



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE EDUCACIÓN Y TRABAJO SOCIAL

LA ANIMACIÓN TEATRAL COMO RECURSO EN LA EDUCACIÓN SOCIAL

PROGRAMA FORMATIVO PARA
MONITORES DE OCIO Y TIEMPO LIBRE

AUTORA: EMMA C. TEMPRANO

TUTOR: F. JAVIER MARTÍN

TRABAJO FIN DE GRADO EDUCACIÓN SOCIAL

VALLADOLID_ JUNIO 2014

“Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro sino está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de sus paisajes y de su espíritu con su risa o con su lagrimas no tiene derecho a llamarse teatro, sino esa horrible cosa que se llama matar el tiempo”

Federico García Lorca

Índice de contenido

1. INTRODUCCIÓN	3
2. MARCO TEÓRICO	4
2.1 CONCEPTOS	4
2.2 DIFERENCIA ENTRE TEATRO Y ANIMACIÓN TEATRAL.....	6
2.3 EL TEATRO COMO RECURSO EDUCATIVO	7
2.4 MARCO LEGAL.....	8
2.5 OPCIÓN PEDAGÓGICA.....	9
3. PROGRAMA FORMATIVO PARA MONITORES DE OCIO Y TIEMPO LIBRE	11
3.1 JUSTIFICACIÓN	11
3.2 DESTINATARIOS	13
3.3 OBJETIVOS	13
3.4 METODOLOGÍA	14
3.5 CONTENIDOS	16
- BLOQUE I: EL ARTE DE ENSEÑAR TEATRO	16
- BLOQUE II: TÉCNICAS DE EXPRESIÓN, SIMULACIÓN E INTERACTIVAS	21
- BLOQUE III: EXPRESIÓN CORPORAL.....	23
- BLOQUE IV: TEATRO	26
- BLOQUE V: TEATRO DE OBJETOS	30
- BLOQUE VI: LOS CUENTOS COMO RECURSO.....	32
4. BIBLIOGRAFÍA	35
5. ANEXOS	36

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia el teatro se ha usado para transmitir culturas, valores, creencias..., a las sociedades de cada momento. No hay que olvidar que el teatro es un arte colectivo, que no se puede realizar en soledad. Para empezar no existe acto teatral sin, al menos, un espectador. La Animación Teatral es un medio para el empoderamiento de la persona, para favorecer la interacción con los demás, los modos de expresión, de comunicación y de creatividad.

Durante mis años de ejercicio profesional, tanto del arte dramático como monitora y formadora dentro del ocio y el tiempo libre, he venido observando una realidad a la que este programa formativo pretende poner solución. La falta de conocimientos tanto teóricos como prácticos de los monitores de ocio y tiempo libre para con la actividad teatral. Toda comunidad amplia tiene su actividad teatral; ya sea como grupo aficionado o como talleres y cursos en opción extraescolar. El teatro es un gran recurso para trabajar habilidades sociales, comunicativas o recreativas, pero no toda persona que lleva a cabo la dirección de una actividad teatral tiene la preparación necesaria para ello.

Es mucha la bibliografía actual pensada para la realización de cursos y talleres de teatro, tanto dentro como fuera de la escuela (si bien es cierto que la mayoría están orientados hacia la infancia y juventud) pero, en la Animación Teatral, la teoría sin la práctica, sin la experimentación en primera persona de las técnicas, acciones y recursos utilizados, el trabajo carece de la necesaria puesta en pie de los proyectos.

Por esto es indispensable una formación complementaria para preparar a los titulados en ocio y tiempo libre para esta tarea. El presente proyecto se enmarca dentro de las opciones de especialidad del título de monitor de ocio y tiempo libre que está regulado por la Ley de Juventud de Castilla y León. Siendo únicamente una iniciación al extenso mundo del teatro; aportando los conocimientos básicos para despertar la curiosidad y las ganas de investigar y ampliar conocimientos de los participantes que así lo deseen.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 CONCEPTOS

Lo primero que debemos hacer es una aclaración terminológica de la materia a la que nos referimos en este proyecto; ya que los términos teatro, expresión dramática, juego dramático, y animación teatral, son utilizados en la bibliografía sobre el tema pedagógico teatral de forma indistinta.

TEATRO: la palabra teatro proviene del griego Théatron (θέατρον), originariamente referido al espacio arquitectónico donde se celebraban danzas y cantos en honor al dios Dionisos.

Actualmente es un término que tiene múltiples acepciones; el teatro es el lugar donde se realiza el acto teatral, es el género literario, la obra dramática (el texto), es el conjunto de obras teatrales de un autor o de una época (*teatro del siglo de oro*), es una actividad artística, un espectáculo... También se considera teatro el desempeño de un papel social o rol, una actitud falaz (*lo tuyo es puro teatro*), un modo exagerado de expresión (*hablar con gran teatralidad*), etc. Estas diferencias de significados y usos culturales ponen en manifiesto que el teatro es un proceso que está abierto y es susceptible de cambios al mismo ritmo que la sociedad.

EXPRESIÓN DRAMÁTICA: se refiere a la llamada pedagogía de la acción. Responde a la expresión inherente al ser humano en dos aspectos: la expresión de sí mismo y la comunicación con el otro. Así, Gisèle Barret (1979) pone de manifiesto que la expresión dramática pone la vivencia del sujeto como valor primordial de la condición humana. La pedagogía viva y en movimiento ocupa en la escuela, un lugar específico, reemplazando el saber y el saber-hacer por el saber-ser. Así el alumno aprende de sí mismo y realiza con los demás su aprendizaje para la vida.

JUEGO DRAMÁTICO: El teórico teatral Patrice Pavis, en el diccionario del teatro, define el juego dramático como la práctica colectiva que reúne a un grupo de jugadores

(y no de actores) que improvisan colectivamente según un tema elegido de antemano o precisado por la situación. [...] El propósito al cual se apunta, no es ni creación colectiva susceptible de ser ulteriormente representada ante un público, ni un desbordamiento catártico de tipo psicodramático, ni un happening, ni una teatralización de lo cotidiano. El juego dramático apunta tanto a una toma de conciencia de los participantes de los mecanismos fundamentales del teatro, como a provocar cierta liberación corporal y emotiva en el juego y eventualmente en la vida privada de los individuos.

DRAMÁTICA CREATIVA: como dicen Navarro y Mantovanila (2013), la dramática creativa plantea, a diferencia del juego dramático, el «juego teatral». En él aparecen los elementos de la estructura dramática a través de la realización en subgrupos, de argumentos breves, con diálogos improvisados y preparados rápidamente para ser presentados a los compañeros (espectadores-críticos) con la coordinación general del profesor que hará de animador y guía.

ANIMACIÓN TEATRAL: Ventosa (1990) considera la Animación Teatral como ese tipo de Animación Cultural que se sirve del teatro y de sus técnicas para la consecución de su meta fundamental, esto es, el desencadenamiento de procesos auto organizativos mediante el despliegue de la creatividad individual y expresión colectiva. Así mismo, Úcar (2000) lo define como aquel conjunto de prácticas socioeducativas con personas, grupos o comunidades que, a través de metodologías dramáticas o teatrales, genera procesos de creación cultural y persigue el empoderamiento (empowerment) de los participantes.

PEDAGOGÍA TEATRAL: “la pedagogía teatral es una disciplina con enfoques multidisciplinarios, que implica diversos modos de ejecutar tanto la teoría como la práctica en el proceso de enseñanza-aprendizaje con el actor de manera sistemática, reflexiva y crítica. En conjunto, como conocimiento y en el terreno de la educación, la pedagogía teatral requiere las competencias profesionales de un pedagogo y de un artista teatral (preferiblemente un actor o un director escénico), que se adquieren en el ejercicio de una docencia especializada. Para llegar a formar artistas-pedagogos, se deben utilizar los mismos métodos que se aplican para formar a docentes especialistas.” (Laferrière, 1997: 63).

2.2 DIFERENCIA ENTRE TEATRO Y ANIMACIÓN TEATRAL

Para el presente proyecto haremos una diferenciación básica en dos grandes bloques: por un lado el teatro y por otro la Animación Teatral. En este caso el teatro engloba todas las Artes Escénicas y trabajos técnicos que se desarrollan en torno a la representación teatral (actores, bailarines, magos, cómicos, directores, iluminadores, técnicos...). Y por otro lado, la Animación Teatral comprende todas las actividades relacionadas con la expresión dramática en ámbitos educativos o de ocio y tiempo libre. Las diferencias más notables que podemos encontrar son las referentes a los objetivos que se pretenden conseguir; así José Cañas, en su libro *Didáctica de la expresión dramática*, hace una diferenciación clara entre teatro y juego dramático. La dramatización o Animación Teatral utiliza las técnicas teatrales con objetivos lúdicos o pedagógico-didácticos; lo importante en este ámbito no es el resultado final (la puesta en escena), sino el proceso. Las actitudes y aptitudes, habilidades sociales, valores... que se adquieren o se ponen en valor a lo largo del proceso formativo y creativo de la expresión dramática es la finalidad del trabajo pedagógico.

Por otro lado, el teatro o arte dramático, se refiere (en relación a los términos que aquí nos interesan) a la puesta en escena profesionalizada, donde el objetivo primordial es el resultado final o la representación última. Cuando decimos profesionalizada, no tiene por qué referirse a la actividad económica únicamente; sino que abarca también los estudios de arte dramático (escuelas superiores o de formación de actores), los grupos de teatro aficionados o las compañías teatrales profesionales.

TEATRO	ANIMACIÓN TEATRAL
Interés por el resultado	Interés por el proceso
El teatro como fin	El teatro como medio
Actores-artistas / Actor-Director	Actores-educandos / Monitor-educador
Destinatarios: espectadores	Destinatarios: comunidad

Comunicación unidireccional	Comunicación bidireccional
Función selectiva, individual	Función integradora, participativa

Como hemos visto en el cuadro, estas dos actividades no solo se diferencian en sus objetivos; sino en sus destinatarios. Por un lado el teatro tiene como actores a todos los implicados en el proceso teatral que son necesarios para poner en pie un espectáculo; desde el dramaturgo hasta el espectador, pasando por actores, escenógrafos, sonoristas, iluminadores, vestuario, utillería... Por otra parte, en la Animación Teatral esta serie de trabajos necesarios para la consecución del espectáculo son desempeñados por las mismas personas que desarrollan la actividad.

Con relación a la función, en la Animación Teatral, la función es democrática, participativa e integradora, ya que los fines de la intervención se dirigen hacia el empoderamiento de la persona y la formación en valores y habilidades sociales.

2.3 EL TEATRO COMO RECURSO EDUCATIVO

UNA PINCELADA HISTÓRICA

Desde el inicio de los tiempos, el ser humano se ha servido de técnicas teatrales para la transmisión de la cultura y la socialización. Los primeros actos teatrales considerados en la literatura al uso como tal se remontan a la prehistoria; los hombres imitaban a los animales con diversos fines: pasar desapercibidos, enseñar a los más jóvenes..., así poco a poco pasó de ser un acto de comunicación a un acto de socialización, de espiritualidad y, finalmente, a un acto artístico.

Ya en la primera década del siglo XX, pedagogos del arte dramático como Jaques Lecoq o Jean Dasté trabajaron en la escuela Éducation Par le Jeu Dramatique (Educación por el juego dramático), que promovía métodos no convencionales de educación a través de técnicas teatrales como la expresión corporal.

