



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUALES

*"CULTIVANDO CONFIANZA: JUEGOS TEATRALES EN CONTEXTOS DE ENCIERRO
JUVENIL"*

ESTUDIO SOBRE EL TEATRO APLICADO Y LA CREACIÓN DE ESPACIOS DE
CONFIANZA EN EL CIP DE SAN BERNARDO COMO CASO DE ESTUDIO

Estudiante: Mitrovich Paniagua, Antonia

Profesore Guía: Gómez Tapia, Rox

Tesis para optar al grado de Licenciado/a en Teatro

Agradecimientos

Primero que todo quisiera agradecer a mi mamá y a mi papá por enseñarme valores y formas de pensar críticos, enseñándome a cuestionarlo todo. Por mostrarme el importante rol de la docencia y la incidencia que esta puede tener en las personas. Especialmente a mi mamá por ser mi pilar fundamental en este proceso, por acompañarme, validarme y motivarme. También quiero agradecer a mis hermanas por inspirarme siempre, a mi hermane Rayén por ser mi guía y compañere en todo este proceso de investigación y escritura de la tesis, además de ser le que siempre me ayudó a salir de los momentos de bloqueo y frustración. A mi hermana Amanda por me enseñarme desde su experiencia y el ejemplo, porque es la persona con más vocación que conozco, una docente que hace todo por sus estudiantes y que constantemente esta desafiando y cuestionando las formas de enseñar. A Penélope Glass, por ser tan generosa con sus conocimientos y experiencias, porque desde el día uno mostró interés por mi investigación y estuvo siempre presente para responder mis cuestionamientos y reflexionar sobre la experiencia de facilitar un taller con personas privadas de libertad, dándome acceso a escritos inéditos y textos que fueron fundamentales para la escritura de esta investigación. Gracias a Sebastián Squella, por mostrar interés en mi trabajo, escucharme y hablarme de su experiencia, con empatía y cercanía. A todas las personas que conocí en el centro que son parte de ACHNU, a Claudia Abdo y Andrés, por confiar en mí y en mi propuesta, por ser tan amables conmigo y siempre entregarme una sonrisa. Gracias a todos mis amigos por estar siempre y confiar en mí. Por último, pero no menos importante, agradecer a los jóvenes que conocí en el centro, por su iniciativa, su cercanía, buena onda y receptividad desde el primer día. Gracias por los juegos, las risas y las conversaciones, esta investigación es para y gracias ustedes.

Introducción	5
Antecedentes	12
Marco teórico	16
1. Teatro Aplicado	17
1.2 Teatro Carcelario	19
1.2.1 Jacqueline Roumeau	19
1.2.2 Colectivo Sustento y Fénix e Ilusiones.....	21
2. Teatro del Oprimido	23
3. Teatro Reparatorio	26
¿Cómo se construye la confianza en un grupo?.....	27
1. Herramientas desde el Teatro del Oprimido.....	29
1.1 <i>Todes podemos hacer teatro.....</i>	29
1.2 <i>Juegos para actores y no actores</i>	30
1.3 <i>Teatro Imagen</i>	30
1.4 <i>El Rol del Comodín en Teatro Foro.....</i>	31
2. Herramientas desde Colectivo Sustento.....	33
2.1 <i>Rol de facilitadora</i>	35
2.2 <i>Horizontalidad y diálogo</i>	37
2.3 <i>Transformación.....</i>	40
3. Juegos Teatrales	42
3.1 <i>“Jugar y actuar. Nuestras armas para la paz. Juego Teatral y Procesos Colectivos de Aprendizaje”</i>	43
¿Cuáles son los obstáculos para trabajar la confianza?	45
1. Externos	46
1.1 <i>Espacio</i>	46
1.2 <i>Distractores.....</i>	46
1.3 <i>Visitas.....</i>	47
2. Internos.....	47
2.1 <i>Desmotivación</i>	47
2.2 <i>Compromiso como facilitadora.....</i>	48
¿Cómo se siente estar (o no) en confianza?	48

1. Análisis de la experiencia	49
2. Recopilación de registros de los jóvenes del taller	51
<i>Conclusiones</i>.....	53
<i>Bibliografía</i>	57
<i>ANEXO 1</i>.....	60
<i>ANEXO 2</i>.....	65

Introducción

En esta investigación propongo exponer la forma en que el juego y los ejercicios teatrales pueden generar dinámicas que estimulen relaciones de confianza dentro un grupo, en un centro del Servicio Nacional de Reinserción Social Juvenil (ex SENAME) con adolescentes de 15 años. Específicamente en el Centro de Internación Provisoria (CIP en adelante) de la comuna de San Bernardo, en Santiago de Chile, en el cual implementaré un taller de teatro basado en los principios filosóficos del Teatro del Oprimido y Colectivo Sustento, para posteriormente recoger datos acerca de la experiencia de los jóvenes en el taller y analizar la forma en la que el teatro puede facilitar espacios que fomentan la confianza, la empatía y la identidad colectiva.

El Teatro del Oprimido (TO en adelante) es una forma de hacer teatro desarrollada por el dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño, Augusto Boal; quien fue influenciado por Paulo Freire y su obra “Pedagogía del Oprimido” a partir de la cual, desarrolla su propia metodología. Paulo Freire plantea una teoría de la educación centrada en la liberación y el empoderamiento de los oprimidos, y la educación como práctica de la libertad. Esta forma de hacer teatro nace como una respuesta ante la situación política en Brasil durante la década de 1960, como una herramienta de transformación política, social y de denuncia frente al contexto de agitación política en este país y Latinoamérica.

El Teatro del Oprimido desarrollado por Boal se desmarca del teatro tradicional, de las salas de teatro y el orden aristotélico en la dramaturgia. Se contextualiza en lugares como cárceles, colegios, barrios populares, comunidades indígenas, en centros de rehabilitación y centros de detención juvenil, entre otros, siendo utilizado como una herramienta de cambio y reinserción social. Como este autor plantea: “el teatro es una forma de conocimiento y debe ser también un medio de transformar la sociedad” (Boal, 2018, p. 24). El autor desarrolla la presencia de un público activo y el hecho de que todos somos actores y que, por lo tanto, el teatro está dentro de cada ser humano, exponiendo que: “el lenguaje teatral es el lenguaje humano por excelencia, y el más esencial” (Boal, 2018, p.21). Esto se puede ver claramente en su frase “todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos espect-actores” (Boal, 2018, p.21).

Por otra parte, Colectivo Sustento es una ONG que ha trabajado con el teatro comunitario tanto dentro como fuera de la cárcel, también han desarrollado la creación de una huerta

comunitaria en San Miguel y a partir de esto realizaron talleres de huerta en centros del SENAME. Tienen una amplia trayectoria dentro del teatro carcelario en Chile, donde Penélope Glass una de sus fundadoras, trabajó 20 años en Colina 1 facilitando un espacio para la creación teatral. Esto a través de un enfoque de trabajo basado en que todes pueden hacer teatro, velando por la horizontalidad en las relaciones y la toma de decisiones.

el fundamento del trabajo se ha basado en la construcción de grupalidad, además de abordar un proceso pedagógico-teatral de enfoque crítico y en donde el espacio teatral es concebido (tanto por integrantes como por facilitadores) como un espacio de libertad” (Aguilar, Dumas, Glass y Ojeda, 2020, p. 3)

Es por esto que en el taller que realizaré, me enfocaré en la relación entre el juego y la creación de confianza entre les jóvenes que participen del taller, en cómo facilitar espacios donde les jóvenes puedan expresarse y sentirse seguras de hacer el ridículo y equivocarse, aunque sea por 40 minutos, aplicando compromisos y códigos diferentes a los del centro.

La ‘METODOLOGÍA SUSTENTO’ define sus acciones según el contexto de su puesta en práctica. Su funcionamiento es flexible y se desafía a sí misma en su afán de responder a las diversas características que componen la privación de libertad. Es decir, subordina sus formas a los distintos grupos etarios y tipos de regímenes que atraviesan la práctica (Aguilar, Dumas, Glass et al., 2020, p. 3)

En la cita mencionada anteriormente encontré cosas pertinentes a la práctica del teatro en la cárcel, que me hicieron sentido y es por esto por lo que he decidido trabajar a partir de ellas. Como es la adecuación al contexto, a la edad de los participantes, al tipo de centro o cárcel en la que se trabaje. Donde las acciones y actividades responden a las necesidades e intereses del grupo, entendiendo que cada grupo es diferente porque todas las personas somos diferentes, por lo que cada experiencia será única.

En este taller emplearé juegos con bases teatrales, para trabajar con la idea de perder la vergüenza, la equivocación y el miedo a hacer el ridículo, para así trabajar la confianza

grupal. Utilizaré los principios filosóficos del TO y de Colectivo Sustento para la planificación del taller y la creación de estrategias grupales. El TO puede ser un instrumento pertinente a causa de que es una forma de hacer teatro amable y cercana para personas que no han hecho teatro antes, debido a que parte de la base de que todos hacemos teatro, acercándose a las personas mediante el juego y el placer, visibilizando sus propias vivencias y opresiones; dándoles lugar para utilizar la imaginación como herramientas de creación y de cambio. Por otra parte, la metodología y planteamientos de Colectivo Sustento también es una base importante para esta investigación, ya que, si bien cada trabajo es diferente y no hay una “receta mágica” que me indique las cosas que, si o sí van a resultar, este colectivo cuenta con una basta experiencia en teatro carcelario por lo que su aporte será sin duda una guía certera. Colectivo Sustento llevó a cabo talleres en centros de detención de menores como es el CIP de San Bernardo y en el CSC de Calera de Tango. En este último, trabajaron en un centro semicerrado lo que generaba un grupo dinámico y fluctuante. Esta volatilidad que ellos experimentaron y documentaron es similar al contexto en el que estoy trabajando, lo que lo convierte en un procedimiento adecuado.

“Frente a la volatilidad del grupo, se planifica cada sesión como un ciclo en sí mismo, es decir, cada sesión está pensada con un objetivo específico y la planificación para cada sesión se compone de una estructura en donde es fácil identificar su inicio, desarrollo y final.” (Aguilar, Dumas, Glass y Ojeda, 2020, p. 4)

Me parece acertado entendiendo el contexto del centro, que es de internación provisoria, es decir que los jóvenes permanecen ahí aproximadamente 3 meses, con algunas excepciones. Esto genera esta volatilidad e inconsistencia en el grupo, dificultando la creación de confianza. Es por esto que he decidido planificar un objetivo para cada sesión, dejando de lado la creación de continuidad en el taller, poniéndole énfasis al objetivo específico de cada jornada. Además, he decidido tomar un papel que problematiza el rol de facilitadora donde “nunca es un rol neutro, tampoco ‘da voz a los sin voz’, ni ‘acceso a la cultura’, se reconoce que toda comunidad y persona ya tiene su voz y cultura” (Glass y Squella, 2021, p. 2).

Con esto propongo posicionarme desde la horizontalidad, la escucha y el respeto. “Nuestro teatro no da voz, porque asume que siempre ha existido, no hace más que facilitar un espacio

con ciertas herramientas que han sido rescatadas de la misma experiencia popular” (Dumas, Glass, Ojeda y Squella, 2020, p. 2)

El teatro como una herramienta que impulsa el cambio es algo que mueve esta investigación y me invita a pensar nuevas formas de hacer teatro más allá de las tradicionales, más allá de las salas de teatro. Pienso el teatro como un espacio de juego, donde para jóvenes que están privados de libertad puede ser un lugar de distensión y alegría, un pequeño espacio de libertad de creación, de movimiento y de pensamiento crítico. Un espacio donde se puede imaginar y crear nuevos escenarios posibles, como bien plantea Boal:

El Teatro del Oprimido crea ‘espacios de libertad’ donde la gente puede dar rienda suelta a sus recuerdos, emociones, imaginación, pensar en el pasado, en el presente, e inventar su futuro en lugar de sentarse a esperarlo de brazos cruzados (Boal, A. 2018, p.14).

Además, tengo un profundo interés personal por la educación popular y comunitaria, vengo de una familia de profesores, donde desde pequeña me enseñaron la importancia de la educación y como ésta puede ser un importante factor de cambio e incidencia dentro de la sociedad. Ver toda mi vida a mis padres enseñando con tanta pasión, amando su profesión y teniendo un rol importante dentro de las vidas de sus estudiantes, es sin duda una inspiración para mí. Hoy esto se refleja en mi interés en educar y facilitar espacios desde la ternura y la empatía

La pregunta de investigación con la que me guiaré en esta investigación es: ¿De qué manera la implementación de juegos con una base teatral puede influir en la creación de espacios de confianza dentro de un taller, en el centro CIP de San Bernardo? Su objetivo general es analizar la experiencia de cómo la implementación de juegos con bases teatrales impacta en la creación de espacios de confianza en el contexto de un taller dentro del CIP de San Bernardo con jóvenes de 15 años y los específicos son i) Identificar herramientas desde las bases filosóficas del TO y Colectivo Sustento para poner en crisis la sensación de desconfianza en adolescentes del CIP de San Bernardo, ii) Analizar los efectos de la implementación de juegos en la creación de confianza entre los participantes del taller en

espacios de privación de libertad y iii) Descubrir a través de la experiencia cuáles son los factores que afectan a la hora de construir confianza entre los jóvenes participantes del taller.

El método de investigación que utilizaré será la práctica artística como investigación. Para esto usaré como referencia un artículo de la directora teatral y performer María José Contreras Lorenzini, quien en su escrito se refiere a esta metodología como una forma válida de medir y crear conocimiento:

Las metodologías de investigación guiadas por la práctica desarrolladas en el ámbito de la investigación artística buscan no solo estudiar la corporalidad sino también la validación política de los conocimientos generados por y a través del cuerpo. Como mencioné anteriormente, estas apuestas metodológicas intentan resistir el imperialismo del discurso verbal en la academia para generar un auténtico giro epistémico que incluya los conocimientos no verbales. El cuerpo, en este contexto, deja de ser un objeto de estudio para devenir en un agente cognoscitivo capaz de generar conocimientos que exceden el lenguaje verbal y las codificaciones matemáticas que tanto ha privilegiado la ciencia moderna. (Contreras, 2013, p. 74)

Contextualizando esta cita al trabajo que presento en esta tesis, esta metodología es adecuada debido a que es mediante la práctica y el uso del cuerpo, que podré evidenciar de qué manera la ejecución de estos juegos puede influir (o no) en la creación de espacios de confianza. Además, presenta esta metodología como una forma de investigación donde las respuestas pueden ser respondidas en su gran mayoría mediante la práctica artística:

Desde mi perspectiva lo que define una práctica como investigación es que las preguntas o motivaciones iniciales solo puedan ser contestadas mediante la práctica. Esto implica que, si bien los aspectos conceptuales y la reflexión crítica están presentes, lo crucial sigue siendo la práctica (Contreras, 2013, p. 76)

Siendo este un proceso lleno de preguntas, desafíos y obstaculizadores, que pueden ser respondidas sólo a través de la práctica y la experiencia. Es decir, hay desafíos y preguntas

que sólo nacen desde la práctica; tenía muchas certezas e ideas de cómo podría funcionar el taller desde lo teórico, pero al momento de empezar a implementarlo todas se derrumbaron y nacieron otras, que no estaban y aparecieron al momento de conocer a los jóvenes del centro, de conocerme a mí haciendo un taller de teatro, de conocer el espacio y los otros talleres que suceden al mismo tiempo. He logrado darme cuenta que al hacer teatro en cárceles siempre hay nuevos desafíos.

Por las razones mencionadas anteriormente, utilizaré métodos de recolección de datos como registros audiovisuales, observación, reflexión, encuestas con preguntas abiertas hacia los participantes y bitácora para registrar el proceso. Realizaré un taller de 8 sesiones basado en los cimientos filosóficos del TO y de Colectivo Sustento en el CIP de la comuna de San Bernardo, con adolescentes de 15 años, en el marco de las actividades realizadas por la institución ACHNU dentro del mismo centro. ACHNU (Asociación Chilena Pro Naciones Unidas) es una corporación sin fines de lucro comprometida con los derechos de los niños y jóvenes, y su rol en la sociedad; reconociéndoles como sujetos de derecho.

Antes de empezar con los talleres, realizaré un taller de creación de máscaras con la facilitadora de talleres de teatro de marionetas dentro del CIP, Claudia Abdo, educadora social y profesora básica; con amplia experiencia en trabajo con jóvenes infractores de ley y teatro comunitario, de la fundación ACHNU. Este taller tiene como objetivo un primer acercamiento con los jóvenes del centro, conocerles y que me conozcan, generar una instancia de diálogo a través de la creación.

