METODOS Y TECNICAS DE TEATRO POPULAR

ción

CENECA

a muje
bido (d

Otras publicaciones CENECA sobre teatro

— Chile del 60 al 70, visto desde su dramaturgia (M. L. Hurtado)

— Desarrollo de expresión teatral poblacional (C. Ochsenius)

Algunas Publicaciones en otras áreas

Música

— La nueva Canción en América Latina (Eduardo Carrasco)

— Transformaciones de la Industria Musical en Chile (Anny Rivera)

Literatura

— Literatura, lenguaje y sociedad (1973 - 83) (Raúl Zurita)

Comunicaciones

— La investigación en comunicación social en Chile (Giselle Munizaga y Anny Rivera)

Solicitar catálogo con lista completa de publicaciones (Cine, Literatura, Música, Plástica, Teatro, Sistema cultural, Prensa, Radio, Televisión, Sistema de comunicaciones) a Santa Beatriz 160, Fono: 43772 - Santiago - Chile.

CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) es una Corporación Privada sin fines de lucro que desde 1977 se dedica a la investigación y capacitación, contribuyendo así al conocimiento y desarrollo de la cultura nacional.

CENECA

METODOS Y TECNICAS DE TEATRO POPULAR: REVISION CRITICA, SISTEMATIZACION Y PROPUESTA

CARLOS OCHSENIUS
JOSÉ LUIS OLIVARI

SANTIAGO-CHILE DICIEMBRE 1984

* * *
El Seminario-Taller de "Teoría y Métodos de Teatro Popular", forma parte de un Programa de investigación y capacitación teatral de base, de CENECA, el que fue realizado gracias a un apoyo significativo de la Campaña Episcopal de Cuaresma Holandesa (Bisschoppelijke Vastenaktie Nederland).
* * *

El presente texto es el resultado del entusiasmo y dedicación con que se entregaron a la experiencia, que a continuación se relata, Ana María, Sole, Feña, Fernando, Daniel, Fai, Clemente, Sara, María Elena y Carlos. A los que se suman, los responsables de traspasarla al papel. La mayoría de ellos, hoy integrantes delcolectivo "La Greda".

También es el resultado de la confianza que depositaron en la experiencia, Carlos y Bernardo, ejecutivos de CENECA, quienes buscaron por todos los medios financiarla, aún en contra de condiciones y predicciones desfavorables.

Finalmente, María, Paty y Katy con su amable disposición se encargaron de abastecer la experiencia de los insumos necesarios: colaciones, fotocopias, escritura a máquina de las actas de sesiones y del presente texto.

A todos los involucrados en este esfuerzo colectivo, nuestro agradecimiento y amistad.

C.O - J.L.O.

I N D I C E

		Pág.
I.	EL TALLER DE EXPERIMENTACION EN METODOS Y TECNICAS DE TEATRO POPULAR.	1
	1. Antecedentes	1
	2. Objetivos	3
	3. Opciones metodológicas	5
	4. Modalidad de funcionamiento	7
	5. Desarrollo y actividades	10
	6. Resultados no esperados	11
	7. Auto-evaluación del Taller	12
II.	LOS METODOS Y TECNICAS REVISADOS: 5 MODULOS DE CAPACITACION TEATRAL	16
	1. La selección de los módulos	16
	2. Módulo I : Expresión Corporal	19
	a) Objetivos	19
	b) Recursos metodológicos	20
	c) Estilo pedagógico	22
	d) Estilo de conducción	22
	e) Campos de aplicación	23
	f) Principales problemas detectados	23
	g) Resultados del módulo en el Taller	24
	3. Módulo II: Teatro Formativo	26
	a) Objetivos	26
	b) Recursos metodológicos	27
	c) Estilo pedagógico	27
	d) Conducción	28
	e) Campo de aplicación	28
	f) Principales problemas detectados	28

4. Módulo III: Teatro del oprimido (Método Boal) 30

a) Objetivos 30
b) Recursos metodológicos 31
c) Estilo Pedagógico 32
d) Tipo de Conducción 33
e) Campo de aplicación 33
f) Problemas detectados 34

5. Módulo IV: Teatro Teatimonial Campesino 36

a) Objetivos 36
b) Recursos metodológicos 37
c) Estilo pedagógico 37
d) Conducción 38
e) Campo de aplicación 38
f) Principales problemas detectados 39

6. Módulo V: Investigación-Montaje 42

a) Objetivos 42
b) Recursos metodológicos 43
c) Estilo pedagógico 44
d) Conducción 44
e) Campo de aplicación 44
f) Resultados del módulo en el Taller 45

III. CONCLUSIONES Y PROPUESTA 49

1. Respecto de los 5 módulos de capacitación revisados en el Taller 49
2. Respecto a una nueva concepción del teatro popular de base 55
3. Respecto a los principales problemas que afectan la experiencia de capacitación de los integrantes del Taller 63
4. Respecto de la proyección del Taller 67

ANEXO ESPECIAL: 125 EJERCICIOS, DINAMICAS Y JUEGOS DE CAPACITACION TEATRAL

NOMINA DE PARTICIPANTES DEL TALLER

1.	Ana María Aguilera	Actriz, monitora teatral de grupos estudiantiles y campesinos.
2.	Fernando Díaz Herrera	Monitor y director teatral de grupos estudiantiles y poblacionales.
3.	Fernando Díaz Mujica	Trabajador social, capacitador de grupos poblacionales, integrante de un grupo de teatro poblacional.
4.	Sergio Faiguenbaum	Agrónomo, actor, monitor teatral de grupos campesinos.
5.	Clemente Lizana	Profesor, antropólogo, monitor de expresión corporal.
6.	Carlos Ochsenius	Sociólogo, investigador de teatro.
7.	José Luis Olivari	Actor, monitor teatral de grupos poblacionales y sindicales.
8.	Soledad Olivos	Enfermera, capacitadora de grupos de mujeres pobladoras
9.	Sara Rojo	Profesora, monitora teatral de grupos estudiantiles y campesinos.
10.	María Elena Sota	Sicóloga, capacitadora de grupos poblacionales y de profesores.
11.	Carlos Sotolicchio	Capacitador de grupos culturales poblacionales.
12.	Daniel Vargas	Capacitador de grupos poblacionales y sindicales, monitor teatral e integrante de un grupo de teatro poblacional.

I. EL TALLER DE EXPERIMENTACION EN METODOS Y TECNICAS DE TEATRO POPULAR.

1. Antecedentes

La expresión teatral de base, especialmente poblacional, ha experimentado en el último decenio una sensible evolución.

Habiéndose reiniciado a partir de 1975 como una actividad informal, esporádica, semi-oculta, restringida a pequeños círculos de "iniciados" (1), con el tiempo fue consolidándose como una actividad más permanente, visible y masiva al interior de variados grupos y organizaciones populares. Muchos de cuyos protagonistas señalaban la aparición de sectores nuevos a la movilización anti-autoritaria: jóvenes, mujeres, pequeños productores artesanales, comunidades urbanas y rurales de marginalidad extrema, tanto de Santiago como de provincias.

Esta evolución ha hecho que la práctica teatral de base, por una parte, haya crecido en el número de sus promotores, en la frecuencia de la circulación de sus producciones y en su radio de recepciones e influencia. Y por otra parte, se haya diversificado su universo temático y expresivo, su perspectiva ideológica, sus espacios y ocasiones de producción y recepción, sus usos al interior de los grupos, organizaciones o comunidades de origen.

Este crecimiento cuantitativo y transformaciones cualitativas, a su vez, han redimensionado el aporte de la expresión teatral a la actual situación de organización y movilización popular(2).

---

(1) Trabajadores y estudiantes con cierta tradición de organización política y expresión cultural en el régimen democrático precedente, que lograron hacerse un espacio, después del golpe militar, al interior de iglesias cristianas e instituciones humanitarias.

(2) Cuestión que se consigna y comenta en el texto "La expresión teatral poblacional 1973-82", documento de trabajo Nº 43, CENECA, Santiago, Agosto de 1983.

Se perfila ahora en un rol que trasciende al meramente secundario o auxiliar que obtuvo en un principio, cuando la actividad taatral suplió en parte la falta de otros espacios de encuentro y de expresión pública, o abrió una brecha a la prohibición de transmitir concepciones políticas e ideológicas no-oficialistas, a través de un lenguaje menos directo y censurado como el artístico. Situaciones ambas que, de otra forma, habrían sido drásticamente sancionadas por el régimen militar.

Las tendencias recientes de la práctica teatral popular parecen esbozar, en cambio, un papel más complejo y exigente. Diversas experiencias de promoción social y cultural independientes han comenzado a hacer del teatro un instrumento que estimula, tanto en sus agentes como en sus destinatarios, diversos procesos de expresión, educación y comunicación popular. Como es el caso entre otros, de rescatar una memoria colectiva a partir de la experiencia histórica de los grupos y organizaciones de base; de reconstruir identidades sociales locales y regionales; de facilitar el crecimiento grupal y organizacional mejorando el nivel de relaciones humanas al interior de las mismas; de elevar las ocasiones y posibilidades de intercomunicación entre grupos, organizaciones y comunidades aisladas entre sí; de contribuir a la identificación de problemas y necesidades colectivas, y a la reflexión y prefiguración práctica de alternativas mancomunadas de acción.

Con ello la expresión teatral ha dejado de pertenecer exclusivamente al ámbito artístico para pasar a ocupar también un lugar en otros terrenos de preocupación social actual: la salud mental, la educación de adultos, la comunicación grupal y sectorial, el desarrollo organizacional y comunitario. Por tanto se perfila potencialmente como un elemento motivador en la formación de hábitos, actitudes e iniciativas de sello democratizador. Sin embargo, la evolución señalada se ha realizado en estos años de manera inorgánica, aislada, poco intencionada en muchos casos y sin que haya existido un momento de comunicación, de confrontación crítica y de sistematización que le otorgue una perspectiva de conjunto.

Lo cual ha significado entre otras consecuencias negativas, que la riqueza de experiencias prácticas que dan vida a este fenómeno no haya impactado suficientemente sobre la evolución correspondiente del rol, concepciones y métodos del monitor teatral de base.

Esto es, del rol donde se fusiona la función del capacitador con la del director artístico y el conductor de grupo. En síntesis, a principios de 1983, advertíamos un desfase entre dicho rol --normalmente ejercido por una misma persona, agente externo al grupo o comunidad popular-- y estos desafíos que al menos de manera implícita le planteaba el desarrollo del movimiento popular de base, a la expresión teatral.

Por el peso que posee el monitor dentro de un movimiento todavía germinal, inseguro de sí mismo, atomizado, que busca reafirmación y formación en los miembros más capacitados de su medio social y cultural, ayudar a resolver este desfase aparecía fundamental. A su vez, potenciar la labor del monitor, al que habría que preparar de entre los propios grupos de base, suponía ampliar y renovar sus capacidades y funciones tradicionales, evaluando e introduciendo nuevas perspectivas en sus concepciones e instrumentos, tanto pedagógicas como expresivo-teatrales.Pues, llenar la insuficiencia anotada implicaba, finalmente, un esfuerzo colectivo por proponer y probar un modelo alternativo de capacitación, producción y recepción teatral de base que asumiera la experiencia acumulada en este decenio: su riqueza actual y proyecciones futuras.

En este contexto decidimos impulsar a modo de experiencia --piloto un taller de experimentación en métodos y técnicas de teatro popular.

2. Objetivos

El principal objetivo del Taller era reunir a un grupo multidisciplinario de personas para intercambiar, discutir y sistematizar sus respectivas experiencias, perspectivas y me

todologías de trabajo de base, entre las cuales el teatro se mostraba como instrumento eficaz.

Mediante esta actividad se esperaba más específicamente:

-- evaluar e integrar en una visión de conjunto la diversidad de aportes, usos y proyecciones de la expresión teatral de base para el actual proceso de reorganización y movilización popular;

-- en función de dichos aportes y proyecciones, conocer, perfeccionar y crear metodologías apropiadas, tanto de capacitación como de producción y recepción teatral;

-- con el fin de proponerlas y probarlas en los respectivos ámbitos y grupos de trabajo;

En este sentido, la actividad propuesta serviría como instancia de autocapacitación pues, en primer término, obligaba a los participantes a sistematizar previamente su experiencia acumulada para poder someterla al conocimiento, reflexión y evaluación del colectivo. En segundo lugar, porque cada participante recibiría de vuelta no sólo dicha reflexión y evaluación, sino también las experiencias sistematizada del resto de los participantes; esto es, convertidas ya a perspectivas metodológicas y pasos operacionales de trabajo. Lo cual enriquecería o complementaría su propia formación profesional. Finalmente, y como resultado de lo anterior, el Taller se proponía obtener efectos de capacitación sobre terceros (o beneficiarios indirectos), puesto que lo aprendido en una instancia así concebida, tendría posibilidades inmediatas de aplicación en las instituciones, organizaciones y grupos de base en las cuales trabajarán regularmente los participantes.

Satisfacer todas estas expectativas suponía como condición acordar e implementar un modo apropiado de funcionamiento grupal. Cuestión que nos colocaba ya dentro de los propios objetivos del Taller, a saber, diseñar experiencias de capacitación adecuados a las necesidades de los grupos y organizaciones de base. ¿Cómo enfrentarlo?

3. Opciones metodológicas

La propuesta metodológica que se dió a sí mismo el Taller para funcionar es, tal vez, uno de sus primeros resultados positivos, tanto por su novedad como por la eficacia que demostró.

Por un lado, allí nos reuniríamos personas que normalmente trabajamos con grupos de base, ya sea capacitándolos teatralmente, ya sea acompañando y asesorando su desarrollo, a través de jornadas de discusión, de reflexión, de capacitación, de planificación o de evaluación de actividades. Sirviéndonos para ello, entre otras, de algunas técnicas de expresión teatral. ¿Por qué entonces no auto-aplicarnos las modalidades de funcionamiento que en estas actividades habitualmente proponemos... a otros? ¿Por qué no probar y exprimentar en nosotros mismos --y no en otros-- la validez de tales proposiciones de capacitación?

Por otro lado, todos los allí convocados creíamos que el teatro se mostraba como un buen instrumento pedagógico por cuanto comprometía y desarrollaba integralmentea los sujetos implicados en el proceso educativo. Esto es, no sólo su capacidad de raciocinio (memorización, conceptualización o aplicación o reproducción práctica de determinadas destrezas intelectuales o físicas), sino también su expresividad, emotividad, creatividad, motricidad: Todo ello dentro de una dinámica grupal de relaciones personalizadas, cooperativas y participativas.

¿Por qué si queríamos clarificar el aporte de la expresión teatral en procesos de autogestión, educación y comunicación popular no lo hacíamos convirtiendo el Taller en una experiencia de tales características?

¿Por qué si queríamos conocer y explorar los beneficios de diversas metodologías de capacitación, producción y recepción teatral no lo hacíamos dentro de esta opción pedagógica, esto es, haciendo teatro?

Así fue como decidimos ahorrar el máximo de palabras vertidas en el reducido espacio del contorno de una mesa, en posturas corporales rígidas (todos sentados) e interacciones personales acotadas jerárquicamente. Acá, en la cabecera o al medio de la mesa, el coordinador de la actividad, tomando acta, dando la palabra, controlando la participación del grupo en las áreas y momentos por él determinadas. Allá, los integrantes del grupo, escuchando, preguntando o expresando sus puntos de vista dirigiéndose casi exclusivamente al coordinador, esperando consciente o inconsciente de él confirmación a cerca de la validez, significación o pertinencia de esos puntos de vista.

Optamos en cambio por iniciar una experiencia distinta. En el marco neutro de una sala amplia y vacía, intentaríamos expresar y comunicar nuestras inquietudes y experiencias, mediante el cuerpo, el gesto, el sonido, la voz, el conflicto dramático. A su vez, cada uno de nosotros asumiría la coresponsabilidad de la conducción y orientación de la actividad, pues todos estábamos ahí guiados por intereses y motivaciones que nos parecían compatibles. Y en tercer lugar, el papel de los coordinadores del Taller sería el de facilitar la implementación de las opciones del grupo. Concretamente, preocuparse de ciertas tareas administrativas (pago de local, de colación y de bonos de movilización a los participantes) y de sistematización (tomar actas de las sesiones, proponer criterios de evaluación, confeccionar el presente informe).

De este modo, nuestras experiencias y hallazgos en el ámbito de la capacitación teatral a grupos y organizaciones de base o en la animación/promoción de las mismas, no se verían sustituídas por un discurso que usualmente tiende a ordenarlos con posterioridad, de acuerdo a una lógica que no fue la original. Más bien, queríamos compartir dichas experiencias y hallazgos a través de una nueva experiencia, esta vez en un grupo diferente, para permitirle a cada uno de sus miembros comprobar por y en sí mismo los resultados de su presunta utilidad y beneficios, o de sus inconsistencias y vacíos. Lo que "enseñábamos" a otros, sus supuestos, perspectivas y proyecciones (teóricas, metodologicas, éticas, políticas), tendríamos que descubrirlas e inferirlas de la vivencia a la que como personas y como grupo esa nueva experiencia nos in

troduciría. Manera que, por lo demás, es la que los grupos y organizaciones de base reciben y evalúan corrientemente nuestra labor.

Por lo tanto, seríamos un grupo más, como cualquiera. Parecido a los tantos con los cuales nos toca trabajar: heterogéneo, cambiante, voluble; a veces facilitador, otras boicoteador, receptivo o defensivo, solidario internamente o con latentes discrepancias entre sí. En fin, para eso, no necesitábamos sino ser nosotros mismos, sin simular o imitar lo que a diario observamos en los grupos de base.

Por su parte, cuando nos tocara compartir a los demás nuestra experiencia de monitores de hecho enfrentaríamos las mismas dificultades de siempre. Mejor o peor preparados, intentaríamos descubrir y objetivar las motivaciones e intereses del grupo, facilitar el desarrollo de la sesión en términos de participación, proponer"contenidos" de capacitación a través de las técnicas (ejercicios, dinámicas, juegos) que conocíamos. En fin, haríamos nuestra labor habitual, tal vez algo más apremiados e inseguros que de costumbre por tratarse de un grupo que, a diferencia de los de base, compartía más o menos con el monitor el mismo grado de información y formación profesional.

Entonces, aprenderíamos teatro haciendo teatro; aprenderíamos a monitorear o conducir grupos conduciendo un grupo; aprenderíamos a promover formas más democráticas y auto-reguladas de organización,organizándonos internamente; aprenderíamos, aprendiendo unos de otros.

4. Modalidad de funcionamiento

Siendo estos los presupuestos metodológicos de la experienciaque viviríamos semanalmente por espacio de 8 meses, formalizamos el siguiente modo de funcionamiento.

De una parte, algunos participantes del Taller que por su trayectoria y formación hubieran sistematizado o difundido una metodología de trabajo más o menos acabada, servirían de capacitadores del resto. Para ello contarían de 4 a 5 sesiones de 4 horas cada una. Lo cual les significaba reducir sus conocimientos a una "síntesis-modelo" de la metodología por ellas practicada.

De esta manera se fijaron 5 módulos de capacitación a cargo de 6 conductores:

- Expresión Corporal	(4 sesiones)	Conductor: Clemente Lizana
- Teatro Formativo	(4 sesiones)	Conductor: Fernando Díaz
- Teatro del Oprimido	(5 sesiones)	Conductora: María Elena Sota.
- Teatro Testimonial-Campesino	(5 sesiones)	Conductoras: Sara Rojo-Ana María Aguilera
- Investigación-Montaje	(4 sesiones)	Conductor: José Luis Olivari.

De otra parte, los otros integrantes del Taller servirían de grupo de prueba de esa síntesis-modelo. Aportando, primero, sus vivencias a los ejercicios y dinámicas propuestas, y luego, desde sus respectivas experiencias y reflexión acumuladas, una evaluación de los diversos métodosimpartidos. Dicha evaluación pretendía aclarar los aportes de cada método al proceso grupal (motivación, integración, participación, comunicación, relaciones humanas), al proceso expresivo-creativo (producción de materiales dramático-escénicos, selección temáticas, elaboración de un lenguaje expresivo) y al proceso educativo (estilo y rol del capacitador, estrategia e instrumentos pedagógicos, facilidad de replicación del método por parte de los destinatarios culturales populares, usos educativos posibles tanto del proceso creativo como de los materiales dramático escénicos resultantes).

Operacionalizamos estos propósitos de evaluación de la siguiente manera.

En cada una de las sesiones de cada módulo de capacitación reservaríamos los últimos 15 a 20 minutos a comentar informalmente lo vivido en ella por todos los participantes ("capacitador" y "capacitados"). Una vez finalizado el módulo correspondiente, dedicaríamos una sesión completa a evaluarlo de acuerdo a las 3 categorías expuestas.