En España, con la generación del 27 comienza el conocido Teatro popular que sería el "escrito, diseñado, montado, interpretado y contemplado por personas ajenas a la profesión teatral y pertenecientes al pueblo". En 1931 el gobierno de la República crea las misiones pedagógicas, confiando a Alejandro Casona la dirección del Teatro del

Pueblo, llevando el teatro a pueblos y aldeas más desasistidos culturalmente donde no se había visto el teatro. En la misma época, F.García Lorca y E. Ugarte crean el grupo La Barraca; un grupo de teatro universitario que representaba las grandes obras dramáticas del patrimonio cultural del Siglo de Oro por diferentes ciudades y pueblos de España.

Estas corrientes se centran en el intento de acercar el teatro al pueblo a través de procedimientos tomados de la difusión cultural.

“todo el mundo puede hacer teatro, incluso los actores”

Augusto Boal

En los años 80 comienza en España la democracia cultural, convirtiendo la cultura no solo como objeto de consumo; sino como ámbito de realización personal y colectiva al que todo el mundo ha de tener acceso. Este fin es trabajado a través de la Animación Socio Cultural. La animación pronto comienza a utilizar el teatro como recurso eficaz para conseguir sus metas y objetivos. Así del “teatro para todos” se pasa al “teatro por todos” creado por y para el pueblo.

A partir de esto se crea la Animación Teatral, donde la expresión dramática se desarrolla como actividad formativa, integradora y de ocio en diferentes ámbitos, edades y con diferentes objetivos.

2.4 MARCO LEGAL

La relación de normativas básicas que intervienen en el proceso de formación en ocio y tiempo libre y las titulaciones, cualificaciones o certificados existentes es el siguiente:

TITULACIÓN EN MATERIA DE JUVENTUD	NORMATIVA REGULADORA
Monitor de Ocio y Tiempo Libre	Ley 11/2002, de 4 de julio, de Juventud de Castilla y León
Coordinador de Ocio y Tiempo Libre	Ley 11/2002, de 4 de julio, de Juventud de Castilla y León
Dinamización de actividades de tiempo	Real Decreto 567/2011, 20 de abril por el

libre educativo infantil y juvenil.	que se complementa el Catálogo Nacional de Cualificaciones
-------------------------------------	--

Dentro de la Titulación de Monitor de Ocio y tiempo Libre existen dos bloques de contenidos: Bloque troncal, obligatorio. 50 horas y Bloque de libre elección 100 horas. El presente proyecto se enmarcaría en los Bloques de libre elección de las etapas básicas, regulados según el Artículo 16 de la ORDEN FAM/1693/2004, de 26 de octubre, por la que se desarrolla el Título I, «De la formación juvenil», del Decreto 117/2003, de 9 de octubre, por el que se regulan las líneas de promoción juvenil en Castilla y León. El cual marca que, con carácter general, los bloques de libre elección en la etapa básica estarán integrados por, entre otros, cursos y actividades formativas que tengan relación directa con la materia, hasta un máximo de 100 horas.

2.5 OPCIÓN PEDAGÓGICA

La metodología por la que se aboga para este tipo de formación en ocio y tiempo libre es la denominada Pedagogía del Placer.

En los ámbitos educativos formales podemos observar una predisposición mayoritaria a practicar un tipo de enseñanza que reproduce modelos pedagógicos desfasados, donde educador y educando permanecen en posiciones opuestas unos de otros. Un tipo de enseñanza donde se le concede excesiva importancia a los contenidos y temarios, dejando a la educación no formal e informal otros aspectos fundamentales como las habilidades sociales, los valores o la autoestima. Una enseñanza que no busca la formación integral de la persona en todos los aspectos, sino que se centra en lo académico y lo formal. Un tipo de enseñanza que olvida el origen etimológico de la palabra educar /*educare*/: guiar, conducir. Frente a esta pedagogía del sufrimiento, del esfuerzo, de “la letra con sangre entra”, aparece una nueva dirección hacia la pedagogía del conocimiento y del placer.

La pedagogía del placer, cuyo uno de sus más importantes defensores es el educador y filósofo brasileño Rubem Alves, se centra en los aspectos más importantes de la vida

(personalmente, académicamente y profesionalmente) para dotar a la educación de su papel transformador. Para Alves educar tiene que ver con la seducción; con el placer que genera el conocimiento porque, como él dice “pedagogía es encantarse y seducirse recíprocamente con experiencias de aprendizaje”.

Podemos presentar los enunciados de su postulación en 5 puntos:

- La participación activa: a través de ella se genera un nuevo conocimiento a través de la curiosidad y el anhelo por conocer más sobre el tema en cuestión.
- La razón de vivir y sonreír: negar que se fue un niño es dejar de aprender.
- La enseñanza-aprendizaje como proceso: involucra a la persona de forma integral.
- Investigación y reflexión frente a inteligencia memorística: la equivocación es fuente de conocimiento.
- Intercambio placentero: “La teoría se relaciona con juegos”, esto permite llevar a la persona a pensar más allá de la materia y lo sitúa en el mismo plano del educador que explota sus cualidades y fortalezas.

Los educadores han de tener como máxima que hay que enseñar aprendiendo y aprender enseñando; con una actitud facilitadora desde el disfrute y el juego.

Los profesionales han de comprometerse con sus educandos a la vez que con su profesión, una actitud entusiasta y de transmisión de conocimientos colocando en el mismo nivel a educadores y educandos en una posición de igualdad.

Asimismo se debe poner especial énfasis en la motivación, contando con los intereses que mueven, atraen y solicitan sus educandos, y en la creación de hábitos (la repetición de una acción de forma reflexiva, marcaje de metas a corto y largo plazo y empoderar a la persona colocándolo en la situación de actuar solo).

“Jamás probar. Jamás fracasar. Da igual.

Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa MEJOR”

Samuel Beckett

3. PROGRAMA FORMATIVO PARA MONITORES DE OCIO Y TIEMPO LIBRE

3.1 JUSTIFICACIÓN

Una de las actividades extraescolares más demandadas tanto por padres como por colegios, es el teatro. Los beneficios para el alumnado están más que de sobra estudiados y comprobados.

Según Ventura (1998) el teatro aporta a la animación y educación social diferentes funciones y objetivos, ya que:

- Es un medio de comunicación directa
- Es un espacio que integra las tres modalidades básicas de la animación: cultural, educativa y social.
- Es un método crítico y liberador, permite “dar voz” como paso previo para transformar la realidad.
- Es un modo atractivo de integrar diferentes áreas de expresión y formas artísticas.

Con el teatro desarrollamos empatía; reconocemos y representamos personas y situaciones distintas a nosotros y conseguimos llegar a entenderlos. También, por supuesto se trabajan la comunicación verbal y no verbal, la disposición de cooperación y de trabajo en grupo, la confianza, la autoestima, la capacidad crítica... y además de todo eso, ¡nos divertimos!

A través de los cuentos, las pequeñas escenas o las grandes obras representamos el mundo que nos rodea, inventamos nuevos caminos, nuevas historias o ponemos en valor las historias de otros. El teatro no tiene edad ni sexo, no distingue condiciones sociales, físicas o psíquicas, no juzga, ni dogmatiza. Es liberador, didáctico y social.

Actualmente nos encontramos dos tipos diferenciados de profesores-monitores de teatro en nuestros colegios, centros cívicos o actividades de verano: los actores-profesores y los monitores de ocio y tiempo libre.

Los actores-profesores son actores o estudiantes de arte dramático que, con una sobrada experiencia en el arte dramático se hacen cargo de grupos de personas (niños o adultos) para llevar a cabo el taller o el curso de teatro. Estas personas utilizan las metodologías derivadas del arte de actuar y de la formación para el actor en sus clases. Utilizan su preparación en dramática creativa como forma de transmitir sus conocimientos actorales y de profesión a un ámbito aficionado cuyos fines son variados; pero sin una formación pedagógica al uso, la mayoría se dedican a repetir los ejercicios aprendidos con la intención de conseguir el mismo fin que se consiguió con ellos cuando eran estudiantes. Como dice Motos (2006) No basta con saber de teatro para enseñar teatro.

El pedagogo, director y dramaturgo norteamericano David Mamet, en su libro *Una profesión de putas* habla sobre este tipo de actores diciendo que si has estudiado actuación, sin duda te habrán pedido que hagas ejercicios que no comprendías, y cuando los hiciste mal, según sentenció tu profesor, te sometiste culpablemente a sus críticas. También te habrán pedido que hagas ejercicios que sí comprendías, pero cuya aplicación al oficio del actuar se te escapaba por completo, y te dio vergüenza pedir que te explicaran su utilidad. Mientras hacías estos ejercicios, te parecía que todos a tu alrededor comprendían su propósito excepto tú, así que, sintiéndote culpable, aprendiste a fingir.

Por otra parte nos encontramos en el panorama actual a los monitores de ocio y tiempo libre. Estos, no teniendo formación previa, utilizan las técnicas recopiladas en libros o en otros talleres para la programación y el desarrollo de sus clases. A este último grupo es a quienes nos dedicaremos en este programa formativo.

Con esta enseñanza se pretende incorporar la formación pedagógica (planificación, observación, implicación, dinamización grupal...) y actoral (técnicas, recursos, dramatización, vivencias, experimentación...) a los estudios de ocio y tiempo libre, dirigiendo la formación a los monitores que pretendan dedicarse a la realización de talleres de teatro o incluir el teatro como recurso dentro de las actividades propias de su

profesión. El objetivo es llegar al punto exacto en el medio de la formación actoral y de la pedagogía del ocio y tiempo libre; una formación donde se den las bases de ambas tanto a nivel teórico como práctico. También, a su vez, se pretende explorar las posibilidades de la Animación Teatral para motivar a los participantes a profundizar en alguna de las técnicas que conozcan durante el transcurso del programa formativo.

3.2 DESTINATARIOS

Este curso está destinado a monitores de ocio y tiempo libre en proceso de obtención del título o ya titulados.

En caso de estar en proceso de obtención del título, los requisitos de acceso al presente curso serán los mismos que los requisitos de acceso a la titulación de monitor de tiempo libre: Tener 18 años cumplidos y poseer como mínimo el Graduado Escolar o el Graduado en Enseñanza Secundaria.

Este curso puede desarrollarse antes o después de la fase troncal de la titulación de monitor de ocio y tiempo libre, pero es recomendable la realización previa de la fase troncal para llegar al curso con ciertos conceptos en materia de ocio y tiempo libre (diseño y planificación de actividades, perfil del monitor, perfil del usuario...) ya asentados en el participante.

3.3 OBJETIVOS

Con esta formación, como se ha dicho anteriormente, se pretende dotar a los participantes de los recursos necesarios para afrontar la dirección de un grupo de teatro o un taller-curso de Animación Teatral.

GENERALES

- Adquirir actitudes, técnicas y habilidades necesarias para utilizar técnicas teatrales como un instrumento pedagógico en su actividad.

- Descubrir desde la propia experiencia el potencial creativo que hay en cada uno y, a través de la práctica, adquirir habilidades comunicativas que estarán al servicio de la docencia.

ESPECÍFICOS

1. Comprender y aplicar los principios básicos del arte del teatro, tanto en el ámbito de la creación de un espectáculo como en la dramática creativa.
2. Aplicar tanto la preparación física como la técnica asociados a las técnicas de expresión corporal.
3. Comprender y utilizar los diferentes recursos expresivos y técnicas a favor de la creación colectiva.
4. Descubrir, experimentar, investigar y desarrollar las aplicaciones didácticas de la Animación Teatral.

3.4 METODOLOGÍA

Las clases o talleres se realizarán en grupo, se consideran para el proyecto dos tipos de clases; unas más teóricas y otras eminentemente prácticas.