Como experiencia final, para cerrar el taller, y también para recopilar datos, haré un registro audiovisual de los jóvenes contando su experiencia con el taller de teatro, utilizando las máscaras fabricadas en la primera instancia del taller. Esto debido a que no es legal grabar a los jóvenes dentro del centro por lo que la utilización de máscaras es una forma de ocultar su rostro, pero de una manera creativa y hecha por ellos mismos. Para recopilar datos haré uso de métodos que permitan la reflexión y el espacio de respuestas abiertas tanto de los participantes como de mí como investigadora; como son las encuestas con preguntas abiertas, bitácoras, la observación y reflexión, para lograr un entendimiento más profundo del proceso. Dentro de esto también se encuentra el registro audiovisual final para investigar cómo vivieron y sintieron en sus cuerpos y mentes el desarrollo del taller de teatro.

La perspectiva disciplinar de esta investigación es de carácter posdisciplinar mezclando disciplinas como el teatro, la filosofía y la educación, superando las fronteras de cada disciplina y al mismo tiempo buscando una fusión de todas para así crear un nuevo conocimiento. Esta metodología proporciona mayor flexibilidad y creatividad a la investigación, impulsando una perspectiva más holística y transdisciplinar. Tal como plantea María José Contreras en un artículo del Observatorio Cultural:

Me pregunto a qué responde esta resistencia cuando hoy las prácticas posdisciplinarias germinan prolíficamente en nuestro país en los intersticios entre aquello que (cierta) teoría y (cierta) institucionalidad han definido como teatro, artes visuales y música, e incluso entre la neo-categorías de nuevos medios. En Chile existen hoy muchos artistas que trabajan en artes posdisciplinarias, es decir, que no responden a una filiación específica, sino que se sitúan en una lógica que supera la distinción de los soportes, estéticas y lenguajes. (Contreras, 2022, párr. 1)

Contreras cuestiona y critica las formas académicas de investigación que predominan en los estudios actuales, formas puristas que separan de manera radical el conocimiento intelectual y el saber práctico:

Esta estructura disciplinar de los saberes, tan propia del siglo XX, se ve amenazada por las metodologías de práctica como investigación que cercenan una de las fronteras más férreas en la academia la división entre conocimiento intelectual y saber práctico. Pero además la práctica como investigación desdibuja las fronteras disciplinarias, puesto que requiere que las disciplinas colaboren en una configuración posdisciplinar. (Contreras, 2013, p. 82)

Cabe destacar que al trabajar con la práctica como investigación se desdibujan las fronteras entre las disciplinas debido a que esta precisa que colaboren entre ellas, otorgándole una perspectiva posdisciplinar a la investigación.

Para los resguardos éticos de investigación, realizaré una serie de procedimientos con el objetivo de proteger a los participantes, resguardar su identidad y garantizar un cumplimiento de estos. Alguno de los instrumentos que utilizaré serán el consentimiento informado, el cual consiste en un documento formal donde se da a conocer detalladamente el proceso a realizar, el que les participantes deben leer para luego firmar indicando que comprenden y aceptan

voluntariamente participar de la investigación. Este documento deberá ser firmado por uno de los facilitadores de los talleres de teatro en el centro y la jefa del área de educación de la institución ACHNU, debido a que los participantes son menores de edad. Por otro lado, para proteger la confidencialidad y el anonimato de los jóvenes del centro durante la investigación, utilizaré la primera letra de su nombre y apellido para referirme a los participantes, en lugar de utilizar sus nombres completos y así resguardar su identidad. Como último recurso, proporcionaré a los participantes información verídica y completa acerca de los procedimientos a realizar durante la investigación, proporcionando un documento que describe la investigación, dando a conocer la pregunta, los objetivos, marco teórico y las conclusiones del estudio, los cuales estarán disponibles para los participantes, con el propósito de proporcionar transparencia y veracidad.

Antecedentes

Un artículo de la revista “Animal Político”, habla sobre la labor del teatro en la reinserción social de la compañía Teatro Penitenciario de la cárcel Santa Martha Acatitla de Ciudad de México y la creación de espacios de libertad: “las rejas de la prisión van desapareciendo en el interior del teatro, donde las personas ya no son ‘las de adentro’ y ‘las de afuera’, sino los actores y los espectadores”. En este artículo se deja en evidencia que el teatro es un espacio donde desaparecen al menos por unos minutos las estructuras de dominación y los estigmas hacia las personas privadas de libertad. Además de las ataduras externas, el teatro da espacio para la reflexión y auto-observación, herramientas para liberarnos de ataduras internas.

Creemos mucho, sobre todo en la práctica, que para modificar nuestro alrededor, necesitamos preguntarnos en el escenario —agrega—; atravesamos preguntas en cada obra, que han sido, por ejemplo, cuál es el amor propio, cuál es nuestro lado más culero y egocéntrico, cuál es el trabajo en equipo, cómo podemos encontrar nuestra libertad, y aquí estamos llegando al punto de hablar sobre nuestras violencias. (Nochebuena, 2023, párr. 21)

Por otro lado el aprender conocimientos nuevos y reconocer los propios talentos y fortalezas, ayuda a reforzar y mejorar la autopercepción.

Interpretar al Rey Duncan o a otros personajes, además de darle libertad, le ha permitido saber quién es y lo que puede hacer. Ahí descubrió talentos que no se conocía. Lo define como una olla exprés para sacar todas las presiones y llegar “finito” a convivir con la gente con toda la paz que se requiere. (Nochebuena, 2023, párr. 10)

En un artículo de Laura Rodríguez por la revista Huellas, analiza y sistematiza la metodología de trabajo de la compañía Los Inocentes, un grupo de internos que hacen teatro dentro del Complejo San Felipe en Mendoza. En este artículo Rodríguez expone el método de trabajo de este grupo de actores y su director Pablo Flores, quienes a partir de juegos, ejercicios y la creación de textos dramáticos, han desarrollado un espacio de libertad dentro del complejo.

Según la opinión de los propios talleristas, la función del teatro en la cárcel generar conciencia en los internos, al menos por un rato. Durante el taller, al actor puede identificarse con lo que representa y al mismo tiempo distanciarse de ello, haciendo catarsis y reflexionando, a través del juego. El juego que, paradójicamente, permite recuperar la inocencia, posibilita la resimbolización de las situaciones y sus conflictos con las reglas. Entendiendo lo que ocurre desde el cuerpo, poco a poco se va desatando la rigidez del esquema corporal, permitiendo la fluidez en la expresión. (Rodríguez, 2016, p. 6)

A pesar de que el juego tiene un rol principal dentro de esta metodología, también lo tiene el texto dramático y la representación. Es en esta parte donde me quiero diferenciar; en este estudio me enfocaré meramente en el proceso, más que en el resultado y la capacidad actoral de los participantes. Tomando en cuenta el tiempo con el que cuento para realizar esta investigación y el aproximamiento auténtico que generan los juegos y ejercicios teatrales.

Un importante antecedente dentro del teatro aplicado en Chile es Iria Retuerto, en un artículo de la revista “El Observador”, una publicación del Servicio Nacional de Menores, la pedagoga teatral presenta una propuesta metodológica para trabajar un taller de teatro con niños y adolescentes vulnerados, víctimas de explotación sexual comercial. Un punto importante que subraya la autora y es a la vez un punto de interés en esta investigación, es una forma de hacer teatro horizontal y que pone como protagonistas a los niños y adolescentes, y a sus necesidades.

En el presente artículo damos cuenta del avance logrado en la constitución de la mencionada metodología, es necesario detenerse en distintos momentos. No obstante que en primer lugar, se subraya como tarea fundamental la realización de un análisis sobre quiénes son los protagonistas de la experiencia. Las necesidades y particularidades de las personas con quienes se trabaja en el taller de teatro deben ser conocidas en profundidad, a la vez que es necesario mantener una permanente y sutil comunicación entre monitores y participantes del taller, con el fin que la metodología de trabajo pueda amoldarse al objetivo central (Retuerto, 2009, p. 85)

Con esta información, decido facilitar este proceso de manera que los adolescentes sean el eje central del taller, dese la horizontalidad y se lleven a cabo dinámicas diferentes a las que viven en el centro.

Si bien la autora plantea que el objetivo central de la experiencia no es aprender interpretación teatral, uno de los objetivos sí es la creación de una obra o montaje final, con toda la rigurosidad y trabajo que eso implica. Es en este punto es en el que me diferenciaré, creo que la creación de un montaje final es una forma de trabajar válida y responde a un tipo de contexto, que no es en el que estoy trabajando. Un contexto que implica sólo 8 sesiones de trabajo, donde sería imposible montar una obra teatral, tomando en cuenta también la volatilidad del grupo. Empezar a trabajar con un grupo vulnerable, implica muchos desafíos, y son en ellos en los que he decidido apuntar, más que en objetivos ambiciosos que más que acercarme al grupo, me alejan. Trabajaré con pequeños objetivos, como son la creación de confianza, la pérdida de la vergüenza, perder el miedo a hacer el ridículo, la alegría, el afecto y la reflexión. Por otro lado, creo que el contexto que plantea la autora es el adecuado para

la metodología que plantea, un grupo que pertenece hace tiempo al taller, donde ya se conocen sus necesidades y se han realizado antes otras actividades que han llevado al grupo a interesarse por realizar un montaje teatral, a implicarse y comprometerse con el trabajo. Como bien plantea Glass y Squella en otro artículo:

“Creemos que ya no es suficiente realizar obras que produzcan o muestren un contenido crítico, liberador, obras que nos muestran una aspiración a un mundo más justo o sus variadas reflexiones. Creemos que, también, la manera en que hacemos teatro es muy importante” (Glass y Squella, 2021, p. 4)

De esta forma creo que es fundamental la forma en que se lleva a cabo el proceso, cómo me dirijo hacia les jóvenes, desde qué posición y con qué herramientas.

En un artículo inédito mencionado anteriormente de Colectivo Sustento, Penélope Glass y Sebastián Squella se refieren al proceso liberador que ha significado el facilitar un proceso de teatro entre “Fénix e Ilusiones” y Colectivo Sustento. Un proceso rebosante de preguntas y reflexiones como es la originalidad del trabajo que uno hace.

Será que buscar algo “particular” es una visión ciega que tenemos para analizar un proceso que no tiene nada de original, que no es para nada nuevo, que no es para nada invención nuestra, sino que deviene del trabajo inagotable de miles y miles de personas a lo largo de la historia que han visto en la creación artística una manera de enfrentarse a la hegemonía (...) y donde lo único particular, lo único “único” somos nosotros y nosotras. Quizás es eso. Lo irrepetible de este proceso es la manera en que podemos contar, traspasarlo, compartirlo, analizarlo, evaluarlo, etc. (Glass y Squella, 2021, p. 1).

Estas reflexiones acerca de la importancia y la particularidad del trabajo que estoy realizando son cuestionamientos que me he realizado desde que empecé a facilitar el taller en el centro. Creo que las preguntas acerca del proceso no siempre tienen respuestas, pero en este caso esta es clara, el hecho de que cada proceso va a ser diferente, ya que las personas son diferentes y el contexto es otro, haciendo que sea una experiencia única. De la mano con estas mismas reflexiones va la pregunta acerca de la transformación. En un artículo sobre el Teatro Aplicado, las autoras se refieren a este concepto como un tema todavía no resuelto.

Eso no quita el posicionamiento de las autoras ante dicha idea, “el teatro se reconoce como un impulso al cambio, a la persona que consideran que son hoy, pero más que gatillar el cambio viene a reforzar un impulso de avance que la mayoría de los entrevistados reconocen como propio” (Retuerto, Glass, Guzmán, Dumas, Formantel y Pozo, 2020, p. 11). En esta cita se refuerza la idea de que el teatro no es un factor de transformación, sino que más bien permite pensar en que la posibilidad de cambio es posible. Nos aleja de la idea de que vamos a salvar a estas personas marginadas, porque no necesitan ser salvadas. El texto me invita a posicionarme y ver este taller como un tránsito hacia nuevas realidades, donde los cambios son pequeños pero significativos.

Se trata, en general, de cambios grandes pero a nivel pequeño, es decir, subjetivo, pero no por ello menos sociales y compartidos. La experiencia teatral no terminó con la explotación sexual comercial, ni cambió las injusticias del régimen carcelario, ni terminó con la problemática de la droga en niños, niñas y adolescentes. Más bien permitió transitar hacia posibilidades distintas de existencias, probarlas, experimentarlas, darse cuenta de que son posibles. (Retuerto, Glass, Guzmán, et al., 2020, p. 13)

Desde este punto, es que creo fundamental dejar de lado el paternalismo a la hora de relacionarnos con jóvenes privadas de libertad, hacernos conscientes de nuestros privilegios y el anhelo colonial de querer salvar. Es por esto que esta investigación propone su propia mirada hacia la facilitación de talleres teatrales, poniendo el énfasis en el proceso por sobre los resultados, sugiriendo una metodología de trabajo flexible que se adapta constantemente a las necesidades del colectivo, aportando nuevas perspectivas y pudiendo ser un aporte para el campo investigativo del Teatro Aplicado. Por otro lado esta investigación, al analizar los obstáculos y fortalezas en la implementación de talleres teatrales, puede servir como guía para otros facilitadores o educadores que quieran trabajar en contextos similares.

Marco teórico

En el siguiente apartado pretendo contextualizar la investigación mediante la exposición de los conceptos clave, perspectivas teóricas y antecedentes que enmarcan este estudio. Dado

que utilizaré como herramienta de investigación principal la creación de un taller de teatro en un CIP, es pertinente estudiar el área del Teatro Aplicado. Dentro de este campo podemos encontrar una amplia variedad de disciplinas, pero es en estas en las que me detendré: Teatro Carcelario (Jacqueline Roumeau y Colectivo Sustento), Teatro del Oprimido (Augusto Boal) y Teatro Reparatorio (Iria Retuerto).

1. Teatro Aplicado

El Teatro Aplicado (TA en adelante) es un campo de investigación transdisciplinario que involucra un amplio conjunto de prácticas y disciplinas. Es una forma de teatro cuyo eje central es el cambio y utiliza el teatro como su principal herramienta, teniendo como objetivo fundamental la transformación social, el empoderamiento de les oprimides, la educación y la participación activa en las comunidades. Es aplicable en diferentes contextos y situaciones, como puede ser en áreas de la salud, en cárceles, en educación, en empresas, pero todas las unen la necesidad de un cambio en las estructuras sociales. Tomás Motos, un pedagogo teatral de la universidad de Valencia especializado en TA, plantea que el campo de este se divide en cuatro grandes categorías, que a su vez se divide en otras: teatro en la educación, teatro social, dramaterapia y teatro en la empresa (Motos, s.f.). Siendo este un lugar donde se abarcan múltiples disciplinas rompiendo las fronteras entre ellas y transformándolo en una forma holística y al mismo tiempo popular de hacer teatro.