Nos ayudaríamos para ello de una síntesis de los comentarios realizados en cada sesión clasificados por categoría y agregando una cuarta que denominamos "proyecciones del método". Bajo ese concepto queríamos realizar el ejercicio de imaginar nuevos desarrollos del módulo revisado, incorporándole otros componentes teóricos, metodológicos y técnicos para potenciar o diversificar su campo de aplicación en los grupos u organizaciones populares.

En tercer lugar, para contextualizar el origen, desarrollo y resultados de los diferentes módulos de capacitación, y para incorporar aquellas experiencias cuyo avance no alcanzaba la coherencia y amplitud de un "método" --a lo más se podía hablar de ellas como técnicas aisladas--, decidimos realizar entrevistas en profundidad a cada uno de los participantes. Su transcripción sería de circulación interna al Taller. No obstante este primer uso, algunas de estas entrevistas dieron origen posteriormente a publicaciones de difusión más amplia (3).

Finalmente, el objetivo del Taller de elaborar una primera mirada de conjunto sobre la diversidad de aportes y nuevos usos de la expresión teatral al proceso de re-organización popular lo abordaríamos en una jornada de reflexión especial, una vez comenzado el rodaje del Taller. Percibimos que hacer una reflexión de este tipo que no fuera puramente especulativa o de declaración de "buenas intenciones" precisaba de una mínima homogenización no sólo de informa-

(3) Es el caso de las experiencias de expresión corporal en grupos populares de base, y de animación artístico-cultural en sectores juveniles: Maipú (campesinos) y Puente Alto (pobladores). Ambas publicaciones se encuentran en prensa.

ción, sino también de experiencia práctica entre los miembros del Taller.

También se encontraba presente en esta opción la comprobación que el tiempo que disponíamos (4 horas semanales) iba a ser consumido completamente por la capacitación y experimentación metodológica.

5. Desarrollo y actividades

El Taller se desarrolló normalmente en sus 8 meses de funcionamiento ciñiéndose a objetivos y opciones metodológicas propuestas por sus 13 integrantes permanentes (4).

Durante 28 sesiones de trabajo semanal de 4 a 5 horas cada una, se impartieron 5 métodos diferentes de acción teatral de base, a través de las síntesis que prepararon 7 de los participantes. Al mismo tiempo dichas síntesis recibieron semana a semana, y luego en una sesión especial, las críticas y sugerencias y aportes de sistematización y perfeccionamiento de todos los restantes integrantes del Taller, desde sus respectivas disciplinas (sociología, sicología, antropología, teatro, educación de adultos y animación grupal).

En seguida, luego de impartido y evaluado el III Módulo de capacitación se realizó una de las 2 jornadas de reflexión programadas (5).

En esta actividad, que duró dos días completos, se discutió y actualizó un trabajo de investigación sobre el tema (6)y se

(4) De las 15 personas convocadas en un principio a participar, 13 lo hicieron efectivamente. Durante el transcurso del Taller sólo una de ellas tuvo que suspender definitivamente su asistencia.

(5) La segunda jornada quedó sin efecto por falta de financiamiento.

(6) "La expresión teatral poblacional: 1973-82".

puso en común los principales logros y dificultades de la acción teatral de base del año 83 que impulsaban los integrantes del Taller. Con todo ello se elaboró un primer horizonte teórico-metodológico común sobre el tema que obtuvo una derivación inesperada, no contemplada al comienzo del Taller: la necesidad de articularlos a la fecha primeros tres módulos revisados, en una metodología integrada de capacitación teatral que operacionalizara, tanto en sus contenidos como en su estilo pedagógico, una propuesta alternativa (democrática) de producción y recepción teatral de base (7).

6. Resultados no esperados

El rápido afiatamiento del grupo, demostrado por su participación y compromiso con la marcha del Taller, y por los consensos alcanzados en el trabajo semanal y en la jornada, permitieron la asunción de otras actividades no programadas originalmente.

Como fue el hecho de ir probando experimentalmente algunas de las proposiciones de "módulo integrado". Actividad que se realizó en tres oportunidades.

En la primera de ellas se presentó informalmente ante 200 asistentes del III Encuentro Nacional de Educadores Populares (Agosto) una primera síntesis de los módulos de Expresión Corporal y de Teatro del Oprimido, concretamente la técnica del "teatro-foro". La buena acogida de esta iniciativa y el afinamiento de esta metodología que realizó el Taller con posterioridad, lo incentivó a aceptar una invitación ya más formal de parte del Grupo de Investigaciones Agrarias (GIA). En esta ocasión se repetió perfeccionada, esa misma síntesis junto a 80 campesinos de distintas zonas del país, que participaban en un encuentro sobre el tema "Tecnologías apropiadas y organización campesina". La evaluación de los asistentes a dicho Encuentro relevó la experiencia vivida con el Taller como una de las más aportado-

(7) Los resultados alcanzados en la Jornada se sintetizan en el Tercercapítulo de esta publicación.

ras. De hecho, muchos campesinos demandaron materiales o capacitadores para replicar lo aprendido en sus respectivas comunidades.

A estas primeras presentaciones públicas del Taller siquieron otra serie de demandas que no se pudieron asumir por la falta de tiempo y de financiamiento. Fue el caso del Taller de Vivienda Popular que desarrollaba 2 experiencias de autoconstrucción en Lo Hermida y Peñalolén, la olla común de los despedidos de la primera huelga de los mineros del cobre, la radio-escuela FREDER de Osorno. Sin embargo, existió una tercera oportunidad de difundir algunos de los resultados del Taller. Durante una jornada de 48 horas de ayuno propiciado por el Comité de Activación de Derechos Humanos se ofreció a los ayunantes y sus acompañantes un trabajo de expresión corporal y de "teatro-imagen", otra técnica del Teatro del Oprimido.

Estas tres primeras experiencias, de positiva acogida de parte de sus destinatarios, confirmaron a los miembros del Taller de la validez y pertinencia de sus esfuerzos.

Demostraron que se hallaba en posición tanto de una metodología de trabajo, apta a las necesidades y expectativas de diferentes grupos y organizaciones de base, como de los recursos humanos capaces de implementarlas con flexibilidad a variadas situaciones y circunstancias grupales o comunitarias. Lo cual, a su vez, reforzaba lo acertado del primer diagnóstico que había motivado la implementación del Taller: la posibilidad de la expresión teatral, para servir de instrumento educativo/comunicativo de uso múltiple en coyunturas de reorganización y movilización popular.

7. Auto-evaluación del Taller

A modo de evaluación de la experiencia, reproducimos aquí las opiniones de la mayoría de los integrantes del Taller, vertidas en la sesión final del mismo.

--" El solo hecho de haber probado distintos métodos, cuya aplicación trasciende la de grupos teatrales para incluir experiencias sindicales, de mujeres, de jóvenes, ha sido positivo. Más aún si se ha tratado, como lo hicimos, de convertir en aprendizaje algunas de sus insuficiencias y vacíos. De esta manera queremos contribuir, a través del teatro, a crear condiciones diferentes al interior de las organizaciones sociales; a abrir nuevos espacios de participación que rompan con el silencio y el miedo. El desafío es diseñar un método integrado que pueda ser un instrumento de convocación amplio, representativo de las inquietudes y situaciones que viven las personas. Desgraciadamente esto se ha visto en forma restringida. Hicieron falta más sesiones.

La coordinación estuvo simplemente descueve: se llegaba con las sesiones programadas y escritas en papelógrafos, se sintetizaba lo ocurrido en la sesión anterior, etc.".

--"En poquísimo tiempo hemos logrado realizar una actividad que problematiza nuestra experiencia de trabajo y que, a su vez, le abre nuevas perspectivas. Nos hemos apropiado de los métodos de producción y capacitación teatral de cada cual, cuyo aprendizaje y sistematización nos habilita para enfrentar distintos tipos de grupos. Por otra parte, los métodos que hemos desarrollado, sirven para satisfacer necesidades usualmente no explicitadas en los grupos de base y que el Taller ha sabido captar. Con todo esto, la exigencia de nuestro trabajo y de nuestra formación como monitores es mucho mayor. Hoy día veo al teatro en un papel activo, dinamizador de procesos de cambio; lo veo dándole vida a una opción política, como es quebrar la opresión. En este sentido hay un "antes" y un "después" del Taller. También el Taller me ha servido para afianzarme como persona. El aporte humano de cada uno ha sido muy valioso.

Nos queda por resolver si nos vamos a quedar en haber sido un Taller de coyuntura, o si hacemos como grupo un trabajo más permanente. Si es esto último, ¿cómo vamos a convocar a los grupos de base para que conozcan y practiquen estas metodologías? ¿Formaremos otros símiles de este Taller o asesoraremos a diversos grupos?"

--"Yo antes del Taller concebía en la cabeza, pero no sabía cómo podía ser en la práctica, una metodología de capacitación que usando el teatro sirviera para el crecimiento personal, grupal y organizacional de los grupos de base. Hasta que tuve la oportunidad de diseñar hace poco una Jornada, donde empleé y sinteticé varios de los ejercicios revisados en el Taller. Ahí pude comprobar que resultaba una realidad lo que yo aspiraba. Tal vez esto resume para mí lo alcanzado en el Taller".

--"El Taller me ha servido muchísimo de apoyo. Me ha permitido ordenar mis conocimientos, sistematizar mi experiencia de terreno, darme cuenta de sus insuficiencias. También me ha dado seguridad en mi trabajo, además de permitirme conocer otras metodologías. Todo esto me ha hecho acercarme a lo que yo quería saber: ser monitora. He descubierto aquí que la forma de enfrentar o asumir esta labor es el secreto de la misma, y no tanto las materias o ejercicios, que muchos conocía ya".

--"Mi mayor expectativa la conseguí. Descubrí en el teatro un instrumento pedagógico de trabajo social en grupos de base. Lo que me pareció una insuficiencia del Taller es que los primeros módulos los evaluamos en función de su proyección a los grupos de base, y luego, no sé por qué, eso se perdió, evaluándolos en función de nosotros mismos como integrantes. Ahora, para adelante, nos queda el enfrentar la experiencia del Taller con grupos que poseen una experiencia y dinámica propia, ¿cómo hacerlo?"

--"Sin tener grandes expectativas previas, se fue construyendo algo; he tenido un grupo de referencia importante para mi formación personal. Pero ahora ¿qué? La proyección del Taller hacia adelante me parece muy débil. Hemos manifestado deseos de continuar juntos, pero no hemos amarrado nada todavía. Estamos supeditados a las angustias de la falta o del exceso de trabajo. El problema sigue sin resolverse. Creo que los lazos, inquietudes y experiencias que nos unen son lo bastante sólidos entre nosotros como para conformarnos en un grupo permanente de monitores".

--"Estaba muy necesitado de un referente colectivo después de un año de trabajo en grupos de base. Los integrantes del Taller hemos producido mucho más que un baúl de técnicas. Hemos creado un método y un estilo de trabajo que no podemos desaprovechar de ahora en adelante. Por otra parte, el grupo que hemos conformado es muy cálido y rico. Hay un aporte y compromiso personal de cada cual, importante. Finalmente, la coordinación casi no se ha percibido. De manera no explicitaba ha ido enhebrando los puntos vitales de la experiencia".

--"Estoy como recién abriendo una puerta. Me cuesta separar las distintas fases del Taller, puesto que ha sido una integración de muchos elementos y planos: creativos, intelectuales, afectivos. La cantidad de cosas que se me dieron en el Taller ha sido mucho más de lo que he aprendido en mi práctica aislada. La coordinación no fue notoria y ese es su valor. Es fruto de una opción. Mis expectativas para adelante son poder trabajar juntos en la formación de monitores".

II. LOS METODOS Y TECNICAS REVISADOS: 5 MODULOS DE CAPACITACION TEATRAL

1. La selección de los módulos

Antes de describir la síntesis de las 5 metodologías de producción y capacitación teatral que fueron experimentados y evaluados durante el Taller, unas breves palabras respecto de su selección. Como en toda selección hubo aquí una buena cuota de arbitrariedad. Las metodologías que revisamos en el Taller eran aquellas que sus miembros practicaban y que estaban dispuestos no sólo a comunicar sino también a recibir devuelta una apreciación crítica. No muchos monitores que conocíamos a la fecha estaban interesados en trabajar en esta perspectiva y por un período tan largo(8 meses). Ya sea por limitaciones de tiempo, de financiamiento (a nadie se remuneraba tal trabajo) o sencillamente por actitud. Echar una mirada crítica hacia la propia labor en un ambiente en el cual la mayoría no se conocía previamente no es algo fácil de asumir para nadie.

A pesar de lo anterior, y reduciendo en parte la arbitrariedad mencionada, las metodologías sometidas a evaluación representan una buena muestra de lo que actualmente se hace en las experiencias de capacitación más regulares y "profesionales" en sectores populares de base (urbanos y rurales). Tres de ellas (Módulos II, IV, V) son, por así decirlo, de procedencia nacional. Han sido adaptaciones y nuevos desarrollos de las materias usuales de capacitación en expresión dramática. Su origen se remonta al medio universitario pre-régimen autoritario(ya sea en sus escuelas de Teatro o de Educación) y su continuidad posterior en los centros académicos informales que surgieran luego de 1973. Las dos restantes (Módulos I y II) siendo de origen "extranjero", pertenecen a los desarrollos latinoamericanos. Concretamente Brasil. Esta procedencia no es por cierto casualidad. Sugiere bien el parentesco de procesos de organización y educación popular de base en contextos autoritarios.

En ambos casos la motivación central era conocer, a través de la experimentación práctica, esos métodos que acá sólo teníamos referencia bibliográfica o personal pero que no habían sido aplicadas sistemáticamente.

El interés en ellas venía por el lado de evaluar si representaban o no una "inyección" de renovación a los vacíos e insuficiencias que dejaban los métodos ya aprobados en el país.

Sin embargo, más allá de las procedencias de los métodos, de su discimilitud aparente de procedimientos, perspectivas teóricas y metodológicas; del tiempo que ya llevaban de prueba y sus principales resultados, habían varias características comunes que los emparentan.

a) Todos han sido sistematizados o perfeccionados a partir de procesos de acompañamiento, asesoría o apoyo a grupos y organizaciones de base, sufriendo ahí, en contacto con sus destinatarios directos diversas re-adaptaciones.

   Esto es, estas metodologías son producto de una confrontación --a veces conflictiva y no siempre resuelta-- entre la formación y experiencia de sus promotores y las expectativas e intereses específicos de sus destinatarios.

   No reproducen, entonces, tradiciones académicas fijas, inmutables o "puras". Tampoco se presentan como experimentos "de vanguardia", ausentes de referencia a los problemas e inquietudes del mundo popular.

b) Todas hacen del grupo u organización de base y su cultura, el principal protagonista del hecho teatral y educativo.

   En este sentido hacen un esfuerzo por lo menos declarado por:

   -- adaptarse con flexibilidad a las necesidades e intereses del grupo, a sus perspectivas y visiones de mundo, sin imponer contenidos.

-- Tomar como material teatral y educativo, las aspiraciones, problemas, vivencias y sentimientos de los miembros del grupo y ayudar a comunicarlos a través de su propio lenguaje expresivo.

-- Usar una pedagogía activa y participativa de "aprender haciendo" (en y para la práctica), uniendo entonces proceso de capacitación con proceso de producción (en este caso, de un mensaje teatral).

-- intentar hacer replicable la experiencia educativa de manera autosuficiente por los propios destinatarios, apoyados con una mínima intervención posterior del monitor.

c) La intencionalidad final de todos estos métodos se dirigen a motivar o reforzar dinámicas de cambio en que están empeñados sus protagonistas(cambio de concepciones del mundo, de sí mismos, de los demás, de la sociedad o su cultura, cambio de actitudes o prácticas).

En este sentido, poseen un propósito social y político cuyos efectos visibles pueden observarse a una escala "micro social": grupos, organización y cultura local.

d) El monitor (educador) concibe su rol como facilitador de la emergencia y desarrollo del proceso de cambio al interior del grupo y su cultura; ya sea reforzándolo interiormente como grupo como apoyando su proyección hacia su medio social y cultural de origen(comunidad local).

e) Finalmente, los métodos revisados, en mayor o menor medida, aspiran a hacerse cargo en su diseño y aplicación, al menos, de algunas de esas opciones anteriormente señaladas en su propia esfera específica de acción. Esto es, ya sea en capacitación, la producción, la circulación y uso del producto teatral.

Precisamente, responder cómo empíricamente una determinada metodología de expresión teatral aplicada por un determinado monitor asume estos elementos, era el objetivo de la evaluación que se propuso realizar colectivamente el Taller. Ello en cada uno de los 5 módulos de capacitación que participaron de la experiencia.

Los describiremos brevemente a continuación, en sus objetivos, contexto de aplicación y primeros resultados; agregando una síntesis de la evaluación realizada por el Taller.

Finalmente, se suma a lo anterior a modo de anexo especial un primer catastro de los ejercicios seleccionados por cada uno de sus responsables, para divulgar su metodología en no más de 4 o 5 sesiones(8). Estos ejercicios están ordenados por materias, en una progresión que va de menor a mayor dificultad o complejidad. El proceso es siempre el mismo:

-- Ejercicios de preparación y motivación del grupo(Módulos I,II,III,IV).

-- Ejercicios de desarrollo expresión y comunicación (Todos los módulos)

-- Ejercicios que sintetizan y ordenan los anteriores con fines de estructurar un producto dramático(obra, mensaje) (Módulos II,III,IV,V).

-- Ejercicios de animación de público a través del estímulo de una obra dramática(Módulo III).

2. Módulo I : Expresión Corporal

a) Objetivos

Este Módulo es una síntesis personal del monitor --un educador con estudios de post-grado en antropología cultural--, en base

(8) Los ejercicios, juegos y dinámicas acá recopiladas no son exhaustivas. Representan menos del 50% de las que normalmente ocupan los diferentes módulos en períodos más extensos de capacitación en terreno.

a múltiples disciplinas de acondicionamiento y sensibilización corporal.

Desarrollado en Brasil como técnica auxiliar de programas de apoyo a dinámicas de expresión y educación popular de grupos de base, en Chile comenzó a difundirse recién en 1983 en grupos de teatro poblacional, de educadores de adultos y trabajadores sociales (9).

Su objetivo no es la elaboración de un producto artístico, aunque puede servir como un adecuado estímulo y preparación al mismo.

Más bien abre en los participantes una ocasión para percibir y experienciar algunos de los múltiples recursos expresivos y comunicativos de que dispone el cuerpo, en cualquier situación de la vida diaria de las personas.

Con especial énfasis en lo referido a detectar el fenómeno del autoritarismo en el ámbito de las relaciones interpersonales, formas de comunicación "cara-a-cara" y significados y usos socialmente codificados del cuerpo por y en la tradición cultural autoritaria en la que estamos inmersos.

En este sentido, el Módulo puede contribuir a promover un proceso de revisión crítica hacia los mecanismos de control y disciplinamiento corporal que ejercen las instituciones sociales y culturales vigentes.

b) Recursos metodológicos

Se compone de 3 series principales de ejercicios, cada una de las cuales favorecen en los participantes distintas capacidades.

(9) Mayor información puede encontrarse en el testimonio de Clemente Lizana incluído en la publicación "Cuerpo y Cultura Autoritaria": 2 experiencias de expresión corporal en grupos de base", Doc. de trabajo Nº 48, CENECA.

-- Ejercicios de acondicionamiento corporal (calentamiento muscular, oxigenación, energetización, relajación).

-- Juegos de integración grupal(contacto, interacción y confianza).

-- Juegos de expresión y comunicación no-verbal(gestos, desplazamientos, posturas, uso del espacio, ritmo).

Los ejercicios de acondicionamiento mejoran sensiblemente la disposición sicofísica de los participantes para realizar un trabajo colectivo de cualquier naturaleza, aumentando la motricidad y flexibilidad muscular, la oxigenación e irrigación sanguínea. Todo ello posee efectos síquicos correlativos: aumento de la sensibilidad, de la vitalidad, la concentración. También esta serie de ejercicios ayuda a tomar conciencia de las posibilidades, bloqueos y condicionamientos de uso y movilización de las distintas partes de nuestro cuerpo.

Los juegos de integración facilitan el establecimiento de vínculos inter-personales basados en el respeto y la aceptación mutuos, la confianza, la cooperación y la proximidad afectiva. Con ello se dispone rápidamente a que el grupo se consolide internamente y adquiera un ritmo de funcionamiento y actividad compatible con las características y necesidades de sus miembros y de la labor que se han propuesto realizar.