Para las sesiones teóricas, se contará en todo momento con apoyos visuales tanto con imágenes fotográficas, como con uso de presentaciones dinámicas y videos, que ayuden a comprender mejor los contenidos teóricos.

Las sesiones prácticas constarán de tres partes claramente diferenciadas:

1. Fase de explicación. Los alumnos van a ser monitores o guías de un grupo de Animación Teatral, con lo cual han de aprender las técnicas de un modo no solo vivencial, sino también reflexivo.

2. Fase de práctica. Para poder transmitir una dinámica o un tipo de enseñanza artística ha de vivenciarse primero. Es necesario que los alumnos sientan, escuchen, y prueben los ejercicios para poder transmitirlos.

3. Fase de reflexión: Es necesario que se recuerde lo que se ha hecho durante la sesión para fijar algunos elementos y aclarar dudas que puedan haber surgido.

Esta metodología tiene en cuenta también las máximas:

1. Me equivoco, luego existo. En estas disciplinas artísticas no existe la verdad absoluta, con lo cual hay que tener en cuenta también que los errores son parte del proceso de aprendizaje y practicar la crítica y la autocrítica sana.
2. La letra con sangre no entra. Como dice Jesús Jara en los principios de su escuela de payasos “El humor y la risa conforman un estilo, una actitud, un medio para enseñar y una llave para aprender. Nada mejor para la formación que utilizar tales herramientas”.

“La raíz del teatro está en el juego. (...) Una simulación que recrea la vida y mediante la cual el ser humano, al identificarse con los personajes que lo representan en el escenario, al encarnar otros papeles, adquiere un conocimiento de sí mismo, más hondo que el alcanzado en la experiencia, y entiende un poco más a quienes le rodean” (TEJERÍNA, I. 1994:26)

“Dime y lo olvido, enséñame y lo recuerdo, involúcrame y lo aprendo”

Benjamin Franklin

3.5 CONTENIDOS

Se han dividido los contenidos en seis bloques para facilitar el trabajo del formador a la hora de aplicar la metodología al programa; estructurando así los conocimientos básicos en:

- Bloque I: el arte de enseñar teatro.
- Bloque II: técnicas de expresión, simulación e interactivas.
- Bloque III: expresión corporal.
- Bloque IV: teatro.
- Bloque V: teatro de objetos.
- Bloque VI: los cuentos como recurso.

BLOQUE I: EL ARTE DE ENSEÑAR TEATRO

En este bloque se centra la Animación Teatral dentro de las acciones de la animación sociocultural, estudiaremos las modalidades de Animación Teatral, sus funciones y los perfiles que actualmente nos podemos encontrar en el ámbito de la formación teatral dentro del ocio y tiempo libre y la expresión artística.

1. Introducción

Dentro de la Animación, nos encontramos con diferentes acciones dentro de las expresiones artísticas. Una de ellas es la Animación Teatral.

Acciones de la Animación:

- Animación a la lectura.
- Animación musical.
- Animación deportiva o de la cultura física.
- Expresión en artes plásticas.
- Animación teatral y expresión en arte dramático.

Las actividades de expresión dramática, que son independientes del teatro, aunque usen su código expresivo y elementos de su lenguaje, constituyen una actividad interdisciplinaria por excelencia.

Sus OBJETIVOS, según Fernando Lucini (1996), son:

- Abrir al máximo la percepción, desarrollar las capacidades sensoriales y sensitivas para adquirir un tipo de presencia curiosa, interesada y crítica en todo lo que acontece alrededor.
- Instalarse en un espacio creativo donde las personas sean protagonistas y compañeros en una aventura común.
- Estimular la actividad expresiva como forma concreta de acción y de compromiso personal en la construcción solidaria de un mundo más humano.

Las actividades deberán ser orientadas a que los participantes tengan la oportunidad de desarrollar la imaginación, originalidad, sensibilidad, flexibilidad, expresividad; en suma desarrollar su potencial creativo. Integrarse a la sociedad, basándose en el respeto, ayuda y reconocimiento mutuo, en la empatía; sin evidencias de envidia ni afán de competencia. Iniciarse en la actuación teatral. Quién conoce el teatro, actuando, va a reconocer en él valores que van más allá del simple entretenimiento.

La expresión dramática implica a las personas en su totalidad y establece relaciones interpersonales activas, propicias para el encuentro y la comunicación. Es un recurso para el trabajo cooperativo y el impulso de actitudes morales básicas como el respeto, el diálogo y la participación responsable. El trabajo en grupo también fomenta las habilidades sociales.

La interpretación y personalización de otros roles desempeña un papel decisivo en el crecimiento del sentido crítico y de la empatía. Colocarse en un papel distinto a sí mismo es la postura que permite sopesar las exigencias de los demás contra las propias y ofrece una oportunidad, enriquecedora y viva, de confrontación de puntos de vista.

La vertiente ética de las prácticas dramáticas podemos utilizarla para hacer sentir, pensar y ser de maneras infinitamente más variadas que las que diariamente utilizamos.

2. Función Doble de la Animación Teatral

Encontramos que la Animación Teatral es utilizada con diversas finalidades; dependiendo de los cuales nos encontramos con dos perspectivas diferenciadas de los procesos:

1.- El teatro como medio de animación y desarrollo comunitario.

Desde esta perspectiva la expresión dramática es utilizada por la animación como un recurso. Las técnicas de expresión, actividades artísticas, propuestas metodológicas, juegos y ejercicios propios del teatro se consideran útiles para los procesos de animación. Se pone de manifiesto una coincidencia en los objetivos; muchos de los objetivos de la expresión dramática son coincidentes con los propios de la animación (desarrollo de la comunicación, expresión o creatividad). La capacidad motivadora de ambas prácticas según sus centros de interés generan la dimensión integradora, inclusiva y gratificante para los destinatarios. Otra gran característica común es la dimensión grupal ya que el teatro es un arte compartido, con esto trabajamos la finalidad socializadora e integradora de los participantes.

2.- La animación como medio del teatro.

En este caso la animación es un instrumento del teatro y de la educación artística. En este caso el teatro se sirve de la metodología de la Animación Sociocultural, de sus estrategias participativas, lúdicas y grupales con el fin de acercar el teatro a la inmensa mayoría, educando en sensibilidad artística y desarrollando el sentido crítico en el pueblo. Sus objetivos, en este caso, son los de promoción del teatro a través de formación con fines educativos, recreativos o vocacionales.

3. Perfiles del Animador Teatral

"Hay tres grandes profesores de actuación:
la vida, Shakespeare y tú mismo." John Strasberg

La diferencia de agentes socioculturales dedicados a estos procesos también depende de la función que desarrollen; así los perfiles suelen ser diferentes, podemos diferenciar entre Monitor-Educador y el Actor-Director.

Monitor-Educador.

Desde la perspectiva del teatro como animación o desarrollo comunitario predomina la función animadora, con lo cual la formación básica suele ser Monitor de ocio y tiempo libre o Animadores Socioculturales; complementada con formaciones específicas propias del ámbito de la expresión dramática (como este programa formativo).

Perfiles: monitores de ocio y tiempo libre, educadores sociales, animadores socioculturales...

Actor-Director.

Aquellos que se sirven de la animación como medio educativo y sociocultural a favor de la sensibilización cultural a favor del teatro. Es el perfil contrario al anterior, son profesionales del arte dramático con una formación complementaria en animación.

Perfil: actores, directores, creativos...

4. Modelos de Animación Teatral

A la hora de enfrentarnos a un grupo de teatro deberemos decantarnos por un modelo de enseñanza: por un lado nos encontramos con el modelo de construcción de un espectáculo es lo que denominamos modelo clásico ya que es el más utilizado tanto en asociaciones y grupos de teatro aficionado como en actividades formativas lúdicas o de expresión artística. Este modelo se basa en la construcción de un espectáculo final para mostrar al público.

MODELO DE CONSTRUCCIÓN DE UN ESPECTÁCULO (VENTOSA, 1996)

- Convocatoria inicial: plantearse junto con el grupo ¿qué nos gustaría hacer?
- Momento motivacional y de despertar del interés grupal.
- Generación de alternativas: ¿qué vamos a elegir?
- Búsqueda de propuestas, concreción del proyecto teatral a desarrollar.
- Establecimiento de prioridades y distribución de funciones: ¿cómo lo hacemos?
- Distribución de tareas (actores, atrezzistas, técnicos...)
- Desarrollo del proceso: ¡manos a la obra!

Por otra parte nos encontramos con el modelo de dramática creativa que, como se ha visto en la clarificación conceptual anteriormente, se basa en el juego teatral. Está menos dirigido por el monitor o profesor y, por lo tanto, los protagonistas del proceso son los propios participantes.

MODELO DE DRAMÁTICA CREATIVA (MOTOS 1993)

- Motivación por parte del profesor o profesora.
- Propuesta del tema.
- Discusión en grupo para determinar la anécdota, los personajes y las acciones.
- Improvisación por grupos y selección de propuestas.
- Representación ante los otros grupos.
- Comentario de las representaciones realizadas.

Cada monitor-educador debe tener en consideración, a la hora de decidirse por un modelo o por otro, las necesidades del grupo con el que vaya a trabajar, el entorno en el que se desarrolla la intervención, los recursos materiales y humanos con los que se cuenta, pero sobretodo los objetivos que pretende conseguir con el desarrollo de su trabajo y el del grupo.

BLOQUE II: TÉCNICAS DE EXPRESIÓN, SIMULACIÓN E INTERACTIVAS.

En este bloque trabajaremos los diferentes tipos de juegos y técnicas que podemos utilizar para el desarrollo de las habilidades necesarias a la hora de subirse a un escenario; entre otros se trabajarán el control del miedo escénico, las técnicas de relajación, el ritmo, la sonoridad vocal... para otorgar a los participantes recursos prácticos a favor de su actuación.

1. Juegos desinhibitorios.

Estos juegos están orientados a que se pierda el miedo al ridículo y enfrentarse a situaciones fuera de lo común que le van a ayudar a la hora de participar de planteamientos relacionados con la expresión corporal en particular y con la expresión dramática en general. Con la desinhibición se persigue desarrollar la espontaneidad del alumno, el descubrimiento personal, el desbloqueo de tensiones, etc.

Ejemplo_ Palomitas pegajosas: Todos los participantes imaginan que son maíz en una sartén caliente y se ponen a saltar. Imaginariamente se echa azúcar sobre ellos y cuando se tocan van quedándose pegados, primero de dos en dos. A continuación continúan saltando porque la sartén está muy caliente, pero ahora pegados de dos en dos. Después

se irán pegando unas parejas con otras hasta que todos forman una bola gigante de palomitas saltarinas.

2. Rítmica, juegos rítmicos.

Los juegos rítmicos son aquellos en los que interviene el factor musical o en los que los movimientos están determinados por el tiempo. Con ellos se pretende trabajar la concentración, el ritmo, la musicalidad de una escena y la coordinación entre los miembros del grupo. Además de experimentar formas, movimientos, ritmos y expresiones corporales.

Ejemplo_ El Espejo: Se forman parejas. Frente a frente, uno de los dos se moverá lentamente intentando seguir la melodía y el otro le imitará como si fuera la imagen de un espejo. Después de un rato se intercambian los roles.

3. Técnicas de relajación.

Tenemos que tener en cuenta que la relajación es la única respuesta incompatible con la ansiedad, es decir, no podemos estar ansiosos y relajados a la vez. Estas técnicas sirven al participante-actor a enfrentarse a sus miedos desde otra perspectiva.