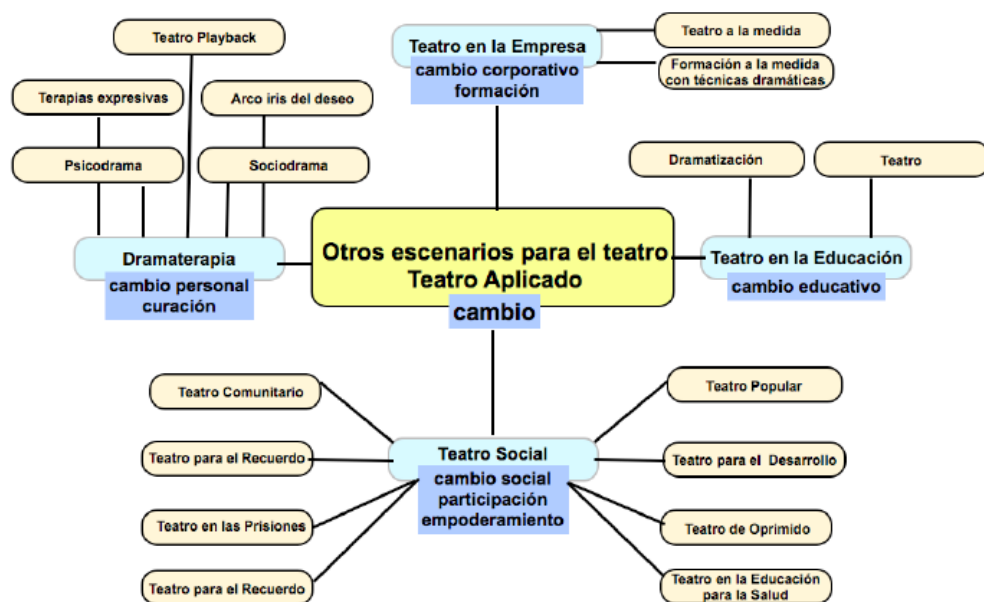
partiendo de que es un instrumento para el cambio, consideramos que el mapa del TA está organizado por cuatro grandes territorios federados. El paisaje propio del primero es el cambio en el ámbito de la educación formal, esto es, centrado en el espacio curricular y extracurricular. El segundo sería el territorio del cambio social, de la participación y del empoderamiento tanto de los individuos como de las comunidades; esto es, el espacio de las estrategias dramáticas como intervención socio-política. El tercero, ocuparía el territorio del cambio personal y de los colectivos entendido como curación; el espacio de las estrategias dramáticas como aprendizaje socio-emocional. Y el cuarto, el territorio del cambio corporativo y el de la formación dentro de la empresa; el territorio de las estrategias dramáticas para el aprendizaje y

para la mejora profesional. (...) Pero hemos de aclarar que las fronteras que separan estos territorios son flexibles y muy permeables, que, en ocasiones, dependiendo de casos concretos, se pueden superponer, porque se entrecruzan sus prácticas, se intercambian sus profesionales o se alternan sus participantes (Motos, s.f., p. 12)

Esta investigación se sitúa dentro de el segundo territorio, que es el del cambio social, de la participación y el empoderamiento de les individuos. Una intervención político social desde el TO. Pero para esto también es necesario entender otras formas de hacer teatro dentro del mismo territorio, que se relacionan y se mezclan con el TO, tomando un poco de cada una. Entender de qué tratan las otras disciplinas dentro del segundo territorio del TA, nos sirve para entender y contextualizar esta investigación.

Figura 1

Mapa del territorio del Teatro Aplicado



Fuente: Motos, T. s.f., *Otros escenarios para el teatro: El Teatro Aplicado*

Me refiero a lo popular como una forma de teatro que es del pueblo, hacia el pueblo, donde la gente participa, se busca una intervención real y activa de las comunidades. Trabajar con las problemáticas que la propia gente tiene desde el teatro.

El teatro aplicado supone romper con la cuarta pared que nos aparta de la vida real en una representación “clásica”, en la que el escenario no puede escapar al régimen mimético de la representación. Sí puede impactar, transformar al espectador, sin duda alguna, el cuerpo del participante queda fuera del espacio de juego y de ficción. El teatro aplicado que integra a los participantes haciendo de ellos co-creadores del dispositivo artístico orientado hacia una finalidad específica (reducir la fragilidad, aliviar el malestar, etc.)

(...) Es un reconocimiento para la labor militante de unos investigadores de varios países que abogan por un arte en la vida, que se vive, que se huele, que se toca... en vez de que unos espectadores sentados lo miren con la fascinación de algo imposible de alcanzar y de practicar. (Martínez, 2021, p.17)

Es por esto que, en la implementación de este taller, uno de los principales temas que trabajaré es la participación colectiva desde el trabajo horizontal, donde a diferencia del teatro “de sala” convencional, los cuerpos de los participantes son parte del juego y de este espacio-tiempo diferente que crea el juego. Es más, los participantes del taller son quienes hacen que el juego sea posible, teniendo un rol importante en el desarrollo del taller.

1.2 Teatro Carcelario

El Teatro carcelario a pesar de ser un área poco investigada en Chile, cuenta con importantes exponentes en esta área, donde su labor es reconocida internacionalmente. Es trascendental para esta tesis, investigar el estado actual del estudio del teatro carcelario en Chile y posicionarme críticamente ante estas, considerando que el caso de estudio que utilizaré es la realización de un taller de teatro dentro del Centro de Internación Provisoria de la comuna de San Bernardo (ex SENAME). Para eso, haré una revisión del trabajo de Jacqueline Roumeau en CoArtRe y de Penélope Glass con colectivo Sustento.

1.2.1 Jacqueline Roumeau

La dramaturga, directora, actriz, gestora cultural y fundadora de la corporación CoArtRe (Corporación de Artistas por la Rehabilitación y Reinserción Social a través del Arte), Jacqueline Roumeau es pionera del teatro carcelario en Chile, comenzó con el desarrollo de su investigación en cárceles a fines de los 90' en el norte de Chile. Trabaja con el teatro testimonial en cárceles convirtiendo a las personas privadas de libertad en actores de sus propias historias. La directora creó la metodología TECATE (Teatro Carcelario Testimonial), utilizándola hoy en día en sus proyectos con CoArtRe en cárceles, con personas migrantes, personas en situación de calle, actores profesionales, entre otros. Su trabajo en el norte de Chile la llevó a fundar CoArtRe con el objetivo de repetir el trabajo realizado en el taller de teatro con internas de la cárcel de Antofagasta;

A partir de ese trabajo de investigación teatral nace la obra «Pabellón 2- Rematadas» que logra, por primera vez en Chile, que internos de la cárcel puedan salir a dar una función fuera del recinto penal de la ciudad y de la región (Corporación de Artistas por la Rehabilitación y Reinserción Social [CoArtRe], s.f.).

Esta obra se transformó en un ícono del teatro carcelario en Chile, la cual se volvió a presentar 20 años después con las actrices ya en libertad. Jacqueline es una fiel creyente del teatro como una herramienta “rehabilitadora” (como ella misma lo plantea) y así lo ha demostrado en sus obras, tales como: “Pabellón 2 – Rematadas”, “Colina 1: tierra de nadie”, “En Mejillones yo tuve un amor”, “Amores que Matan”, entre otras.

En un artículo de revista de la escuela de teatro de la Universidad Finis Terrae, Roumeau manifiesta: “Traer muertos a la vida a través del teatro me seduce tanto. Siempre los traigo, es una forma de volver a decir algo que no pudieron decir. Con los internos pasa lo mismo, tampoco pueden decir nada, solo lo pueden hacer a través del arte” (Teatrae, 2002, p. 14). Esta frase dicha por Roumeau es cuestionable y me ayuda a posicionarme como investigadora. Donde la dramaturga mantiene y reproduce el ciclo de dominación, comparando las personas privadas de libertad con la muerte, haciendo un análisis reduccionista de lo que pueden y no pueden. Al decir “tampoco pueden decir nada, solo lo pueden hacer a través del arte”, mediante una mirada colonizadora Roumeau esta afirmando que las personas privadas de libertad no tienen voz y es solo a través del arte que pueden expresarse, donde es ella quien entrega esas herramientas, lo que la transforma finalmente en

quien les da la voz, asumiendo por otro lado también que no hay otras formas de expresión para les preses. Como investigadora mi propósito es cuestionar mi rol, y con esto asumirme como una persona privilegiada, más no superior. Es por esto que tomaré una postura en la cual solo voy a facilitar un espacio y compartir mis conocimientos acerca de los juegos con bases teatrales, donde voy con la disposición a aprender de les participantes del taller y el proceso del mismo.

En esta investigación decido y busco facilitar un lugar de creación, exploración y aprendizaje de intercambio y colaboración horizontal. En el que las actividades y momentos de reflexión generados por les jóvenes sea una instancia de nutrición mutua. Donde les participantes del taller tienen un rol activo dentro de este, no personas que se les necesite “dar voz”.

Manuela Infante en una publicación realizada en su Facebook personal, critica la obra “Paisajes para no colorear” (Cía. La Re-sentida, 2018), tomando un aspecto que es pertinente para esta investigación y en específico este aspecto:

No te apropiés de disidencias ajenas, no mines el dolor de otras para encumbrar tu voz, no instrumentalices ni política ni artísticamente la revolución de otras (...) Él se perpetua ahí como la autoridad, el director, que las autoriza, que da lugar a nueve adolescentes chilenas para hablar (...) Por otra parte, ellas no necesitan que nadie les “de voz”, ni que las “visibilice”. Cada una de nosotras, desde nuestra propia trinchera, hemos hablado y seguiremos hablando claro y fuerte. (Infante, 2019)

En esta cita la directora aborda un punto clave en esta investigación; no me posicionaré como autoridad ni directora de nadie, no seré la persona que les dará la voz a los jóvenes del CIP, ni me situaré desde una superioridad. Para esto, es importante la comunicación constante con el grupo, donde quiero informarles desde el principio sobre de que se trata esta investigación y saber sobre sus intereses. Planteo posicionarme desde un rol horizontal, en el que todes participemos de todas las actividades y podamos reflexionar sobre estas.

1.2.2 Colectivo Sustento y Fénix e Ilusiones

Colectivo Sustento fue fundado por ex integrantes de Fénix e Ilusiones más ex integrantes de Teatro Pasmi (cía de teatro que fundó y guió el trabajo teatral en Colina 1 2002-2011), más otros activistas y profesionales del arte, la pedagogía, el periodismo entre otros oficios. Entre 2012 y 2022, Sustento continuó y desarrolló el trabajo inicial hecho por Teatro Pasmi con Fénix e Ilusiones. (Colectivo Sustento, 2022, párr. 2)

Colectivo sustento se fundó en septiembre de 2012 como una fusión de experiencias de teatro comunitario tanto dentro como fuera de la cárcel, en Santiago de Chile.

Como su nombre lo indica, Colectivo Sustento funciona como ‘colectivo’ teatral. En la actualidad, los integrantes de Colectivo Sustento son muchos: más allá del cuerpo de actores formado por los internos del penal CCP Colina 1, el Colectivo trabaja también con ex internos y un grupo de actores profesionales. De hecho, el actual profesor a cargo de la realización de los talleres en el CCP Colina 1 es el actor Sebastián Squella, miembro de Colectivo Sustento. Sin embargo, la mirada de Glass y de los otros integrantes también se hace presente en todos los trabajos teatrales comunitarios. (Sarkis, 2014, p. 38)

La actriz y directora Australiana Penélope Glass, cuenta con una vasta trayectoria de trabajo con personas privadas de libertad y teatro comunitario. Su trabajo comenzó el año 2002 en la cárcel de Colina 1, guiado por la compañía Pasmi y desde 2012, el Colectivo Sustento; quien en conjunto a la Compañía Fénix e Ilusiones han trabajado en 14 obras de teatro, 3 radioteatro y 65 presentaciones fuera del penal. Este colectivo trabaja el teatro como una poderosa herramienta de liberación y reinserción social.

El teatro carcelario debe ser un proceso liberador. Debe ser... un espacio de aprendizaje, refugio, creatividad y disfrute; un lugar donde se experimentan sensaciones de bienestar, confianza y pertenencia. Un espacio de compañerismo y afecto. Un espacio donde puedes opinar y ser escuchado.

Un espacio de libertad. (Colectivo Sustento, 2022, párr. 1)

A diferencia del método de Jacqueline Roumeau, Colectivo Sustento no trabaja con el teatro testimonial, tratan temáticas sociales y contingentes como la violencia de género, la niñez e injusticias sociales. En este estudio tomo como referencia el trabajo hecho por el Colectivo Sustento, quienes le dan más importancia al proceso que al resultado final. Se enfocan en el desarrollo de juegos, ejercicios teatrales y reflexiones con los participantes de los talleres que ayudan a crear un entorno cercano:

por medio de juegos teatrales, la [presentación de Modecate] y las conversaciones emotivas y reales en ‘un círculo de la escucha’, [como Colectivo Sustento] pudimos comprobar una vez más que el teatro es un excelente pretexto para provocar reflexión y conciencia crítica (Glass, 2014, en Sarkis, 2014, p. 40)

Por otro lado la mirada crítica que tiene Penélope de su rol como facilitadora de los talleres, es aplicable a esta investigación y el rol que quiero ejercer.

En este sentido, la propia Glass se entiende como una ‘facilitadora externa’ que solamente ‘facilita’ la emergencia de temáticas comunes dentro del propio Colectivo. Son los propios miembros de la comunidad –es decir, tanto Fénix, Ilusiones y el resto del equipo de Colectivo Sustento, como los ex internos que continúan trabajando y el equipo de actores profesionales–, quienes elaboran los problemas emergentes y toman las decisiones para resolver los conflictos grupales a través de su perseverancia y asistencia semanal a las sesiones del taller teatral. (Sarkis, 2014, p. 39)

2. Teatro del Oprimido

El Teatro del Oprimido es una forma de hacer Teatro desarrollada por Augusto Boal, impulsado por la teoría de Paulo Freire en la Pedagogía de la Liberación.

Boal adoptó los razonamientos planteados por el educador brasileiro y los trasladó a su práctica teatral, poniendo especial énfasis en los principios de diálogo, democracia

y en la noción de la enseñanza como acción liberadora. Ambos autores defienden la potencialidad modificadora de la realidad que posee el diálogo y la cooperación entre las personas (...) El *Teatro del Oprimido* está inspirado en la creencia de Freire de que todo el mundo puede enseñar a todo el mundo. (Blanco, 2015, p. 35)

La Organización Internacional del Teatro del Oprimido (ITO) en su declaración de principios, establece una serie de puntos directrices de este método, de los cuales seleccioné los más pertinentes para esta investigación:

- El objetivo básico del teatro del Oprimido es Humanizar la Humanidad.
- El teatro del Oprimido es un sistema de Ejercicios, Juegos y Técnicas basado en el Teatro Esencial, para ayudar a los hombres y mujeres a desarrollar lo que ya poseen dentro de sí mismos: el teatro.
- Todo ser humano es teatro.
- Teatro se define como la existencia simultánea-en el mismo espacio y contexto- de actores y espectadores. Cada ser humano es capaz de observar la situación y de observarse a sí mismo en situación.
- El teatro del Oprimido ofrece a cada uno el método estético para analizar su pasado, en el contexto de su presente, y para poder inventar su futuro, sin esperar por él. El Teatro del Oprimido ayuda a los seres humanos a recuperar un lenguaje que ya poseen- Aprendamos cómo vivir en la sociedad jugando al teatro. Aprendemos como sentir, sintiendo; como pensar, pensando; cómo actuar, actuando. El Teatro del Oprimido es un ensayo para la realidad.
- Llamamos oprimidos a los individuos o grupos que son socialmente, culturalmente, políticamente o por razones de raza o sexualidad, o de cualquier otra manera desposeídos de su derecho al diálogo o impedidos de ejercer este derecho.

- Dialogo se define como el intercambio libre entre personas libres; significa la participación en la sociedad con iguales derechos y con respeto mutuo de diferencias.
- El TO es un movimiento mundial estético, no violento, que busca la paz, pero no la pasividad.
- El TO trata de activar a la gente en un esfuerzo humanista, expresado por su propio nombre: teatro de, por y para el oprimido. Un sistema que facilita a la gente a actuar en la ficción del teatro para transformarse en protagonistas, sujetos activos de su propia vida. (Boal, 2004, p. 1)

Para el TO el proceso es igual o más importante que el resultado mismo, dándole especial énfasis a herramientas como son los juegos y ejercicios, como son los primeros hallazgos del brasileño y la creación de un sistema de ejercicios para ser implementados en contextos de talleres: “Para Forcadas (2012), el T.O tiene una dimensión humana, en él es muy importante el proceso realizado y su objetivo final va más allá de la mera representación ante un público, el cambio social.” (Forcadas, 2012, en Caravaca y Del Alba, 2020)

En este estudio tomaré conceptos utilizados por Boal y los aplicaré en la implementación del taller con les adolescentes privadas de libertad. Entenderé por “ejercicio” lo que Boal plantea:

En este libro, utilizo la palabra *ejercicio* para designar todo movimiento físico, muscular, respiratorio, motor, vocal, que ayude al que lo hace a conocer mejor y reconocer su cuerpo, sus músculos, sus nervios, sus estructuras musculares, sus relaciones con los demás cuerpos, la gravedad, objetos, espacios, dimensiones, volúmenes, distancias, pesos, velocidad y las relaciones entre esas fuerzas diferentes (Boal, 2018, p. 137)

Agregando a lo anterior, me referiré a “juego” a la definición utilizada por Boal: “Los juegos, en cambio, tratan de la expresividad de los cuerpos como emisores y receptores de mensajes. Los juegos son un diálogo, exigen interlocutor, son *extroversión*” (Boal, 2018, p.137)

3. Teatro Reparatorio

El Teatro Reparatorio (TR en adelante) desarrollado por Iria Retuerto, tiene una premisa pedagógica, que utiliza el teatro como una herramienta de trabajo con niños y adolescentes vulnerables. Su trabajo comenzó en el año 2004 en compañía de la ONG raíces, con niños y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial: “un taller de teatro cuyo fin era contribuir al proceso de restitución de derechos de las y los adolescentes” (Retuerto, 2022, p. 113)

Retuerto ha elaborado una metodología específica perteneciente a la rama del TA, donde en un taller de teatro reparatorio se trabaja mediante cinco objetivos:

el taller de teatro reparatorio estableció cinco objetivos que condensan el aporte que el arte escénico puede hacer a este andamiaje de recursos mediante los cuales se busca reparar y resignificar el daño vinculado a esta vulneración, asociado tanto con las causas como con las consecuencias de la misma. Así, el teatro reparatorio trabaja el vínculo para experimentar la necesidad del otro/a en un trabajo conjunto y satisfactorio para todos y todas; el rigor, como la forma de lograr los objetivos deseados en escena; la creatividad en su sentido estético, como un ejercicio particular necesario para un disfrute esencial de la existencia; la expresividad, entendida tanto con la generación de criterios y argumentos de opinión, como la pertinencia de cierto tono de voz, acercamientos, gestualidades para expresar lo que se busca decir; la corporalidad en el ejercicio paulatino de una reconexión con el cuerpo. (Retuerto, 2022, p.117)

A partir de la metodología de Iria, he determinado tomar como un referente para mi investigación la premisa pedagógica de esta y la manera en que relata la experiencia de un taller teatral:

La experiencia de un taller de pedagogía teatral en un contexto de intervención psicosocial es, básicamente, una experiencia humanizadora y dignificante. En ella se trabaja con el ser humano de una forma integral (su cuerpo, su creatividad, su voz, su

capacidad de expresión, su energía) y se trabaja también en su relación con otros.
(Retuerto, 2009, p. 19)

Asimismo, busco trabajar con adolescentes desde el respeto mutuo, la creatividad, la exploración, lo lúdico y la ternura.