Los juegos de expresión están destinadas a que los participantes exploren libre y creativamente los recursos de su cuerpo, desarrollando nuevos patrones de significación. Ello en la búsqueda de un lenguaje variado y abierto, no reducido a ningún código estético predeterminado, sino el resultante del encuentro o desencuentro entre sus emisores y receptores.

Más bien, si de búsqueda expresiva se trata, se podría hablar de una estética de lo "vivo", diferente de aquella que busca "lo bello" o "lo justo".

c) Estilo pedagógico

El aprendizaje acá es producto de la vivencia que obtengan cada uno de los participantes, estimulada por los ejercicios y juegos propuestos que, a su vez, representan aquí el principal instrumento educativo.

Toda la sesión, e incluso el módulo completo, es una experiencia lúdica y de encuentro ininterrumpido (consigo-mismo, con los demás), lo cual pretende potenciar en los participantes sus propias capacidades (auto-percepción, sensibilidad, observación, introspección, expresividad, comunicación, creatividad). En base a ello, los participantes pueden extraer sus propias conclusiones y compartirlas con sus compañeros si así lo desean.

Por lo anterior, el módulo no persigue ningún "contenido" educativo determinado, una meta a la cual llegar, una "lección" que extraer o aplicar. Ese contenido se lo ponen los participantes. Lo que se aprende, si es que se puede usar este concepto, es más bien desarrollar actitudes y abrir espacios de encuentro y de expresividad colectiva, desde y con el cuerpo.

d) Estilo de Conducción

La efectividad del Módulo se basa en gran medida en la calidad de la conducción. El ejercicio de este rol no sólo supone el conocimiento técnico de las materias contenidas en las series de ejercicios, y en la habilidad para combinarlas y recrearlas con flexibilidad de acuerdo a las características del grupo, sino también, previo a ello, requiere de una persona que integre en su propia vida cotidiana, su expresividad y vivencia corporal. Pues, la conducción debe ofrecer las mismas capacidades que el módulo pretende estimular en los participantes: concentración, relajación, compromiso afectivo, fluidez en la comunicación interpersonal, creatividad, Los participantes a su vez, precisan de una conducción directiva y precisa para explicitar --en forma simple y breve--las

modalidades de operación de los ejercicios o las reglas del juego, según sea el caso. El desarrollo de los ejercicios y juegos exige, del conductor, finalmente, una atención personalizada hacia los participantes, para darles confianza, estimularles o corregir errores.

e) Campos de aplicación

Por sus efectos inmediatos de acondicionamiento o "apresto" sicofísico y de integración grupal, este módulo se presta para introducir y preparar a cualquier grupo (grande o pequeño) para realizar un trabajo que requiera del esfuerzo y aporte colectivo; por ejemplo, para la iniciación o descanso en Encuentros, Jornadas y Seminarios. Resulta también un componente básico en la formación de grupos de expresión (teatro, danza, plástica).

Como proyección de su actual campo de aplicación, es posible imaginar la contribución del módulo a la formación de animadores de grupos de base y a una labor de reflexión más profunda acerca de los efectos y posibilidades de crítica cultural que ofrece este tipo de trabajo corporal en una sociedad como la autoritaria. En la cual los patrones conductuales, usos y disposiciones del cuerpo se encuentran codificados en una dirección que fomenta casi exclusivamente la pasividad, la inmovilidad, la subordinación, la desconfianza, el aislamiento, la ausencia de contacto entre iguales(10).

f) Principales problemas detectados

El principal problema con que choca este método es la fuerte resistencia a trabajar con el cuerpo (propio y ajeno). La mayoría de las veces racionalizada como inconducente o super

(10) Un pequeño avance a dicha reflexión puede encontrarse en el texto-testimonio "Cuerpo y cultura autoritaria" ya citado.

fluo para iniciativas connotadas de "sociales", "políticas" o "educativas". Desde otro punto de vista el mismo problema puede desdoblarse en otro: la dificultad de explicitar la relevancia del cuerpo en procesos de integración personal y grupal, de aprendizaje de nuevas pautas de conducta o de nuevas actitudes para enfrentar necesidades o tareas colectivas (de reunión, de expresión, de trabajo creativo, etc.). Esto es, la dificultad para presentar su aporte social y político. Dicha explicitación podría satisfacerse fácilmente, incluyendo en cada sesión una reflexión colectiva de los participantes acerca de estos tópicos, confrontándolos con la vivencia obtenida por intermedio del módulo.

g) Resultados del módulo en el taller

Colocado como primera experiencia de auto-capacitación dentro del Taller, este módulo tuvo que enfrentar varias de las típicas dificultades de todo comienzo de trabajo colectivo: tensiones y cansancio de arrastre del día (se funcionaba después de las horas normales de trabajo de los participantes); tensiones y temor al enfrentar a un grupo, donde la mayoría de sus miembros no se conocían previamente; tensiones de enfrentar un trabajo que tenía un carácter evaluativo hacia la propia labor. Y, finalmente, tensiones y competencia producidas por la necesidad de demostrar ante los demás que "se era bueno" en la materia practicada. (Ello, especialmente en los participantes con formación artística académica). El desarrollo del módulo tuvo el mérito de bajar las defensas y tensiones anotadas, o si no fue así, de explicitarlas y comentarlas colectivamente.

Por ejemplo, en las 4 sesiones del Módulo se verbalizó que se llegaba cansado y se terminaba al revés: con entusiasmo y energía (las sesiones eran de 4 horas seguidas). También se verbalizaron acercamientos y distancias entre los miembros del grupo (empatías, antipatías; realidad y prejuicios hacia cada uno); dificultades o inhibiciones de movilización o sensibilización de determinadas partes del cuerpo; auto-imágenes negativas de partes del cuerpo o del cuerpo entero (chico, débil, gordo, etc.). Otro elemento que se verbalizó los mecanismos usuales que usamos para enfrentar el miedo a la eva

luación: encerrarnos en nosotros mismos rehuyendo la relación con otros y participando mecánicamente, o compitiendo con los demás. En este último caso, "actuando": simulando una fluidez y espontaneidad que no se siente internamente, adoptando para ello respuestas aprendidas y probadas para los ejercicios de expresividad o creatividad. Con ello, claro, no había creatividad alguna. La gran tendencia acá por tratarse de un taller de teatro era el "histrionismo" de algunos participantes, con su anverso acostumbrado en otros: la inhibición, la pasividad, la subordinación.

Progresivamente la explicitación constante de estos elementos dieron paso a algunos cambios de actitud: un fuerte sentimiento de identidad grupal, una participación más activa y positiva de todos sus integrantes, soltura y exploración expresiva, dando espacio a proposiciones no probadas. Y ello, tanto en el plano de los ejercicios y juegos pertenecientes al Módulo como en los propósitos y modalidades de trabajo del Taller en su globalidad.

Se descubrió, entonces, que expresividad y creatividad son actitudes que se manifiestan en todo los ámbitos de la vida personal y colectiva, y no sólo en los llamados "artísticos".

En un plano educativo, se resaltó que todas estas verbalizaciones, estimuladas por los ejercicios y juegos del módulo, constituían ya una fuente y ocasión de aprendizaje mutuo. Aunque su modalidad "casi" no pareciera tal, por su carácter no-formal lúdico, e in-estructurado. Pero allí estaban como temas de reflexión y crítica: las relaciones autoritarias al interior del grupo, los miedos y tensiones tanto hacia el trabajo colectivo como hacia el contacto, interacción y comunicación corporal; la significación --olvidada-- del cuerpo en la conformación de actitudes y sentimientos positivos como la vitalidad, la auto-confianza, la profundización de vínculos interpersonales, la solidaridad, la colaboración mutua, requisitos ineludibles para abrir y sostener procesos de desarrollo y creatividad social.

En síntesis

El módulo de Expresión Corporal resulta un método de trabajo coherente y auto-suficiente, que introduce a los participan-

tes a una experiencia grupal de educación y comunicación no-formal, a partir del cuerpo. Sus aplicacion prácticas son variadas y su integración a programas más globales tanto de capacitación teatral como no-teatral, se presenta factible y deseable. Sería recomendable, en este caso, que el conductor refleje y sistematice en forma más resuelta los hallazgos y descubrimientos a que llegan los participantes durante las sesiones. Lo cual puede servir de base para tomar una conciencia más profunda acerca de la relación entre patrones conductuales corporales y socialización autoritaria a nivel "micro" y "macrosocial".

3. Módulo II : Teatro Formativo

a) Objetivos

Es una síntesis personal de su monitor de prolongada experiencia como director y actor aficionado, y luego como monitor de grupos teatrales poblacionales. En la institución a que pertenece ha tenido la oportunidad de desarrollar el método a través de programas regulares de apoyo a organizaciones y grupos populares de base,

Su objetivo principal es entregar un esquema sencillo y breve de dramatización que puede ser usado como instrumento expresivo o educativo. En el primer caso, en grupos teatrales aficionados que enfrentan una "creación colectiva"; en el segundo, en cualquier tipo de grupo de base que requiera dramatizar una situación o hecho real motivar una reflexión o un debate colectivo.

Un uso interesante en la animación expresiva y educativa de su público, y no ya tan sólo del grupo emisor, fue el realizado por un taller de teatro poblacional capacitado por el monitor. En una presentación de dicho taller, finalizada ya la obra, el

grupo propuso al público debatir su contenido, pero en vez de verbalizar sus opiniones les capacitó brevemente para dramatizarlo. De este modo, los pobladores respondieron mostrándose unos a otros pequeñas obras que reflejaban su propia realidad del momento. La función de teatro se transformó así en un diálogo actuado entre personas provenientes de distintas poblaciones de la zona.

b) Recursos Metodológicos

La técnica de dramatización que este método desarrolla puede ser entregada y usada en cualquier situación y para diversos fines, apoyándose su capacitación oral con una pequeña cartilla sobre la materia.

El módulo se complementa en programas más extensos de capacitación, por dos conjuntos de juegos que anteceden a la entrega de la técnica arriba mencionada. Una primera serie intenta soltar al grupo y prepararlo para el trabajo colectivo. Una segunda serie, predispone a los participantes a expresarse en forma dramática a través de improvisaciones de personajes, roles y situaciones. Pero a diferencia de esta última serie, la primera obtuvo en el taller una evaluación negativa ya sea por introducir dinámicas competitivas en los participantes, ya sea porque su forma lúdica no conducía a contenidos educativos coherentes.

c) Estilo Pedagógico

El estilo pedagógico predominante en el módulo se basa en la ejercitación práctica permanente de los participantes. Ello en base a juegos, mímica, cantos e improvisaciones dramáticas, cuyos contenidos no son comentados por el grupo. La capacidad terminal que promueve el módulo es precisamente esta última, o sea la rapidez y soltura con que los participantes improvisan una situación, cuya temática alude a su percepción de los conflictos reales que les toca vivir. Esta percepción no es contrastada con la de otros implicados en la situación

elegida, por ejemplo otros miembros del grupo, otros protagonistas o testigos de la vida real.

d) Conducción

El tipo de conducción del módulo es directivo en la proposición de ejercicios y guía de los juegos. También lo es en la subdivisión operativa del grupo, y en ocasiones, en la temática. No existe atención personalizada en la ejecución de todas estas materias.

e) Campo de aplicación

El campo de aplicación del módulo es amplio, especialmente por su tercer y último paso (E.P.A.C. y P.O.D.), pues posibilita la capacitación de cualquier persona o grupo en la elaboración de una improvisación dramática breve cuyo uso puede ser motivar una reflexión, completar un diagnóstico o exponer una evaluación colectiva. En este caso, el módulo avanzaría en su utilidad pedagógica, permitiendo ser practicado en cualquier tipo de ocasión o instancia de trabajo colectivo, como ser: encuentros, jornadas y talleres de capacitación laboral, organizacional, etc.. Como recurso pedagógico para formar grupos aficionados de teatro, la EPAC y POD, también realizan un aporte importante, especialmente para niveles de capacitación básicos. Un nivel superior podría satisfacer a condición de profundizar más los contenidos de cada uno de los elementos de que se componen ambas fórmulas(espacio, personaje, acción, conflicto, desenlace; argumento, escenas, escenografía, iluminación, vestuario, maquillaje, sonido).

f) Principales problemas detectados

El primero de ellos es en términos de proceso grupal. A través del módulo se pretende contribuir a conformar un grupo en su fase de iniciación y afiatamiento interno. Ello a través

de ciertos juegos --extraídos del scoutismo-- en el cual los participantes se igualan entre sí cumpliendo una tarea propuesta y dirigida por el monitor. Sin embargo, alguna de esas tareas no parecen adecuadas para dicho fin. Hecho durante el taller dieron pié a reacciones diversas: sumisión, rebeldía, competitividad, boicoteo que a su vez llevaron al animador a oscilar entre un comportamiento autoritario, otro de "dejar ser", para finalmente ocupar un tercer rol: pedir ayuda al grupo apelando al vínculo afectivo que los une. En ningún momento el monitor reflejó las contradicciones o conflictos existentes entre su propuesta y los sentimientos u objeciones del grupo.

Al presentarse este tipo de iniciación grupal y de relación deéste con el monitor, los juegos de improvisación dramática que continúan a esta primera serie corren el riesgo de manifestar rasgos autoritarios, como ser la formación de líderes que prueban su capacidad o su poder frente a los demás en base a su extraversión --que no implica necesariamente expresividad --; o en base a distribuir roles y conducir la actividad al interior de los subgrupos operativos. En verdad esto no constituye un problema, pues ocurre en todos los grupos. El verdadero problema es que el grupo sea conciente de que dicha situación se está presentando y pueda decidir si quiere mantenerla o modificarla.

El hecho de no asumir el proceso grupal como parte integrante de la capacitación, puede inhibir, en parte, los beneficios educativos de este módulo en los participantes, reduciendo sus aportes a la adquisición de una técnica de dramatización, en cuyo caso bastaría su difusión a través del material escrito (cartillas), saltándose la etapa de la interacción grupal.

Si se pretende darle un uso más educativo que expresivo, apto para ser reproducida en cualquier tipo de grupo, sería necesario que la capacitación entregue elementos, por una parte, que estimulen a los participantes a conformar las condiciones ambientales necesarias (democracia interna, confianza). Y, por otra, ejercitar diversas modalidades de conducción que permitan que la dramatización resultante sea una contribución efectiva a un proceso de reflexión o debate colectivo, surgido a partir de los contenidos de esas dramatizaciones.

Como proceso creativo, el módulo tiene la virtud de permitir a los participantes ejercitar permanentemente su capacidad de proponer temáticas de improvisación y jugar con rapidez roles dramáticos. Sin embargo, el tipo de preparación no evita necesariamente que las dramatizaciones y juegos caigan en ciertos formulismos o estereotipos, imitación de códigos estéticos cristalizados, prejuicios en la delineación de situaciónes o personajes, etc., pues los contenidos dramáticos no son reflejadas, discutidas o evaluadas grupalmente.

En síntesis, 'teatro formativo' es un módulo de capacitación todavía en elaboración. Existen algunas inconsistencias internas en cuanto a las capacidades que pretende fomentar en los participantes en sus diversos pasos o fases. Soslayando la serie inicial de preparación grupal --la más problemática--, las dos siguientes series de ejercicios se muestran útiles para, en el primer caso, preparar a un grupo al ejercicio de la imaginación y la creación dramática, y en el segundo, orientar y ordenar los resultados de esos ejercicios. En ambos casos la contribución del módulo es más expresiva que educativa.

Asegurar este último uso implicaría que el monitor intervenga en forma más activa, en términos de problematizar las expectativas y necesidades del grupo respecto de los efectos que su producto dramático pretende obtener entre ellos mismos y entre el público.

La experiencia tenida en la animación comunitaria a través de esta metodología, avala tal posibilidad de desarrollo.

4. Módulo III : Teatro del oprimido (Método Boal)

a) Objetivos

Tanto sus postulados teóricos, sus alcances metodológicos como sus resultados prácticos han sido extensamente difundidos

en el área de educación no-formal de adultos y de desarrollo comunitario. Ello tanto en el Brasil, su país de origen, como otros países latinoamericanos y europeos. Su objetivo es hacer del teatro un "lenguaje" más entre los cuales los sectores populares pueden utilizar para comunicarse entre sí. Pero un lenguaje bien particular: un lenguaje de la acción.

El sentido del método es percibir, mediante la construcción dramática de una acción real, cómo se estructuran situaciones y roles de opresión y cómo es posible mediante la acción de los afectados romper o modificar dichas situaciones y roles. El espectáculo teatral se vuelve, de esta manera, un pretexto o estímulo para que el público ensaye nuevas actitudes e iniciativas prácticas que conduzcan a su liberación. En este sentido, este es un teatro que se presta para la animación de grandes o pequeños grupos.

Acá el papel del grupo de teatro es proveer dicho estímulo, mediante una pequeña obra y conducir la participación "actuada" del público en ella.

b) Recursos metodológicos

La secuencia de ejercicios preparatorios que permiten capacitar a cualquier persona en la aplicación de esta metodología incluye cuatro pasos:

-- descubrimiento y sensibilización del cuerpo (sujeto de la acción, objeto de la opresión y signo de la representación);

-- expresión corporal;

-- el teatro como lenguaje;

-- el teatro como discurso.

En el primer paso, el módulo propone la realización de ejercicios aptos para que los participantes conozcan su cuerpo, sus límites, sus deformaciones sociales debido a las determinaciones de sexo, de edad, de ocupación, de clase social, y conozcan también sus potencialidades y alternativas de superación.

El segundo paso consiste en una secuencia de juegos grupales cuyo objetivo es tornar expresivo el cuerpo, abandonando las formas más usuales, cotidianas e inconcientes de expresión no-verbal.

En el tercero, se trata de adoptar distintas modalidades de expresión teatral para convertir un contenido, una experiencia o una situación de vida en un lenguaje; el cual no conduce a la elaboración acabada de una obra o producto teatral, sino más bien a la comunicación "actuada" de dicha experiencia. El sentido de todo esto es promover en los participantes una reflexión o discusión, también "actuada" entre todos los participantes.

En el cuarto y último paso, se practican formas más acabadas de representación o "espectáculos-juegos", preparados previamente por un grupo, pero abiertas a la participación y reformulación creativa del público.

La síntesis de esta metodología, preparada en esta ocasión por la monitora (alumna de Boal en París) abordó los tres últimos pasos, por considerar el primero ya cubierto en el Módulo I. El cuarto paso fue realizado fuera del programa del Taller, en que en dos ocasiones preparó y difundió dos "espectáculos-juegos" propuestos por Boal: el Teatro-Foro.

c) Estilo Pedagógico

El estilo pedagógico ocupado en la capacitación de este módulo es muy similar al propuesto por el Módulo I. Esto es, combina permanentemente ejercicios de exploración sensorial, de movilización corporal con juegos y dinámicas grupales.

d) Tipo de Conducción

La conducción es directiva en términos de ofrecer a los participantes las maneras de ejecutar los pasos metodológicos que propone el módulo, y de orientar la realización de los juegos y dinámicas explicitando claramente sus reglas. Por otra parte, su conducción es flexible, en cuanto a la selección de los ejercicios y juegos adecuados a las características de cada grupo, para lo cual se dispone de una gran cantidad de variantes.

Finalmente, en el caso del Taller, la conducción siguió un enfoque personalizado.

e) Campo de aplicación

Su campo de aplicación, así como sus posibles destinatarios, es muy amplio. Cualquier grupo, no necesariamente teatral puede practicar esta metodología en diversas situaciones y ocasiones de su vida interna o de su trabajo en la comunidad a la que pertenece. Es posible, entonces, de ser utilizada cada vez que sea necesario exponer problemas comunes y buscar formas conjuntas de solución a los mismos. Pero para ello requiere de un intenso entrenamiento, especialmente en lo tocante a la animación del "público". Por otra parte, muchos de los ejercicios del segundo y tercer paso, pueden ser empleados para preparar y afiatar expresivamente a un grupo teatral, especialmente en lo tocante a la actuación.

En tercer lugar, varios de sus ejercicios y juegos pueden ser intencionados para facilitar un proceso grupal de características integradoras, participativas y democráticas.

f) Problemas detectados

Salvo algunas precisiones técnicas referidas a una mejor estructuración de las secuencias de ejercicios y juegos, el Taller vivió de alguna manera una continuación de la experiencia iniciada en el Módulo I. Pues los dos pasos primeros del Teatro del Oprimido, coinciden tanto en los propósitos como en su aspecto metodológico con aquél.