Ejemplo_ ¿Cómo es mi respiración? (este ejercicio es guiado en todo momento por el monitor) Deben tumbarse sobre una alfombra, en posición de “cuerpo muerto”, es decir, con la piernas estiradas y ligeramente separadas, los dedos de los pies apuntando hacia fuera, con los brazos separados del cuerpo y las manos mirando hacia arriba. Se les invita a centrar su atención en la respiración como normalmente. Estando centrados en la respiración han de observar que parte de tu cuerpo es la que “sube y baja”, y poner la mano sobre ella. (Si su mano está sobre el tórax, no está respirando adecuadamente). Han de colocar de forma muy suave las manos sobre el abdomen, respirar por la nariz,

para realizar este ejercicio adecuadamente se debe practicar hasta notar como el abdomen “sube y baja”.

4. Técnicas de estimulación sensorial.

Una estimulación sensorial es la apertura de los sentidos, que nos comunica la sensación de estar más vivos. Provoca un estado de receptividad sensitiva que implica una mayor atención.

Ejemplo_ Escucho fuera y dentro. Intentar que los participantes pongan su atención auditiva en diferentes estímulos externos para después poner la atención en los sonidos que son generados por su propio cuerpo.

5. Técnicas de articulación, dicción y voz.

Hablar no solamente es emitir sonidos y mover la lengua. Cuando se habla o canta interviene todo su cuerpo. La voz es el final de un proceso en el que cuenta desde la manera de pararse o sentarse hasta la posición de su cabeza, etc.

Ejemplo_ lectura de un texto narrativo con diferentes tonalidades desde el neutro hasta diferentes personajes.

BLOQUE III: EXPRESIÓN CORPORAL.

La expresión corporal es una parte muy importante de la expresión dramática ya que al actor se le escucha y se le ve dentro de la escena; saber expresar sin palabras es tan importante como el texto encima de un escenario.

Trabajaremos dos especialidades teatrales donde lo primordial es el cuerpo: el clown y la pantomima. Estas dos técnicas dramáticas pueden ser utilizadas como código teatral en sí mismas o como recurso práctico para el desarrollo de la expresión corporal en un espectáculo textual tradicional.

1. Clown

Como dice el maestro Jesús Jara “La expresión artística y creativa contribuye al desarrollo personal y social. Es una herramienta de transformación de individuos y colectivos. El mundo clown suma a esta transformación la posibilidad lúdica, el juego, el entusiasmo, la inocencia y la actitud positiva”. El clown, como se entiende mayoritariamente en la actualidad del arte dramático, es un actor satírico que se burla de la cotidianidad.

CONTENIDOS:

1. Un poco de historia: La commedia dell’arte italiana: Arlequinno; Francia: Pierrot; El primer clown: Giuseppe Grimaldi; Actualidad en clown: Jesús Jara y Pepe Viyuela.
2. Tipos de Clown: Clown-Carablanca, Augusto, Contra-augusto, El vagabundo, Clown de personaje.

Aplicación práctica y modelo de enseñanza

1. trabajo de Clown: principios

- Liberación de la espontaneidad como punto de partida para explorar,
- Investigación desde la vulnerabilidad,
- Conexión con la risa y la vivencia catártica del humor,
- Reconocimiento de y desde la emoción,
- Expresión y comunicación,

- Personalización; búsqueda del propio clown.
- Construcción de sketch.

2. ejemplo de clase práctica

1. Ejercicios de relajación, distensión, concentración.
2. Ejercicio de creatividad con objeto. ¿Para qué sirve...?
3. Ejercicio de comunicación no verbal. Cómo nos comunicamos cuando no podemos usar el lenguaje verbal.
4. De lo real a lo absurdo. Convertir una escena cotidiana en un sketch cómico, búsqueda de la comicidad.
5. Visionado de “Hogar cutre hogar” sketch de Pepe Viyuela de 1991.

2. Mimo y pantomima

La palabra mimo proviene de la palabra griega *mimeomai* que significa imitar. Según la RAE, el mimo, se trata de un: "actor, intérprete teatral que se vale exclusiva o preferentemente de gestos y de movimientos corporales para actuar ante el público."

La Pantomima (griego *pantómimos* "que todo imita") utiliza la mímica como forma de expresión dramática.

CONTENIDOS:

1. Un poco de historia: de Étienne Decroux, padre del mimo moderno, a Marcel Marceau. Charles Chaplin.
2. Comunicación no verbal: Los gestos de la cara, postura corporal, gestos de las manos...

Aplicación práctica y modelo de enseñanza

1. trabajo de Pantomima: ejercicios básicos.

- Disociación –flexibilidad-fuerzas-control-sentido de la dirección-peso.
- Punto fijo (“Toc”) y su relación cuerpo-espacio en cuanto a la traslación.
- Dinámica del movimiento (peso/velocidad): suave, fuerte, ligado o intermitente, lento, rápido y “toc”.
- Balance y contrapeso. Fuerzas ejercidas por el mimo, sobre el mimo.
- Caminatas: “in situ”, marchas, la pared, tirar de la cuerda, apoyos, patín, bicicleta, etc.

2. ejemplo de clase práctica

1. Ejercicios de disociación y concreción de movimientos.
2. Ejercicio de control espacial: “mi cocina”.
3. Ejercicio de comunicación no verbal.
4. Creación de coreografía en el espacio.

BLOQUE IV: TEATRO.

Con este bloque se pretende clarificar qué es el teatro, su historia y los elementos que lo componen. También nos centraremos en el análisis textual y estudiaremos el método Stanivslasky de formación actoral.

TEATRO

Definición de la RAE:

- 1 Edificio destinado a la representación de obras dramáticas.
- 2 Por extensión: Público que asiste a una representación: los aplausos de todo el teatro.
- 3 Profesión de actor: dedicarse al teatro.
- 4 Arte de componer o representar obras dramáticas: las reglas del teatro.

5 Conjunto de obras dramáticas de un pueblo, época o autor: el teatro griego; el teatro de Calderón.

Estas definiciones nos ayudan a ver las diferentes atribuciones que se le dedican a la palabra teatro que lo engloba todo; desde el espacio de representación hasta los espectadores que asisten a un espectáculo teatral.

CONTENIDOS

1. Breve recorrido por la historia del teatro:

- El teatro oriental: En contraposición a la cultura occidental, donde lo principal es la palabra, en la cultura oriental lo principal es el gesto, la palabra es secundaria.
- La civilización griega: El teatro como lo conocemos actualmente comenzó como homenaje ritual al dios Dionisios. En la civilización griega se empieza a distinguir entre tragedia y comedia y aparecen los dramaturgos clásicos como Eurípides o Aristófanes.
- La civilización romana: Los romanos utilizaban el teatro como medio propagandístico a favor del Estado y como medio de diversión y ocio (“pan y circo”).
- El teatro medieval: La importancia de la iglesia en la Edad Media hace que se diferencie entre teatro religioso y teatro profano.
- El teatro Isabelino: A Isabel I le encanta el teatro e incluso tiene su propio teatro en la Corte. Aparecen dos tipos de teatro: teatro público y teatro privado. El más famoso autor de todos los tiempos pertenece a este momento histórico: William Shakespeare.
- El siglo de Oro Español: Aparecen en España los Corrales de Comedia como primer espacio de representación teatral. Comienza a haber compañías de teatro profesionales y de esta época son los autores más importantes como Lope de Vega y Calderón de la Barca.

- Teatro del siglo XX: El siglo XX es un siglo muy rico, todos los acontecimientos hacen que el arte, que el teatro tenga que expresarse, tenga que expresar todo lo que se siente. Grandes teóricos, grandes dramaturgos, escenógrafos, actores...

2. Elementos teatrales.

- Escenografía: diseño y elaboración: La escenografía es lo que llamamos decorado, pero también los elementos corpóreos que hemos de necesitar en escena.

- Vestuario y attrezzo: Se refiere el conjunto de prendas, complementos y accesorios que utiliza el actor en un espectáculo para caracterizar al personaje.

- Caracterización: Maquillaje, peluquería, postizos...

- Luminotecnia: Es el diseño de la iluminación. Normalmente realizado por un técnico especialista en iluminación de espectáculos.

- Sonido y Música: Es importante concretar la banda sonora del espectáculo, con canciones, música de fondo... Y también decidir los elementos técnicos que vamos o no a utilizar (reproductores, micrófonos, altavoces...)

3. Análisis de texto

La mayoría de los trabajos que se desarrollan en Animación Teatral implican la utilización de un texto teatral. El análisis de ese texto nos ayudará a la hora de comprender mejor el trabajo que vamos a realizar, su tema y argumento, la época en la que está escrita la obra y lo que el autor quiere comunicar con su puesta en escena.

Ejemplo de ficha para comenzar un análisis de texto:

1. Título de la obra y autor.
2. Género (comedia, tragedia, auto sacramental, etc.).
3. Número de personajes femeninos y masculinos, y edad aproximada.

4. Escenografía (decorados necesarios) y vestuario.
5. Argumento: Se escribirá de forma abreviada el argumento de la obra.
6. Tema principal que trata.
7. Espacio y Tiempo de la obra.
8. Conflicto.

Análisis de personajes: esto nos ayudará a la hora de encarnar el personaje.

A partir de los datos (sexo, edad, raza, rasgos físicos, etc.) que el texto aporta, se realiza el retrato físico y psicológico de los personajes más importantes. Relación entre los personajes.

También hay que tener en cuenta la evolución del personaje(s) principal(es). Describir brevemente en la obra la situación psicológica o afectiva inicial, el elemento desencadenante que perturba esta situación y la situación final nos ayudarán a la hora de encarnar al personaje.

4. Formación del actor

A la hora de enfrentarnos a la formación de actores debemos conocer las técnicas que se han desarrollado en el siglo XX. Uno de los más importantes teóricos teatrales es Konstantin Stanivslasky; cuyo famoso método ha sido malentendido a lo largo de la historia. Sus principios esenciales son:

JUSTIFICACIÓN

El actor debe justificar cada palabra, acción o relación que tenga lugar en la escena.

MOTIVACIÓN

Los actores buscan los objetivos e intenciones del personaje. Para ello deben descubrir el superobjetivo; que es aquello que motiva todas las acciones que ocurren en escena. Este superobjetivo debe ser de vital importancia para el personaje.

OBJETIVOS

Para mantener un objetivo, el actor debe crear un subtexto, unos procesos no-verbales que motivan sus acciones. Esto complementa al texto del autor y proporciona mayor definición al personaje.

CIRCUNSTANCIAS

El texto nos proporciona información más allá de las palabras textuales; como información sobre la época, las características sociales, relaciones entre los personajes... Esta información es rescatada del texto en lo que llamamos trabajo de mesa.

ACCIÓN-REACCIÓN

Para llegar a expresar las emociones, pasiones y sentimientos del personaje, el actor debe trabajar la imitación real (no simulada), las acciones y reacciones deben ocurrir mientras se desarrolla la escena. Para ello el actor trabaja por estímulos, se basa en respuestas fluidas y espontáneas en respuesta a lo que sucede en escena.

IMPROVISACIÓN

Los primeros ensayos sirven al actor como espacio de improvisación, sin anclarse en las ataduras del texto dramático, que será incorporado después. Así el actor se desenvuelve en su propia interpretación y creación personal.

PERSONALIZACIÓN

El actor personalizará el personaje, es decir, creará el personaje a partir de sí mismo, de su realidad emocional, física y psicológica. Recuperando aspectos propios que puedan servirle para encarnar a su personaje.

BLOQUE V: TEATRO DE OBJETOS.

En este bloque vamos a trabajar sobre dos de las técnicas más utilizadas de teatro con objetos: los títeres y las sombras.