¿Cómo se construye la confianza en un grupo?

Durante esta investigación, a partir de la práctica me propondré facilitar un espacio donde a través de juegos con bases teatrales, pueda trabajar la confianza, convirtiéndola en el pilar de esta investigación.

La confianza es un concepto amplio, abstracto y multidisciplinario, es decir que abarca varias disciplinas y su definición depende del contexto en el que se enmarca. En esta investigación entenderé por confianza lo que se define como tal en el texto “Jugar y Actuar, nuestras armas para la paz, Juegos Teatrales y Procesos Creativos de Aprendizaje” (Díaz y Ost, 2012). En este texto, se plantea la confianza como la base de cualquier proceso de aprendizaje colectivo y entendida en dos sentidos: “la confianza en uno/a mismo/a (hacia mi interior), esencial para el despliegue y desarrollo de todas mis capacidades y potencialidades, y la confianza en los demás (hacia el exterior), imprescindible para la convivencia y la construcción social participativa” (Díaz y Ost, 2012, p. 36). Es por esto, que durante la implementación del taller, he trabajado la confianza en mí como facilitadora del taller, y al mismo tiempo la confianza en el grupo formado a partir del taller, a través de la facilitación de espacios y juegos que ayuden a trabajar esa confianza en los demás como un colectivo y en los participantes como individuos.

Como facilitadora e individuo, he ido trabajando la confianza en la práctica misma del taller, ya que es en este espacio donde he ido descubriendo nuevas capacidades y facetas de mí; a entender y escuchar las necesidades del grupo, a observarme a mí misma como una persona que puede facilitar estos espacios, que cuenta con herramientas desde el teatro que pueden ser de gran ayuda para otras personas, y mi disposición a aprender de otras personas. Entonces, es la confianza y el aprendizaje algo que sucede de forma bilateral. Es decir, cuando uno comparte un conocimiento, está simultáneamente aprendiendo del otro, de sus propios conocimientos y herramientas, de sus vivencias y su contexto. Así mismo con la

confianza; cuando confías en ti, en tus conocimientos y en lo que eres capaz de entregar a un colectivo, cuando hay un trabajo personal (que es sin duda un proceso) desde la autoestima, les demás confían en ti y en el colectivo.

Por otro lado, en el texto se plantea una crítica hacia el sistema y la falta de confianza que tenemos como sociedad en la actualidad, entregándole una relevancia a esta investigación.

Vivimos en un mundo en el que la confianza es escasa. Lo dicen continuamente nuestros medios de comunicación y nuestros líderes políticos, económicos, de opinión. Ahora bien, cuando hablan de confianza, suelen hablar de mercados, de economía, de negocio, de índices bursátiles, de primas de riesgo. Bajo nuestro punto de vista, hay una falta de confianza. Sí. Pero sobre todo es entre las personas y también de las personas, nosotros, nosotras, hombres y mujeres en nuestras propias capacidades. El sistema social que hemos creado nos empuja a pensar en nosotros mismos/as en términos individuales, pasivos, carentes de posibilidades de incidencia en el propio sistema, tan grande y tan fuerte, como personas aisladas que deben temer a su alrededor y a sus vecinos. Increíblemente, aunque la confianza es básica para la vida en sociedad e imprescindible para que las personas podamos organizarnos y vivir bien, no le damos importancia, trabajamos poco sobre ella y por eso es escasa. La confianza no abunda porque, simplemente, no la cultivamos. (Díaz y Ost, 2012)

Es por esta razón que me planteo cultivar la confianza en la implementación de este taller de juegos teatrales, de doble vía. Confiando en ellos, en sus capacidades y en las herramientas con las que cuentan, confiando en mí y en mi proceso personal y confiando en el colectivo y su proceso. Adoptando este concepto como un sustento para realizar juegos, actividades y planificaciones. De esta forma, como he mencionado anteriormente propongo plantearme desde otros lados al momento de facilitar estos espacios, como la horizontalidad, el reconocimiento y la escucha, dejando de lado y cuestionando el paternalismo existente en este tipo de instituciones (que es una evidente manifestación de la desconfianza), siendo esto también un factor clave para el cultivo de la confianza; reconocer habilidades en los otros, escuchar activamente e identificarnos como personas con responsabilidades y posibilidades de incidir positivamente en la sociedad.

1. Herramientas desde el Teatro del Oprimido

1.1 Todas podemos hacer teatro

El trabajo y cultivo de la confianza es una herramienta principal en esta forma de hacer teatro; esto debido a que es un teatro que se trabaja con comunidades de diferentes contextos, donde es clave poder generar un ambiente íntimo y vulnerable, que facilite el empoderamiento y reconocimiento de las opresiones entre los participantes. Para esto es clave la confianza y la auto-confianza, ya que se vuelve trascendental la creación de un espacio donde exista el respeto, validación, escucha y seguridad necesaria para que los participantes puedan expresarse e interpretar un rol sin miedo a ser juzgados. Por otro lado, el trabajo con la auto-confianza es crucial para el desarrollo de este tipo de teatro con comunidades, puesto que trabaja justamente con el empoderamiento de los oprimidos y donde estos puedan identificar situaciones, conflictos y opresiones que viven cotidianamente, dejando en evidencia el rol activo que pueden tener en su propia comunidad y en la sociedad misma.

Con el fin de enfrentar esta dificultad, surgió la “estética del oprimido”, un conjunto de actividades que apuntan a desarticular las estrategias con las que el sistema opresor nos influencia y convence de que somos incapaces de crear, de producir y de decidir. Su objetivo es desarrollar una percepción estética propia para que las historias del grupo puedan tener una representación plástica (y política) con la cual estos se identifiquen, en la cual se reconozcan y a través de la cual se desarrollen. Esto implica poner en marcha un intenso proceso creativo que impulsa la lectura crítica del mundo, el autoconocimiento, la autoestima y la autoconfianza, y estimula al individuo a descubrirse ciudadano a través de una experiencia colectiva. (Santos, 2015, p. 207)

Esto fue posible visualizar en la experiencia creativa desarrollada en el centro a través de la realización de juegos, donde cultivamos la escucha, el respeto, la confianza y perder el miedo a hacer el ridículo. Si bien no se desarrolló la creación de una obra colectiva, sí nos dedicamos a jugar y trabajar con el cuerpo, con los sentidos y la risa, logrando evidenciar y destacar

capacidades, lecturas críticas de la sociedad, recuerdos y empatía, que ayudaron a generar un espacio de confianza dentro del taller.

1.2 Juegos para actores y no actores

Augusto Boal publicó por primera vez su obra “Juegos para actores y no actores” en 1982 y hoy cuenta con numerosas modificaciones y ediciones que han hecho de este texto aún mas completo. Un texto que recorre la trayectoria de Boal en los diferentes lugares y grupos humanos con los que trabajó de manera colectiva a lo largo de su trayectoria. Transita por todo el arsenal del TO, poniendo en evidencia una gran cantidad de herramientas, juegos, ejercicios y técnicas propias del TO. Este libro entrega herramientas de una forma generosa, para tóde aquél que necesite o esté interesade en trabajar desde el juego con colectivos. En esta obra se plantea la confianza como algo intrínseco, si bien esta presente, ya que la base del juego (y de todo proceso teatral) es la confianza, no se hace mucho hincapié sobre este concepto en específico en el texto. Es por esto que es más bien una lectura personal y experiencial sobre el uso de las herramientas planteadas en el texto y su trabajo con la definición de confianza desarrollada anteriormente. No obstante, he podido experimentar al facilitar el taller en el CIP que a través del juego y ejercicios la confianza es algo que siempre se esta trabajando, por lo que, aunque Boal no lo especificó en su libro, esta estuvo presente en casi todo el desarrollo del taller. Como por ejemplo con la realización de ejercicios de Teatro Imagen, el trabajo con los sentidos y el desarrollo de la identidad colectiva, estos dos últimos presentes también en la metodología Sustento donde me referiré a ellos más adelante.

1.3 Teatro Imagen

El Teatro Imagen es una técnica dentro del arsenal del TO. Este método desde la improvisación y la escucha grupal, trabaja con la creación de imágenes colectivas que representen problemas o situaciones de opresión.

La llamada *imagen de transición* tenía por objeto ayudar a los participantes a pensar con imágenes, a debatir un problema sin el uso de la palabra, sirviéndose solo de sus propios cuerpos (posturas corporales, expresiones faciales, distancias y proximidades, etc.) y de objetos. (Boal, 2018, p. 41)

Esto fue posible de realizar en la penúltima sesión, donde ya había una confianza un poco más desarrollada y trabajamos a partir de una problemática con la que ellos quisieran trabajar, para crear una imagen. Uno de los jóvenes propuso el momento de su detención, de esta forma fuimos posicionándonos como él nos fue indicando, modelando nuestros cuerpos según la situación que él había vivido. No se realizaron las siguientes etapas que propone el Teatro Imagen, que son la creación de una imagen ideal (en la cual la opresión haya desaparecido) y con esto, a través de un debate, la modificación de la imagen inicial “a fin de mostrar visualmente cómo será posible, a partir de esa realidad concreta, crear la realidad que deseamos” (Boal, 2018, p. 42). Esto no fue posible de lograr durante el taller, debido a la dispersión y volatilidad del grupo, pero si se logró la creación de una primera imagen como una aproximación al Teatro Imagen, creando una instancia que puede ser retomada en un taller futuro con más tiempo. No obstante, la creación de esta imagen, provocó en los jóvenes una identificación con la situación y el tema, siendo contextos de violencia que varios habían experimentado, ayudando a la creación de confianza grupal a través de la empatía.

1.4 El Rol del Comodín en Teatro Foro

El Teatro Foro, es una técnica teatral perteneciente al arsenal del TO, esta busca mediante la representación de conflictos (que afectan a una comunidad) e injusticias sociales, la participación e intervención ciudadana y la búsqueda de posibles soluciones o estrategias ante estas problemáticas sociales. Puede ser trabajado con comunidades donde ya se conocen unas a otras, o con grupos heterogéneos, con personas totalmente desconocidas entre sí.

El Teatro Foro es un tipo de lucha o juego y, como tal, tiene sus reglas. Pueden modificarse, pero siempre existirán, para que todos participen y surja una discusión profunda y fecunda. Debemos evitar el *foro salvaje*, en el que cada uno hace lo que quiere y representa a quien se le ocurra. Las reglas del Teatro Foro fueron *descubiertas* y no *inventadas*, y son necesarias para que se produzca el efecto deseado: el aprendizaje de los mecanismos por los cuales se produce una situación opresiva, el descubrimiento de tácticas y estrategias para evitarla y el ensayo de esas prácticas. (Boal, 2018, p. 68)

Es pertinente aclarar lo que es el Teatro Foro para adentrarme lo que significa el rol del comodín que es lo que concierne a esta investigación. El comodín es una especie de

presentador del Teatro Foro, que genera organización y hace preguntas al colectivo para guiarlo. A continuación, expondré las reglas del comodín dentro del Teatro Foro.

- a) El comodín debe evitar todo tipo de manipulación, de inducción del espectador. No debe sacar conclusiones que no sean evidentes. Debe cuestionar siempre sus propias conclusiones y enunciarlas en forma de pregunta, y no afirmativamente, de manera que los espect-actores tengan que responder sí o no, hemos dicho eso o no, en vez de enfrentarse con una interpretación personal del comodín.
- b) El comodín no decide nada por cuenta propia. Enuncia las reglas del juego, pero, a partir de ahí, debe aceptar incluso que el público las modifique, si eso se considera conveniente para el análisis del tema en cuestión.
- c) El comodín debe reenviar las dudas al público para que éste decida. ¿Vale o no vale? ¿Es cierto o equivocado? Especialmente en lo que se refiere a las intervenciones de los espect-actores, muchas veces alguien grita «Alto» cuando el espect-actor anterior aún no ha terminado su acción: el comodín debe hacer que esperen a que el primero termine de mostrar la acción que se ha propuesto, pero siendo sensible al deseo del público, que puede haber entendido ya la acción propuesta y prefiere seguir adelante. Otro caso delicado que el comodín debe reenviar al público es el de saber si el espectador-protagonista está o no avanzando; si está derrotando fácilmente a los opresores, todos podrán sustituir a esos opresores, y sólo en ese caso. Pero quien decide, una vez más, es el público. Los opresores sólo podrán ser sustituidos cuando los actores que los interpretan no conozcan suficientemente las opresiones que ejercen y sus arsenales de opresión
- d) El comodín debe estar atento a todas las soluciones mágicas. Puede interrumpir una acción de un espectador-protagonista si entiende que tal acción es mágica -es decir, imposible: mágica, aquí, con el sentido de producto de la fantasía-, pero no debe decretar que es mágica, sino interrogar al público. (...) A veces las soluciones propuestas, al contrario de mágicas, son insuficientes. En esos casos, el comodín debe tratar de estimular a los espect-actores a encontrar soluciones más activas. La solución mágica es engañosa, pero la solución insuficiente es desmovilizadora. (...)

- e) La actitud física del comodín es de suma importancia. Algunos tienen la tendencia a diluirse en el público, sentándose al lado de los demás espect-actores: eso puede ser desmovilizador. Otros, con el propio cuerpo revelan duda, indecisión y hasta timidez. Y todo lo que ocurre en el escenario, en la escena, es decir, todas las imágenes producidas por el cuerpo del comodín y los actores, o por los objetos, son imágenes significativas, son significantes que tienen un significado. Si el comodín en escena está cansado o desorientado, su imagen cansada o desorientada se transmitirá a los espect-actores. Si, por el contrario, físicamente el comodín está atento, dinámico, también transmitirá ese dinamismo a los espect-actores. Pero atención: ¡ser dinámico no significa ser impositivo! (Boal, 2018, p. 401- 403)

El rol del comodín en el Teatro Foro, es similar al de facilitadore, es una especie de guía, más no impone como deben suceder las cosas. Es una demostración clara del trabajo de la confianza en doble vía en el TO; el papel que toma el comodín debe ser el de confiar en las capacidades y mirada crítica de les espect-actores, y al mismo tiempo confiar en sus propias capacidades, mostrándose confiade, dinámico y atento. Me apropio de la definición del rol de comodín y sus reglas, para llevarlo a esta investigación, el papel de facilitadora. En este rol, quise plantear cuestionamientos, preguntas, reflexiones, sin dar la respuesta. Elegí no tomar decisiones por mi cuenta y observar qué era lo que el grupo quería y necesitaba. Entendí que es un lugar que te exige tomar decisiones, enfrentarte a situaciones y problemáticas imprevistas, y uno debe estar preparado para no saber y reaccionar de la mejor manera en el momento presente, resolviendo con las herramientas que tenía en ese momento. Por último, pero no menos importante es el trabajo del cuerpo y la postura física, la demostración de la confianza hacia afuera. Esto era, enfocarme en subir la energía del grupo (sobre todo al principio de la sesión), para esto era importante ser dinámica, con energía y estar en el presente, disfrutar, reír y estar atenta a las cosas que pasaran en el grupo.