Otro hecho que emparenta ambos módulos, es el tipo de conducción, en el cual se enfatiza el proceso de integración grupal y en este caso concreto, adaptando para parejas y colectivo ejercicios que en el método original están pensados para ser realizados individualmente. A su vez el trabajo de preparación de un "Teatro-Foro" llevó también a los miembros del Taller a un compromiso y solidaridad muy profundos, pues se tocaron temáticas surgidas de hechos reales como el miedo, la tortura y la represión, todas experiencias límites en las cuales resulta fundamental el apoyo y fuerza del grupo hacia los integrantes que buscan y ensayan formas de liberación. Cuestión que, por otra parte, no siempre ocurre. Por eso surgió como problema cómo manejar la fuerte carga emotiva que se produce entre los participantes al tratar este tipo de temáticas (sentimientos de dolor, de impotencia o de agresividad). Temáticas que son muy recurrentes en la experiencia personal y colectiva actual de los sectores populares.

La respuesta que surgió es la de asegurar un ambiente grupal propicio, de confianza y de afectividad a través de un apresto previo; un público no demasiado numeroso y desconocido entre sí; una temática que el grupo esté dispuesto, conciente y explícitamente, a trabajar; temática que, a su vez, el grupo que estimula su tratamiento teatralmente, haya trabajado previamente. De tal modo que si el público no encuentra salida, el grupo de teatro pueda proponerlo.

De esto se dedujo una regla básica para el Teatro-Foro. Una experiencia de esta naturaleza, destinada a quebrar la represión y los sentimientos de miedo e impotencia que ella provocan, no puede no tener alguna salida, pues en este caso llevaría a reforzar dichos sentimientos negativos y paralizantes en el público.

Como proceso educativo, el Taller confirmó los beneficios de un método que se funda en el hecho que los participantes aprendan de su propia experiencia: a reconocerla, a compartirla, a superarla. Y ello no sólo de un modo verbal sino vivencial. Esto es poniendo en juego los sentimientos, la emotividad, la expresividad corporal completa a través del "discurso teatral". Lo cual implica una adecuada preparación sico-física de los participantes, en un ambiente grupal libre de tensiones, prejuicios y temores, y la práctica de un lenguaje expresivo-dramático simple y directo a la vez que abierto, no enmarcado en ningún código estético particular.

Por todo lo anterior, el módulo enfatiza como proceso creativo dos elementos:

Por una parte una expresividad expontánea de los participantes, pues no se trata de "actuar" sino de ser fieles a sí mismos; a lo que se vive, a lo que se experimenta, a lo que se siente, a lo que se imagina. Por otra parte, la creatividad se intenciona todavía más que a la elaboración de un discurso teatral, a dar soluciones a situaciones o problemas reales que viven los participantes en su vida cotidiana. Por lo tanto, el método se desplaza del campo artístico o comunicativo hacia la creatividad social. Ambos elementos son los que permiten que esta metodología pueda ser asumida efectivamente por cualquier persona o grupo rompiendo la escisión entre artistas y públicos.

En síntesis, el teatro del oprimido es un método completo de expresión teatral que partiendo desde los condicionamientos e inhibiciones corporales de los participantes, avanza hasta la preparación de espectáculos - juegos, cuya finalidad --como se ha dicho-- es la de promover acciones reales de transformación a escala grupal,organizacional o comunitaria.

En este sentido, la contribución educativa del método, en términos de participación, movilización y creatividad social es integral. Se experiencia dicha contribución, tanto al interior de un grupo, durante el proceso de aprendizaje como ha-

cia su exterior. Esto es, cuando el grupo confronta el resultado o producto teatral realizado con su medio social y cultural de origen. Factor decisivo en la recuperación consciente y la sistematización del proceso educativo y creativo es, en este caso, el estilo de conducción y el rol del monitor.

5. Módulo IV : Teatro Testimonial Campesino(11)

a) Objetivos

Este módulo es producto de una síntesis de tres monitores de expresión teatral en grupos campesinos. Su base son ejercicios de preparación del actor y ejercicios de montaje escénicos extraídos de programas académicos regulares de teatro, pero adaptánolos al tipo de destinatarios específico al cual se dirijen.

Su objetivo principal es entregar a dichos destinatarios una serie de técnicas de expresión escénicas(corporal, vocal, dramática) que les permita elaborar una obra teatral basándose en temáticas surgidas de sus propias vivencias, de hechos o personajes recogidos en la cultura local a la que pertenecen o de situaciones reales presentes en la vida cotidiana de su comunidad.

El énfasis de la formación recae acá en el desempeño actoral, para lo cual se estimula a los participantes a conectarse y a expresar sus sentimientos y emociones y a explorar los recursos expresivos del cuerpo y del espacio. De este modo, se pretende elevar la verosimilitud y complejidad de los personajes y situaciones dramáticas construídas.

(11) Título provisorio sugerido por los sistematizadores del Taller. Este módulo, en su origen, no posee ningún rótulo que lo identifique.

Complementan los ejercicios del módulo otros destinados a a deshinibir a los participantes de la expresión de sus vivencias y a preparar un ambiente grupal de confianza y receptividad mutua.

b) Recursos Metodológicos

El esquema de ejercicios compone el módulo es el siguiente:

-- Ejercicios de exploración de los usos expresivos del cuerpo, del sonido, la voz, la respiración, la palabra y el espacio;

-- Juegos de integración y de confianza grupal;

-- Ejercicios de comunicación dramática a través del diálogo mímico y hablado; y

-- Selección de temáticas a dramatizar, estructuración dramática de la misma y puesta en escena.

c) Estilo Pedagógico

El estilo pedagógico es la de "aprender haciendo", pues como se ha dicho el objetivo del módulo es la elaboración de un producto artístico final.

En una primera fase, los monitores proponen a los participantes una serie de ejercicios y juegos de preparación grupal y actoral, para luego acordar una temática de consenso sobre la cual basar el montaje. Ya en esta segunda fase, se trabaja bajo una modalidad de taller de creación colectiva, en que se combinan verbalizaciones respecto del tema, elementos de investigación sobre el mismo con sucesivas improvisaciones de parte del grupo. El conductor en este caso, asume un rol de director escénico, seleccionando y or

denando el material resultante de estos procesos del grupo y sugiriendo formas de estructuración dramática y de estilo de montaje escénico.

d) Conducción

El estilo de conducción requiere de variadas aptitudes. Como siempre que se trate de ejercicios y juegos, combina directividad con flexibilidad de aplicación de acuerdo a los emergentes grupales; y, en este caso, por tratarse de un material proveído por sentimientos y emociones de los participantes, se precisa una atención personalizada de los mismos y un tipo de conducción que evite actitudes impositivas, apremiantes o inquisidoras. Esta misma actitud, en verdad, debe también permear a los restantes miembros del grupo y no sólo al conductor.

e) Campo de Aplicación

Su campo de aplicación se restringe por el momento a grupos de base, en este caso campesinos, que han optado por el teatro como principal actividad dentro de su comunidad. Su uso intenta devolver a esta última algunos de sus problemas, tal como son percibidos por el grupo de teatro, a través de una representación o espectáculo teatral. En algunas ocasiones a esta última le ha seguido un foro.

Los principales problemas detectados por los monitores en esta aplicación, son, de una parte, la escasa dificultuosa difusión de este tipo de producto teatral en comunidades pequeñas y distnates entre sí como las campesinas, lo cual desanima al grupo de teatro pues su esfuerzo es escasamente presenciado. Por otra parte, se advierte una cierta desconección entre las temáticas y modo de funcionamiento

del grupo teatral y lo que aparecen como preocupación o motivaciones más sentidas por las organizaciones y/o comunidades a los que pertenecen los primeros.

A pesar de lo anterior, su campo de aplicación potencial es más amplio si se desglosan sus series de ejercicios. Por de pronto los de confianza e integración grupal pueden ser de uso múltiple en cualquier tipo de grupo; su serie de apresto de expresión dramática es muy variado, lo cual permitiría un uso no artístico en cualquier grupo de base. A su vez, el énfasis en la vivencia y los sentimientos, permiten extraer temáticas sentidas que podrían luego, ser trabajadas en una perspectiva de educación popular.

f) Principales Problemas Detectados

En términos de proceso grupal, la capacitación de este módulo puso énfasis en facilitar relaciones interpersonales, fluídas y directas, que potencien un trabajo colectivo. Este se satisface tanto a través de ejercicios de exploración expresiva realizados en parejas o en grupos, como una serie destinada explícitamente a este fin y que en este módulo ha sido incluído para preparar a las personas para compartir sus vivencias y emociones en un clima de confianza y aceptación mutua. Todo ello se potencia y estimula además por el ritmo de conducción que no siempre se percibió coherente con este propósito, por tres motivos principales. Se introdujeron demasiados ejercicios de introspección al interior de las sesiones, lo cual es explicable por intentar sintetizar el proceso completo que se vive durante varios meses, en pocas sesiones.

Por tanto, se destinó un tiempo insuficiente para permitir que cada participante, en su propio ritmo, descubriera y comunicara sus hallazgos a los demás a través de estos ejercicios.

Una tercera dificultad se percibió en algunos ejercicios de confianza, en los cuales lo demandado por la conducción parecía demasiado exigente para el estado de desarrollo en que se encontraba el grupo, por ejemplo, comunicar vivencias muy personales.

Detrás de estos problemas es posible advertir uno más de fondo: lo que se entiende por proceso grupal, y la manera de facilitarlo. Respecto de lo primero, cabe señalar que plantearse como objetivo desarrollar una relación fluída, personalizada, colaborativa al interior del grupo debe tener en cuenta los propósitos para lo cual se conformó ese grupo. Aprender a trabajar creativamente juntos, es distinto, por ejemplo, a "hacerse amigos" o confidentes, cuestión que no es posible, ni deseable, ni necesario forzar, salvo en el caso que a su vez se considere válido para el proceso de expresión teatral la selección de temáticas extraídas de experiencias individuales, usualmente no comunicadas en espacios de poca intimidad. Pero acá, el coordinador debería explicitar previamente que ese es el objetivo del método expresivo en curso, y comprobar si ello responde o no a las expectativas, necesidad y voluntad del grupo. Si así se acordara, el trabajo con vivencias personales, especialmente si son negativas o dolorosas, puede ser un elemento desequilibrador, en términos sicológicos y en términos de desarrollo grupal. Si el grupo no está preparado para prestar solidaridad y afecto, de modo de compensar positivamente la expresión de ese tipo de vivencias.

Finalmente, facilitar un proceso grupal implica devolver constantemente al grupo su propia imagen: sus conflictos y sus hallazgos, haciendo que al menos progresivamente este se autoasuma y autogobierne como sujeto de la experiencia en la cual está comprometido. Así cada obstáculo, insatisfacción, duda o conflicto representa una ocasión para revisar el consenso existente entre los miembros del grupo y entre éstos y el monitor. La responsabilidad sobre las opciones tomadas de esta confrontación permanente, y sus eventuales resultados, no puede olvidarse que no es del conductor sino del grupo mismo. Si en el caso planteado, por ejemplo, algunos participantes perciben bloqueos e inhibiciones en comunicar vivencias personales, ésa es también

una ocasión de aprendizaje: revisar qué nos inhibe y por qué; cuál ha sido nuestra experiencia al respecto; en qué condiciones esas experiencias pueden ser desmentidas y seguir otro curso, esto es, modificarse; cuál serían los beneficios, sentidos o consecuencias de dicha eventual modificación, etc.

Como proceso educativo el módulo busca potenciar tres tipos de capacidades en los participantes: que descubran su propio cuerpo como soporte expresivo de la actuación, se conecten y comuniquen vivencias personales como materia prima de la producción teatral, y por último estructurar con todo ello una obra o producto dramático.

En este último punto, se echa demenos avanzar en una metodología de montaje que potencie el módulo, también en este aspecto en términos educativos y participativos, reduciendo el papel delconductor como director escénico unipersonal, y entregando más elementos al grupo para que este pueda ordenar colectivamente su material dramático y elaborar un lenguaje escénico que le resulte adecuado a su expresividad y creatividad propias.

Otro punto que no se aborda en la capacitación de este módulo, en términos educativos, es el uso final que se le da a la representación una vez que ésta se contacta con el público de la comunidad. No abordar este punto, sumado tal vez a la extensión y minuciosidad del trabajo de montaje, pueden ser factores que incentiven tendencias "profesionalizantes" dentro del grupo aficionado, con sus eventuales efectos de desidentidad respecto de su organización o de su comunidad.

En síntesis, el presente módulo expresa un esfuerzo por condensar y aplicar conocimientos académicos de teatro en un ámbito social, cultural y expresivo popular. En este esfuerzo pueden apreciarse contribuciones importantes, como así algunas insuficiencias. Dentro de lo primero resulta

rescatable los aprestos destinados a la expresión dramática de los participantes, como también los ejercicios que buscan conectar a los mismos con sus propias vivencias. Lo cual permite trabajar en todo el campo de la llamada "subjetividad popular", no sólo individual sino trans-individual (imaginario-colectivo). Para fines educativos, sería necesario afinar dos elementos. Por una parte, el proceso grupal a que da origen este tipo de capacitación y contrastar el material surgido de la expresión y comunicación de vivencias, con los patrones sociales y culturales más estructurales que los determinan.

Otro punto a revisar, es el énfasis que el módulo coloca en la concepción de la actuación, que parece enmarcarse implícitamente en ciertos códigos estéticos determinados y en ciertas metas de ejecución también prefijadas. Esto de acuerdo a las preferencias y nivel de exigencia de cada monitor.

6. Módulo V : Investigación - Montaje

a) Objetivos

Es una síntesis del monitor, teniendo como insumo una metodología de expresión teatral surgida experimentalmente en el medio universitario y probada durante un breve período por un grupo de actores profesionales (TIT). Se agrega a ello la difusión de esta metodología y sus readecuaciones durante cuatro años de experiencia en múltiples talleres teatrales realizados en el medio poblacional de Santiago.

Su objetivo principal es convertir a productos y lenguaje dramático los resultados de un proceso e investigación basada en la observación directa de los participantes, sobre

determinados problemas y situaciones de vida pertenecientes al medio local y territorial al que pertenecen.

La investigación abarca, tanto problemas detectados en determinados grupos o sectores sociales que componen la comunidad de los integrantes del grupo, como pautas y códigos culturales (de relación, de comunicación o de expresión existentes) en ese medio local. Los resultados de la investigación sobre estos dos planos conducen a un estilo de actuación y montaje realista, casi documental.

Como se ha dicho, el principal instrumento de investigación, es acá la observación directa y detallada de los participantes en su medio social y cultural de origen, lo cual conlleva a descubrir y reflejar la "dramaticidad" real que existe en cualquier instancia u ocasión de la vida cotidiana de los sujetos. En este sentido, la metodología posee un significativo valor educativo más allá del expresivo. Sin embargo, éste no ha sido suficientemente desarrollado, debido a que su uso más frecuente se ha dado en grupos teatrales poblacionales empeñados en producir obras de denuncia o de testimonios a cuya representación suelen sucederles un foro con el público(12).

b) Recursos Metodológicos

Dos pasos principales sigue el módulo. Una primera destinada a la preparación de un grupo de actores, en términos físicos y sensoriales; lo cual se realiza a través de series de ejercicios realizados individualmente o en grupo. La segunda, en la cual se aplican dichos ejercicios a la observación en terreno de un lugar y personajes de la vida real seleccionados previamente por el grupo. Acá se sigue la modalidad de funcionamiento tipo taller teatral, en el cual los materiales resultantes de la observación van siendo mostra-

(12) Algunas de las obras surgidas de esta metodología, se han recopilado y forman parte de una antología de teatro poblacional pronta a publicarse.

dos, pulidos y luego estructurados dramática y escénicamente, en torno a una historia o argumento central.

c) Estilo Pedagógico

El estilo pedagógico también acá es el "aprender haciendo". Primero ejercitando la musculatura, la respiración; luego la capacidad de los sentidos; y, en tercer lugar, usando esas capacidades en la observación y en la reconstrucción de un ambiente, atmósfera y personajes pertenecientes a la vida de la comunidad en la cual se inserta el grupo. Acá, más que juegos existen ejercicios, en el cual cada participante trabaja consigo mismo y comparte sus hallazgos con los demás, guiado y estimulado por el conductor.

d) Conducción

El estilo de conducción se caracteriza por la flexibilidad de aplicación de los ejercicios mencionados en cada paso y unidad. A su vez, la modalidad de ejercicios, salvo del primer paso, son poco estructurados, Lo cual permite aprender vía ensayo y error y sin mayor directividad de parte del conductor. Cualquier nueva variante o descubrimiento hecho por el participante es rápidamente incorporado, lo que estimula que cada uno de los participantes asuma su propio ritmo de exploración y profundización en la experiencia que se les propone vivir, sin importar meta o resultado prefijado. Una vez acabado el plazo que el grupo se ha dado para trabajar, se pasa a una segunda fase destinada a estructurar en un montaje escénico la suma de materiales resultantes del primer paso.

e) Campo de Aplicación

El principal problema derivado del campo de aplicación actual de esta metodología, es que el módulo conduce a la pro

ducción teatral de una obra cuya representación no contiene todavía una metodología de uso que permita la confrontación de la obra con las percepciones del público. También puede agregarse acá, el hecho que las observaciones surgidas durante el proceso de investigación en terreno, no son trabajadas en términos educativos por el grupo. O sea, confrontando los resultados de la observación con los propios prejuicios o percepciones habituales de los participantes y con las condiciones sociales o culturales más generales que los determinan.

Si avanzara en esta dirección, el campo de aplicación del método es enorme, porque en buenas cuentas, operacionaliza, en términos de un método expresivo y lúdico, los pasos y resultados a que conduce un proceso de "investigación participativa" en y con sectores populares.

f) Resultados del Módulo en el Taller.

Como proceso grupal, los miembros del Taller experimentaron una opción de trabajo que no incorpora explícitamente esta variable en la labor de capacitación. Pero que de hecho conforma un tipo de relación entre sus miembros basada en actitudes como la autosuperación individual, la autodisciplina, la concentración, la atención y observación mutua.

El supuesto que está detrás, y que operó así en el Taller, parece ser el siguiente: mientras más me introduzco en la experiencia, más descubro y al compartir ese descubrimiento más aporto al colectivo. Pero ello supone talvez, y esta es una interrogante, una motivación más o menos homogénea en los participantes del grupo, lograda previamente al momento de capacitación. En este caso, los resultados de esta opción fueron positivos, por que de hecho, el Taller donde se aplicó llevaba siete meses de trabajo continuado. Pero cabe preguntarse, si esto puede tener los mismos efectos en grupos

recientemente constituídos, con motivaciones, expectativas todavía no afiatadas internamente. Por otra parte, algunos de los ejercicios realizados individualmente produjeron en los miembros del Taller cierto cansancio y desmotivación, pues pueden pasar largo rato sin intervenir activamente en ninguno, sino solamente observando. Acá, se señaló, que la observación es ya una actividad, aunque sea de tipo recepti vo y no activo. Pero sería importante que una vez finaliza do el ejercicio se invitara al resto de los integrantes del grupo a compartir las observaciones realizadas por ellos. De esta manera, esta actitud se ve estimulada pues se aprecia su aporte, su función y sus dificultades.

Desde un punto de vista educativo, se apreció el hecho que la metodología contempla ejercicios de observación y de aplicación de lo ejercitado en terreno. Ello imprime un gran dinamismo a la capacitación, pues se pueden apreciar y valorar sus resultadosrápidamente. E indirectamente estimula el afiatamiento grupal, porque hay que organizarse internamente para poder salir a terreno, repartirse funciones y roles,compartir observaciones y finalmente compartir un conocimiento del grupo respecto de su entorno. Conocimiento que no sólo se presta para la realización de un montaje escénico, sino también para establecer relaciones más próximas y de identificación entre el grupo y su comunidad, ayudándolos indirectamente a salir de su aislamiento. Problema que es muy usual en los grupos de base hoy en día, y muy particular, en los grupos de teatro.

A la observación en terreno, puede agregarse como otras fuentes de investigación la recolección de testimonios orales de los sujetos del lugar o ambiente seleccionado y la lectura y discusión de documentos que ayuden a identificar mejor el problema que allí se vive. De esta manera el método puede adquirir una dimensión educativa mucho más amplia.

Los miembros del taller, en la fase de observación en terreno, sugirieron la posibilidad de que el monitor entregara una pauta de observación que pudiera guiarla, lo que permitiría canalizar los resultados de la investigación, no sólo hacia la creación dramática y montaje escénico, sino también para los fines educativos ya expuestos. Parte importante de

dicha pauta estaría constituída por elementos de comunicación no-verbal en cualquier situación o interacción cotidiana, como puede ser el registro del uso del espacio, del movimiento, del gesto, la composición y tonicidad muscular, registro de los tonos de voz, etc.. Elementos que, además, pueden servir al grupo no sólo para aplicarlo fuera de él, esto es en su comunidad, sino también internamente; promoviendo con ello una reflexión en torno al tipo de relaciones que dentro del grupo se establecen, y que muchas veces están en abierta contradicción con lo que este expresa verbalmente.