1. Títeres

Un títere es un objeto dramático –que puede tener apariencia humana o no-, que es manipulado por una o varias personas que le dan movimiento y personalidad, y que tiene una función dramática.

Un títere puede ser cualquier cosa, un trapo, una escoba, un muñeco..., solo hace falta que haya un manipulador que le dé vida. Un títere es el medio de comunicación entre un titerero y el público. (*Departament de Titelles de l' Institut de Teatre de la Diputació de Barcelona – 1977*)

CONTENIDOS:

Tipos de títeres:

- Figuras accionadas desde arriba (marionettes)
- Figuras accionadas desde abajo: títeres de palo, de mano o guante, de varilla, de bunraku, puppet...

Aplicación práctica y modelo de enseñanza

1. Construcción de títeres.

- Elección del tipo de títere.

- Patronaje.

- Construcción.

- Vestuario y/o attrezzo.

2. Manipulación.

- Trabajo frente al espejo o con cámara de video...

2. El teatro de sombras: Técnica expresiva con luz

Se puede generar teatro de sombras mediante: las sombras proyectadas por el cuerpo; las sombras proyectadas por siluetas (siluetas muy grandes, de tamaño medio y muy pequeñas). Utilizando gran cantidad de fuentes de luz o limitándose a una sola; utilizando el color o prescindiendo de él; sin palabras, confiando toda intención comunicativa a las formas, a su movimiento, al color, al sonido. Elaborando una historia, un cuento, una poesía, a partir de los más diversos estímulos: ambientales, sonoros, emotivos, etc.; adaptando un texto literario o adaptando un texto teatral.

CONTENIDOS:

Construcción de elementos, escenario y decorados.

Los soportes musicales.

El trabajo a través del grupo.

Aplicación práctica y modelo de enseñanza

1. Construcción de sombras.

- Elección del tipo de sombras y diseño.

- Construcción

2. Técnicas de manipulación y ensayo frente al espejo.

BLOQUE VI: LOS CUENTOS COMO RECURSO.

Uno de los recursos más cómodos con los que trabajar en la Animación Teatral son los cuentos; los cuentos son historias que conocemos, con una estructura fácil de entender (presentación, nudo, desenlace) y que existen también en el imaginario colectivo.

En este bloque trabajaremos tres técnicas para la narración oral: los cuentacuentos, el romance de ciego y el kamishibai.

1. Cuentacuentos

Los cuentos son una fuente inagotable de historias cercanas con las que trabajar el arte dramático. Como nos cuenta Rodari: “El juego desdramatiza al lobo, le quita maldad al ogro, ridiculiza a la bruja, y establece un límite más claro entre el mundo de las cosas auténticas -donde ciertas libertades no son posibles- y el de las cosas imaginarias”.

El cuento ayuda a recuperar la tradición oral, despierta la imaginación y la fantasía entre los oyentes, fomenta el gusto por la lectura y la escritura.

CONTENIDOS:

Narración oral

Los cuentos clásicos

Fantasía con los cuentos

Aplicación práctica y modelo de enseñanza

1. El cuento alterado.

Basándonos en la propuesta de Gianni Rodari en su libro “Gramática de la fantasía”, realizaremos un trabajo con los cuentos clásicos como materia prima, pero transformando la historia. Podemos utilizar un cuento clásico como base para trabajar cualquier tema que sea de interés para el grupo con el que estamos trabajando.

2. Macedonia de cuentos

De forma lúdica, este ejercicio trata de mezclar personajes, situaciones, conflictos..., de diferentes cuentos para crear una historia nueva. Se puede comenzar con la pregunta: “¿y si...?” por ejemplo: ¿y si Pinocho conociera a Caperucita Roja en el bosque de camino a casa de la abuela?

2. Romance de ciegos

Proviene del siglo XVII; los romances se transmiten gracias a los pliegos de cordel que cuentan historias que se acompañan de grabados. Estaban destinados al consumo popular, con lo que los dibujos facilitan la comprensión del texto. Son llamados de

ciego porque se dan a conocer mediante la figura de un transmisor oral o recitador, no necesariamente ciego o tullido, que anuncia y canta la obra ante el público en plazas y mercados.

Su estructura se basa en: una introducción donde se le invita al público para que preste atención y a la Virgen o los Santos para que ayude al recitador a hacerlo bien. En ella distingue siempre la historia como rara, notable, admirable... para que el público se interese y se congrege. Después iría la narración de la historia y para finalizar, el autor o interprete pide perdón a su auditorio por las faltas cometidas y solicita a los oyentes que muestren su satisfacción con una colaboración monetaria o la compra del pliego que tiene impreso el romance (actualmente sólo se pide el aplauso del público).

3. Kamishibai

Kamishibai, en japonés, quiere decir “teatro de papel”; es una forma de contar cuentos muy popular en Japón. Se trata de un conjunto de láminas que tiene en una cara un dibujo y texto en la otra. La técnica necesita de un intérprete que lea el texto mientras los espectadores contemplan los dibujos. La lectura del kamishibai se realiza colocando las láminas en orden sobre un teatrillo de tres puertas llamado “butai”, deslizando las láminas una tras otra mientras se lee el texto.



4. BIBLIOGRAFÍA

ALDAMA, Carmen (2006): *Kamishibai. Otra forma de contar cuentos*, en Biribilka, Revista de los Centros de Apoyo al Profesorado de Navarra, nº 3 (abril), pp.10-14.

ALVES, R. (1996) *La alegría de enseñar* Barcelona: Octaedro, Ediciones, S.L.

ASSMANN, H. (2002) *Placer y ternura en la educación: hacia una sociedad aprendiente*. Madrid: Narcea Ediciones.

BARRET, G. (1979) *Réflexions...* Citada en el diccionario Le Grand Robert, Paris, 1985 tomo4, págs. 321-322, Robert Paul

BOAL, A. (2002) *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.

CAÑAS, J. (1992) *Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula*. Barcelona: Octaedro.

CAÑAS, J. (1999) *Actuar para ser: tres experiencias de taller-teatro y una guía práctica* Granada: Churrana de la Vega.

CORTS, M^a I. (1997) *Sociedad del bienestar y pedagogía del esfuerzo ¿realidades divergentes?* Sevilla: Cuestiones Pedagógicas, nº13, págs. 139-147, 165-174

HERNÁNDEZ, I. Coord. (1991) *Jugando a ser: propuesta para un desarrollo curricular de los contenidos de la dramatización*. Salamanca: Amarú.

JARA, J. (2010) *El clown: un navegante de las emociones*. Sevilla: Proexdra Ediciones.

LECOQ, J. (2003) *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba.

LAFERRIÈRE, G. (1997). *La pedagogía puesta en escena*. Madrid: Ñaque.

LAFERRIÈRE, G. (2001). *Prácticas creativas para una enseñanza dinámica: la dramatización como herramienta didáctica y pedagógica*. Ciudad Real: Ñaque.

MAMET, D. (2000). *Una profesión de putas*. Madrid: Debate.

- MOTOS, T. (1995) *Teatro en la escuela*. Madrid: La Avispa. En Cuadernos de pedagogía, 233
- PIAZZA, P. y MONTECCHI F. para Teatro Gioco Vita (1987) *Teatro de Sombras* Edita: Dpto. de Educación, Universidades e Investigación de la Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós.
- RODARI, G. (1983) *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Argos Vergara S.L.
- RUIZ, B. (2008) *El arte del actor en el siglo XX*. Artezblai SL
- STANIVSLASKY, K. (2009) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba Editorial.
- STRASBERG, J. (1998) *Accidentalmente a propósito: reflexiones sobre la vida, la interpretación, y las nueve leyes naturales de la creatividad*. Madrid: La Avispa.
- TEJERINA, I. (1994) *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*. Madrid: España Editores. S.XXI de España
- ÚCAR, X. (1992). *El teatro en la animación sociocultural: técnicas de intervención*. Madrid: Diagrama.
- ÚCAR, X. (1992). *La animación sociocultural*. Barcelona, CEAC.
- UCAR, X. (2.000) *Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal*. Teoría de la Educación. Vol. 11. (217-255)
- VENTOSA, V.J. (1990) *Animación teatral. Teoría, metodología, práctica*. Madrid: Popular.

6. ANEXOS

EL JUEGO DRAMÁTICO, UN GRAN RECURSO PARA EL APRENDIZAJE SOCIAL Y LA TRANSFORMACIÓN DEL CONFLICTO

Educación socio-emocional: prevención, identificación, evaluación e intervención.

Comenius Regio-BESD: Asociación Bridgend –Gales- y Santa Maria del Camí - Mallorca-

"Quien mueve el cuerpo mueve el corazón,
quien mueve el corazón, mueve las emociones;
quien es capaz de emocionarse y quien es capaz de emocionar
ha encontrado la llave del misterio-milagro de la educación."
(Carlos Pons -maestro y Actor-)

El Psicodrama Educativo

El psicodrama educativo es una metodología educativa que utiliza el juego dramático para integrar situaciones de aprendizaje. Supone para la educación socio-emocional, una forma de promover y ayudar el crecimiento personal. Desarrolla la espontaneidad y permite integrar los impulsos corporales, las emociones, los sentimientos, el pensamiento y la voluntad ante las situaciones -nuevas o antiguas-.

El juego dramático aplicado a la educación es un gran recurso. Su contexto, similar al del juego, resulta óptimo para evitar emociones de carácter negativo como el miedo y la ansiedad. Además, el carácter simulado permite "transformar" y dar un final feliz a los conflictos y transmitir de esta forma expectativas positivas sobre sus posibles soluciones.

El aprendizaje discursivo es el más habitual dentro de las escuelas. Éste es académico, reglado, sistemático. Se aprende básicamente a través de la mente: lectura, escucha pasiva de las explicaciones de los maestros, escritos sobre lo leído y escuchado... Este tipo de aprendizaje cuesta más de interiorizar. Todo concepto que se aprende tan sólo a través del discurso mental, se olvida fácilmente. Por esta razón, los maestros apostamos cada vez más por el aprendizaje vivencial. El aprendizaje vivido, se interioriza. Desde el momento que el alumno participa directamente del mismo, deja de tener tan solo una actitud receptiva. Pasa a ser protagonista del aprendizaje, interactúa con él. Este proceso es integral, en él intervienen los sentimientos, las emociones y la mente.

Las técnicas dramáticas ofrecen un excelente método de aprendizaje holístico en la escuela (se vive, se siente, se procesa). El psicodrama pedagógico nos proporciona valiosas herramientas para adquirir competencias socio-emocionales y para aprender a gestionar y transformar el conflicto cuando aparece.

Origen del Psicodrama Educativo

La fuerza del psicodrama, como modalidad educativa, tiene sus orígenes hacia el 1911, en Viena. Jacob Levy MORENO, observando el juego de los niños, se dio cuenta de que éstos ensayaban roles familiares y culturales como los de mamá, papá, rey, policía, etc o

utilizaban la fantasía para representar los roles de mitos o fábulas que más correspondían a sus necesidades o frustraciones. Moreno comenzó a utilizar el juego de roles (role-play), como medio para ampliar o corregir su percepción personal, haciendo que los niños/as se pusieran en el papel de sus padres/madres o maestros y así, pudieran ver las cosas desde otro punto de vista.

Posteriormente Eduardo Pavlosky, en el hospital, comprobó que la recuperación de los niños aumentaba cuando jugaban a imitar roles determinados.