2. Herramientas desde Colectivo Sustento

El trabajo de Colectivo Sustento, recoge una basta cantidad de herramientas para trabajar desde el teatro con personas privadas de libertad, teniendo como conceptos claves, la

horizontalidad en las relaciones, la vulnerabilidad, el diálogo, la empatía y la ética. Esta metodología enfocada en el proceso y los intereses de cada grupo, entiende que cada grupo humano es diferente, por lo que no plantea “recetas” o una fórmula mágica que pueda funcionar para todos. Es decir, plantea desde la propia experiencia, herramientas que ha ellos les funcionaron con esas personas en particular, generando una metodología. Como fue la experiencia del proceso de creación teatral con adultos varones en la cárcel de Colina I, los cuales en su mayoría tenían condenas largas, logrando un trabajo desde la confianza largo, profundo y comprometido con la creación teatral.

Colectivo Sustento propone un espacio de Teatro que promueva un proceso de reflexión crítica por medio de la creación y quehacer teatral. La “METODOLOGÍA SUSTENTO” (que vela por la horizontalidad en las relaciones y la toma de decisiones) proviene de un ejercicio de teatro comunitario ininterrumpido desde el año 2002 en el Centro de Cumplimiento Penitenciario (CCP) Colina 1, donde el fundamento del trabajo se ha basado en la construcción de grupalidad, además de abordar un proceso pedagógico-teatral de enfoque crítico y en donde el espacio teatral es concebido (tanto por integrantes como facilitadores) como un Espacio de Libertad. (Aguilar, Dumas, Glass et al., 2020, p. 3)

Sustento trabaja la confianza como un proceso que requiere tiempo y trabajo, y que también es de doble vía, entre el grupo y los facilitadores. La cita anterior corresponde al trabajo en Colina I, un proceso de larga duración y compromiso, donde los participantes del trabajo creativo tenían condenas largas, por lo que su disposición al trabajo y al paso del tiempo era diferente, distinguiéndolo del proceso de esta investigación. Expongo la cita anterior con el objetivo de poner en evidencia la metodología y posicionamiento que toma Sustento en este tipo de procesos, tomando en consideración que también la aplicaron en otros centros como el CIP de San Bernardo y el CSC (Centro Semi Cerrado) de Calera de Tango, donde el contexto y sus dificultades eran similares al cual donde implementé el taller.

En ese sentido, el proceso toma una forma permanente de recomienzo —que se surte de lo practicado/vivenciado previamente — pero que no es determinante, ni condicionante para la participación de jóvenes, ni para la efectividad del trabajo.

Dado que el programa y su forma no admite hacer trabajo procesual para la construcción escénica, la continuidad está valorada en los alcances vinculativos que se refuerzan sesión a sesión a través de distintos ejercicios relacionados al juego, la confianza y a la teatralidad, y a las conversaciones formales e informales que se dan con los cabros dentro de la sesión. (Aguilar, Dumas, Glass et al., 2020, p. 4)

A partir de esta cita se puede entender que ese proceso creativo al igual que el desarrollado en el taller de juegos teatrales en el CIP, contaba con una volatilidad que lo caracterizaba y que generaba un “volver a comenzar” una y otra vez, donde no hubo un trabajo de continuidad, sino más bien un proceso entendido sesión a sesión. Es por esto que la Metodología Sustento busca adaptarse al contexto en el que se enmarca, una forma de trabajar que está en constante cambio y desarrollo.

La “METODOLOGÍA SUSTENTO” define sus acciones según el contexto de su puesta en práctica. Su funcionamiento es flexible y se desafía a sí misma en su afán de responder a las diversas características que componen la privación de libertad. Es decir, subordina sus formas a los distintos grupos etarios y tipos de regímenes que atraviesan la práctica. (Aguilar, Dumas, Glass et al., 2020, p. 3)

Para esta investigación tomé estas dos experiencias de Colectivo Sustento y su trabajo con la confianza, tomando en cuenta sus diferencias y flexibilidades en el proceso. Además, presentaré herramientas y puntos de vista recogidos en el texto sobre la experiencia teatral en adultos y adolescentes en situación de exclusión social, “Escenarios desde el margen” (Dumas, Formante, Glass, Guzmán, Pozo y Retuerto, 2020).

2.1 Rol de facilitadora

Dentro de la metodología de colectivo sustento un pilar fundamental es la problematización del rol de facilitadora. Entendiendo esto como un rol que se concibe como dinámico, resolutivo, mediador y que es parte del colectivo. Un rol que trabaja desde un lugar que no es neutro ni apolítico, que no viene a proporcionar un acercamiento a la cultura, ni devolverle la voz a los sin voz, dejando de lado la mirada paternalista, instrumentalizadora y que mira en menos las herramientas y talentos de cada persona, sólo por el hecho de estar privadas de

libertad. “Nuestro Teatro no da voz, porque asume que siempre ha existido, no hace más que facilitar un espacio con ciertas herramientas que han sido rescatadas de la misma experiencia popular” (Dumas, Glass, Ojeda y Squella, 2020, p. 2). Es por esto que en la implementación del taller, me propuse rescatar y trabajar con herramientas y metodologías ya existentes, que devienen del inmenso trabajo de teatristas comunitarios. Durante la práctica del taller, entendí que para trabajar las cosas que me interesaban, tenía que escuchar al grupo. Al comienzo de esta investigación yo estaba focalizada en trabajar la creación de espacios de libertad mediante la aplicación de herramientas desde el TO, y los primeros acercamientos a esta investigación (desde la teoría) fueron imaginando la realización del taller de una forma muy diferente a la que en realidad fue. Fue desde la primera sesión que me di cuenta de eso, iba con ilusión y ganas de entregar herramientas desde el TO, pero después de conversar, preguntar y reflexionar, entendí que ese no era el camino. Todes les participantes que estuvieron ese día, me dijeron que nunca habían ido al teatro. Sentía que mi investigación y mi propuesta de trabajo no encajaban y estaban fuera de lugar con lo que a ellos le interesaba. ¿Qué herramientas tenía que entregarles? Desde ese momento me pareció más interesante trabajar con sus herramientas, con lo que teníamos. Las primeras sesiones fueron frustrantes, ya que tenía una idea en mi cabeza sobre cómo sería este taller, pero eso no lo iba a saber hasta que lo viviera y hasta que les conociera. Esa idea en mi cabeza se desarmó, porque como fue planteado más arriba, es un trabajo en colectivo y por ende los objetivos, las ideas preconcebidas de lo que queremos hacer cambian al momento de conocer a las personas y sus individualidades. Quizás si hubiera ido a imponer algo o si hubiera priorizado mis propios intereses por encima de los del colectivo, sí hubiera podido hacer lo que en un principio tenía pensado, pero ese nunca ha sido el objetivo de esta investigación, sino más bien darle énfasis al proceso y a los intereses colectivos.

Se prima el proceso sobre el producto, y el producto pasa a ser parte del proceso; se promueve un trabajo horizontal y de doble vía (todes escuchamos y aprendemos de todes); se resalta el rol social del teatro, se apunta al cambio social; se trata de optimizar las posibilidades de la continuidad del proceso; la evaluación y reflexión entre todes les participantes del proceso es esencial y constante; se problematiza el rol del/la facilitador/a (teatrística comunitaria), nunca es un rol neutro, tampoco “da voz

a los sin voz”, ni “acceso a la cultura”, se reconoce que toda comunidad y persona ya tiene su voz y su cultura; y por último, se reconoce que siempre habrá dilemas éticos que se deben resolver en diálogo entre todos (no se debe instrumentalizar ni exponer a comunidades vulnerables y/o estigmatizadas). (Glass y Squella, 2021, p. 2)

Este proceso fue complejo y se fue desarrollando a lo largo de las sesiones, ya que en las primeras sesiones percibía que no había mucha escucha ni ganas de participar (a pesar de que era voluntaria la participación), lo que me dejaba en una situación incómoda a veces, ya que no quería obligar ni imponer a nadie a participar de las actividades, pero al mismo tiempo sí quería que fueran parte de los juegos que había pensado para el taller, generando en mí dificultades y tener que encontrar estrategias que logran acercarnos como grupo. Después de una reunión con Penélope Glass, donde conversamos y discutimos sobre estas frustraciones, muy propias del rol y que ella también identificó que estuvieron presentes dentro de su proceso como facilitadora; por lo que fue capaz de ayudarme y validarme desde su experiencia. A partir de esta conversación y con la bajada de lo que sucedió en las primeras sesiones, pude entender y llegar a nuevas ideas sobre el enfoque que quería darle al taller y por ende a la investigación, logrando aterrizar los objetivos que tenía en un principio y bajar mis expectativas.

2.2 Horizontalidad y diálogo

Tomándome de los criterios y formas de trabajar mencionadas anteriormente, desde el cuestionamiento de ese rol de facilitadora nacen muchas otras cosas. Esta es otra herramienta fundamental dentro de la metodología Sustento y que he decidido aplicar a esta investigación, que es la horizontalidad y diálogo como una forma de trabajo y en la toma de decisiones. Una herramienta que al igual que la mencionada anteriormente, es crítica y resiste constantemente a las formas imperantes de las relaciones humanas en la sociedad neoliberal.

La confianza, el respeto, el amor y la horizontalidad, son nuestra arma más fiel y tenaz, ya que al proponer otro tipo de relaciones, otras formas de vivir son posibles, puede sonar una quimera, erradicar estructuralmente la cárcel es imposible, pero en los cuerpos, en las conversaciones y las relaciones, los barrotes se rompen. El cuerpo, al hacer teatro en un contexto de privación de libertad, de por sí, genera una tensión,

entonces surge la pregunta... ¿por qué hacer teatro en contextos de encierro? A nuestro parecer, el cuerpo es el que recibe el maltrato generalizado en todos los aspectos de la vida, es este el que recibe y reproduce las dinámicas de poder y violencia. (Dumas, Glass, Ojeda et al., 2020, p. 3)

Por lo tanto en esta forma de trabajar adoptada en esta investigación y en la práctica, priman la empatía y la ternura, entendiendo el contexto en el que se aplica este taller, un contexto donde es difícil mostrarse vulnerable y ser tiernos desde la proximidad corporal. Es decir, entre ellos les cuesta el contacto físico, mas no con las personas que facilitan talleres y clases; desde el primer día fueron muy cariñosos y tiernos conmigo, a pesar de que no me conocieran. Esta horizontalidad es posible de entender a partir de la práctica de juegos, donde para todos es igual, todos jugamos bajo las mismas reglas y todos participamos. Todos nos reíamos y hacíamos el ridículo, logrando bajar el estado de alerta constante que habitan al menos por unos minutos.

El teatro, en este caso, parece ser la herramienta que nos permite co-habitar un espacio de creación en el cual nos contagiamos de las risas que se necesitan para enunciar nuestros dolores con dignidad, desde la rebeldía de la alegría. Así le ponemos nombre a los mecanismos que nos vulneran y también compartimos la dicha de sostenernos entre todos. Es decir, co-creamos espacios en donde YA NO ES necesario sobrevivir y, por sobretodo, en donde es posible instalar el amor y la ternura como forma de trabajo. (Dumas, Glass, Ojeda et al., 2020, p. 3)

La horizontalidad como una forma de trabajo, facilitó la creación de espacios de confianza, ya que buscaba crear un espacio de expresión, vulnerabilidad y juego, donde pudimos poner énfasis a perder el miedo a hacer el ridículo y a equivocarnos. Esta horizontalidad la pude ver y experimentar a través del juego, donde yo no era solo una “guía” o alguien que daba instrucciones y veía como jugaban, sino que era parte de cada juego, siendo parte de momentos de risa y diálogo, trabajando también la confianza con ellos.

Respecto al diálogo, esto tiene que ver con una escucha real y activa, como también con saber percibir los diferentes estados de ánimo con que llegan los jóvenes al taller y cómo esta su participación. Si alguno, quería entrar pero no quería participar, era bienvenido a estar sin necesariamente ser parte de los juegos, pero observaba y estaba de alguna manera en este

espacio. Si había algúne que no quería hacer una actividad, se escuchaba y se entendía. Por otro lado, fue importante reflexionar acerca de la libertad y los parámetros de esta en el taller, ya que demasiada libertad también generaba frustraciones y finalmente más lejanía. Esto debido a que vienen de la idea de que no tienen creatividad; “se margina y se invisibiliza a personas, sus visiones del mundo, sus opiniones, sus creaciones, en general personas que ya han sido marginalizadas dentro de muchos otros espacios de la sociedad” (Glass y Squella, 2021, p. 1), por lo que cuando yo realizaba preguntas demasiado abiertas, más que abrir el diálogo, lo cerraban. Es por esto, que a partir de la práctica y su proceso, fui dándome cuenta de esto y comencé a ser más específica y clara con las preguntas que quería realizar. Por ejemplo, esto sucedió al principio del taller cuando pregunté sobre qué temas o cosas les motivaban, no recibí respuestas que me dieran material para poder pensar actividades (o las que yo esperaba), sino más bien del tipo “los autos” o “el Jordan 23” y esas realmente eran sus motivaciones y gustos, sólo que yo no supe ser específica o detallar más la pregunta. Entonces, después de aquella experiencia percibí que podría preguntar acerca de los juegos, o las cosas que les divierten, qué cosas les gustaba hacer cuando eran chicos o en su tiempo libre. Al mismo tiempo me percaté que los espacios de conversación, eran también espacios de creación de confianza muy importantes, no tan planeados ni estructurados, pero sin duda muy valiosos. Era en esos momentos donde podíamos expresarnos con total libertad sobre nuestros gustos, experiencias y bromear.

Hablar sobre la vida y los procesos sociales, en un lugar inhóspito donde vulneran constantemente los derechos humanos, es contradictorio y a la vez liberador, ya que la privación de libertad es un espacio deshumanizado, es una institución que busca matar lentamente los espacios de vida que puedan existir. Entonces construir desde los procesos personales nos permite generar espacios educativos realmente significativos, esto es una de las grandes ventajas que nos entrega el teatro.

En base a juegos y dinámicas teatrales se propone un espacio de soltura, juego y risas. A través de la escucha, se forma un ambiente de diálogo. (Dumas, Glass, Ojeda y Squella, 2020, p. 4)

Este ambiente de diálogo, escucha, respeto y horizontalidad, se fue trabajando a lo largo del taller, un proceso que se vio interrumpido por la inconsistencia y volatilidad del grupo, donde era un constante volver a empezar, sumándole mi falta de compromiso con el grupo al

principio del taller debido a mi frustración por la poca participación. Estos factores le sumaron otra dificultad a la creación de espacios de confianza dentro del taller.

2.3 Transformación

La idea de transformación en el Teatro Aplicado está presente en muchos estudios y textos académicos relacionados al teatro en comunidades. Variados autores hablan desde esta visión como algo inherente al teatro, pero sin cuestionarla. Como es el caso de Tomás Motos, un académico y docente vinculado al área del TA. El autor en muchos de sus trabajos habla sobre el potencial de transformación que tiene el TA.

En la justificación del proyecto se declara que el teatro está hoy reconocido como una herramienta potente en la transformación social y comunitaria. Y se añade que el teatro aplicado trabaja para abordar y contribuir a la solución de problemas de colectivos en situación de riesgo, poblaciones marginadas, en la salud mental, etcétera. (Motos y Ferrandis, 2015, p. 21)

A partir de esta idea es que he querido reflexionar, porque si bien en muchas investigaciones se da por sentado que esto es así, es una pregunta sin responder, por lo que tampoco busco responderla, sino por el contrario, que ésta pregunta sea el impulso para generar reflexiones y cuestionamientos acerca de la forma en la decidí trabajar. En el texto mencionado anteriormente sobre “Escenarios desde el margen”, se trata en profundidad este tema desde una mirada crítica y reflexiva.