El proceso expresivo y creativo que fomenta este módulo, se ve canalizado exclusivamente, por el momento, a ampliar y profundizar el registro de lo observado y percibido sensorialmente y de reproducirlo escénicamente con fidelidad. En este sentido, es un método de expresión que es inseparable de un referente exterior de los participantes, un referente no estético sino cotidiano, esto es el lugar, ambiente y personaje de la comunidad seleccionados para la investigación.

Finalmente caba señalar que, el presente módulo se sitúa en el polo inverso del método anterior, en donde la fuente de creación se situaba en la vivencia y sentimientos del grupo mismo. Dicho de otro modo, investigación-montaje es un método en el cual las vivencias y sentimientos también pueden ser investigadas y expresadas, pero a través de sus manifestaciones externas objetivas . El resultado en términos de actuación o de conocimiento de las relaciones humanas, es similar aunque su punto de partida sea exactamente el opuesto. En el módulo anterior se trata de empatizar y comprometerse afectivamente con lo que se actúa. Y en ésta lo que se espera es tomar distancia respecto de esa emoción, aunque reproduciéndola en sus manifestaciones gestuales, corporales, conductuales en forma detallada y fidedigna. En un caso, se trata que el actor haga surgir de su emoción la expresión corporal, gestual y verbal, y en este otro caso es al revés: de la expresión verbal, corporal y gestual surgirá espontáneamente la emoción.

En síntesis, investigación-montaje constituye un método coherente de creación dramática y escénica que, como su nombre lo indica, se basa en una investigación del grupo sobre su medio social y cultural circundante, de la cual se extrae simultáneamente una temática y un estilo de montaje (realista-documental). Por tal motivo posee amplias proyecciones en el campo de la educación popular, pero talvez dos elementos podrían contribuir a hacer posible esas proyecciones. Por una parte la elaboración de dinámicas que provean a los participantes de una guía de investigación, de modo que ésta pueda relevar problemas sentidos y movilizadores de la comunidad. Por otra parte, avanzar en la proposición de una forma de animación de la comunidad en base al producto dramático resultante. De esta manera, se lograría avanzar más allá de una toma de conciencia delpúblico acerca del problema investigado y dramatizado, sus causas y posibles soluciones, sino también una incorporación activa de él en el diseño o prefiguración de cursos posibles y colectivos de superación.

III. CONCLUSIONES Y PROPUESTA (*)

1. Respecto de los 5 módulos de capacitación revisados en el Taller:

Hacia un método integrado de capacitación teatral de base

a) Como hemos visto en el capítulo anterior, las diversas metodologías de expresión corporal y dramática revisadas en el Taller, de acuerdo a su nivel de desarrollo actual y sus proyecciones, ofrecen variadas perspectivas y modalidades de uso en el estímulo o apoyo a procesos de autoexpresión, inter-comunicación y educación popular de base. En este sentido, la mayoría de ellas constituyen módulos auto-suficientes de capacitación para una amplia gama de destinatarios. Otras, aportan técnicas específicas que pueden integrarse, complementar o enriquecer a aquellas más acabadas. Precisamente, la revisión realizada por el Taller reveló esta última posibilidad, no sólo como factible, sino deseable. Comprobamos que entre las diversas metodologías se abre un vasto campo de complementación e intercambio. Multiplicando de esta manera sus potencialidades. Así, por ejemplo:

-- El Módulo I, tomado parcial o totalmente puede anteceder como "apresto" psico-físico y de integración grupal a cualquiera de los restantes Módulos; también complementar las materias de expresión corporal que utilizan los Módulos III, IV y V. De hecho, con el Teatro del Oprimido forma una unidad bastante acabada que, a juicio del Taller, se hace cargo de manera aún más satisfactoria que el método original, de los propósitos de "descondicionamiento corporal" que contiene la primera de sus fases.

(*) Contenido de los acuerdos alcanzados en la Jornada del Taller y en la sesión de auto-evaluación final.

-- Las técnicas E.P.A.C.S. y P.O.D. del Módulo II, prestan gran utilidad en la ordenación del material dramático resultante de los Módulos III, IV y V. Del mismo modo, sus ejercicios y juegos de expresión dramática son perfectamente integrables a los que componen los restantes Módulos.

-- El Módulo III puede "prestarle" sus diversos métodos de animación de público, de las que carecen, a los Módulos IV y V. Además de ofrecer su gran variedad de ejercicios y juegos de expresión dramática a todos los restantes Módulos, adecuados tanto para grupos propiamente teatrales como para otros de animación popular.

-- El Módulo IV aporta ejercicios de expresión corporal y dinámicas grupales que unidos a los restantes, son usables en la animación de cualquier tipo de grupo. Para la capacitación de grupos de expresión dramática, a su vez, aporta ejercicios específicos.

-- El Módulo V resulta un complemento ideal del IV, por cuanto ofrece una variante a la perspectiva "subjetivista" de aquél, enriqueciéndola con elementos de y observación y análisis "objetivos" de una realidad. Unidos ambos módulos, podrían dar origen a una metodología perfeccionada de "Teatro-Testimonio". A la cual podría adicionarle, como se ha sugerido, técnicas participativas de animación de públicos como las que propone Boal. Así, los resultados dramáticos a que lleve este nuevo Módulo pueden adquirir la forma de "obras sin desenlace", completables por el público usando "dramaturgia-simultánea" o la secuencia del "teatro imagen". A la inversa, un "teatro-foro", como el postulado en el Módulo III, puede ser mejor preparado, usando una combinación de ejercicios de los dos últimos (IV y V).

b) La posibilidad de articular los principales hallazgos de cada metodología específica en una suerte de "Módulo Integrado", prefigura, de este modo, una propuesta de capacitación algo más completa de las hasta ahora pues -

tas en práctica. Ello, por cuanto asume no sólo la mera realización de un producto teatral, sino desde la motivación y constitución de un grupo de trabajo de base, hasta la proyección dinamizadora de éste en su comunidad o medio social de origen.

c) Tal propuesta de capacitación podría conformarse de 5 unidades temáticas sucesivas:

- descubrimiento, sensibilización y descondicionamiento corporal;
- el cuerpo como medio de expresión y comunicación;
- la expresión y comunicación dramática;
- la elaboración de productos dramáticos;
- la animación de la comunidad local o medio social de origen, a partir de la recepción activo-participativa de dichos productos dramáticos.

Desglosaremos brevemente los contenidos u objetivos de capacitación de cada unidad:

c.1.) Descubrimiento, sensibilización y descondicionamiento corporal.

a. Introducir al conocimiento de las posibilidades y límites del propio cuerpo: zonas de relajación y tensión en posturas, movimientos, gestos e interacciones, descubriendo patrones sociales o culturales limitantes al uso y expresión corporal.

b. Descondicionamiento de patrones corporales limitantes (posturas, movimientos, interacciones).

c. Asociación entre esos patrones, vivencias personales y estructuras sociales(familia, escuela, trabajo, etc.).

d. Confianza e interacción grupal.

c.2.) El cuerpo como medio de expresión y comunicación.

a. Desarrollo de la capacidad de expresión de sentimientos, emociones, vivencias, imágenes y conceptos a través del cuerpo.

b. Desarrollo de la capacidad de comunicarse a través del cuerpo, lo cual supone no sólo expresar, sino la posibilidad de establecer un intercambio de signos mutuamente entendidos por emisores y receptores (comunicación).

c. Desarrollo de la creatividad, no enfocado a la búsqueda de un código estético determinado, sino a una búsqueda de lo "vivo" (códigos comunicativos abiertos, propios a la cultura local de los participantes).

c.3.) La expresión y comunicación dramática.

Expresión y comunicación a través del cuerpo construyendo:

a. Conflictos o situaciones dramáticas

b. Roles y personajes

c. Espacios, ambientes y atmósferas

c.4.) La elaboración de productos teatrales.

a. Producción colectiva de una o varias "obras-estímulos" para la activación de la comunidad local, de acuerdo a distintos géneros o formatos: Teatro-Imagen; teatro-foro; dramaturgia simultánea; teatro-callejero visible o invisible; teatro periodístico; teatro-juicio; teatro-testimonio; teatro-documento, etc.

b. Selección de un espacio, una ocasión y un grupo destinatario para exhibir la producción.

c. Representación (o "intervención").

d. Evaluación en conjunto con el grupo-destinatario.

e. Diseño de un programa más permanente de animación de la comunidad de origen, que refuerce o incentive los procesos de organización o movilización que allí se vivan.

d) Los ejercicios, juegos y dinámicas que pueden componer las secuencias de cada unidad permitirían, en su conjunto, que el grupo destinatario de la capacitación asuma la producción y luego la circulación de una obra teatral en su medio social y cultural de origen. Pero simultáneamente su selección y ordenación se intencionaría para proporcionar, primero al grupo --a través del proceso de producción--, y luego a la comunidad --a través del proceso de recepción teatral-- una experiencia de:

- integración, confianza y participación;

- educación social y política;

- creatividad social.

d.1.) Al grupo, por cuanto:

-- los ejercicios que preparan a un grupo para realizar colectivamente un producto teatral están diseñados para fomentar la integración del mismo, en base al conocimiento, confianza y colaboración mutua. De esta manera, se construye el clima grupal necesario para expresar con fluidez las experiencias vitales, percepciones e ideas que servirán de "contenido" al producto teatral.

-- Los problemas, logros y hallazgos de los integrantes del grupo en cada unidad representan "contenidos de conciencia" que son posibles de ser reflexionados colectivamente, poniéndolos en relación con los condicionamientos sociales e históricos más generales que los determinan y proyectando sus principales consecuencias en dicho ámbito (micro y macro-social).

-- A los problemas, limitaciones y dilemas que ofrece la experiencia tanto de conformación grupal, como de expresión y comunicación de las vivencias personales y colectivas de los integrantes, se les intenta buscar, ensayar y practicar principios activos y participativos de solución.

d.2.) A la comunidad, por cuanto:

-- la exhibición del producto teatral resultante, que no es acabado sino "abierto", intenta recrear el mismo clima grupal para facilitar la participación del público en su complementación. Proceso mediante el cual el público expresa su propia percepción, causas y soluciones al problema planteado por el grupo en la obra.

-- La obra es, de este modo, un estímulo a la reflexión colectiva del público para que éste busque activamente causas y soluciones y, a través de ello, perciba las condiciones más generales que determinan el problema debatido.

-- La obra "inconclusa" se completa cuando el público practica, ensaya sobre la escena cursos de solución posibles y factibles, prefigurando así una acción social basada en los recursos, capacidad e imaginación propias.

e) La propuesta de capacitación esbozada --la que aún le falta afinamiento y luego aplicación-- resultaría tam-

bién una manera de llevar a un terreno práctico las conclusiones a que llegó el Taller respecto del papel que puede jugar el teatro y del monitor en las actuales condiciones de re-organización y movilización popular.

2. Respecto a una nueva concepción del teatro popular de base:

Hacia un modo alternativo de Producción/Recepción y Capacitación Teatral.

a) Constatamos que la forma convencional de hacer teatro en o con sectores populares se encuentra en crisis. Esto es, el teatro realizado por sectores medios sobre temáticas populares o el realizado por los mismos sectores populares. Tanto uno como otro no parecen contribuir eficazmente a la transformación de los patrones habituales de pensar y de actuar que favorecen la subordinación, el consenso pasivo y el silenciamiento del sujeto popular de base. En otras palabras, la forma convencional de hacer teatro no facilita un proceso de educación popular que conduzca progresivamente a la emancipación cultural y política de los sectores interesados.

b) Lo anterior puede observarse en dos momentos estrechamente ligados del quehacer teatral. En primer lugar la representación misma, en la que se expresa una determinada concepción de grupo teatral, de obra, de espacio y de público. En segundo lugar, en el proceso de producción del montaje, el cual vehiculiza una determinada concepción de la monitoría o conducción grupal (rol del monitor, métodos y objetivos pedagógicos).

c) En el primer momento, el de la representación, la forma "convencional" de hacer teatro puede caracterizarse como sigue:

c.1.) La obra es concebida como un vehículo de transmisión de una determinada tesis o consigna ideológica; esto es, de un discurso previamente establecido respecto de lo que es la realidad, problemas y aspiraciones de los destinatarios, y de lo que debe ser el proceso de transformación, superación y satisfacción de los mismos. Acá se supone que el efecto de transformación se cumpliría por el sólo hecho de que los espectadores asuman o reproduzcan ese discurso. En buenas cuentas, la transformación de la realidad popular es vista como un cambio de discurso y no de actitudes.

c.2.) Por lo anterior, el lenguaje teatral es reducido a su dimensión puramente verbal, expositiva y racional, sin rescatar la subjetividad del sujeto popular. Esto es, la particular manera en que éste percibe o vivencia su realidad, poniendo en juego sus emociones, sus sentimientos, sus deseos y aspiraciones profundas, incluso inconcientes. Ningún proceso de transformación es posible, si el lenguaje teatral no asume estas "otras dimensiones" de la vida personal y colectiva del sujeto popular. Por ello, el teatro debe convertirse en un medio de expresión "integral".

c.3.) El grupo teatral, elaborador o mero difusor del discurso ideológico, tiende a verse a sí mismo como un sujeto privilegiado. De una parte, ya liberado de los efectos que la dominación social ejerce sobre la población popular. De otra, concibe a los espectadores o destinatarios de su labor como sujetos que no conocen su realidad, que la aceptan pasivamente sin intentar o querer transformarla. Por lo tanto, la misión del grupo es llevar la experiencia, el conocimiento y la voluntad de cambio a quienes supuestamente carecen de ellos. El grupo no hace el trabajo de rescatar esa experiencia, ese conocimiento y voluntad de entre los propios destinatarios, para que en conjunto se aprenda a conocer y cambiar situaciones de subordinación.

c.4.) El espacio teatral (lugar y ocasión de la representación) se restringe a condiciones "ideales" o convencionales de emisión, sin adecuarse con flexibilidad a las situaciones cotidianas en que la comunidad destinataria está reunida, e incluso involucrada en procesos de formación, organización y movilización (convivencia, festividades, protestas, ayunos, tomas, etc.). Se constata que estas situaciones, dada la actual coyuntura política y sus proyecciones a futuro, tenderán a multiplicarse. Por lo tanto, es necesario hacer teatro en diversos espacios, interviniéndolos intencionadamente como momentos de aprendizaje, reflexión y participación colectiva.

d) En consecuencia, el cuestionamiento a esta forma de hacer teatro sugiere simultáneamente pistas para generar un modo de producción alternativo, en el cual:

d.1.) El teatro amplía y diversifica sus medios y recursos expresivos --especialmente los de la actuación-- rompiendo los formatos y géneros cristalizados.

d.2.) La obra se concibe como una propuesta-estímulo para que los espectadores participen, entregando sus propias experiencias y opiniones.

d.3.) El grupo se concibe como un educador/comunicador popular, esto es, como facilitador de procesos de aprendizaje, integración, intercomunicación y autoexpresión de sus destinatarios.

d.4.) El público pasa a ser un ente activo y crítico frente a la propuesta del grupo, permitiéndosele transformarla, rechazarla, recrearla.

d.5.) Los espacios teatrales se amplían y diversifican, ocupándose los lugares y ocasiones naturales donde el sujeto popular de base se congrega, organiza y moviliza.

e) Este modo de hacer teatro se corresponde con los esfuerzos por renovar las concepciones y prácticas políticas de los sectores populares. Pues, tanto aquí como allá, se hace política y se hace teatro desde el propio sujeto de base y no como actividad de profesionales; se hace en virtud de las propias experiencias y vivencias de ese sujeto, se hace en los espacios naturales donde estos conviven; apunta no sólo a modificar tales o cuales estructuras macro-sociales(el Estado, la economía, etc.) sino a modificar las propias formas de pensar y actuar al interior de los diversos ámbitos de la vida cotidiana popular en que operan dichas estructuras. Esto es, apunta a modificar la cultura cotidiana de vida del sujeto popular.

f) Ahora bien, este modo de producción teatral germinalmente alternativo, no adopta ninguna metodología de creación teatral en particular, aunque reconoce que algunos se muestran más apropiados para darle sustento y viabilidad. Tampoco afirma nada respecto a la duración o profundidad con que un grupo de base asuma la implementación de una experiencia teatral de esta naturaleza. Todo ello dependerá de las motivaciones, objetivos, ritmos de conformación y aprendizaje de cada colectivo en particular. Lo anterior resulta un requisito fundamental en el trabajo de base, pues no se trata de imponer en todos los grupos determinadas "recetas" que uniformicen, otra vez, la práctica teatral popular. La tarea de proponer e implementar una manera alternativa de hacer teatro es el fruto de la labor de múltiples experiencias diversas, que comprometen al conjunto de grupos de base interesados, y no a una nueva "vanguardia iluminada". Las metodologías de trabajo, así, surgirán como producto de la sistematización y perfeccionamiento de todas esas experiencias. Lo importante no son los métodos y técnicas, sino los sujetos mismos y sus respectivos procesos de aprendizaje, crecimiento y auto-conciencia.

g) Así se llega al segundo momento importante de transformar en la actual práctica teatral de base: el <u>proceso de producción</u> apoyado y conducido por el monitor o capacitador.

g.1.) Constatamos que todo grupo de base requiere de la existencia de un rol y estilo de conducción que intencionadamente favorezca un proceso de participación y gestión democrática entre sus miembros. Por otra parte, vemos que la experiencia de monitores teatrales de base se encuentra marcada por la adopción de estilos no-democráticos de conducción grupal.

g.2.) La monitoría teatral de base, en consecuencia, debiera modificarse a sí misma de modo que, al menos:

-- se respeten y desarrollen las motivaciones y expectativas de los participantes del grupo, su proceso de constitución e identidad grupal, su ritmo de aprendizaje, sus capacidades y creatividad propios, de manera de avanzar hacia su auto-regulación progresiva;

-- se genere así un estilo de crecimiento grupal basado en relaciones personalizadas, colaborativas y horizontales (no-jerárquicas).

g.3.) Por lo tanto, el rol del monitor necesita ampliarse, para avanzar de una mera transmisión de conocimientos y técnicas, a la proposición de métodos de trabajo que hagan vivir al grupo un proceso de apertura, flexibilidad e independencia en la búsqueda de su propia definición y gestión como colectivo de trabajo popular. Esto es, el monitor de teatro debe transformarse en un "animador" grupal: un facilitador de la conformación e identidad --democráticos-- del grupo de base.

g.4.) Dicha propuesta metodológica de animación grupal comprendería tres áreas principales de capacitación para los monitores teatrales:

-- desarrollo personal y grupal de los integrantes del colectivo de trabajo;

-- desarrollo expresivo-teatral;

-- desarrollo político.

A continuación, expondremos con más detalles lo que implicaría cada una de éstas áreas.

Desarrollo Personal y Grupal

g.5.) Lo que se trata acá es facilitar el conocimiento interpersonal de los miembros del grupo, en términos de perfilar mejor sus necesidades, aspiraciones y potencialidades como personas. A través de este proceso el grupo va recorriendo un curso de conformación interna que le da la posibilidad de encontrar y proyectar sus propios objetivos y expectativas, esta vez como colectivo.

g.6.) Este proceso de conformación y crecimiento interno, que el animador no sólo debe respetar sino estimular y facilitar, resulta previo a la aplicación de tal o cual metodología de producción teatral ("un grupo de teatro es, antes que de teatro un grupo de personas"). Pero ello no obsta a que dicho proceso se fomente a través de ejercicios o técnicas de expresión, comunicación y creatividad extraídos de los mismos módulos de capacitación dramática.

g.7.) En efecto, hay dos grandes códigos de comunicación y expresión al interior de un grupo que están a la base de su constitución: el verbal y el corporal (preverbal o no-verbal). El primero explicita a través del discurso una concepción de lo que se hace, se vive o se experimenta. El segundo, manifiesta una conducta (actitudes, gestos, movimiento). Integrar ambos códigos permite un mejor equilibrio individual y colectivo, ampliando los niveles de auto-conciencia, autovaloración y motivación para la acción. Lo cual implica para el animador agudizar su capacidad de observación y percepción para reflejar permanentemente al grupo de tensiones o contradicciones entre lo que dice y lo que hace.

g.8.) De esta manera se espera avanzar en el logro de la integración del grupo y en la capacidad de auto-regularse en base a las necesidades y expectativas de todos sus miembros. Facilitar este proceso de crecimiento personal y grupal supone, al menos, dos requisitos de parte del animador. Por un lado, que haya iniciado previamente un proceso similar en su propia experiencia vital. Esto es, de auto-conocimiento de sus propias necesidades y aspiraciones, capacidades y límites; de superación de los bloqueos a la expresión y comunicación inter-personal; de integración de sus facultades intelectuales y emotivas, etc. Por otro lado, supone que el animador aporte esta experiencia vital en cada grupo que le toque conducir, participando en él como un miembro más, aprendiendo de sus errores y logros, limitaciones y caminos de superación. De esta manera, el animador puede legitimarse como tal al interior de un grupo y dar consistencia a una propuesta educativa efectivamente democrática.