Desde el diciembre del 2006, con la incorporación del Plan de Convivencia en los centros educativos, se empezó a hablar de estos aspectos dentro de las aulas. Paralelamente, en la actualidad, la LOE -Ley Orgánica de Educación (BOE nº 106 de 4 de mayo de 2006)- incorpora 8 competencias básicas, dos de ellas infravaloradas hasta hace poco: la competencia en autonomía e iniciativa personal y la competencia social y ciudadana.

En este mismo sentido Howard Gardner (*Frames of Mind*, 1983), introduce el concepto de inteligencias múltiples. Postula que cada persona tiene, por lo menos, ocho inteligencias o habilidades cognoscitivas: musical, cinético-corporal, lógico-matemática, lingüística, espacial, interpersonal, intrapersonal y naturista. Cada persona tiene más facilidad o desarrolla una de estas inteligencias más que otras. La escuela debe potenciarlas todas. De esta forma, cada uno de los alumnos tiene su parcela de éxito y se siente reconocido.

Programa de Competencia Social y Emocional

En nuestro programa de competencia social y emocional, desarrollamos sobretodo dos de las inteligencias antes mencionadas:

La Inteligencia Interpersonal (Competencia social y ciudadana según la LOE): Habilidad de conocerse y valorarse, saber comunicarse en distintos contextos, expresar las propias ideas y escuchar las ajenas, ser capaz de ponerse en el lugar del otro y comprender su punto de vista aunque sea diferente del propio, gestionar de forma positiva los conflictos y tomar decisiones en los diferentes niveles de la vida comunitaria, valorando conjuntamente los intereses individuales y los del grupo.

La Inteligencia Intrapersonal (Competencia en autonomía e iniciativa personal): Conocimiento de sí mismo, la autoestima, la creatividad, la auto-crítica, el control emocional, la capacidad de elegir, de calcular riesgos y de afrontar los problemas, así como la capacidad de demorar la necesidad de satisfacción inmediata, de aprender de los errores y de asumir riesgos.

Este programa de competencia social y emocional es transversal a todas las áreas y sistemático.

Sistemático, porque realizamos el taller semanalmente, en horas de tutoría.

Preparamos escenas, cuentos, dinámicas...y el método que seguimos es estructurado (caldeamiento, escena, introspección).

Transversal, porque es una competencia que forma parte de todas las áreas curriculares. Cuando un nº elevado de niños/as tienen que compartir un espacio reducido -el aula- realizando una tarea de forma cooperativa, es muy natural que surja el conflicto. Las emociones, intereses y sentimientos de cada uno de los alumnos tienen que convivir con las emociones, intereses y sentimientos de todos los demás. Y esto no es fácil.

En el aula surgen, de forma espontánea, muchas ocasiones para realizar algún role-play cuando la situación lo requiera. Una escena rápida para practicar, por ejemplo, el

lenguaje asertivo es de gran ayuda a la hora de ir integrando lo que se va trabajando en los talleres semanales.

Por otro lado, hay situaciones, en el aula que requieren un feed-back más o menos rápido. Puede ser por ejemplo al volver del recreo. Se puede dar entre dos o más compañeros una situación muy movilizadora. Es necesario, en este caso, dejar un tiempo prudente de reposo antes de realizar alguna escena para evitar un excesivo acaloramiento, que podría ser perjudicial. Tampoco es adecuado esperar una semana - hora de tutoría- porque, seguramente, pueden sentirse angustiados y molestos.

Necesitan hablar de lo sucedido y ubicarse emocionalmente. Este procedimiento alivia a los implicados y les ayuda a realizar un proceso de empatía y comprensión hacia los compañeros con los que se han discutido o peleado.

Momentos del taller:

1. Caldeamiento físico, juegos dinámicos de expresión corporal y dinámicas de grupo que favorecen la distensión, el contacto del grupo de alumnos y su conexión, la desinhibición y la imaginación. Estos juegos preliminares crean un clima lúdico y empiezan a conectar con el lenguaje dramático -el cuerpo y el gesto- a fin de que les sea más fácil expresarse.

2. Expresión y puesta de la escena, que queremos llevar a cabo. A veces realizamos pequeños grupos de 4 o 5 alumnos, que suelen preparar la escena unos 5 minutos. Otras, las escenas son totalmente improvisadas y los alumnos salen de forma espontánea para representarlas.

3. Introspección y Expresión. Conectamos con lo que hemos sentido. Tomamos consciencia de los sentimientos y emociones que han aparecido. Después los compartimos con todo el grupo. La expresión puede darse de distintas formas:

- La verbalización simple -por turnos, cada alumno comenta la escena-: los que la han representado y los que la han observado.
- Un escrito.
- Un dibujo o collage.

Técnicas utilizadas

Dramatización simple de un hecho. Representación de una situación concreta vivida por los niños. Puede ser, por ejemplo, un conflicto vivido por los niños en el patio o en la clase o una escena vivida que ellos quieran representar.

Una metáfora que me gusta mucho y que es muy utilizada por Carlos Martínez Bouquet respecto al proceso que se vive en una escena es la "digestión" de las vivencias. Es decir, llevar a escena situaciones o conflictos, permite a los niños sentir y poner nombre a los sentimientos que emergen (emociones) y luego un poco más lejos, desde la platea, hacer un análisis y racionalizar la situación (pensamientos), y al mismo tiempo, entender mejor los sentimientos de los compañeros y empatizar un poco más con ellos. La elaboración es fundamental. Aquellos conflictos o escenas que no son elaborados se repiten una y otra, dentro de nuestra propia vida y a lo largo de la historia.

Por el solo hecho de representar un conflicto, sentirlo, cambiar roles y analizarlo desde fuera, se da una transformación muy importante del mismo. Dentro de este contexto, el conflicto cuando se da, es mucho más fácil de entender y gestionar. Esto no quiere decir que dejen de existir problemas o conflictos entre los alumnos. No debemos olvidar que

estos son inherentes al ser humano. Se trata de que, poco a poco, vayan sintiendo y conociendo como gestionarlos.

Dramatización simbólica. Escena inventada, elegida por tener algunos elementos estructurales idénticos a la escena originaria, que por x motivos, encontramos más oportuno o prudente que la escena original.

Por ejemplo, en un caso de bullying escolar, no sería adecuado representar una escena idéntica a la que se ha producido, con el fin de proteger al alumno maltratado. Entonces es necesaria una escena imaginaria parecida. Conviene en este caso, realizar la inversión de roles. Es decir, que el alumno maltratador pueda hacer el papel de víctima y al revés.

Inversión de roles. Se trata de invertir los papeles de los protagonistas de la escena.

(Por ejemplo, el alumno hace de maestro y el maestro de alumno). Cuando, en un momento determinado, nos interesa que un alumno perciba cómo se siente otro alumno o el maestro, por ejemplo. Esta técnica es muy apropiada para aquellos alumnos que manifiestan actitudes negativas y estereotipadas hacia las personas que desarrollan un determinado papel.

Role-Play. Role-play o representación de papeles. Representamos situaciones hipotéticas para aprender y entrenar, en nuestro caso, habilidades sociales o comunicativas. Esta técnica tiene una clara finalidad pedagógica.

A través de la práctica, de un modelado, se favorece el aprendizaje de nuevas habilidades. Por ejemplo: entrenar la habilidad para desarrollar el lenguaje asertivo. En este caso, seguimos el siguiente guión:

1. Presentación de una escena (por un compañero o por el maestro).
2. Discusión con los alumnos sobre cuál sería la escena de una conducta agresiva, cuál la escena de una conducta inhibida o pasiva y cuál la positiva.
3. Dramatizar la agresiva y la inhibida. Comentario de las dos escenas: ¿Cómo se han sentido?
4. Role play de la conducta asertiva, a través de un modelado que los alumnos conocen - hay un cartel en la clase sobre los pasos que deben seguir-.
4. Comentario del role playing. ¿Cómo se han sentido?
5. Se pide a los alumnos si en los últimos días se han encontrado en situaciones similares.
¿Cómo las han solucionado?
6. Animar a practicar esta "habilidad" la próxima semana.

Doble. El/la maestro/a, se sitúa detrás del protagonista y expresa sentimientos, pensamientos o conductas que el niño/a no percibe o no puede expresar. Esta técnica también es muy eficaz en el role-play de habilidades de comunicación o los role-play de mediación; cuando el profesor/a o quizás otro alumno "apunta" y rescata formas adecuadas para tratar de forma positiva una escena de entrenamiento. O, cuando se quiere aportar un elemento crucial del conflicto, que no está emergiendo.

Representación de cuentos o historias. . A través de la representación de distintas escenas de los cuentos y de algunos de sus personajes imaginarios, vivimos con los niños distintas emociones.

El objetivo es ayudar a los niños a conocer sus sentimientos y ponerles nombre.

Carlos Martínez Bouquet en su libro - ¿Dónde habitan los personajes imaginarios? Hace una referencia a este aspecto:

"... no se enseña a los niños a percibir y reconocer sus sentimientos. Por esta razón, al principio de muchos tratamientos psicoterapéuticos de adultos, debemos suplir este déficit haciendo ver, por ejemplo, a algún paciente que lo que él cree que es odio hacia un hermano contiene un intenso amor, o que lo que ha llamado siempre estimación es avidez por compartir algo que tiene el otro, etc. Enseñar a los niños a reconocer sus sentimientos (y a ponerles nombre) puede ser un importante factor de prevención respecto a la salud psíquica..."

Otro factor a tener en cuenta y cuidar especialmente cuando hablamos de sentimientos con los niños, es ayudarles a comprender que los sentimientos no se deben etiquetar de buenos o malos, correctos o incorrectos. La idea es que comprendan que sus sentimientos son universales y puede compartirlos con los compañeros. Es importante que perciban que ellos tienen, en muchas ocasiones, los mismos sentimientos. Esta es quizás la parte más importante del proceso. Ayudarles a que no se sientan culpables de sus sentimientos.

La segunda parte es guiarles para que sepan cómo actuar delante de emociones muy intensas, para evitar que éstas les desborden. Para ello, funciona muy bien el role-play de entrenamiento (representando distintas actitudes que favorezcan el control emocional).

Otro recurso interesante es transformar los cuentos, invirtiendo los roles de los personajes. Por ejemplo, en el cuento de la Caperucita Roja, el lobo puede ser la gran víctima de la historia, porque Caperucita pasa por el bosque, pisando las plantas, arrancando las flores y cantando a grito pelado....El objetivo es darse cuenta, que en cualquier conflicto, según el posicionamiento de uno mismo, se interpretan los hechos de una manera determinada, totalmente opuesta al otro.

Los alumnos se dan cuenta que la percepción de los conflictos varía según cuál sea el punto de vista de las personas implicadas en el mismo. Visiones distintas de un mismo problema, donde suele ocurrir que divergen cuestiones personales, de organización y de necesidades de cada uno.

Escultura. Esta técnica es muy útil para expresar sentimientos del grupo-clase y para ayudar a sentirse unidos y conexas entre ellos.

Proyección hacia el futuro. Esta técnica se utiliza sobre todo en la adolescencia.

Consiste en pedir al niño que se represente a sí mismo en un futuro remoto. Se le pide que imagine cómo será su futuro dentro de 10, 20, 30..., años. El objetivo de esta técnica es ayudar a comprender la relación entre los planes personales a largo plazo y las posibles consecuencias que se derivan de la situación actual (hábitos relacionados con enfermedades y dependencias, conductas violentas o antisociales, malos hábitos de estudio o de estilo de vida.....). Para este tipo de escena y con el fin de que ésta sea eficaz, puede ser muy conveniente que el papel de actor secundario sea desarrollado por el/la profesor/a.