Hay una idea que gravita en torno a cualquier referencia a experiencias vinculadas al teatro desde su rol social: la suposición de que éste –ya sea desde la participación en el mismo o desde su experimentación como espectador– promueve la transformación. (...) Por otra parte, no se explicita realmente de qué transformación se habla, si se trata de una transformación individual o colectiva, ni qué hay en el teatro que la gatille y la promueva.” (Dumas, Formantel et al. 2020, p. 1)

En este texto trabajan bajo la mirada del autor Michael Balfour, un académico y facilitador que propone una visión crítica para el concepto de transformación en el TA, cuestiona aquel teatro que se obsesiona con el producto final y los resultados favorables, criticando esta forma de facilitar que se vuelva desideologizada, neoliberal y colonizadora, que busca “salvar” a las personas. Cuestiona aquellas organizaciones que sus intervenciones no tienen el foco en las personas, sino que en lo que quieren lograr, alejándose de las necesidades del grupo. El autor propone centrarse en los “pequeños cambios” de la experiencia

han puesto el foco en la voz de los y las protagonistas de las experiencias teatrales, visibilizando precisamente algo que es esencial en una experiencia artística –la subjetividad– y que a veces se pierde en el afán de medir indicadores y resultados. En esta búsqueda de cómo la experiencia estética tiene su forma particular de incidir en los cambios individuales y colectivos, se valora la propuesta de Balfour (2009) de buscar los “pequeños cambios” (p. 357), reivindicando lo particular, incompleto, incipiente, irregular, casual de la experiencia personal como más consistente en términos de transformación y cambio que los comportamientos o discursos generalizados, estandarizables y previsibles. (Balfour, 2009 en Dumas, Formantel, Guzmán, Glass, Retuerto y Pozo, 2020, p.2)

Por otra parte las autoras, a partir de este texto se posicionan desde una mirada profunda y vulnerable, poniendo énfasis en la posibilidad de cambio y en cómo la experiencia teatral puede abrir y transitar nuevas dimensiones: cambios grandes pero a nivel pequeño. Entendiendo estos cambios como la forma de relacionarse, tensionar el estigma social que hay sobre las privaciones de libertad, la horizontalidad, la vulnerabilidad y el diálogo.

En ninguno de los relatos registrados encontramos el anhelo implícito e inconfesado de muchos teatristas: la salvación a través del teatro. Se trata, en general, de cambios grandes pero a nivel pequeño, es decir, subjetivo, pero no por ello menos sociales y compartidos. La experiencia teatral no terminó con la explotación sexual comercial, ni cambió las injusticias del régimen carcelario, ni terminó con la problemática de la droga en niños, niñas y adolescentes. Más bien permitió transitar hacia posibilidades

distintas de existencia, probarlas, experimentarlas, darse cuenta de que son posibles.
(Dumas y Formantel et. al, 2020, p.13)

Esta mirada crítica y profunda sobre la idea de transformación en el TA estuvo presente a lo largo de esta investigación y en la implementación del taller. En este proceso trabajé bajo una mirada crítica, buscando dejar de lado el paternalismo al que podemos muchas veces caer, confiando en el proceso y en el grupo. Relacionandome desde la ternura, la confianza, el cariño y el respeto. Trabajando en crear un espacio de confianza, donde podamos crear nuevas y diferentes experiencias, a través del juego, la risa, las conversaciones, la escucha y el compartir. Entendiendo este espacio como “la posibilidad de este lugar diferente al que se puede transitar” (Dumas, Formantel, Guzmán, Glass, Retuerto y Pozo, 2020, p.13). Con esto se potencian nuevas posibilidades de existencia, como es el de habitar este espacio de confianza, a través del juego, explorando y cuestionando el estigma, la vergüenza, el miedo a hacer el ridículo y las formas de relacionarnos

.

han mantenido un énfasis consciente en potenciar otras dimensiones de la existencia de aquellas personas que participaban en ellas. La intención es, justamente, abrir nuevas experiencias en las y los participantes, considerando que la marginalidad es una categoría totalizante, que tiende a impregnar todos los espacios de la existencia, en el caso de la cárcel, y del proceso de restitución de derechos en el caso de la vulneración

Es a través de la creación de este espacio que se buscó tensionar el estigma social, que produce una interpretación totalizante de la persona a partir de una dimensión de su vida. Es por esto que buscamos desarrollar y trabajar otras áreas, como el juego con los sentidos, reflexionamos sobre momentos de sus vidas y experiencias, comimos galletas que nos gustaban, trabajamos la confianza en el compañere y les demás, exploramos con nuestro cuerpo y atención, jugamos y nos reímos.

3. Juegos Teatrales

En esta investigación, la construcción de un espacio de confianza en el taller de teatro se logró mediante la práctica de juegos y ejercicios con bases teatrales. Estos juegos, al principio seleccionados de manera intuitiva y tratando de seleccionar lo que más podría servir en el contexto, fueron cambiando a lo largo del taller. Al principio como mencioné anteriormente mi foco estaba en facilitar ejercicios del TO con los jóvenes del taller, después de repensar los objetivos y focalizar cada juego a la construcción de confianza, fui aprendiendo nuevas cosas del proceso; me di cuenta de que empezar con un juego entretenido y chistoso, subía el ánimo y la energía para los juegos que venían, que los juegos que implicaban el cuerpo y el trabajo con los sentidos ayudaban a la creación de confianza en el grupo y que el momento final del taller, de reflexionar, comer galletas y conversar, era tan importante y valioso como cualquier otro juego. Después de cambiar mi objetivo del taller y bajar las expectativas, comencé a trabajar con el texto “Jugar y Actuar. Nuestras armas para la paz”, un texto que expone desde una mirada teórica y práctica juegos, ejercicios y aprendizajes desarrollados por docentes (María Díaz Durillo y Nicolás Ost Goemaere) a lo largo de un proceso de Teatro Comunitario de InteRed en Toledo, España, entre 2010 y 2012. Este libro aporta importantes herramientas para ser utilizadas en el trabajo con comunidades, por lo que fue una importante guía para este proceso de la creación de espacios de confianza a partir del juego.

3.1 “Jugar y actuar. Nuestras armas para la paz. Juego Teatral y Procesos Colectivos de Aprendizaje”

Sobre el concepto de juego, trabajé durante esta investigación bajo la idea del juego como resistencia y diálogo. Días y Ost (2012), en su libro plantean el juego como una actividad universal e importante para la vida, que se expresa como un acto de resistencia ante diferentes aspectos, como es el sentido de colectivo y el tiempo en esta sociedad que nos exige rapidez y productividad, es decir, habitando el presente desde el goce y el ocio. Por otra parte, en el mismo texto se refiere a la capacidad que tiene el juego de generar un espacio/tiempo diferente, esto se relaciona directamente con lo desarrollado anteriormente sobre los “pequeños cambios” y la posibilidad de transitar hacia posibilidades distintas de experiencia. Entonces, el juego en esta investigación tuvo el rol de “sacar” por algunos minutos a les

jóvenes del centro del contexto que habitan en este presente, relacionándonos con códigos diferentes en los que ellos se relacionan o al menos tensionarlos y cuestionarlos, creando compromisos, riéndonos y, de este modo, logrando generar un espacio de confianza

Si lo hacemos, vamos a darnos cuenta de que el juego es una actividad muy particular en el sentido de que, si bien se desarrolla a una hora determinada y en un lugar determinado (o sea en un espacio/tiempo real), tiene la capacidad de generar un tiempo y un espacio ficticio, que en la duración del juego convive con el espacio/tiempo real, de forma paralela a él. Así, el juego tiene el sorprendente poder de crear un mundo incluido y separado a la vez del mundo real. Sostener ese mundo ficticio en convivencia con el mundo real depende absolutamente de los jugadores y de su deseo y requiere en ellos la activación simultánea del imaginario y de la consciencia. (Díaz y Ost, 2012, p. 99)

Por otro lado, los autores sugieren el habitar el presente y valorar el potencial que existe en los participantes, trabajando bajo la consigna “trabaja con lo que hay. Trabaja con lo que tienes, aquí y ahora” (Díaz y Ost, 2012, p. 63). Esta frase engloba gran parte del trabajo de este taller, que buscó enfocarse en el juego y en su capacidad de aferrarse al presente y abrir nuevas dimensiones de existencia.

Nos interesan por tres motivos:

Primero, porque ponen el foco de atención en los conocimientos y herramientas que ya se poseen para desde ahí poder seguir adquiriendo habilidades y construyendo saber. Salimos así de la lógica del resultado para entrar de lleno en la lógica del proceso, que nos parece más constructiva y cercana al modelo de un desarrollo humano sostenible.

Segundo, porque implican confianza en las capacidades del ser humano en el presente y, desde ellas, en nuestra capacidad transformadora (tanto del presente como del futuro). Lo que significa colocar al ser humano en el centro de los procesos de enseñanza-aprendizaje y transformación.

Tercero, porque si asumo que trabajo con lo que hay, entonces cualquier cosa que sea lo que tengo, es perfecta para trabajar hoy, aquí y ahora. Esto facilita que el nivel de exigencia para conmigo disminuya. Aprender con menos exigencia nos aproxima al tan deseado estado de aprender con alegría ganando además en excelencia. Porque la consecuencia directa de reducir la exigencia es un incremento de la capacidad creativa. De la misma manera, ese enfoque nos permite ser inclusivos, y acoger positivamente el estado emocional particular que trae cada educando (Díaz y Ost, 2012, p.63)

En la implementación del taller, se trabajó bajo esta premisa, donde me permití confiar en cada joven participante, y en las herramientas que poseían, me di el espacio de habitar la incertidumbre y bajar las expectativas para así trabajar con lo que hay, aquí y ahora. La incertidumbre de no saber cuántos vendrán al taller o si alguno vendrá, de no saber como reaccionarán al juego propuesto, si querrán participar, si entrarán o no en el juego. Una vez que he logrado soltar esa expectativa y asumir la incertidumbre que lleva facilitar en este tipo de contextos, se puede trabajar con lo que hay y cada juego, cada logro, cada conversación es un “pequeño cambio”.

¿Cuáles son los obstáculos para trabajar la confianza?

A la hora de trabajar la confianza en el taller existieron diferentes dificultades y obstáculos que hacían de este un proceso interrumpido, volátil y a veces difícil de realizar. Si bien, este taller está situado en un contexto de privación de libertad y el CIP cuenta con una arquitectura de panóptico (cuenta con una estructura alta, donde el gendarme puede ver todo lo que hacen les internes en el patio desde ese punto), este es un espacio “ameno” que cuenta con la realización de diversos talleres, donde les jóvenes pueden seguir cursando su educación y la gran mayoría de las personas que trabajan ahí que yo conocí tenían un profundo amor y vocación por lo que hacían. Un aspecto importante de mencionar sobre los obstáculos en esta investigación, es la posición que tomé ante ellos. Si bien, al principio me frustré por muchos de ellos y eso generó desmotivación en mí, a partir de conversaciones con Claudia Abdo, Penélope Glass y la propia experiencia del taller, me pude dar cuenta de que hay obstáculos contra los que no podemos luchar, donde tenemos que elegir nuestras batallas y saber dónde destinar la energía.

1. Externos

1.1 Espacio

Este obstáculo tiene que ver con la falta de espacios aptos para la realización de un taller que requiere un trabajo con el cuerpo. Es decir, un espacio cómodo, amplio y que tenga el espacio suficiente para que los participantes puedan moverse con libertad y se puedan realizar actividades y juegos que precisen de distancia o momentos de exploración. En la realización del taller, trabajamos en una sala que parecía ser también un lugar donde guardaban cosas, donde había sillas apiladas y mesas de plástico, un estante con libros y una televisión. Una sala que no contaba con ventilación y tenía poca luz natural; este no era un lugar adecuado ni cómodo para realizar este tipo de taller, pero tampoco lo era el patio ya que se podían sentir observados por los otros internos. Hubo un día que nos entregaron otra sala, y en esa fue mucho más difícil llevar a cabo los juegos y actividades, ya que era el casino y este contaba con grandes ventanas por las que miraban si alguien estaba observando o miraban lo que pasaba afuera, dificultando el poder habitar el presente. Además, había personas que entraban y salían constantemente, generando distracciones. Creo firmemente que, si el centro facilitara espacios adecuados para la realización de este tipo de taller, este se realizaría de una mejor forma y se podrían explorar otras cosas que por causa del espacio reducido no se pudieron realizar.

1.2 Distractores

Esta dificultad hace alusión a diferentes impedimentos para realizar el taller y que generaban distracción en los participantes. Entre estos podemos encontrar la realización de un campeonato de ping-pong que generó que algunos no quisieran participar del taller, ya que era a la misma hora y los que entraron al taller, estaban constantemente llamándolos para participar, provocando entradas y salidas y por ende dispersión en el grupo. Dentro de la misma tónica, para la semana de las fiestas patrias les dieron volantines a los internos, esto generó una gran ilusión y ganas de elevar volantines, por lo que varios no quisieron participar

ese día del taller o estaban constantemente con la mente en el afuera, comentando cuando iba a terminar, si ya podían irse porque tenían muchas ganas de ir a elevar su volantín.

1.3 Visitas

Por otro lado, los días lunes era el día donde iba a facilitar el taller, actividad que coincidía con el día donde los familiares/tutores iban a dejarle encomienda a los jóvenes del centro. Esto era un obstáculo principal presente en casi todas las sesiones dada la geolocalización del CIP. Este centro está en la falda de un cerro, por lo cual, los familiares suben hasta un punto donde se puede visualizar el interior del centro y así poder gritarles mensajes. Esto generaba una distracción y volatilidad constante de la atención en el grupo. Algunos no entraban al taller porque sabían que su familia les iba a gritar eventualmente y otros que sí participaban, lo hacían distraídos porque estaban a la espera de si les iban a llamar, o si alguien golpeaba la puerta avisando que estaban llamando a algúne participante. Esto disipaba la energía y la concentración, generando que nos saliéramos del presente y de la energía del juego.

2. Internos

2.1 Desmotivación

Estos obstáculos son difíciles de encontrar una razón por la que suceden, ya que al ser internos tienen un factor psicológico y profundo. No obstante, fue posible observar cosas que afectaban esta desmotivación. Es importante mencionar que los domingos los internos reciben visitas, que en ocasiones son un apoyo afectivo, mientras que en otra son un mal influjo, incluso, proporcionándoles droga. Es por esto que en variadas ocasiones algunos llegaban “volados” o drogados al taller, siendo un obstáculo con el que es imposible batallar. Esto generaba en algunos, una baja energía y desmotivación, algo que se mencionó en la última sesión cuando conversamos acerca de las cosas que nos gustaron y las que no nos gustaron tanto del taller, un interno comentó que no le gustaba cuando llegaban “volados”. Por otro lado, hay una parte de esta desmotivación que no está necesariamente relacionada a un consumo de drogas, sino más bien al hecho de estar aislado y el querer salir. Yo no conozco la experiencia de estar en una cárcel, por lo que no puedo hablar sobre cómo se

sentirá eso, no puedo hablar por ellos y decir como se sentían, porque no lo sé. Sólo puedo observar y hablar desde lo que logré presenciar, que era una falta de motivación cuando les decían que iban a salir y seguían ahí por varias semanas más, cuando la espera por salir se hacía cada vez más larga. Desde esta falta de motivación (y a veces aburrimiento), surgían también momentos de violencia. Estos momentos, se veían expresados en comentarios pesados y burlescos sobre sus cuerpos, sobrenombres, insultos, miradas y golpes. Tiene que ver con ese estado de alerta constante que habitan dentro del centro, donde sobre reaccionan ante comentarios o “enganchan” con cualquier cosa que les diga el otro, donde el que es más “choro” o más “vío” es más respetado.

2.2 Compromiso como facilitadora

Dentro de estos obstáculos, he podido observar dificultades en mí misma a la hora de facilitar este taller. Con esto me refiero a la falta de motivación que tuve después de las primeras sesiones, específicamente en una que llegó solo una persona y eso generó frustración y desmotivación en querer seguir haciendo esto y reflexiones acerca de si lo estaba haciendo bien. Esto tenía una profunda relación con la ansiedad y expectativa que tenía con este proceso, la ansiedad que tenía por querer que las preguntas que tenía se me respondieran solas y fácilmente, la frustración cuando las cosas no salían según lo planificado, para finalmente aprender a habitar la incertidumbre. Hago esta autocrítica ya que creo que es importante y es parte del rol crítico de facilitadora que se planteó anteriormente, poder observarse y mirar las cosas que dificultaron el proceso y las cosas que yo hice para que esto pasara, no a través de la culpa sino con el objetivo de reflexionar sobre estas y cuestionar nuestras formas. Creo que lo más importante en este tipo de rol es el compromiso absoluto para que exista la confianza, el estar. Esto fue algo en lo que yo fallé y soy consciente de eso, mi frustración, mis inseguridades y cuestionamientos acerca de mi trabajo y problemas personales, afectaron en mí a la hora de ser constante con el trabajo y estar, algo con lo que yo me comprometí, dificultando la creación de este espacio de confianza.