. Desarrollo expresivo-teatral

g.9.) La práctica teatral a la que aspiramos la vemos estimulando diversos procesos al interior de los grupos de base:

-- la elaboración de productos dramáticos cuyo "contenido" exprese las vivencias y percepciones acerca de su realidad y condiciones de vida de los participantes;

-- ello, mediante un "lenguaje" expresivo y unos códigos comunicativos extraídos de la cultura local a la cual pertenecen los integrantes del grupo (y no de la "cultura estético-académica" que pueda aportar o imponer el monitor).

-- lo anterior, con el fin de convocar o estimular a la comunidad (social o territorial) a la que pertenece, a confrontar sus propias experiencias y percepciones, con las del grupo, para extraer de allí principios mancomunados de acción que ayuden a la transformación del problema o realidad expresada en el producto teatral.

Desarrollo político

g.10.) Se dice que todos los problemas que enfrenta el sujeto popular son atribuíbles a las grandes estructuras que rigen nuestra sociedad (capitalista en la producción económica, autoritaria en su gestión estatal). Esta afirmación exige un análisis más profundo. Hay responsabilidades infinitamente más complejas, atribuíbles a la sociedad en su conjunto y también el propio pueblo como sujeto individual y colectivo. Surge entonces la necesidad de construir un conocimiento nuevo acerca de lo político, que avance más allá de una explicación meramente externa y propia de "especialistas".

g.11.) Concebimos, en cambio, la acción política como aquella que compromete al conjunto mayoritario de sectores populares, destinada a conocer, hacer conciente, visible y por tanto, criticable y transformable, a través de variadas formas de organización y movilización, la realidad de dominación que sobre él se ejerce.

g.12.) Esta "realidad de dominación" surge, se construye y se transforma simultáneamente en distintos planos de la vida colectiva, tanto micro como macro-social. Ello, a partir de los problemas experimentados en la vida cotidiana del sujeto popular: en los espacios sociales sectoriales, propios de las distintas inserciones del sujeto en la vida comunitaria(trabajador, poblador, estudiante, dueña de casa, consumidor, etc.); como espacio y estructuras globales(nacionales) de poder.

g.13.) El desafío de un grupo teatral en su vida interna como en la producción teatral que realice, es introducir elementos de percepción, conocimiento, crítica y movilización social a partir de sus propias experiencias de vida, individuales o colectivas (afirmamos que si uno no es capaz de conocerse y criticarse a sí mismo, el conocimiento y crítica "hacia afuera" resulta poco consistente), para desde allí ir extendiendo la visión y, en consecuencia, la acción, hacia espacios sociales mayores.

3. Respecto a los principales problemas que afectan la experiencia de capacitación de los integrantes del Taller.

a) Tres problemas

a.1.) La revisión de la propia práctica como monitores o integrantes de grupos teatrales de base, arroja tres problemas principales que requieren solución:

-- la democratización interna del grupo;

-- la inserción del grupo y su quehacer en la vida organizativa y comunitaria;

-- la inserción del grupo en la nueva fase política de movilización anti-autoritaria.

a.2.) El problema de la democratización interna surge de constatar en algunas de nuestras experiencias:

-- un estilo "caudillista" de liderazgo grupal;

-- la dependencia del grupo hacia el monitor--agente externo--;

-- una conducción grupal unipersonal;

-- capacidades y responsabilidades unipersonales en la tarea de la escritura dramática y de dirección escénica.

a.3.) Respecto al segundo problema, se advierte la dificultad del grupo en abrirse un espacio dentro de la organización y dentro de la comunidad. Ese espacio se restringe uno puntual: el de la representación de un montaje. Pero, ni la organización ni la comunidad asumen los problemas planteados en el montaje, generando nuevas iniciativas que le den solución. Se aprecia en consecuencia que el grupo y su trabajo no están insertos en la vida cotidiana de su organización o comunidad.

a.4.) Respecto al tercer problema, se advierte una tensión entre el tiempo "interno" del grupo (de capacitación, de conformación grupal, de preparación de un montaje) y el tiempo "externo", propio de la actual coyuntura política con su carga de demandas cada vez mayores y urgentes. Tensión que lleva a muchos grupos teatrales a desdibujarse como tal, incluso desaparecer para buscar otras vías de participación en la coyuntura política.

b) <u>Pistas de Solución</u>

b.1.) Democratización interna.

¿Qué entendemos por democratización? En primer lugar, debe entenderse como un proceso que vive el grupo. De esta manera no parece "no-democrático" que dentro de él existan responsabilidades unipersonales, de acuerdo a las capacitades de cada cual, siempre y cuando

el grupo mismo lo haya decidido así. Incluso la dependencia del grupo hacia el monitor resulta una fase normal dentro del proceso de desarrollo grupal.

-- En este problema están operando, otra vez, nuestras propias expectativas respecto de lo que "debe ser" un grupo. En un comienzo puede que éste se constituya nada más que para crear una obra. Luego de lo cual, el grupo decide hacer otra cosa, desaparecer, continuar de la misma manera o avanzar hacia objetivos más vastos. Cada grupo tiene que recorrer su propio camino. El problema, entonces, recae sobre el monitor: cómo facilitar que ese camino se recorra de manera consciente por el grupo. Lo cual significa ir transfiriendo al grupo la responsabilidad de definir sus propias opciones.

-- Ahora bien, lo anterior no implica que el monitor haga tabla rasa de sus propias concepciones, pues concientemente o no, tiene una propuesta, Y no sólo eso, tiene además un cierto poder sobre el grupo --el de la información, los conocimientos o la experiencia. En esto no podemos mentirnos. Lo válido acá es en primer lugar explicitar desde el comienzo esas expectativas y contrastarlas con las del grupo, para de allí sacar un programa consensual de trabajo, revisable cuantas veces sea necesario. En segundo lugar, es importante que el monitor esté comprobando permanentemente los efectos de su conducción sobre el grupo; si crea dependencia, subordinación, inhibiciones, etc., al mismo tiempo que esté facilitando la confianza del grupo en sí mismo, en sus propias convicciones y sentimientos respecto del trabajo conjunto y de su conducción.

-- Para satisfacer este tipo de conducción grupal existen métodos de trabajo más adecuados que, por ejemplo, acortan el período de dependencia y fomentan un desarrollo del grupo.

b.2.) Inserción en la vida organizativa y comunitaria.

-- En este problema se vieron varias pistas posibles de superación. Por una parte, transformar el acto de representación teatral en una instancia de reflexión y participación colectiva (grupo-público) y de ensayo de soluciones al problema planteado por el grupo, lo cual significa ubicar la representación en el lugar y momento más adecuado para la organización de la comunidad y utilizar técnicas de animación como, por ejemplo, las propuestas por Boal en el "Teatro del Oprimido".

-- La inserción más plena en la vida cotidiana de la organización o comunidad a la que pertenece el grupo implica, sin embargo, procesos que están antes y después de la representación misma. Por ejemplo, en la selección y desarrollo de una problemática que recoja las preocupaciones y aspiraciones de los miembros de la organización o comunidad. Y luego, en la labor más permanente de animación social que el grupo pueda realizar en su comunidad, en la cual el teatro puede ser uno --entre otros-- de sus instrumentos.

b.3.) Inserción en la coyuntura política.

-- En primer lugar, se señaló que una forma alternativa de producir y difundir teatro como la propuesta, es un modo de hacer política --si se quiere a una escala "micro-social"-- pues fomenta actitudes de cambio en los sujetos participantes, sean éstos tanto grupos emisores como destinatarios ("públicos").

-- En segundo lugar, la actual coyuntura política ofrece variadas posibilidades de intervención teatral. Por ejemplo, en la organización y anima -

ción de una "protesta" u otro tipo de movilización política. Avanzar en la implementación de este tipo de experiencias resulta necesario pues el contexto de la sociedad chilena indica que el período de crisis social será largo y creciente.

Por lo anterior, la labor de un grupo teatral siempre contendrá un doble aspecto: proceso de preparación interna e intervención pública. En ambas se fomenta procesos de transformación. Ello implica adoptar, investigar y evaluar modalidades prácticas que permitan asumir esta doble tarea.

-- Finalmente, resulta legítimo que un grupo al no descubrir cómo resolver esta tensión a través de un modo de producción apropiado, decida participar en la acción política contingente por otras vías. Esto es, no utilizando el teatro.

4. Respecto de la proyección del Taller:

Hacia la conformación de un grupo de iniciativa y un equipo de prestación de servicios.

a) Continuar afinando una propuesta alternativa de modo de producción/difusión teatral de base implica una labor de largo aliento, sostenido y que compromete a muchas personas más allá de los miembros del Taller.

b) En este sentido, el rol posible de los meimbros del Taller es continuar experimentando y sistematizando nuevas metodologías de capacitación, producción y difusión teatral.

c) Además de contribuir con ella al perfeccionamiento y multiplicación de las prácticas de base en las cuales participan sus miembros, se ve necesario que el Taller mismo se constituya en un grupo de iniciativa que muestre las posibilidades de esas nuevas metodologías en diversas instancias y grupos sociales.

d) Concretamente, se sugiere en un mediano plazo:

d.1.) Realizar servicios de "intervenciones" teatrales en diversos encuentros de grupos de base, así como de agentes profesionales de trabajo popular, con el fin de interesarlos en la incorporación de este tipo de metodologías en sus respectivos ámbitos de acción.

d.2.) Registrar y sistematizar esas experiencias con el fin de publicarlas como posibles materiales educativos.

d.3.) Manteniendo monitorías en grupos de base, formar a aquellos más avanzados como "grupos referentes" o de similares propósitos que el nuestro en su ámbito local o regional.

d.4.) Mediante iniciativas de intercomunicación (encuentros, boletín, talleres, etc.) de los resultados y problemas de estos nuevos grupos, ir conformando un movimiento de renovación teatral popular.

e) A un plazo menos prolongado, quedan como aspiraciones a asumir colectivamente por parte de los miembros del Taller --y para las cuales habría que obtener algún financiamiento especial:

e.1.) Implementar los nuevos desarrollos sugeridos en los diversos módulos de capacitación por separado, dando origen, además de la experiencia de capacitación

en terreno, a una serie de materiales de educación a "distancia" (cartillas o manuales de capacitación).

e.2.) Completar el diseño del "Módulo Integrado" de capacitación en su unidad introductoria, para luego de su prueba y evaluación en terreno, continuar en la configuración de una unidad avanzada (de perfeccionamiento).

e.3.) Ofrecer talleres de formación de monitores en cada una de las metodologías consignadas en esta publicación, así como posteriormente, la del "Módulo Integrado".

e.4.) Iniciar un segundo Taller de auto-capacitación, esta vez ampliado a más integrantes, con el fin de conocer y evaluar otros métodos de expresión teatral como: teatro-callejero, teatro invisible y psico/socio-drama.

A N E X O E S P E C I A L

125

EJERCICIOS, DINAMICAS Y JUEGOS DE CAPACITACION TEATRAL

INDICE DE JUEGOS Y DINAMICAS(*)

EXPRESION CORPORAL: Módulo I (Págs. 3-15)

I.	Presentaciones :	1,2.
II.	Oxigenación	3,4,5,6,7,8,9
III.	Energetización:	10
IV.	Calentamiento:	11,12,13,14,15
V.	Relajación:	16,17,18,19,20
VI.	Sensibilización y Confianza	21,22,23,24.
VII.	Creatividad:	25,26,27,28,29,30,31.

TEATRO FORMATIVO: Módulo II (Págs.16-24)

I.	Juegos de Apresto:	32,33,34,35,36,37,38,39,40
II.	Dinámicas de Presentación	41.
III.	Espacio, personaje, acción, conflicto, solución(E.P.A.C.S.):	42.
IV.	Actividades teatrales:	43,44,45,46
V.	Pequeña obra dramática: (P.O.D.):	47

TEATRO DEL OPRIMIDO(Págs.25-31)

I.	Sensibilización Corporal:	48,49,50,51,52,53,54,55,56,57, 58,59,60,61,62,63,64,65,66,67, 68,69,70,71,72,73,74.

(*) Este índice presenta una ordenación de ejercicios de acuerdo a la exposición de los módulos hecha por cada monitor en el Taller. A final del capítulo, se incluye un nuevo índice que los reordena por materias.

II. Teatro-Imagen: 75,76,77.

III. Teatro-Foro 78.

TEATRO TESTIMONIAL-CAMPESINO: Módulo IV (Págs.32-39)

I. Descubrimiento del cuerpo: 79,80,81,82,83,84,85,86,87,88, 89,90

II. Integración grupal: 91,92,93,94,95,96,97,98.

III. Creatividad: 99,100,101.

IV. Montaje: 102.

INVESTIGACION-MONTAJE: Módulo V (Págs.40-50)

I. Soltamiento muscular: 103,104,105,106.

II. Respiración: 107,108,109,110.

III. Sonidos: 111,112,113,114,115.

IV. Creatividad sonora-vocal. 116,117,118.

V. Memorias 119,120,121.

VI. Construcción dramática: 122,123,124,125,126.

MODULO I : EXPRESION CORPORAL

Sistematizador/ Conductor:

CLEMENTE LIZANA

I. EJERCICIOS INTRODUCTORIOS DE PRESENTACION.

Objetivos:

-- Introducir a los participantes a una dinámica de conocimiento y confianza mutua, de generación de vínculos interpersonales y de comunicación grupal.

-- Motivar a los participantes a ocupar su cuerpo como su principal y más completa forma de comunicación interpersonal, esto es, más allá de la expresión verbal.

-- Esta unidad también puede aprovecharse para efectuar una revisión crítica de los usos que damos a los patrones más comunes y rutinarios de relación interpersonal, como por ejemplo, el saludo.

1. Cuchicheo en Parejas y presentaciones mutuas. (individual-en parejas).

Los participantes, en círculo, intercambian de a parejas, cómo se llaman, qué hace cada uno, qué los trae a esta activi-

dad, qué esperan de ella, etc.. Después de unos breves minutos, presentan por turno a su pareja relatando los principales tópicos que recogió de la conversación.

2. Saludos (en parejas)

En estos ejercicios no se trata de "actuar" sino de comunicarse con el compañero utilizando los saludos descritos a continuación. También se puede aprovechar para presentarse brevemente, intercambiando sus nombres.

a) Convencional: mano y abrazo.

b) Abrazo y beso: abrazo y beso en las mejillas

c) Japonés: una o varias reverencias mirándose a los ojos.

d) Brasileño: abrazo fuerte, oliendo nuca, cabeza y hombros del compañero

e) Patriarcal: colocando cabeza del compañero contra el pecho.

f) Mano en el: mano del compañero hacia el corazón y retención de ella durante un momento.

g) Besamanos: besándose las manos alternadamente.

h) Esquimal: frotar narices unos con otros.

i) Payasos: intercambiando palmeos en los glúteos.

j) El Caballero: montados en las espaldas de otros, intercambio.

k) A caballo:de abrazos y apretones de mano.

l) Batiendo palmas: batiendo palmas contra las del compañero

m) Toque de codo: intercambiar un pequeño golpe de codo.

n) Acariciar la barbilla: intercambiar, cogerse la barbilla.

o) Tirar la oreja: intercambiar un pequeño tirón de orejas.

Los saludos pueden ejecutarse en círculo o desplazándose por la sala, entrecruzándose unos con otros.

II. OXIGENACION

Objetivos:

Esta unidad puede aprovecharse para:

-- Aumentar la capacidad respiratoria para una mejor disposición al trabajo físico e intelectual posterior (relajación, tonicidad muscular, concentración).

-- Percibir los efectos que tiene la respiración sobre el organismo (actividad física y mental).

-- Los ejercicios realizados en parejas o en grupos profundizan los vínculos interpersonales entre los participantes.

3. Sube y Baja Mano (individual)

En círculo, de pie. Los ojos miran el hueco de la palma de la mano colocada sobre el costado, abajo. Una mano sube y los ojos la van siguiendo. Inspiración. Baja la mano. Expiraciones hasta llegar abajo. Luego continúa con la otra mano.

4. La flor que se abre y se cierra(grupal)

En círculo de pie, el grupo se coge de las manos y avanza un paso adelante, levantando brazos al unísono e inspirando. Retención. Luego retrocede bajando brazos y expirando.

5. Con soplidos (individual)

Inspiración profunda. En seguida, expiración FUERTE, de 3 soplidos consecutivos doblando columna hacia adelante.

6. Huele la flor, Apaga la vela(individual)

En una mano, una flor imaginaria, en la otra una vela ídem. Hacia un lado se inhala el perfume de la flor; hacia el otro se sopla apagando la vela.

7. Inflando la pelota con bombín(individual)

El cuerpo relajado en cuclillas sube inspirado a pequeños intervalos hasta quedar de pié. Expiración continua y caída a cuclillas. Vuelta a subir.

8. Ojos de pescado(individual)

De pié, con palmas de manos en frente de los ojos. Inspirando, los brazos se abren lentamente hacia los lados. Los ojos siguen el movimiento de ambas manos, intentando no perderlas de vista. Luego, los brazos regresan lentamente al centro, expirando.

9. Inflando un mono plástico(en parejas)

De pié, relajados. Un participante será el muñeco. El otro, quién lo "inflará":

a) Inflar: el muñeco inspira, en coordinación con su compañero que expira bombeando el aire a intervalos. A medida que avanzan en la respiración, el cuerpo del muñeco se estira y erige lleno de aire, hasta llegar a un límite adecuado.

b) Desinflar: el compañero "desinfla" el mono simulando destapar una válvula ubicada en cualquier zona del cuerpo. El cuerpo del muñeco se va doblando por partes, comenzando por donde fue desinflado, hasta quedar totalmente replegado en el suelo. De esa posición comienza nuevamente a ser inflado con bombeos progresivos. Luego, los integrantes intercambian roles.

III. ENERGETIZACION

Objetivos:

-- Activar el cuerpo en su totalidad provocando soltura y una mayor irrigación sanguínea en las distintas zonas de tensión muscular.

-- Estos ejercicios realizados en parejas o en grupo profundizan significativamente lazos de confianza entre los miembros de un grupo.

10. Saca-polvo palmazos restregar presionar (individual-parejas-grupal)

Saca polvo: con los dedos rozar con movimientos rápidos desde el centro del cuerpo hacia afuera.

Palmazos: con la mano ahuecada golpear de cabeza a pies.
Restregar: con la mano extendida refregar con fuerza.
Presionar: apretar con las manos el cuerpo.

El ejercicio puede realizarse en parejas o grupo, turnándose.

IV. CALENTAMIENTO

Objetivo:

Movilizar el cuerpo y coordinar sus distintas partes a través de juegos de integración grupal.

11. Dinámico (individual-parejas-grupal)

Caminatas en punta de pies, talones, bordes de pies, en diferentes ritmos:

a) Caminata de Payasos: un participante se coloca pegado a otro por detrás y sigue al unísono la caminata del que va adelante. Se van agregando más participantes a la fila.

b) Con 4 pies: pasan caminando en 4 pies, uno por debajo del otro, entrecruzándose libremente.

c) La mona cargando al monito: un participante en 4 pies, otro atraviesa por debajo del cuerpo de aquel y se cuelga de su espalda sujetándose por los pies. La mona camina con su monito. Luego, cambio de roles.

d) Rodar acostados: tendidos sobre el piso, brazos extendidos a lo largo del cuerpo, piernas juntas y estiradas. Rodar en diferentes direcciones, pasando por encima del cuerpo de los otros.

12. Carrusel (en parejas-grupal)

Cogidos de las manos formando una ronda. Luego, girar en un sentido y en otro con brazos estirados.

13. La silla(de a 3)

Dos participantes forman una silla de manos y un tercero se sienta en ella. Los ocupantes de sillas saludan a otros ocupantes utilizando los saludos indicados al comienzo. Durante el ejercicio van rotando portadores y ocupantes.

14. Balancín (en parejas)

De pie, se cogen de las manos con los brazos estirados. Luego uno baja lentamente hasta el suelo, el otro lo sostiene, y vice-versa: uno baja, el otro sube.