Proceso de Transformación

Los conflictos nos ofrecen oportunidades de transformación personal y del entorno: generando aprendizajes, introduciendo innovaciones y propiciando el cultivo cotidiano

de la paz. Los conflictos son un hecho natural de la vida. En principio, no son ni positivos ni negativos, depende de cómo respondemos ante ellos

Aprender a gestionar los conflictos es un proceso largo y necesita mucho entrenamiento. Es necesario practicar, realizar muchas escenas para que los alumnos experimenten y vivan situaciones que requieren distintas habilidades sociales y emocionales. Como si nos entrenáramos para ser muy buenos en un deporte. El deporte del alma, de nuestro bagaje interno. Poco a poco, los niños aprenden a relacionarse con ellos mismos y con el mundo externo de una forma más satisfactoria.

Las escenas ofrecen al mundo de la pedagogía un gran recurso. Dramatizar situaciones diversas, conflictos o cuentos permite a los niños y niñas ser más solidarios. Representar un papel produce cambios en el concepto de uno mismo --en las actitudes y conductas favoreciendo una mayor comprensión hacia las personas que nos rodean.

Como dice Carlos Martínez Bouquet, no vemos sólo a través de nosotros mismos, sino también a través de los otros. Las escenas ofrecen a los alumnos una visión holística, amplia de la vida. A través de ellas nos damos cuenta de la noción de comunidad y podemos integrar todo lo que nos rodea.

METODOLOGÍA DEL TEATRO-FORO (AUGUSTO BOAL): UNA HERRAMIENTA PODEROSA PARA CONSTRUIR LA PARTICIPACIÓN POPULAR. [EXTRACTO]

AUTORES: TANIA BARAÚNA, UNIVERSIDADE CATÓLICA DO SALVADOR, Y TOMÁS MOTOS TERUEL. UNIVERSIDAD DE VALENCIA

El teatro forum es una modalidad teatral creada por Augusto Boal. La cual a veces ha sido despolitizada, cayendo en una suerte de terapia psicológica individual cuando no existe ningún horizonte de cambio estructural de la sociedad. En estas circunstancias, como lo explica Julián Boal, se corre el peligro de que la metodología del Teatro del Oprimido pase de ser una herramienta revolucionaria en manos del pueblo a convertirse en un instrumento que utiliza el poder para neutralizar el potencial amenazante de ciertos conflictos y problemáticas sociales y culturales.

El Teatro del Oprimido sigue totalmente vigente para motivar cambios más allá de la sola persona cuando logra insertarse en procesos colectivos y puede demostrar su potencialidad educativa y acción transformadora en diferentes contextos. Con este artículo se pretende mostrar cómo se utiliza el teatro forum en la actuación con grupos comunitarios. Se presenta un estudio de casos llevado a cabo sobre un grupo que se ha formado en las actividades desarrolladas por el Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro (Brasil).

Para este grupo, formado por mujeres que trabajan como empleadas domésticas, el teatro se presenta como una oportunidad de vivenciar y aprender nuevos conocimientos, de tener momentos de ocio, sueños y alegría, de compartir y vivir con las compañeras historias de vida semejantes. Las participantes declaran haber experimentado cambios en su trabajo y en su vida personal: mejora de la convivencia en el trabajo, con la familia y con los amigos y cambios relacionados con la autoconfianza, seguridad en la

resolución de problemas cotidianos, visión crítica del mundo, ejercicio de la ciudadanía. En síntesis, la práctica del teatro forum favorece el desarrollo de habilidades que ayudan a tomar conciencia y a deshacer las situaciones de opresión.

1. El teatro forum en el contexto del teatro del Oprimido

El Teatro del Oprimido es una formulación teórica y un método estético, creado por Augusto Boal, basado en diferentes formas de arte y no solamente en el teatro. Reúne un conjunto de ejercicios, juegos y técnicas teatrales que pretenden la desmecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro. El Teatro del Oprimido tiene por objetivo utilizar el teatro y las técnicas dramáticas como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales.

Se trata de estimular a los participantes no-actores a expresar sus vivencias de situaciones cotidianas de opresión a través del teatro. Desde sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas se propone transformar al espectador -ser pasivo- en espect-actor, protagonista de la acción dramática -sujeto creador-, estimulándolo a reflexionar sobre su pasado, modificar la realidad en el presente y crear su futuro. El espectador ve, asiste; el espect-actor ve y actúa o mejor dicho ve para actuar en la escena y en la vida (Boal, 1980).

Con el Teatro del Oprimido se pretende que los participantes reflexionen sobre las relaciones de poder, mediante la exploración y representación de historias entre opresores y oprimidos, en las que el público asiste y participa de la pieza. Las obras teatrales son construidas en equipo, a partir de hechos reales y de problemas típicos de una comunidad, tales como la discriminación, los prejuicios, la violencia, la intolerancia y otros. El Teatro del Oprimido es, ante todo, un espacio de acción que se vale de las técnicas de representación con el propósito de analizar y proponer soluciones de cambio ante la opresión que bajo distintas formas sufren los individuos y las comunidades.

Dentro del Teatro del Oprimido hay varias modalidades y técnicas: Teatro Forum, Teatro de la Imagen, Teatro Periodístico y Teatro Invisible.

Práctica del Teatro Forum.

Esta forma teatral está entroncada con la creación colectiva. Las obras que se representan parten del análisis de las inquietudes, problemas y aspiraciones de la comunidad a la que la van dirigidas. Esta metodología tiene muchos puntos de contacto con la del actor y autor italiano Dario Fo. Una vez representado el espectáculo, los espectadores pueden participar convirtiéndose en actores y actrices de la obra. El procedimiento es muy sencillo: uno de los miembros del grupo, el coringa³, que hace de animador de sala, cuando alguien de entre los espectadores alza la mano porque quiere expresar su punto de vista sobre la escena en curso, dice en voz alta “alto”, se para la escena e invita al espectador sustituir al actor en el escenario.

La condición esencial para que este tipo de teatro se dé es que el espectador ha de ser el protagonista de la acción dramática y se prepare también a serlo de su propia vida.

Se utiliza pues el teatro como un arma de liberación con el objetivo de desarrollar en los individuos la toma de conciencia social y política.

El teatro forum es el teatro de la primera persona del plural. Por tanto, es necesario que el público sea homogéneo para que el tema de la opresión elegido revele algún aspecto de la cotidianidad colectiva (Laferrière y Motos, 2003).

Las actividades desarrolladas en un taller de teatro forum se dividen en dos fases:

- 1) Ejercicios dirigidos al proceso, al juego performativo, a la improvisación y sus reglas.
- 2) La construcción colectiva de un texto y la preparación de un espectáculo, con la coordinación de un coringa. El proceso de creación cultural y apropiación por parte del grupo de las técnicas del teatro forum. Técnicas basadas en el supuesto de que a un protagonista, un oprimido, desea algo y el objeto de su deseo es obstaculizado por la acción de un personaje antagonista, un opresor.

2.1. Primera fase: ejercicios y juegos

Boal sistematizó los ejercicios y juegos en categorías, que trabajan con los sentidos y que actualmente constituyen lo que él denomina la Estética del Oprimido (2006): sentir lo que se toca, escuchar lo que se oye, observar lo que se mira, estimular varios sentidos, entender lo que se dice y se oye.

Esta clasificación implica, simultáneamente, ejercicios de equilibrio y de exploración de las diferentes formas de movimiento, de ritmos, de comunicación a través de imágenes, actividades para ejecutar con los ojos cerrados, de calentamiento, de integración, de creación de personajes y de escenas, etc.

1. Sentir todo lo que se toca. Tiene el objeto de sensibilizar el tacto y desarrollar el control corporal. Se incluyen ejercicios que disocian los movimientos de las diferentes partes del cuerpo (movimientos simultáneos diferentes de dos o más partes del cuerpo), caminar (formas de andar diferentes a las de la vida cotidiana: a cámara lenta, a saltos, a cuatro patas), masajes (diálogo persuasivo entre dos cuerpos para librar el movimiento y la rigidez muscular mediante movimientos repetitivos), juegos de integración, juegos colectivos que promueven la confianza y la cohesión grupal), ejercicios de equilibrio en los que se juega con la fuerza de la gravedad, etc. Los ejercicios de disociación corporal están destinados a entrenar el control mental

2. Escuchar todo lo que se oye. Incluye actividades orientadas a entrenar el sentido del oído y a desarrollar la musicalidad. Consisten básicamente en ejercitar diferentes ritmos, melodías y sonidos a través del movimiento, de la voz o de la respiración. Por ejemplo, en “el ritmo de las imágenes” se dedica a la exploración de los ritmos internos.

En esta actividad un participante sale de la sala, los demás individualmente intentan expresar con sus cuerpos una imagen rítmica del compañero o compañera de acuerdo a cómo cada uno los percibe. A continuación todos los participantes de forma simultánea repiten los ritmos que crearon. Seguidamente el participante que está fuera

entra e intenta integrarse en esa orquesta de ritmos, que son, según su compañeros, los suyos.

3. **Observar todo lo que se mira.** Esta categoría incluye actividades destinadas a ejercitar el sentido de la vista con el objeto de reconocer y obtener la máxima información de las imágenes corporales. Destacamos tres secuencias principales de ejercicios:

- “**Los espejos**”: juegos en los que se trata de reproducir imitando los movimiento y las expresiones de un compañero con la máxima exactitud y detalles.

- “**Modelado**”: un participante modela el cuerpo de otro, bien tocándole o sugiriéndole movimientos para conseguir efectos expresivos concretos.

- “**Los esclavos**”: ejercicios de diálogo corporal en los que se presupone la existencia de un hilo imaginario entre un participante -sujeto (opresor)- y un participante objeto (oprimido). Este ejercicio contribuye a trabajar el subtexto, los pensamientos internos del personaje que no se muestran explícitamente en el texto teatral.

4. **Activar diferentes sentidos.** En esta categoría se distinguen dos series de ejercicios. La primera incluye aquellos en los que se priva a los participantes del sentido de la vista con objeto de ejercitar los demás. La otra serie trabaja con todos, incluida la vista, y consiste en actividades colectivas donde los participantes se distribuyen por el espacio creando diferentes formas, figuras y agrupaciones (en grupos de 3 ó 4 personas, formando figuras geométricas, agrupándose en función de un rasgo físico distintivo, color de una prenda, etc.).

Un ejercicio típico en esta categoría es el llamado “fila de ciegos”. Se forman dos filas con los participantes cara a cara. Los de la fila A cierran los ojos y con las manos examinan el rostro y las manos de la persona de la fila B que tienen enfrente. Luego los componentes de la fila B se dispersan por el espacio de la sala y los ciegos deberán encontrar a la persona que tenía delante, solamente tocando con las manos los rostros.

5. **La memoria de los sentidos:** entender lo que se dice y se oye. Los ejercicios de esta categoría están dirigidos a estimular la memoria y la imaginación con el objeto de utilizar ambas como fuentes generadoras de emoción, y especialmente, la memoria emocional. Por ejemplo, en el ejercicio “memoria emocional recordando un día de paseo” cada participante debe tener a su lado un copiloto, a quien contará un día de su pasado - de la semana anterior o de veinte años atrás- en el que verdaderamente le ocurrió algo importante, algo que le marcara de manera profunda y cuyo recuerdo todavía le provoca una determinada emoción. El copiloto debe ayudar a que la persona reviva la memoria de las emociones preguntando y proponiéndole varias cuestiones relacionadas con los detalles sensoriales. El copiloto no es un simple voyeur –que asiste al proceso- sino que debe aprovechar el ejercicio para construir en su propia imaginación el mismo acontecimiento narrado por el compañero, con los mismos detalles, la misma emoción y las mismas sensaciones.