¿Cómo se siente estar (o no) en confianza?

1. Análisis de la experiencia

Si tomamos en cuenta que esta investigación se centra en el desarrollo de un proceso colectivo e individual y en poner énfasis en este, más que en centrar la práctica a un producto final, lo mismo sucede con los resultados. Si bien realicé una pequeña muestra donde recolecté ideas y reflexiones sobre la experiencia del grupo a partir de preguntas la última sesión, los “resultados” los fui viendo a lo largo de todo el taller, incluso desde la primera sesión. Con esto quiero expresar que, fue un trabajo procesual donde las respuestas a esta investigación se fueron resolviendo tanto a medida que llevaba el proceso de facilitación del taller, como también con las lecturas, reflexiones y al momento de colectivizar la experiencia. Es por esto que desde la primera sesión comencé a entender (digo comencé, porque también fue un proceso darme cuenta de ciertas cosas) que el desarrollo del taller sería enfrentarme a muchas cosas, tanto a dificultades del espacio y del colectivo, como de mí individualmente. La facilitación de este taller, fue muchas veces incómodo; encontrarme con dificultades en el espacio como las mencionadas anteriormente, enfrentarme a la frustración de que no vinieran los mismos siempre y sentir que había un “volver a empezar” una y otra vez, tomar decisiones en el momento como afrontar que llegara una sola persona al taller y aceptar la frustración de no poder hacer las actividades que había planificado y aprender que sentarse a conversar no es un momento perdido, sino una oportunidad más de trabajar la confianza. Entendí que el objetivo nunca fue un taller de Teatro del Oprimido, como lo pensé en un comienzo, sino el trabajo con la confianza, la cual también estaba implícita en la primera formulación de mi pregunta y objetivos de investigación. Es decir, a pesar de que al principio el foco lo tenía puesto en “llevar” un taller de TO al centro, mi enfoque y mi interés siempre estuvo en trabajar la confianza. Es por esto, que al empezar el taller me di cuenta de que los objetivos que tenía no tenían ninguna relación con el interés del grupo y yo sólo iría a imponer mis propios intereses si realizaba algo desde ese lugar. El evidenciar esto, tiene que ver con empezar a percatarme desde la teoría y la experiencia, lo que significa facilitar este espacio y (re)pensar las formas en las que quería trabajar. Con esto me refiero a poner el énfasis en el juego, la ternura y el cuidado. En la primera sesión trabajamos en la creación de compromisos que ellos mismos propusieron, que se fueron recordando a lo largo de las sesiones y a medida que cambiaban las personas, donde estaba presente: no faltar, venir a

comer galletas, hacer el ridículo, distraerse, respetar la opinión del otro, no decirnos sobrenombres y hacer las actividades, y otras que propuse yo como: abrirnos al juego, no burlarnos, escuchar al otro y crear un espacio de confidencialidad. Estos fueron recordatorios de lo que estábamos haciendo y el espacio que queríamos construir. También, generar el espacio de reflexión final fue clave, un momento donde compartíamos galletas y también opiniones y a veces experiencias personales. A pesar de no siempre recibir la respuesta esperada o una intervención extensa, siempre insistí en preguntar cómo se sentían, tanto al comienzo del taller como al final de este, es decir preguntar como llegaban; como estuvo su semana, como se han sentido, sobretodo ponía énfasis en esto cuando sentía que alguno estaba más bajoneado, y también al momento de cerrar el taller; preguntarles cómo se sintieron con los juegos, que les pasó, que les gustó y que no, en estos momentos para incentivar la opinión del resto, también les expresaba cómo me había sentido yo; si había sentido miedo, ansiedad, o me había dado vergüenza alguna actividad realizada. Después de esta instancia, siempre cerraba agradeciéndoles por estar y participar, intentando motivarles a venir la próxima sesión. Creo firmemente que estas pequeñas trincheras, como preguntarles cómo se sentían o crear compromisos colectivos, ayudaron a crear momentos de confianza en el grupo. Por otro lado, analizando las actividades pude darme cuenta de que los juegos que eran más rápidos, más energéticos, y los que involucraban el cuerpo y los sentidos, fueron mejor recibidos y lograron una mayor atención y por ende capacidad de habitar el presente. Como son el caso del “Zip-zap”, el “Péndulo”, la creación de una historia absurda y chistosa a partir de que diera cada uno una o dos palabras (como cadáver exquisito), contar todos juntos hasta el 20 diciendo cada uno un número a la vez y sin interrumpirnos, jugar con globos e impedir que estos caigan al suelo, trabajar en pareja, vendarnos los ojos y llamar al compañero que tiene los ojos vendados para que se encuentren en un punto, lanzar una pelota a partir del contacto visual, mantener un ritmo y cada vez que la lanzo digo una palabra asociada a la anterior que no atiende a ninguna lógica, juegos sensoriales de vendarnos los ojos para oler y probar diferentes cosas y reflexionar sobre que nos evocan esas materialidades y por último, el juego de realizar una acción y una persona pregunta: ¿Qué estás haciendo? Y la persona que está haciendo la acción debe contestar cualquier cosa menos lo que está haciendo, a lo que la persona que pregunta comienza a realizar esta acción y así un círculo infinito. Estas fueron algunas de las actividades, que logré identificar que

funcionaron y ayudaron a generar una instancia de confianza en el otro, ya que daba espacio al juego, a hacer el ridículo, a reírnos y pensar que nuevas formas de relacionarnos son posibles.

Por otro lado, analizar lo que no funcionó es igual o incluso más importante que analizar lo que sí, ya que me permite ser consciente de los errores e identificar las cosas a mejorar para la facilitación de otros talleres a futuro. Dentro de esto, puedo reconocer la frustración que existió en mí en un principio, la cual generó una desmotivación en el proceso y por ende, menor compromiso. Esto se vio reflejado en mi inasistencia en un par de sesiones del taller, lo que sin duda impactó en la creación de confianza, en el compromiso de los jóvenes hacia el taller y su participación, debido a que yo misma no cumplí con los compromisos creados colectivamente al principio del taller y fui inconsecuente con mis propios principios como facilitadora. Las otras cosas que no funcionaron, tienen relación con factores externos y no estaba en mis manos poder hacer algo para mejorar la situación, ya que tiene que ver con problemas estructurales y un círculo de opresión, exclusión y violencia sistemático. Con esto, me refiero al factor del espacio, a la organización de los horarios de los talleres dentro del centro, y por otro lado, a la falta de motivación de parte de los jóvenes, la violencia ejercida entre ellos mismos y el estado de alerta constante y a veces reactivo presente en ellos, lo que dificultaba la creación de espacios de confianza. Esto debido a que la burla entre ellos, los sobrenombres, los malos tratos, no dejaban espacio para que todos pudieran expresarse con libertad y confiar en los demás. Aún así, esto no impidió realizar las actividades y juegos donde se pudo desarrollar y trabajar la confianza, con todas estas cosas en contra.

2. Recopilación de registros de los jóvenes del taller

A partir de una dinámica grupal puesta en práctica la última sesión del taller, donde en el contexto de una convivencia con cosas que ellos nos dijeron que les gustaban mucho y nos pidieron llevar, realicé cinco preguntas abiertas al grupo sobre la experiencia. Estas preguntas decidí enfocarlas hacia ellos, algunos ejemplos de estas preguntas son; qué era lo que más les había gustado del taller y lo que menos, si hubo alguna actividad que les hizo sentir más libre o confiado, si hubo alguna actividad que creían que ayudó a construir más confianza entre ellos y si les gustaría participar en talleres similares en el futuro. Me sorprendió y

emocionaron las respuestas, puesto que esta vez fue una decisión poner preguntas abiertas y en ese momento sentí que el trabajo realizado colectivamente sí había cultivado confianza. Dentro de esta dinámica les jóvenes expresaron que sintieron que hubo un trabajo de la confianza en el grupo durante el taller:

J: Lo que má' me gustó fue como que la confianza que tuvimos entre nosotros

D: Sí, hubo harta confianza igual

Que comentaran eso fue emocionante para mí, sentí en ese momento lo expresado anteriormente sobre los “pequeños cambios” o también estos grandes cambios pero a nivel pequeño, que desde esta resistencia que es crear espacios diferentes y formas de relacionarnos diferente, se puede transitar y experimentar hacia estas nuevas posibilidades de existencia y evidenciar que sí son factibles.

Pude asimilar en esta discusión grupal, que los juegos que más les habían gustado eran los que trabajaban a partir de los sentidos, es decir, se privaba de un sentido para potenciar los demás, logrando una exploración sensorial, una conexión con el entorno, nuestros recuerdos y memoria emotiva, pudiendo desarrollar la confianza y el habitar el presente. Otra actividad mencionada como una de las que más les había gustado y también como una en la que sentían que les había hecho trabajar la confianza entre ellos fue la del “Péndulo”, la cual realizamos por primera vez en la primera sesión (una decisión arriesgada) ya que es una actividad que requiere de un contacto entre los cuerpos y un cuidado entre ellos para que esta resulte. El ejercicio consiste en disponerse en un círculo y una persona se posiciona adentro del círculo, esta persona debe cerrar los ojos y soltar su peso hacia sus compañeros, quienes deben pasar de una persona a otra el cuerpo del compañere lento y con cuidado, generando un movimiento de péndulo. Inesperadamente la dinámica si funcionó y a pesar de algunas dificultades, pudo ser realizada y que cada uno pasara al medio. La actividad la realizamos de nuevo, pero esta vez la última sesión (a pedido de ellos) y con personas diferentes a las que estaban en la primera sesión. Hubieron risas y nervios, a veces también miedo de entregar el cuerpo a los compañeros, de confiar en el otro y en que no les hicieran nada. Es una situación de mucha vulnerabilidad, porque no solo estaban con los ojos cerrados, sino que también entregaban su cuerpo a sus compañeros, su equilibrio, y perdían la dimensión del espacio. Es confiar

plenamente en que le otre va a cuidar de mi cuerpo y no va a hacer que me caiga. Finalmente cuando les pregunté si les gustaría participar en talleres similares en el futuro, todes dijeron que sí, que les había gustado el taller, que estaba “ficha”.

D: Ta wena la actividad, son buena’, te despejai y se te pasa el tiempo más rápido...

A partir de esta dinámica de preguntas abiertas me quedé con la sensación de que fue un espacio donde lo pasaron bien y se rieron, donde perdieron al menos por un rato el miedo a hacer el ridículo y sintieron confianza hacia sus compañeros, donde pudieron explorar nuevas formas de relacionarse. Para mi también fue un espacio de mucho crecimiento, lo disfruté mucho y sin duda, quisiera repetirlo con todos los aprendizajes obtenidos desde esta experiencia.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación pude reconocer que la constante auto-evaluación y crítica del rol de facilitadora es fundamental a la hora de cultivar la confianza en el grupo. Al mismo tiempo, este rol es trascendental para tensionar y cuestionar prácticas propias de estos contextos como son el paternalismo, el instrumentalismo y la facilitación de espacios desde una mirada colonizadora y neoliberal, en la cual se busca “salvar” a personas y comunidades vulnerables, transformandolo en un trabajo desideologizado o “apolítico”. Por otro lado, el trabajo con los sentidos y la práctica de Teatro Imagen en la última sesión, facilitaron la creación de un ambiente de diálogo, respeto y empatía dentro del taller. Por último, el enfoque en los “pequeños cambios” y alejarse de la lógica de los resultados y beneficios personales, permitió transitar hacia posibilidades diferentes de existencia.

A partir de estos hallazgos pude llegar a la primera conclusión: La auto-observación del rol de facilitadora, las prácticas no verbales (la risa, el trabajo con los sentidos, etc.) y el énfasis en el proceso por sobre los resultados, fueron las herramientas proveídas por el Colectivo Sustento y el TO que tuvieron mayor impacto en este proceso, colaborando de esta forma con la creación de espacios de confianza.

Los hallazgos de esta investigación tienen un impacto significativo en la comprensión y aplicación de técnicas teatrales como herramientas para construir confianza personal y colectiva en contextos de privación de libertad. De este modo, esta investigación ofrece un enfoque práctico para profesionales en áreas como la educación, la intervención psicosocial y el teatro comunitario. Los resultados obtenidos en esta investigación abren múltiples oportunidades para seguir profundizando en el uso de herramientas teatrales en contextos de privación de libertad. Una de las principales proyecciones es llevar a cabo un taller con mayor continuidad y énfasis en el trabajo colectivo, lo que permitirá evaluar con mayor profundidad si estos principios se mantienen.

Por otra parte, fue posible observar que los jóvenes, a través de sus interacciones con el juego, la risa y la equivocación, lograron situarse exitosamente en un presente común. Esto se evidenció en la concentración con la que participaron, los recuerdos que evocaron mediante la activación de los sentidos y la conexión con la diversión, que les permitió salir del estado de alerta y reacción constante. Escapar momentáneamente de la realidad se convirtió, al mismo tiempo, en una forma distinta de conectarse con el presente, desde la diversión y la interacción colectiva. Este proceso también facilitó la creación de espacios-tiempo ficticios, que, aunque imaginarios, convivieron con la realidad.

Desde la facilitación, se pudo observar cómo, a través del juego, la risa, las conversaciones, la escucha y el acto de compartir, los jóvenes del taller exploraron nuevas formas de relacionarse consigo mismos y con el grupo. Este proceso permitió cuestionar el estigma totalizante que suele imponerse sobre ellos, visibilizando otras versiones de sus identidades, más allá del delito que cometieron. Por último, aprender a trabajar a partir de las herramientas con las que ya contaba el colectivo y con las personas que estaban en cada sesión (lo que hay, aquí y ahora), me permitió aterrizar la investigación y sus objetivos hacia la escucha grupal, logrando dejar de lado la frustración por cumplir mis objetivos personales.

A partir de estos resultados, pude llegar a la segunda conclusión: La exploración y el trabajo colectivo desde el juego fueron fundamentales para fomentar relaciones horizontales dentro del taller. Este hallazgo es significativo, ya que evidencia cómo la colectividad y el habitar

el presente desde el juego contribuyen a construir dinámicas horizontales y de doble vía, proponiendo nuevas formas de relacionarnos en la pedagogía y el teatro comunitario. Además, este enfoque de horizontalidad y reconocimiento consciente plantea una metodología adaptable a otros contextos, como la creación de un huerto comunitario o la facilitación de talleres sobre educación sexual integral en centros de privación de libertad.

Es importante mencionar que las fallas en la gestión programática de las actividades del centro generó volatilidad y dispersión en el grupo, ya que habían dinámicas sucediendo al mismo tiempo, demostrando problemas organizativos en el centro. Además, la coexistencia del taller junto a las intervenciones familiares de los días lunes, dificultó poder habitar el presente, disipando la energía del grupo y generando baja participación en el taller. Es por esto que fue clave entender que el compromiso y consistencia con el estar es un factor fundamental a la hora de generar confianza en un grupo.

A partir de estos hallazgos pude llegar a la tercera conclusión: La mayoría de los obstáculos identificados a partir de la experiencia fueron de carácter externo, permitiendo una menor capacidad de incidir en ellos, siendo los internos los obstáculos de los que más posibilidades hay de transformar. Es por esto que esta investigación realiza una mirada crítica hacia la gestión de las actividades que existen en el centro e invita a la reflexión acerca del potencial que tiene este lugar debido a su diversidad de talleres e iniciativas, que si se programaran de forma que todas tuvieran un horario específico, existiría una mayor participación y por lo tanto un mayor impacto en les jóvenes y en el colectivo. Una gran proyección de esta investigación es la posibilidad de colaborar con los centros de internación y encontrar desafíos organizativos, para diseñar una programación más eficiente, en la que las actividades no se desarrollarían simultáneamente, permitiendo una mayor participación de los jóvenes en cada taller.

Por otro lado, creo firmemente que esta investigación y la implementación del taller fue un espacio donde les jóvenes del centro se pudieron sentir en confianza al menos por un rato. Esto es un “pequeño gran cambio”, ya que si tomamos en cuenta la sociedad en la que vivimos, la constante desconfianza que habitamos en nuestra cotidianeidad y el miedo imperante, poder encontrar estos pequeños espacios de colectividad, disfrute y empatía dentro de ambientes hostiles, como puede llegar a ser un Centro de Internación Provisoria, es sin duda un lugar desde donde resistir a esta desconfianza.