15. Animales arrancando del incendio

Recorrer en distintas direcciones el espacio, imitando el movimiento de diferentes animales arrancando de un incendio imaginario.

V. RELAJACION

Objetivos:

--- Distensionar los músculos y reposicionar las distintas zonas del cuerpo en torno a su eje(columna y extremidades).

-- Estimular una percepción interna del cuerpo, de sus órganos del tejido muscular grueso y fino.

-- De a parejas o en grupo, estimular lazos de confianza.

16. Tendidos sobre el piso, columna estirada, boca arriba. Conviene ubicarse en rueda con las cabezas hacia el centro.

a) Individual : Soltamiento de pies, piernas, pelvis, glúteos, espalda, tórax, brazos, manos, cuello, cabeza, cara.

El movimiento se realiza levantando cada parte del suerpo y dejándola caer hacia el suelo.

b) Con masaje: soltamiento con presión de palmas en la cabeza, tórax, brazos y manos. El movimiento se realiza con la ayuda de un integrante.

c) Estiramiento de columna: un itegrante estira la columna de sus compañeros, cogiendo las piernas por los talones y empujando levemente sus cuerpos hacia adelante y atrás varias veces.

d) Estiramiento y masaje: un integrante presiona con las palmas de las manos en la cabeza, tórax, brazos y manos de los que están tendidos. Luego estira sus piernas, y las flexiona apoyando sus rodillas contra su tórax.. Finalmente, estira el cuello con un tirón de cabellos, desde la coronilla, para ubicar la cabeza en posición correcta.

17. Con sonidos

En la misma posición que en la relajación anterior(16 a) incorporar sonidos: letras "m", "n" y vocales.

18. Des-perezamiento

Terminada la relajación, desperezamiento estirando el cuerpo hacia un lado y otro, colocando el cuerpo de costado y arqueando los brazos por encima de la cabeza.

19. Automasaje de cabeza y facial (individual)

De pié, cuerpo relajado. Masajear con movimientos rotatorios desde la coronilla de la cabeza hacia adelante, incluyendo el rostro (pómulos, mejillas, nariz, boca, sienes, etc.).

20. Estirar columna con pulgares (en parejas)

De pié, uno detrás de otro. El de atrás masajea con los pulgares las vértebras de la columna desde el cuello hasta el coxis.

Se repite la operación, masajeando de abajo hacia arriba. Esta ENERGETIZACION hacia abajo y arriba produce enderezamiento de la columna.

VI. SENSIBILIDAD Y CONFIANZA

Objetivo:

Estimular en los participantes una actitud de entrega y confianza hacia los restantes miembros del grupo.

21. El ciego y su guía(en parejas)

Uno es el ciego, el otro su guía. El guía conduce a su ciego repitiendo en voz baja su nombre o emitiendo un sonido convenido previamente. El ciego sigue al guía por su voz. Después de un tiempo de juego, se intercambian los roles.

22. Cargando al compañero(grupal)

Todos de pie en círculo. Un integrante se ubica al centro tendido de espaldas, relajado. El resto lo levanta suavamente colocando las palmas abiertas debajo de su cuerpo, y lo elevan por encima de sus cabezas. Lo trasladan hacia otro punto de la sala. Luego, es bajado a un ritmo lento y cuidadosamente depositado en el suelo. Después de un momento de descanso levantan al compañero por los hombres y lo acogen con un abrazo. Este ejercicio el más estricto silencio y concentración. Uno a uno irán rotando los participantes hasta ser cargados todos.

23. Ronda de confianza

Todos de pié en círculo. Un integrante se ubica al centro, relajado, con los ojos cerrados. El resto, con las palmas de las manos vueltas hacia el centro. El del centro comienza lentamente a oscilar hacia adelante y hacia atrás hasta caer, abandonándose en los brazos de sus compañeros. Los demás reciben el cuerpo y lo devuelven hacia otra dirección. Después de un tiempo, es ubicado en su posición inicial y acogido con un abrazo. Todos rotarán en la experiencia. El ejercicio exige la misma atención y silencio que los anteriores.

24. Corredor de confianza(grupal)

De pié, en dos filas frente a frente. Uno de los integrantes se ubica en un extremo del corredor, tendido sobre el

suelo, boca arriba, relajado con los ojos cerrados. Los integrantes de las dos filas lo levantan de manera que pueda ser recibido por los siguientes. Así, el cuerpo del compañero viaja en una "camilla" de brazos, que lo desplaza hasta el final del corredor. Al llegar al final es bajado lentamente y depositado con cuidado en el suelo. Aguardando algunos momentos es levantado por los hombros y puesto de pié donde es recibido y acogido con un abrazo. Todos rotan sucesivamente.

VII. CREATIVIDAD

Objetivo:

Ejercitar en los participantes sus posibilidades de expresión (sentimientos, ideas, valores, imágenes, vivencias,etc.) a través del cuerpo.

25. El ocho en el espacio (individual-grupal)

Repartidos en distintos puntos de la sala, dibujar el número "8" en el aire, una y otra vez, utilizando cualquier parte del cuerpo. El ejercicio va sufriendo modificaciones en cuanto a usar distintas zonas corporales, diferentes ritmos y desplazamientos. Tiene un comienzo individual para terminar en una integración grupal.

26. La pluma(individual-grupal)

Repartidos en distintos puntos de la sala, cada participante imagina que tiene una pluma en sus manos y juego con ella lanzando y recibiéndola con distintas partes del cuerpo. El ejericcio va derivando a una integración de los participantes, donde todos juegan con una sola pluma.

27. Flor de loto(grupal)

En círculo, de pié. Tres integrantes avanzan hacia el centro y se ubican:

- uno sentado en los talones, posición fetal
- los otros dos, arrodillados, cubren con su cuerpo al primero.

Avanzan en seguida los otros integrantes en parejas, y así, sucesivamente van cubriendo con sus cuerpos a los que están más abajo,hasta formar la flor. La desarman lentamente partiendo de afuera hacia el centro.

28. La máquina(grupal)

En círculo de pié. Un integrante avanza al centro y crea una secuencia de movimientos con su cuerpo, acompañándola con sonidos. Uno a uno los integrantes se van sumando a la secuencia inicial propuesta integrando nuevas acciones, en coordinación con las de los primeros hasta formar la "máquina".

29. El espejo (en parejas)

a) En dos filas frente a frente, cada persona observa a su pareja de pies a cabeza. Primero de frente, luego de perfil y luego de espaldas, alternadamente. En seguida, cada pareja realiza una acción cotidiana por ejemplo: aseo y arreglo personal) donde uno de ellos será espejo del otro. Una vez finalizado el aseo se intercambian los roles.

b) Los participantes también pueden realizar con su pareja-espejo diversos roles sociales, en diferentes situaciones (ej: prostituta que se viste y se maquilla para salir a "trabajar", etc.).

30. Cruzar la sala (individual)

Se dividen en grupos. Cada participante de grupo se desplazará alternadamente por la sala creando una secuencia de movimientos extraídos de los ejercicios de creatividad vistos anteriormente.

31. La tribu (creación grupal dirigida)

En fila india, caminata en círculo, utilizando la imagen de una tribu en marcha por tierras extrañas y en busca de su tierra de origen. Se van anunciando por diferentes situaciones; por ej.: cansancio y tristeza durante la marcha:

- miedo a la amenaza externa. Enemigos ocultos que asechan.
- miedo a la amenaza interna. Los fantasmas interiores de cada miembro de la tribu los acosan.
- la tribu lucha contra los fantasmas y los arroja
- la euforia por la victoria contra los enemigos
- llegada a la tierra de origen
- rito de agradecimiento y fiesta

Este ejercicio precisa un conductor que guíe al grupo y entregue las consignas.

MODULO II : TEATRO FORMATIVO.

Sistematizador|Conductor:
FERNANDO DIAZ H.

I. JUEGOS DE APRESTO

Objetivo:

Mediante juegos de integración grupal que mezclan canto, movimiento y mímica, disponer a los participantes a un trabajo colectivo de expresión dramática.

32. La batalla del calentamiento

En círculo, los participantes al compás de la canción:
En la batalla del calentamiento
había que ver la carga del jinete
jinete... a la carga
una mano (todos sacuden una mano)
En la batalla del calentamiento
había que ver la carga del jinete
¡Jinete!... a la carga!
una mano, dos manos (sacuden las dos manos)
Y así sucesivamente, un pié, dos pies, la cabeza,
todo el cuerpo.

33. El jocky pocky

En círculo, los participantes al compás de la canción, acompañan con mímica, y desplazamientos.

Bailando el jocky pocky(3 veces)
Todo será mejor ¡Hey!
Y pongo la mano derecha adentro
y pongo mano derecha afuera
y la sacudo ahora
y bailo el jocky pocky
y doy una vuelta entera
Todos me ven mejor ¡Hey!

Y así sucesivamente, mano izquierda, pie derecho, etc.

34. Mi vecino no oye bien

En círculo sentados, todos cantan, acompañado con un gesto o cada rasgo de "mi vecino" que se va omitiendo sucesivamente, desde el final ("no ve na")

Mi vecino no oye bien
Tiene jiba y un chichón
sin nariz y cabezón
tartamudo y no ve ná...
¡Hey! la rá la rá la rá...

35. La feria de maestro Andrés

En círculo cantan:

Solo: A la feria del Maestro Andrés
he comprado un violino
"fiú-fiú" un violino (acompaña con gesto)

Todos: "fiú-fiú" un violino (con el mismo gesto)

Solo: A la miré, a la miré
a la feria del maestro Andrés

Todos: A la miré, a la miré
a la feria del maestro del maestro Andrés

Se continúa en la misma forma agregando otros instrumentos, a los que se les representa con un sonido y un gesto. Por ejemplo, "Fao-fao", la viola, "turumba" el tamborino, etc.

36. Danza de la serpiente(grupal)

Los participantes forman una fila india que baila al son de una melodía.

37. El aire, el mar, y la tierra(grupal)

De acuerdo a una lista de animales de aire, mar y tierra confeccionada en secreto por el conductor, los participantes adoptaron diferentes posiciones.

Aire: de pie, alzando los brazos

Mar: en el suelo, nadando

Tierra: de rodillas o 4 pies.

38. Aplausos y mímicas(grupal)

En círculo, los participantes desarrollan una frase rítmica con aplausos, alternando series de sonidos y silencios con las siguientes consignas:

a) Matemático: 1111 o 11 o 11

1111 o 11 o 11

1111 o 1111 o

1

b) Matemático: 1111 o 11 o 11
Pasado

1111 o 11 o 11

1111 o 1111

oooo

1

Nota: El "-" debajo del número 1 corresponde al acento o énfasis de la frase sonora.

c) La locomotora: Se dividen los participantes en dos grupos y un conductor. Un grupo son las ruedas derechas del tren. El otro, las ruedas de la izquierda. Alternadamente realizan un aplauso, el sonido de la marcha de la locomotora, lento al comienzo para luego in creciendo en intensidad y rapidez.

El conductor anuncia las detenciones del tren, y los participantes realizan el sonido clásico del vapor. Igual ocurre cuando se anuncia la sirena.

d) Frutas: Los participantes recogen diversas frutas imaginarias del suelo, realizando la mímica correspondiente y compás de una melodía entonada por todos. Según las características de cada fruta indicaba por el conductor, la melodía variará de tono e intensidad.

Este ejercicio puede efectuarse imitando también animales y objetos diversos.

e) La sandía: los participantes recogen una sandía imaginaria del suelo, luego la cortan, haciendo el sonido del cuchillo que rebana, La comen, Escupen sus pepas una a una y finalmente arrojan la cáscara. Terminan limpiándose los dedos, sacudiéndolos contra las piernas.

f) La bomba: los participantes se dividen en 3 grupos, un grupo será el avión, los que harán el sonido característico del motor en vuelo.

Otro grupo lanzará la bomba desde el avión haciendo el sonido característico de la caída y el tercer grupo hará el sonido de la explosión de la bomba. Termina el ejercicio reaccionando todos con la explosión.

39. La batalla de las sillas

En círculo, los integrantes danzan al compás de una melodía alrededor de una fila de sillas agrupadas al centro de la sala. El número de sillas es uno menos que el de los integrantes. Al interrumpirse la melodía todos buscan tomar asiento. El integrante que no encuentre silla debe abandonar el juego. A las vueltas siguientes, el conductor va retirando una a una las sillas hasta quedar una sola.

40. Las velas encendidas

Los participantes se dividen en dos grupos con velas encendidas en sus manos. Cada bando intenta apagar con soplidos las velas del contrario.

II. DINAMICA DE PRESENTACION

Objetivo:

Facilitar el conocimiento mutuo de los integrantes del grupo.

41. La carta

Los integrantes comparten algunas de sus inquietudes, motivaciones y actividades para lo cual contestan en una hoja de presentación las siguientes preguntas:

a) ¿Cómo eres con tus amigos?

b) ¿Cuál es tu "hobby" preferido?

c) ¿Cómo te gustaría que fuera tu país?

d) ¿Qué haces tú para que así sea?

La hoja se cuelga en el pecho para que todos la lean. Se eligen por afinidad de a parejas; luego las parejas relatan al grupo lo conversado por ellas.

III. ESPACIO-PERSONAJE-ACCION-CONFLICTO-SOLUCION (E.P.A.C.S.)

Objetivo:

Familiarizar a los participantes en el uso de un instrumento sencillo de ordenación de una improvisación dramática(dramatización).

42. Improvisaciones utilizando un esquema básico de dramatización(E.P.A.C.S.)

Los participantes forman grupos de dramatización usando la pauta:

Espacio: Lugar de acción y su geografía(dimensiones, objetos existentes dentro de él).

Personaje: Número de ellos, edad, sexo, contextura física, características de personalidad y procedencia sociocultural.

Acción : ¿Qué hacen en ese luegar cada uno de los personajes?

Conflicto: Qué ocurre entre esas personas que entran en confrontación o disputa entre sí.

Solución : Cuáles son las pistas de solución o posibilidades de cambio de los personajes.

IV. ACTIVIDADES TEATRALES

Objetivo:

Ejercitar la capacidad de expresión y creatividad dramática a través de variados juegos de improvisación.

43. Estatuas

El grupo se divide en dos. Un grupo construye una estatua colectiva usando los cuerpos de los integrantes del otro grupo. Para ello cada uno de los "escultores" modelan las estatuas a su modo, sin perder la idea original. Luego el grupo estatua modelará a los que fueron escultores. El conductor puede aquí sugerir temáticas para un grupo u otro.

44. Juego de los contrastes

Los participantes en parejas improvisan situaciones de contraste, con o sin palabras (Ej. frío-calor, alegre-triste, juventud-vejez, etc.).

45. Objeto-drama

Con la misma metodología del E.P.A.C.S. los integrantes personifican distintos objetos de uso diario.

46. Composiciones

Los participantes componen por turno una situación dada, convenida por los restantes miembros del grupo (sin palabras).

V. PEQUEÑA OBRA DRAMATICA(P.O.D.)

Objetivo:

Introducir a los participantes en el uso de un modelo sencillo de ordenación y puesta en escena de una serie de dramatizaciones que conduzcan a un producto dramático único(obra).

47. Preparación y montaje(grupal)

Los integrantes utilizan un esquema de redacción de un argumento y montaje escénico llamado P.O.D. (Pequeña obra dramática).

Plantea los siguientes pasos:

a) El grupo escoge un tema desde la serie de dramatizaciones anteriores.

b) Del tema se recogen algunas situaciones claves a perfeccionar.

c) Luego se seleccionan las situaciones más pertinentes y logradas y se desglosan de acuerdo al siguiente esquema:

Historia (argumento)	Escenas (situaciones)	Identificación de los personajes	Objetivo de los personajes

d) Luego planifican el montaje definitivo del pequeño argumento agregando los siguientes datos:

Escenografía-Iluminación-Vestuario-Maquillaje-Utilería-Sonido

e) Presentación: los participantes realizan una muestra de la obra resultante, la que posteriormente puede ser evaluada de acuerdo al esquema de redacción propuesto.

MODULO III : TEATRO DEL OPRIMIDO(*).

Sistematizador : Augusto Boal
Monitora : M.Elena Sota.

I. SENSIBILIZACION CORPORAL

-- Desarrollar en los participantes una autconciencia corporal tanto en sus límitaciones como en sus posibilidades físicas y sensibles.

-- Estimular a los participantes utilizar la variedad de recursos del cuerpo y la voz como elementos expresivos dentro de un clima de juego.

48. Desplazamientos

Caminar libremente en cámara lenta, en ángulo recto, en 4 patas, como cangrejo, mono, camello, oso, elefante, cogiéndose los talones, como carretilla, con movimientos geométricos, enrollándose en el suelo.

49. Ocupar el espacio tocando el suelo la menor superficie posible, variando las posibilidades del cuerpo. De a uno primero, luego en parejas.

50. Coordinación

Con el pié o mano, dibujar una cruz, un círculo y un camino imaginario en el espacio.

(*) Método completo publicado en Autusto Boal: "Teatro del Oprimido, Teoría y Práctica". Editorial Nueva Imagen, México 1980.

51. Con el pié o mano escribir el nombre de cada uno en el espacio

52. En parejas, tocarse diferentes partes del cuerpo (Ej: la mano de uno toca el pié del otro)

53. Completar el espacio (en parejas)

Frente a frente. Uno se mueve y el otro completa el espacio vacío. (Ej.: si uno saca su vientre, el otro lo contrae.

54. La hipnosis (en parejas-grupal)

Con las palmas de las manos a algunos centímetros del rostro del otro, es hipnotizado el cual mantiene su cara constantemente a la misma distancia del hipnotizador.

RESPIRACION :

Tendidos de espaldas en el suelo:

55. Inflando y desinflando el vientre

56. Abriendo y cerrando el tórax

57. Levantando y bajando hombros

Parados contra la pared:

58. Inspirar por aleta derecha e izquierda

59. Inspirar, retener y expirar explotando el aire.

60. Inspiración profunda, expirar con sonido vocal lentamente.

MASAJES:

En el suelo:

61. Enrollarse y desenrollarse como una alfombra mecánica.

62. Sentados en círculo. Masajear al compañero que tiene por delante, de cabeza a espalda, por turno, hasta dar toda la vuelta.

RITMOS:

En círculo, grupal:

63. Aplausos a la derecha, a la izquierda, hacia cualquier dirección, mandar ritmos diferentes sucesivos. Transmisión de un ritmo como un teléfono, uno a uno.

64. La orquesta

Un grupo hace música rítmica, el otro baila y viceversa.

65. Danza

Partiendo de un ritmo en el cual se van metiendo por turno, individualmente.

SONIDOS:

66. Calentamiento vocal (grupal)

Todos los integrantes al unísono, atraviesan la pared con su voz, lanzando diversos tipos de sonidos.

OCUPANDO OTROS SENTIDOS

67. Todos ciegos (grupal)

Reconocer a los demás, tocando el rostro, oliendo las manos, buscar espalda agradable, dirigirse a un punto, dirigirse a una persona para besarla, darle la mano.

68. "Slalom" de ciegos (grupal)

Distribuirse en filas, unos serán los ciegos, los otros los obstáculos. Por turno, la fila de los ciegos traza un recorrido entre medio de la fila de los obstáculos, evitando tropezar.

69. Ciegos-vampiros (grupal)

Todos ciegos, se buscan cogiéndose el cuello, Los capturados por el cuello van saliendo del juego.

70. Observación (grupal)

Dos filas frente a frente. Uno de cada fila mira a los otros. Luego con los ojos cerrados, los describe detalladamente. Enseguida la otra fila vice versa. Se pueden introducir modificaciones de detalles de las personas, luego mirarse, y cada uno descubrir lo que el otro ha cambiado.

71. Escultura (grupal)

Dos grupos. Unos serán los escultores, los otros estatuas ciegas. Los escultores modelan las estatuas. Luego los escultores reproducirán sus estatuas, y las estatuas mediante el tacto reconocerán su reproducción.

MASCARAS :

72. Copiar vs/fuerza creadora (grupal)

En círculo, los integrantes desplazándose por la sala crean un gesto facial y una composición o actitud corporal ("máscara"). El conductor nombra sucesivamente a cada uno de los integrantes y todos reproducen la máscara del nombrado, no imitándola exteriormente sino intentando captar su fuerza o actitud interna ("fuerza creadora").

73. Los maestros (grupal)

Los participantes se dividen en dos grupos, cada uno con sus respectivos "maestros" o líderes (pueden ser rotatorios). Los maestros componen una máscara y los integrantes de su grupo la reproducen avanzando en fila india por la sala. Al entrecruzarse los maestros intercambian máscaras y sus grupos hacen lo mismo.