Muchos de estos ejercicios y juegos son creados por Boal a partir de las ideas generadas por los participantes en los talleres, de las necesidades surgidas en su práctica pedagógica teatral, de bromas y juegos populares. También de la no comprensión y de la ejecución “equivocada” de alguna actividad surge a veces la inspiración para una nueva técnica. Después de los ejercicios, incluyendo algunas improvisaciones que ayuden a sacar a la luz posibles situaciones y personajes para una pieza, se pregunta sobre qué temas le gustaría al grupo realizar un teatro forum. En un momento posterior, subdividido el grupo de acuerdo con los temas, cada participante relata sus experiencias de opresión en relación con el tema elegido. Esos relatos proporcionan materiales para diálogos, situaciones y posibles personajes en una futura escena teatral. Esta investigación se puede extender, propiciando las improvisaciones, a las técnicas de ensayo, que también sirven como instrumento para la construcción de la pieza teatral. La coordinación de los trabajos de la creación de la pieza y, posteriormente, su dirección es realizada por el coringa, teniendo siempre en cuenta la contribución de los participantes.

Las técnicas empleadas estimulan el cuestionamiento, proporcionando una comprensión de los problemas sociales abordados en busca de mejores alternativas de solución. Todo el proceso de teatro forum está sistematizado, el guion surge, bajo la conducción de los coringas. No e les está permitido aplicar la improvisación a los ejercicios y técnicas del Teatro del Oprimido, sino que se ha de seguir el protocolo marcado. Una de las orientaciones de Boal es que las técnicas y su conducción deben ser ejecutadas de forma semejante por todos los coringas, evitando variaciones, que dificulten la evaluación. La uniformidad de las acciones realizadas por los coringas permite una mejor evaluación de los talleres.

Según Boal, las reglas de juego del teatro forum son indispensables para que se produzca el efecto deseado de aprendizaje de los mecanismos por los cuales una opresión se ocurre y el descubrimiento de tácticas, estrategias y ensayo de prácticas para evitarla.

Tras la elección de las situaciones que van a ser representadas, se inicia el trabajo de dramaturgia, de construcción de la pieza. La estructura y el montaje de la pieza se van concretando a través de las orientaciones aportadas por el coringa, pero son discutidas y analizadas en todas sus fases.

Durante los ensayos, la repetición de algunos relatos, que habían surgido inicialmente como desahogo emocional, favorece que estos que sean vivenciados como distanciamiento del pasado. Tristezas de unas personas dichas por boca de otras van adquiriendo un tono más ligero, menos doloroso.

Los fragmentos escénicos se unen no sólo por la acción, sino por un eslabón central constituido por varias personas que utilizarán el escenario para contar sus vidas. Al mismo tiempo, se transforman en espectadores al asistir a las sugerencias que, a su vez, harán los espectadores de la sala proponiendo otros desenlaces para sus historias.

Repetida varias veces una escena, el coringa va realizando las correcciones necesarias, trabajando el escenario, la postura corporal, la forma de interpretación. Para

la creación de las escenas es necesario conocer y definir el deseo del protagonista y concretar la situación sobre la que se realizará la escena, para ello el grupo tiene plantearse las siguientes cuestiones tratando de responderlas:

- **¿Qué es lo que se desea?**, en relación con los problemas compartidos. Esto permite definir qué es lo impidió al protagonista conseguir lo que pretendía. A esta pregunta ha de dar respuesta cada uno de los componentes del grupo.

- **¿Qué es lo que impide conseguir lo que se quiere?** Se discuten todos los motivos manifestados por el grupo. Las dificultades son vividas, escenificadas por otros personajes, por otros participantes, para que tanto el protagonista como la sala, cuyo alguno de sus miembros le sustituirá, se enfrenten con el hecho vivenciado.

- **¿Cuáles son las salidas?** Es preciso que el grupo esté convencido de que hay salidas para la situación representada. Aunque sean difíciles de atisbar, han de ser buscadas, pues alguna cosa se podrá hacer para cambiar la situación de opresión.

Señala Boal (2005) que una pieza de teatro-forum no puede ser fatalista, ni ha de plantear una situación extrema en la que no se pueda hacer ya nada.

La composición del espacio de la representación (espacio escénico y espacio dramático) inicialmente la plantea cada participante, que hace su propuesta de forma individual, a igual que con el personaje, y a continuación, se debate en el grupo. El coringa da la conformidad sobre la construcción del texto, deliberando si las alternativas propuestas pueden ser efectivamente realizadas teatralmente. Los ensayos son realizados y evaluados igual que la composición de cada personaje, primero individualmente y después en grupo, con la finalidad de hacer las correcciones necesarias. El espacio se constituye también en un ocasión para el diálogo.

La escenografía se construye a partir de recursos obtenidos en la chatarra, materiales reciclados. El vestuario es aportado por los participantes y la iluminación suele ser muy simple. Cada participante utiliza sus habilidades para la elaboración del vestuario, escenografía, música, iluminación, etc.

Durante el proceso de dirección escénica el coringa orienta en los aspectos relativos a la expresión corporal para evidenciar con claridad la ideología, el trabajo, la función social, la profesión, etc. de los personajes, a través del movimiento y de los gestos.

Es importante que cada personaje sea caracterizado por acciones significativas, de modo que los espect-actores, en la sala, a la hora de sustituir a un personaje concreto, puedan fácilmente identificar sus movimientos y gestos. Cada personajes debe ser representado visualmente, con una manera de ser y actuar fácilmente reconocida, independientemente de su discurso. Por su parte, cada escena deberá contener la expresión exacta del tema abordado y utilizar lo estrictamente esencial de escenografía. El vestuario será un elemento caracterizador de los rasgos esenciales del personaje, para que los espect-actores puedan utilizarlo cuando sustituyan a los actores.

2.2. La representación de un espectáculo de teatro forum

El espectáculo de teatro forum ha de ser considerado como un juego artístico e intelectual entre artistas y espect-actores. Antes de iniciarse la representación el coringa explica a la sala las reglas del juego teatral, invitando al público a hacer algunos ejercicios de calentamiento mediante técnicas de relajación, a fin de estimular su participación

La representación comprende la relación con otro grupo integrante también de la comunidad, en condición de espectador en la sala o participante. Se convierte ésta, así, en un encuentro social, en una reunión entre amigos, donde se puede hacer palmas, aceptar o rechazar.

En un primer momento el espectáculo se representa para la sala, como un espectáculo convencional, donde se muestra una obra que contiene un conflicto que se deseaba resolver, es decir, la opresión que se trata de combatir. El público asiste a la pieza y el coringa conduce la sesión.

En este momento del teatro forum no se busca la mejor solución, sino conocer los mecanismos de opresión presentes en la situación representada, experimentando y buscando salidas desde el punto de vista del protagonista. Las alternativas son analizadas por la sala, cuyas personas se transforman desde espectadores en espect-actores, es decir, aquellos que ven y actúan.

El coringa tiene la función de estimular al público a participar de la representación.

Convida a los espectadores a que entren en escena, sustituyendo al protagonista, y a que presenten alternativas para el desenlace de la obra.

El coringa auxilia en la reconstrucción del texto, debatiendo con los spect-actores si las alternativas propuestas pueden ser efectivamente realizadas.

Puesto que el teatro forum es una modalidad teatral que utiliza una concepción de obra inacabada, el coringa insta a los espectadores a que hablen sobre lo que significa para ellos la escena vista, lo que les sugiere la historia representada, y les estimula para que al identificarse con el tema debatido, participen de la trama de la pieza, convirtiéndose en protagonista de esta historia. La escena en sí es un skecht, un esbozo de acto, que no tiene un final determinado y prescrito. La intervención del público es la que define el final de la obra. De esta manera los asistentes dejan de ser espectadores y se convierten en participantes, presentando alternativas a la cuestión debatida e implicándose en la discusión del problema. El público puede hacer varias intervenciones sobre una misma escena, si el debate así lo requiere.

El coringa estimula la reflexión sobre la situación representada, polemizando junto con los otros espectadores e informando que es posible asumir el lugar del protagonista cuando este cometa un error o bien opte por una alternativa falsa o insuficiente, para buscar de este modo una solución mejor a la situación representada.

Cuando un actor es sustituido no queda totalmente fuera de juego, sino el escenario como auxiliar, a fin de animar al espectador y corregirlo, en caso de que eventualmente este se equivoque.

La experiencia de ser público espectador es declarada por los participantes como muy positiva ya que les ayuda a percibir las situaciones de opresión en sus vidas, una vez que adquieren una mayor percepción del papel de opresor-oprimido. Pues la actividad teatral se constituye en “un instrumento eficaz en la comprensión y en la búsqueda de soluciones para problemas sociales e interpersonales” (Boal, 1996: 28).

Las acciones del Teatro del Oprimido están marcadas por momentos de intercambio, de confrontación de ideas, donde la obra popular, la vida popular, en sus contradicciones y conflictos de valores se expone ante los ojos atentos de la comunidad.

Conceptos estereotipados van dando lugar a reflexiones mejor elaboradas debido a la socialización de la información y de relaciones de poder más igualitarias, y con una identificación más clara de la figura del opresor y del oprimido.

“Teatro es acción” dice Boal. Es preciso que los diferentes deseos de los distintos personajes se enfrenten, caracterizando así el conflicto dramático. Pero ese conflicto no se resuelve ni se disuelve en la escena. En realidad se estimula, se aviva. La pieza termina siempre inacabada, generalmente cuando el protagonista, después de algunas tentativas, prácticamente desiste de luchar por lo que desea. Para Boal, el teatro forum consiste fundamentalmente en sugerir a todos los espectadores presentes, tras visualización de una pieza teatral, que hagan de protagonista y busquen improvisar variantes a su comportamiento. El propio protagonista deberá, posteriormente, improvisar la variante que más le agrade (Boal, 1996).

Al final de la sesión del teatro forum, los actores y el coringa evalúan si consiguieron facilitar la participación de la sala y si lograron de hecho promover el debate o lo Boal llama, la activación del espectador (que debe transformarse así en espectador).

Decálogo del buen espectador

(Asociación Te Veo teatro para niños y jóvenes)

1. En primer lugar, informaos bien del espectáculo que vais a ver. En ocasiones lo que uno se imagina no coincide con la realidad.
2. Tenéis que ser puntuales. Llegad al menos 15 minutos antes, tendréis tiempo para encontrar vuestro asiento sin molestar a nadie.
3. Una vez comenzado el espectáculo, no podéis abandonar vuestro asiento. Si tenéis necesidad de ir al servicio hacedlo antes o después de la representación.
4. El silencio es indispensable ya que los actores y actrices trabajan para vosotros. No les distraigáis con vuestros comentarios.
5. Tened cuidado con los estornudos y la tos, pueden molestar mucho a los actores y también al resto de público.
6. Por respeto a las personas que trabajan sobre el escenario, no se ha de comer durante la representación. Guardar las pipas y toda clase de golosinas para otro momento.
7. Si la obra no os gusta, no molestéis al resto de compañeros que pueden estar interesados en la función que se les ofrece.
8. Una causa urgente puede obligaros a abandonar la sala. En este caso procurad que vuestra salida no provoque ruidos ni molestias a los demás.
9. Si a pesar de los esfuerzos de las actrices, actores y creadores del espectáculo, la obra no os gusta, tenéis que estar en silencio en vuestra butaca por respeto al público y a todos los que han hecho posible la representación.
10. El aplauso, no los silbidos, ni los gritos, es la mejor recompensa a las actrices y actores que nos han hecho pasar un rato agradable.