Para concluir, a partir de esta experiencia y mi reflexión crítica, considero fundamental cuestionar las constantes vulneraciones y la falta de oportunidades que enfrentan les jóvenes privados de libertad. Este panorama refleja un sistema profundamente fracturado que les excluye y no les considera como parte activa de la sociedad. Por ello, resulta imprescindible plantearnos, desde una perspectiva crítica: ¿qué estoy haciendo o dejando de hacer para transformar estas realidades? Este ejercicio reflexivo nos permite reconocer al mismo tiempo, que el problema no radica únicamente en las acciones individuales, sino en un problema estructural, que crea un ciclo de opresión propio del sistema neoliberal. Dicho sistema perpetúa dinámicas que generan y mantienen la delincuencia, dificultando salir de este. Asimismo, cabe destacar que la cárcel, tal como está concebida, se convierte en un espacio de castigo selectivo que afecta a los sectores más vulnerables de la sociedad. En este sentido, cambiar esta realidad requiere un cambio estructural profundo, que supere las lógicas de exclusión y represión actuales.

Bibliografía

- Aguilar, G., Dumas, T., Glass, P. y Ojeda C. (2020) *Evaluación proceso anual taller de teatro con jóvenes*. ONG Colectivo Sustento & CSC Calera de Tango
- Balfour, M (2009) The politics of intention: looking for a theatre of little changes. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, como se cita en Dumas, T., Formantel, A., Glass, P., Guzmán, E., Pozo, F. y Retuerto, I. (2020)
- Blanco, C. (2015). *Pedagogía crítica y formación teatral: Prácticas y experiencia del colectivo "Fénix e Ilusiones" en la cárcel de Colina I* (Memoria para optar al título de Actriz, Universidad de Chile, Santiago, Chile)
- Boal, A (2018) *Juegos para Actores y no Actores*. Alba Editorial.
- Boal, A. (2004). Corporación Cultural La Yapa. *Organización Internacional del Teatro del Oprimido (Declaración de principios)*
[https://layapacultural.wordpress.com/2010/04/13/organizacion-internacional-del-teatro-del-oprimido-declaracion-de-principios/#:~:text=La%20Organizaci%C3%B3n%20Internacional%20del%20Teatro%20del%20Oprimido%20\(ITO\)&text=La%20ITO%20es%20una%20organizaci%C3%B3n,y%20objetivos%20de%20esta%20declaraci%C3%B3n.](https://layapacultural.wordpress.com/2010/04/13/organizacion-internacional-del-teatro-del-oprimido-declaracion-de-principios/#:~:text=La%20Organizaci%C3%B3n%20Internacional%20del%20Teatro%20del%20Oprimido%20(ITO)&text=La%20ITO%20es%20una%20organizaci%C3%B3n,y%20objetivos%20de%20esta%20declaraci%C3%B3n.)
- Caravaca, C. y del Alba, L. (2020). El Teatro como Método de Acción Social Revista Internacional de Educación y Aprendizaje, 8(1) DOI: 10.37467/gka-revedu.v8.2494
- Corporación de Artistas por la Rehabilitación y Reinserción Social [CoArtRe], s.f. *Jacqueline Roumeau Cresta: Presidenta Ejecutiva y Fundadora de CoArtRe*.
<https://www.coartre.cl/nuevo/quienes-somos/jacqueline-roumeau-cresta/>
- Contreras, M. J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *REVISTA POIÉISIS*, 14(21-22), 71-86.
<https://doi.org/10.22409/poiesis.1421-22.71-86>
- Contreras, M. J. (2022). Las artes en la era de la posdisciplina: la acción tiene la palabra. *Observatorio Cultural*, 16(2)
<https://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2022/05/10/oc-16-articulo-2/>
- Díaz y Ost (2012) *Jugar y Actuar, nuestras armas para la paz*. Fundación InteRed

- Dumas, T., Formantel, A., Glass, P., Guzmán, E., Pozo, F. y Retuerto, I. (2020) Scenarios from the margin: Narratives of adolescents and adults about their theatre experience in contexts of social exclusion in Santiago, Chile. *Applied Theatre Research*, 8(2), 193-208 https://doi.org/10.1386/atr_00038_1
- Fénix e Ilusiones (2022) *Sobre Colectivo Sustento* <https://fenix-e-ilusiones.webnode.page/sobre/>
- Glass y Squella (2021) *Fénix e Ilusiones y Colectivo Sustento: Un proceso liberador*. [Manuscrito inédito]
- Infante, M. (2019, 17 de enero) *No quiero ni verla. Unas palabras sobre “Paisajes para no colorear”* [Actualización de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/ManuelaInfanteG/posts/no-quiero-ni-verla-unas-palabras-sobre-paisajes-para-no-colorear-todas-las-que-d/537378413429579/>
- Jacqueline, R. (2002). Teatro carcelario ¿o teatro para todos? *Teatrae*, 6(1), 12-15
- Martínez, M., Jacinto, G., Plana, M., Bordetas A., Villalba, R., Bruno Péran, B., Ait-Ali, C., Besson, R., Aussel, L., Morillon, L., Mayer, C., Descombe, B., Péran, B., Camila Melo Felgueres, Castillo S., Tuchowski, F., Astier, M., Ruiz, R., Ramos, F., Garcin-Marrou, F., Ferré, D., Laborde, G., Debien, M. & Pouget, M. (2021) *Teatro aplicado: cuestiones epistemológicas y estudios de caso* [s.n.].
- Motos, T y Ferrandis, D. (2015) *Teatro Aplicado. Teatro del Oprimido, Teatro playback, dramaterapia*. Octaedro.
- Motos, T. (2012) Otros escenarios para el teatro: El Teatro Aplicado *Ñaque. Teatro Expresión Comunicación*, 73, 6-159
- Nochebuena, M. (3 de septiembre de 2023). *Teatro Penitenciario: una vía hacia la libertad y empleo para internos de Santa Martha Acatitla*. Animal MX. <https://animalpolitico.com/tendencias/actualidad/teatro-penitenciario-obras-penal-santa-martha-acatitla>
- Retuerto, I. (2009) *Una tortuga una escalera: Metodología de Teatro Reparatorio con niñas, niños y adolescentes vulnerados en sus derechos*. [s.n.]
- Retuerto, I. (2022) Teatro Reparatorio: la incidencia pedagógica de una experiencia estética. *Teatro* (7), 113-119.

Retuerto, I. (2009) *Propuesta metodológica para un trabajo teatral con niños, niñas y adolescentes vulnerados*. El Observador.

https://www.sename.cl/wsename/otros/observador5/el_observador_5_83-116.pdf

Retuerto, I., Glass, P., Guzmán, E., Dumas, T., Formantel, A. y Pozo, F., (2020) Scenarios From the Margin: Narratives of adolescents and adults about their theatre experience in context of social exclusion in Santiago, Chile. *Applied Theatre Research*, 8(2), 193-208

Rodríguez, L. (2016) Teatro entre rejas: el espacio de libertad y juego en el Complejo Penitenciario San Felipe. *Huellas*, 9, 141-149

Santos, B (2015) Teatro del Oprimido o Teatro del Diálogo. *ERRATA*, 13. 207-212

<https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata13-derechos-humanos-y-memoria>

Sarkis, P. (2014) *La práctica teatral en contextos penitenciarios: Aproximación etnográfica al estudio de un taller de teatro carcelario realizado en el sector módulos de la ex penitenciaría de Santiago de Chile*. (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile).

ANEXO 1

Transcripción registro experiencia jóvenes del taller

Anto: ¿Qué fue lo que más les gusto del taller y lo que menos les gusto?

Claudia: Mira, quien quiere responder levante la mano como para que nos vamos ordenando

J: Lo que má' me gustó fue como que la confianza que tuvimos entre nosotros

D: Sí, hubo harta confianza igual

Claudia: ¿Alguien más quiere agregar algo más a lo que dijo?

D: El juego ese...

J: el de los números

D: no, el si, q uste era 5, yo era 6 y ese, ese

M: Cuando nos [inaudible] aquí

D: o cuando nos caíamos

Claudia: El de la confianza, ese el de del, del... y cuando hicimos la figura

D: no sé

M: yo no estaba parece

D: aaah ya sí

Claudia: por que ¿cual deciai tu, el que te estabai refiriendo ahora?

D: del que cuando copiábamo lo que decía

M: cuando uno se tiraba pa atrás y uno' teníamos que agarrarlo así

Claudia. Ah ya, po, ese el de confianza, sí ese es un ejercicio

¿Alguien más?

JM: el de los olores...

Anto: ¿te gustó ese?

JM: sí

D: sí

Anto: wena

Claudia: y de lo que no les gustó

Anto: ¿y lo que menos les gustó?

(tocan la puerta)

JT: Que se pongan juguete...

(le gritan desde afuera): ¡Oe JT!

JT: ¡¡Qué!

(sale JT porque su familia lo esta llamando desde el cerro)

(se pausa video y conversación)

Claudia: ¿han hablado o no? De lo que no les gustó...

Anto: ¿ah? No

Claudia: dijeron algo

JM: de que anden volantines (“volados”)

Clau: ya, eso y ¿que otra cosa más no les gustó?

M: que [inaudible] a gritar

D: Que algunos aquí se sienten protegidos...

Claud: ya y ¿eso es malo o es bueno? Yo encuentro que es bueno

Anto: ¿Cómo que se sienten protegidos?

Claudia: es que se sienten protegidos porque no les puede pasar nada mientras estemos aquí

D: no es que sientan protegios, es que se creen lo que no e'

Claudia: mm, no sé si sea malo o bueno po, pero a lo mejor para ti

D: es malo mamita porque el no es así afuera

Claudia: pero para ti a lo mejor es malo

Anto: Pero este no es un espacio en el que podamos no sé po, como relacionarnos en los mismos códigos en los que se relacionan afuera cachai, la idea no es eso... como relacionarnos desde la violencia cachai...

D: no me refiero a eso mamita, pero es que se creen malo' acá adentro y afuera no

Claudia: O sea, acá dentro tenemos un código propio, no son los mismo de afuera

D: si se mamita

Claudia: y esa es la idea de estos talleres po, que sean así, que no sean como lo mismo que ustedes están viviendo afuera... para que quisieran venir po, los chiquillos vinieron a hartas sesiones

D: yo vine a 3, desde...

Claudia: desde que llegaste po, pero por lo menos seguiste...

Anto: aha, ¿algo más que quisieran agregar de lo que no les gustó?

M: no

Anto: Ya, eh... ¿hubo alguna actividad que te hizo sentir mas libre o confiado?

M: Lo' olore'...

Anto: ¿los olores?

M: lo olores, sí...

Claudia: pero tiene que ver con la libertad o con...

JM: lo que hicimos recién

M: de las plantas, el sabor...

Anto: ¿como por el recuerdo?

JM: lo que hicimos recién...

M: también

Claudia: de los gustos

JM: eso de los sabores

Anto: ¿lo de los sabores?

JM: sí

Anto: ¿y por qué?

JM: por la confianza

Anto: mm ¿por estar con los ojos vendados?

JM: Sí

D: Chaaa la sal, pésimo

Claudia: como primera, a lo mejor hubiera sido la última...

J: los juegos que hicimos la otra vez mami

Anto: ¿cuál?

Claudia: ¿cómo era?

J: el que nos tapábamos los ojos y teniai que decir el nombre

Claudia: aah que buscar a la persona

Anto: y eso como en relación a la confianza

J: Sí

Anto: Buena... eeeh ¿hubo alguna actividad que crees que ayudo a que se generara mas confianza entre ustedes?

Claudia: lo habían dicho ya po

M: si

Claudia: ¿cuál?

M: en la de tirarse

Claudia: en la del tirarse y confiar en el compañero

M: donde uno se tiraba y otro lo empujaba

Claudia: es que no me acuerdo como se llama, como el péndulo, no sé como se llama esa actividad

Anto: sí, es que tiene diferentes nombres

Anto: ¿Y tú? (JM hace un gesto)

Anto: Wena esa actividad (risas)

Anto: ¿Y tú, que piensas?

J: No estuve en esa actividad

Anto: no po, pero en las que tu hayas estado

Claudia: pero en las que estuviste

J: que estuvieron wenas

Anto: (risas)

D: puta que son expresivos

Anto: ya haber, ya si quedan poquitas preguntas. ¿Les gustaría añadir algo más sobre la experiencia que yo no haya preguntado?

M: No mamita, ta fisha

D: taba fisha

Anto: ¿sí, les gusto?

D: sí

M: si, [inaudible] mamita

D: wena opinión

JM: sí, estaba weno

Claudia: pero, tu eh JM estuviste del principio

D: uuuuh mamita me pica la lengua (estaban comiendo "Takis")

Claudia: ninguno de ellos tres estuvo del principio... en el principio nos contó a lo mejor un poquito

JM: adaptarse...

Claudia: engranar y después se logró

D: la boca se me esta volviendo agua

Claudia: ¿algo del principio JM?

Anto: ¿tu sientes una diferencia, por ejemplo, que tu estuviste en el principio, a ahora que llegaste más como al final?

JM: na... estaba weno, taba fisha, si...

Claudia: ese es el... estar fisha

Anto: taba fisha... y, la ultima pregunta es si a ustedes les gustaría participar en talleres similares en el futuro...

Todes: Sí

D: ta wena la actividad, son buena', te despejai y se te pasa el tiempo más rápido...

Anto: bueno, eso era chiques, gracias.

ANEXO 2

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

“Cultivando confianza: Juegos teatrales en contextos de encierro juvenil”

Antonia Mitrovich Paniagua

Profesore guía: Rox Gómez

Usted ha sido invitado a participar en el estudio: “Cultivando confianza: Juegos teatrales en contextos de encierro juvenil. Estudio sobre el Teatro Aplicado y la creación de espacios de confianza en el CIP de San Bernardo como caso de Estudio” de la investigadora Antonia Mitrovich, estudiante de la carrera de Teatro de la Academia de Humanismo Cristiano. El objetivo de esta carta es ayudarlo a tomar la decisión de participar en la presente investigación.

¿Cuál es el propósito de esta investigación?

El propósito de esta investigación es analizar la experiencia de cómo la implementación de juegos con bases teatrales impacta en la creación de espacios de confianza en el contexto de un taller dentro del CIP de San Bernardo con jóvenes de 15 años, utilizando herramientas de la metodología Sustento y el Teatro del Oprimido.

¿En qué consiste su participación?

Participará de una entrevista, de la cual se recolectarán datos y experiencias que sirvan como referencia para escribir esta investigación y para ser citada dentro del documento escrito.

¿Cuánto durará su participación?

Será una entrevista de una hora de duración aproximadamente

¿Cómo se registrará su participación? ¿por cuánto tiempo se podrá hacer uso de dicho registro?

Será vía una reunión virtual por videollamada, la cual será grabada y se podrá hacer uso del registro por 6 meses aproximadamente, el tiempo que dura esta investigación.

¿Qué riesgos corre al participar?

No corre ningún riesgo al participar en esta investigación, ya que sólo será usado el registro de la entrevista grabada anteriormente.

¿Qué beneficios puede tener su participación?

Puede ser de gran ayuda para esta investigación y una forma de recopilar experiencias y conocimientos desde la fuente directa, siendo esta información confiable. Además podría ser de

gran ayuda para potenciales lectores de esta investigación que estén interesados en el tema, tomando en cuenta que en internet no hay disponible tanto material sobre Colectivo Sustento.

¿Qué pasa con la información y datos que usted entregue?

La investigadora mantendrá confidencialidad con respecto a cualquier información obtenida en este estudio. Serán utilizados sus nombres a lo largo de la investigación y para citar esta entrevista.

¿Es obligación participar? ¿Puede arrepentirse después de participar?

Usted NO está obligado de ninguna manera a participar en este estudio. Si accede a participar, puede dejar de hacerlo en cualquier momento sin repercusión alguna

¿A quién puede contactar para saber más de este estudio o si le surgen dudas?

Si tiene cualquier pregunta acerca de esta investigación, puede contactar a la profesora Guía Rox Gómez Tapia. Su correo electrónico es rox.gomez@uacademia.cl o a la investigadora Antonia Mitrovich, su correo electrónico es antonia.mitrovich@uacademia.cl

HE TENIDO LA OPORTUNIDAD DE LEER ESTA DECLARACIÓN DE
CONSENTIMIENTO INFORMADO, HACER PREGUNTAS ACERCA DEL PROYECTO DE
INVESTIGACIÓN, Y ACEPTO PARTICIPAR EN ESTE PROYECTO.

Firma del/la Participante

Fecha

Nombre del/la Participante
27 de septiembre 2023

Firma de la Investigadora

Fecha