74. Intercambio de máscaras (grupal)

Cada uno de los participantes crea una máscara, luego se juntan en parejas para intercambiarlas, y así sucesivamente en varias oportunidades (3 o 4). Finalmente se detiene el juego y cada participante intenta reconocer su propia máscara en alguno de sus compañeros.

II. TEATRO-IMAGEN

Objetivo:

Desarrollar en los participantes su capacidad de comunicación (de ideas, sentimientos, percepciones) a través de la composición corporal y facial (estatuas y máscaras).

Introducir a los participantes a un modo de expresión y comunicación dramática en el cual el "público" es el actor. Se presta para fines de animación de grupos(debate o reflexión colectiva).

75. Imagen del grupo

1,2,3 actores hacen una escultura que refleja su opinión de las relaciones al interior del grupo. Otros "escultores" pueden modificar.

76. Escultura sobre un tema determinado (Ej.: el régimen policial)

Dos grupos: uno de ellos esculpe, el otro son estatuas.

a) situación real-actual, luego esculpe.
b) situación ideal que supere la situación real;
c) situación de transición para pasar de lo real a lo ideal
d) la escultura se "anima"(realiza un pequeño movimiento) a una indicación de los escultores.

77. Crear la imagen de un sentimiento con el propio cuerpo. (El. miedo)

a) En círculo, crear la máscara de los miedos personales de cada uno.
b) Los miedos se agrupan por familias(similitud, afinidad, etc.).
c) Se selecciona el miedo másrepresentativo.
d) Todos los miedos(máscaras) se muestran y accionan unos sobre otros.
e) Algunos participantes serán quienes sufren el miedo. Otros serán los causantes. La interacción de opresión-miedo servirá para que el oprimido busque la forma de superar su miedo.

III. TEATRO-FORO

Objetivo:

Introducir y preparar a los participantes a un modo de sencillo de animación de grupos, a través de la expresión dramática. También acá es el grupo de "no actores"(público)el que participa para modificar activamente situaciones de opresión representadas por los actores. Situación (patrón-empleado; profesor-alumno; marido-mujer, etc.) la cual debe definir muy bien los roles de opresor y oprimido en su puesta en escena. Este producto será el "espectáculo juego" para el público, el cual será ensayado y probado con su participación para que este intente maneras de modificar la situación de opresión representada.

78. El espectáculo-juego

La pequeña improvisación (que no excederá de los 10 minutos) servirá de material para que el público participe, modificando la situación de opresión representada por el grupo. Este intervendrá en el espectáculo reemplazando a los personajes oprimidos y proponiendo pistas "actuadas" para romper con la situación de opresión. Existirá un director de juego (el "comodín") que interrumpirá la representación cuando el público lo exija y ordenará el debate, abierto por las propuestas del público.

MODULO IV : TEATRO TESTIMONIAL CAMPESINO

Sistematizadores:

SARA SOTO
ANA MARIA AGUILERA
SERGIO FAIGUENBAUM

Conductores:

SARA ROJO
ANA MARIA AGUILERA

I. DESCUBRIMIENTO DEL CUERPO

Objetivo:

- Explorar y ejercitar las posibilidades expresivas del cuerpo, la respiración, el sonido, la palabra y el espacio como elementos de comunicación y lenguaje dramático.

79. Precalentamiento(individual)

"Shaking"

En círculo. Sacudir el cuerpo partiendo de cabeza hasta los pies.

80. Desplazamiento(individual)

-- Caminar libremente recorriendo la sala en todas direcciones

-- Caminar dimensionando el espacio a largo, ancho, diagonales.

-- Avances utilizando diferentes partes del cuerpo y sus articulaciones (trotes, giros, detenciones, sentarse y levantarse, arrodillarse, caer y rodar).

81. Movimientos Expresivos (individual)

a) Conducido o social

Realizar diversas acciones correspondientes a hábitos sociales aprendidos (Ej. saludar, leer, escribir, asearse).

b) Impulsivo o inconciente

Efectuar acciones correspondientes a actos instintivos (Ej.: reacciones defensivas o de agresión).

c) "Swing"

Acciones que reproducen una sensación orgánica, al introducirse en un ritmo de la naturaleza (Ej.: el vaivén del mar).

82. Respiración expresiva (individual)

a) De animales

En círculo sentados, descubrimiento de la respiración de un animal elegido.

b) Personal libre

Respirar libremente de modo de expresar un estado de ánimo o una situación (Ej.: miedo, ansiedad, alegría, placer, etc.).

83. La pesca (en parejas)

Juego imaginario de lucha entre el pescador y el pez cuando muerde el anzuelo.

84. Pirámides, cubos y esferas(individual)

Recorrer consecutiva e imaginariamente los 3 tipos de volúmenes, dentro de los cuales están "encerrados" los participantes.

85. Siameses (en parejas):

Pegados por cualquier parte del cuerpo (cabeza, caderas, glúteos, etc.) realizar desplazamientos y movimiemtos. Incorporación de música grabada.

86. Mono mayor (grupal)

En fila india, incorporando música grabada o sonidos vivos. Juego de imitación de esquemas de movimientos propuestos por un líder.

87. El Espejo gestual del rostro(en parejas)

Se imitan o intercambian unos con otros diferentes muecas y máscaras sociales.

88. Vocalización

Concentración en el proceso respiratorio y emisión vocal. (individual).

En círculo. Inspirar y expirar agregando un profundo bostezo. Luego colocar la voz pronunciando la letra "m" y "n" en una línea continua.

89. Dicción y dialogación(en parejas)

Diálogo utilizando las frases: "Mi mamá me mima, me mima mi mamá".

Igual acción con: "Pablito clavó un clavito, un clavito clavó Pablito".

90. Lectura con sabotaje(individual-grupal)

En círculo. Un integrante lee un trozo de texto escogido. El resto sabotea la lectura con sonidos, palabras, etc. cuidando no tocarlo. Terminada la lectura, el grupo revisa lo retenido por el lector. Todos rotan en la experiencia.

II. SENSIBILIDAD E INTEGRACION GRUPAL

Objetivo:

- Estimular a los participantes hacia un clima de desinhibición y confianza interpersonal.

91. Lavado corporal(en parejas)

Uno lava imaginariamente al otro, refregando parte por parte de su cuerpo. Luego intercambian roles.

92. Muñecos de trapo(en parejas)

Uno es el muñeco, el otro su dueño. El muñeco es manipulado y conducido por su dueño. Luego intercambian roles.

93. Círculo del vómito(grupal)

Hacia el centro del círculo, los integrantes descargan sus tensiones, anhelos, deseos reprimidos, expresándolos en palabras y/o frases.

94. Círculo del grito ascendente(grupal)

Hacia el centro del círculo, los integrantes descargan un grito que va en progresión ascendente.

95. Círculo de movimiento y sonido(grupal)

Al sonido de música grabada, los integrantes componen un ritmo progresivo de movimiento, tomados de las manos en círculo.

96. Caminatas sobre suelos diferentes

Los participantes recorren la sala sensibilizándose ante estímulos provocados por diversos suelos imaginarios, indicados por un conductor.

97. Transmisión corporal grupal(grupal)

Comunicación en círculo de diversos estímulos transmitidos a través de diferentes partes del cuerpo(manos, pies,hombros, etc.).

98. Imaginería conducida(individual-grupal)

Los participantes son llevados a una sensibilización compartida a través de un viaje en imágenes relatadas por un conductor.

III. CREATIVIDAD

Objetivo:

Estimular a los participantes a comunicarse de manera propia y múltiple a través de diferentes juegos teatrales. En esta comunicación intervienen tanto objetos, como pautas de comunicación no verbal (énfasis de voz, "carga emotiva", expresión facial y corporal).

99. Transformaciones de objetos(individual)

Sentados en círculo. Al centro diversos objetos. Cada integrante, por turno, coge un objeto y crea una situación dándole un uso distinto al que convencionalmente tiene.

100. Improvisar usando un idioma inventado(en parejas)

Cada pareja improvisa por turno una situación, utilizando un idioma inventado para comunicarse.

101. Improvisación "La Muralla"(en parejas)

Cada pareja improvisa diferentes situaciones usando un mismo diálogo:

MODULO V : INVESTIGACION-MONTAJE(*)

Sistematizador/Conductor:
JOSE LUIS OLIVARI

I. SOLTAMIENTO MUSCULAR

Objetivos:

-- Preparar el cuerpo a la flexibilidad y tonicidad muscular que requiere un componente de la expresión dramática, cual es la expresión corporal.

-- Estimular en los participantes su capacidad de autoobservación de la tonicidad muscular del organismo, y los cambios que operan en él.

Nota: Los ejercicios realizados en forma individual facilitan los procesos anteriormente descritos.

103. Rebotes (individual)

De pié, relajados, cabeza al frente. Los participantes comienzan a rebotar en forma progresiva. Primero levantando los talones, para luego elevarse cada vez más hacia el techo. Se alternan los rebotes con saltos, recogiendo las piernas.

(*) Método completo, sin indicación de ejercicios publicado en: "Cuaderno de Capacitación Investigación-Montaje en Teatro Popular". CENECA, 1983.

104. Desplazamientos(individual)

De pié, relajados, en círculo, colocando primero el talón y luego el resto del pié, en un ritmo lento, para ir progresivamente acelerando hasta llegar a desplazarse como si se tuviera ruedas en los pies.

Los participantes caminan en círculo, colocando primero la punta del pié y luego el resto del pié, en un ritmo lento para luego ir acelerando. La idea es desplazarse a un trote de caballitos. Durante el trote, se suben las rodillas hacia el pecho, y luego se recogen los talones hasta tocar los glúteos.

105. Carrera con saltos(individual)

Los participantes se ubican en una esquina de la sala, para utilizar la diagonal como trayectoria de carrera.

a) Salto tijera: inspiración, carrera y salto al centro de la diagonal. Piernas y brazos extendidos en el sentido de la diagonal. Expiración con sonido.

b) Salto cosaco: piernas y brazos extendidos en sentido contrario a la diagonal buscando tocar con las manos las puntas de los pies.

c) Salto catapulta: impulso de piernas que se encogen y lanzan el cuerpo hacia adelante. La caída es con ambas piernas (como salto de paracaídas).

d) Salto y voltereta: voltereta con un fuerte impulso que obliga al cuerpo a salir despedido hacia adealnte.

106. El gato (individual)

Tendidos boca abajo, cabeza reclinada a un lado, brazos extendidos a la horizontal, piernas abiertas.

a) Inspirando lentamente se ubica la cabeza al frente. Se apoya la barbilla en el suelo las piernas se juntan apoyando los dedos de los pies enel suelo; los brazos se recogen a los costados, apoyando las palmas de las manos a la altura del pecho.

b) Luego, reteniendo la respiración se levantan los glúteos lentamente con ayuda de los pies. El cuerpo llega a formar un arco. Enseguida expirando e inspirando, los brazos se flectan ligeramente, la cabeza se levanta, y las piernas se extienden tensionándolas al máximo.

c) Finalmente, se introduce la cabeza entre los brazos, los que se flectan, permitiendo una suave voltereta que se completa cayendo sentados, con las piernas extendidas.

Luego se cogen los tobillos y finaliza el ejercicio con un descanso tendidos de espaldas, respirando libremente.

II. RESPIRACION

Objetivos:

-- Aumentar la capacidad de respiración de los participantes, para una mejor disposición a la expresión corporal.

-- Desarrollar una auto percepción de los efectos de la respiración sobre el cuerpo (*).

(*) Estos objetivos coinciden con los indicados en los ejercicios de origenación del Método de Expresión Corporal, incluído en esta publicación.

107. Utilizando 2 principios de postura corporal(individual)

De pié, brazos a los costados, cabeza al frente.

a) Primer principio: Tensión, Inspirando profunda y enérgicamente, estirar piernas y brazos. Varias veces.

b) Segundo principio: contracción. Expirando, recoger hasta la posición fetal, piernas, brazos, cuello y cintura (Varias veces).

108. El pez (individual)

a) Tendidos de espaldas, cuerpo relajado, se inspira.

b) Expirando, la cabeza se mueve hacia atrás dejando un escio entre ella y el suelo. Simultáneamente, los brazos se apoyan desde el codo hasta la palma de las manos.

c) Inspirando, el pecho se abre. Retensión de la respiración durante algunos segundos.

d) Enseguida regreso a la posición de descanso, expirando (Varias veces).

109. El caracol (individual)

a) Tendidos de espaldas, relajados

b) Inspirando los brazos se estiran por detrás de la cabeza y se colocan los dos pulgares cruzados con las palmas abiermas.

c) Expirando lentamente, los pulgares pasan por encima de la cabeza, en dirección a los piés. a medida que se acercan a los piés, se comienza a levantar la columna, vértebra por vértebra, hasta quedar sentados con la cabeza y espalda inclinadas hacia adelante.

d) Regreso a la posición de partida. (Varias veces)

110. Completa (individual)

a) Tendidos de espaldas, ojos cerrados

b) Inspiración llenando el vientre primero y luego dejando que el aire pase hacia el tórax sin cortar el proceso.

c) Finalmente expiración recogiendo lentamente el vientre hasta expulsar todo el aire y recomenzar nuevamente(varias veces).

III. SONIDO

Objetivo:

Explorar las diversas posibilidades expresivas y comunicativas del sonido humano.

111. Sonido natural(individual)

De pié, relajados, ojos cerrados.

a) Inspiración profunda. Enseguida expirando fuertemente dejando escapar un sonido la columna se dobla hacia adelante (con la cabeza en dirección a los piés), en un movimiento rápido. Se vuelve inspirando y subiendo lentamente la cabeza y la columna. (Varias veces).

b) Variante (con ayuda). Un participante se coloca detrás de otro(en pareja) y colocando su mano abierta sobre la nuca, le imprime un impulso para provocar la flexión de la columna y la expulsión natural del sonido. Asegurar-

se que el compañero tenga los pies bien extendidos sobre el suelo y las rodillas levemente flextadas para no perder el equilibrio con el impulso.

112. Sonido con diafragma (individual)

De pié, relajados, brazos a los costados. La mirada colocada en el abdomen desnudo, manos a la cintura.

Subir y bajar el diafragma, bombeando aire con inspiraciones y expiraciones cortas.

Al subir y bajar, se produce un sonido natural. Experimentar con ello durante unos momentos (varias veces).

113. Soltamiento de columna con sonidos (individual)

De pié, relajados, piernas ligeramente abiertas, los brazos descansan a los costados.

a) Expirando con sonido, girar cuello y cabeza en círculos comprometiendo progresivamente toda la columna(torso, pelvis).

b) Luego, levantar y bajar hombros con sonido natural.

c) Finalmente, enrollar y desenrollar rápidamente los brazos alrededor del torso, como látigos, con sonido natural (varias veces).

114. Direcciones, planos y niveles con sonido natural(individual)

De pié, relajados, piernas ligeramente abiertas, los brazos descansan a los lados.

a) Utilizando esquemas de direcciones "asterisco", desplazar el cuerpo con un impulso, obligándolo a dejar escapar un sonido natural.

b) Luego, imaginando superficies en distintas direcciones, experimentar sonidos naturales.

c) Finalmente, colocar el cuerpo en niveles, alto, medio y bajo y experimentar sonidos ídem.

115. Resonadores (individual)

a) De pié, relajados, piernas ligeramente abiertas, cabeza levantada al horizonte. Inspirar profundamente.

b) Luego, expulsar el aire con letra "m", identificando el hueso que sirve de caja de resonancia del sonido(frente, nariz, maxilar, pecho).

c) Expirando lentamente, abrir la boca, emitiendo las vocales "a,e,i,o,u" y buscar proyectar el sonido fuera de la cabeza, con los diferentes resonadores detectados.

d) Variante: sentados en el suelo sobre los talones(posición zen), expulsar lentamente el sonido sobre el suelo. Con la cabeza y columna inclinada hacia adelante, desplazarse a gatas emitiendo las vocales. Descubrir cómo resuena el sonido en las diferentes zonas del cuerpo.

IV. CREATIVIDAD SONORO-VOCAL

Objetivos:

-- Percibir el sonido como un medio de expresión dramática.

-- Desarrollar juegos de creatividad sonora articulando diversas modalidades de comunicación no-verbal.

116. Pintar con sonidos (en parejas)

Los participantes se colocan frente a un muro, a cierta distancia. Utilizando diferentes sonidos, los proyectan sobre la pared creando "murales".

117. Atmósfera sonoras(grupal)

Los participantes se distribuyen en la sala a oscuras. Lentamente comienzan a producir sonidos que van creando diversas atmósferas en diferentes progresiones rítmicas.

118. Frase-sonido (individual-grupal)

a) Los participantes se ubican en círculo. Cada uno de ellos intervendrá por turno, recorriendo el círculo repitiendo una frase, ej.: "Una sola no más" y coordinándola con un esquema de nivel(alto, bajo, medio) y dirección ("asterisco") en forma libre.

b) Variante: los participantes desarrollan la misma frase, mediante un participante líder, y luego todo el grupo se integra ya sea re-estructurando parte de la frase o utilizándola íntegramente.

V. MEMORIAS

Objetivo:

Introducir a los participantes en el uso de la observación y la memoria sensitiva como recurso de autopresión y de narración dramática.

119. Memoria física con fotografía (individual)

a) Seleccionar recortes fotográficos, de prensa o revistas ubicando un personaje en un lugar.

b) Reproducir la fotografía (actitud corporal, dimensiones, objetos) intentando descubrir la atmósfera y relación entre el lugar y el personaje.

120. Memoria física y sensorial personal (individual)

Relato en pasado y en primera persona sobre un hecho cotidiano personal (Ej.: levantada en la mañana, aseo personal, comidas, trabajo), detallando mediante el cuerpo, el rostro y la voz.

-- El lugar (dimensión, volúmenes, texturas, sensaciones).

-- Las acciones físicas realizadas durante el hecho.

121. Observación y memorización de lugares y personajes vivos. (individual-grupal)

a) Observar un lugar previamente seleccionado, habitado por personas, con el fin de memorizar y reproducir:

-- Las características físicas y sensoriales del lugar.

-- La acción básica de las personas dentro del lugar (su relación con los objetos, las otras personas y el lugar).

-- El gesto básico (composición muscular del rostro y el cuerpo de cada persona del lugar).

b) Crear comportamientos de personajes sobre la base de lo observado (lugar, acción básica, gesto básico).

VI. CONSTRUCCION DRAMATICA

Objetivo:

- Conocer e implementar un modo de creación y estructuración dramática sobre la base de la observación de lugares y personajes reales ("Investigación-Montaje").

122. Improvisación de situaciones (Individual-Grupal).

Con cada personaje en construcción, situaciones para descubrir las relaciones básicas entre ellos (neutras, afín, no afín), con o sin utilización de la palabra.

123. Rescate de temas de las improvisaciones (individual-grupal).

Improvisando situaciones con palabras (Ejercicio 122), registrar los diálogos extrayendo para ello las "palabras claves", o sea las palabras que originan cambios de relación entre los personajes.

124. Estructuración de los temas (individual-grupal).

De acuerdo a los nudos temáticos que viven los personajes, surgidos de una serie de improvisaciones, seleccionarlos atendiendo a la pregunta: ¿Qué se quiere mostrar en esa situación".

125. <u>Elaboración de un producto</u>
(individual-grupal)

Agrupar las situaciones improvisadas sobre la base de conformar con ellas, un argumento central.

INDICE ANALITICO DE MATERIAS (*)

I. Descubrimiento y sensibilización corporal

1.	Presentaciones	1,2,13,41.
2.	Desplazamientos	11,15,30,48,49,80,85,104,105.
3.	Coordinación	12,14,28,29,32,33,34,49,50,51,52, 53,54,83
4.	Ritmos	35,36,38,63,64,65,95
5.	Oxigenación-Respiración	3,4,5,6,7,8,9,55,56,57,58,59, 60,82,107,108,109,110.
6.	Energetización y relajación	10,16,17,18,19,20,61,62,79,103,106.
7.	Percepción sensorial y espacial	29,31, 67,68,69,70,71,84,96,97,98, 120,121
8.	Confianza e integración grupal	21,22,23,24,25,26,27,28,31,32,35, 39,40,67,69,75,86,91,92,93,95,97

III Expresión y comunicación dramática

1.	Expresión sonora y verbal	17,88,89,90,94,102,103,111,112, 113,114,115,116,117,118.
2.	Expresión gestual y corporal	25,26,28,29,31,35,37,43,44,45,46, 72,73,74,75,77,81,82,87,99,119.
3.	Esquemas de expresión y creación dramática	42,47,76,77,78,102,121,122,123, 124,125

(*) Los ejercicios que figuran en varias materias a la vez, indican su diversidad de usos.

56