



CONCURSO DE CREACIÓN Y CULTURA
ARTÍSTICA (CCA) 2010 (VRI-DAC)
COORDINACIÓN PROYECTO DE
INVESTIGACIÓN: MILENA GRASS

TEATRO

UNIVERSIDAD CATÓLICA

niño terremoto



temporada
teuc 2011



CONCURSO DE CREACIÓN Y CULTURA
ARTÍSTICA (CCA) 2010 (VRI-DAC)
COORDINACIÓN PROYECTO DE
INVESTIGACIÓN: MILENA GRASS



niño terremoto

DE ANDRÉS KALAWSKI
DIRECCIÓN GENERAL Y MUSICAL GALA FERNÁNDEZ

JULIO • SEPTIEMBRE 2011

TEATRO
UNIVERSIDAD CATÓLICA

Cuadernillo de Mediación Cultural TEUC N° 26 / Obra NIÑO TERREMOTO

Esta publicación ofrece claves y herramientas para facilitar y promover la comprensión de la obra *NIÑO TERREMOTO* desde diferentes perspectivas. Está concebida como una iniciativa de mediación cultural en el marco del Programa de Formación de Públicos del TEUC.

Teatro Universidad Católica: Jorge Washington 26 . Plaza Ñuñoa. Teléfono: 205 5652

Ficha técnica

Dramaturgia: Andrés Kalawski

Dirección general y musical: Gala Fernández

Concurso de Creación y Cultura Artística (CCA) 2010 (VRI-DAC)
Coordinación proyecto de investigación: Milena Grass

ELENCO:

Christian Aguilera: Etsa y Enemigo

Damián Gallardo: Uwi y Cazador

Renato Jofré: Niño terremoto y Jaguar

Alexei Vergara: Auxiliari, Relator y Manatí

Sofía Zagal: Iwia y la Perezosa

PERCUSIONISTAS:

Patricio Barrientos y Tomás Moreno.

Diseño de escenografía e ilustración piezas gráficas:

Andrea Ugarte.

Diseño de vestuario: Carola Sandoval.

Realización vestuarios: Sergio Aravena y Paulina Maldonado.

Realización tocados: Gabriela González.

Realización vestuarios shuar: Katiuska Valenzuela.

Diseño de iluminación: Pablo de la Fuente.

Origami: Mercedes Mujica.

Fotografías: Diego Nawrath.

Diseño gráfico: Gerardo Rivera.

Producción gira: Beatriz Jofré.

Producción montaje: Verónica Tapia.

Producción general: Mario Costa

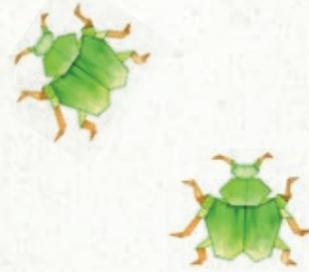
Del sábado 9 de julio al domingo 11 de septiembre.

Sábado a las 17:00 hrs. y domingo a las 12:00 hrs.

Funciones especiales en el marco del festival FAMFEST

jueves 14 • viernes 15 • jueves 21

y viernes 22 de julio a las 17:00 hrs.



Contenido

EDITORIAL. Por Inés Stranger

EL PODER TRANSFORMADOR. Por Milena Grass

**LOS NIÑOS Y LOS TERREMOTOS:
UNA MIRADA PSICOLÓGICA.** Por Ana María Arón

ENTREVISTA A ANDRÉS KALAWSKI.
Por Amalá Saint-Pierre y Paola Abatte

MONTAR NIÑO TERREMOTO. Por Gala Fernández

**NATURALEZA, MITO Y RITO: ALGUNAS
CLAVES PARA LA INTERPRETACIÓN DE NIÑO
TERREMOTO.** Por Paula de la Fuente

EL LENGUAJE DE LA MÚSICA.
Por Gala Fernández y Patricio Barrientos

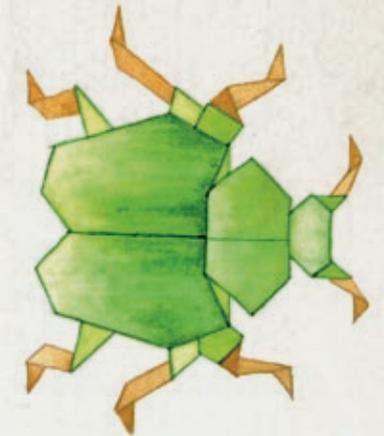
**PROPUESTA DE ESCENOGRAFÍA:
LA FRAGMENTACIÓN DEL TERRITORIO
Y EL FRAGMENTO DE UNA NARRACIÓN.**
Por Andrea Ugarte

NOTAS SOBRE LA INTENCIÓN DEL VESTUARIO.
Por Carola Sandoval

ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS. Por Paola Abatte

Editorial

Por Inés Stranger



Con *Niño Terremoto*, el Teatro de la Universidad Católica continúa desarrollando su línea de teatro familiar, con obras escritas por autores chilenos que pongan en escena problemas que resulten cercanos a las experiencias de nuestros niños.

Niño Terremoto, obra de Andrés Kalawski dirigida por Gala Fernández realiza una reflexión poética acerca de los terremotos, creando una especie de mito fundacional válido para todos los territorios que están en el Cinturón de Fuego del Pacífico.

Creemos, sin exagerar, que la relación que los chilenos tenemos con las fuerzas telúricas de la naturaleza es uno de los ejes que constituyen nuestra identidad. Cada uno de nosotros ha vivido estas fuerzas expresadas en terremotos, maremotos o erupciones volcánicas y ha construido una suerte de narración que ha integrado los relatos familiares y las experiencias personales profundas. Forman parte de nuestra singularidad y nos distinguen de los habitantes de tantos otros países.

Niño Terremoto, es una experiencia de narración que busca crear un espacio para la expresión de las emociones que éstas y otras experiencias nos provocan, en un intento de dar al niño palabras para nombrar lo que le pasa, sonidos para expresar sus sentimientos y objetos para jugar y representar lo que ve.

Es una obra que se mueve entre distintos códigos teatrales, proponiendo diversas formas estéticas de la narración, para permitir la imaginación, inspirar la creatividad e iniciar a los niños en el camino de la simbolización estética.

Niño Terremoto, es resultado de una investigación realizada en la Escuela de Teatro que fue acogida en el TEUC de una manera sencilla y natural. Esta obra ha convocado el talento de profesores y ex alumnos de la Facultad de Artes, quienes se han dado a sí mismos un patrón de exigencia artística muy estricto.

Pensamos que este proyecto corresponde exactamente a la vinculación académica que el TEUC sostiene con la Universidad como espacio de investigación de lenguajes escénicos. Con las representaciones a público completaremos la investigación al promover actividades de recepción de la obra que se desarrollaran en el foyer del teatro y en los colegios que forman parte de nuestro Proyecto de Formación de Públicos.

¡Quedan todos invitados a participar!

Investigadora, dramaturga, docente y directora del Teatro de la Universidad Católica.



El poder transformador

Por Milena Grass, directora de la Escuela de Teatro UC

La directora de la Escuela de Teatro UC e impulsora del proyecto *Niño Terremoto*, expone sus motivaciones, anhelos y expectativas en torno a esta obra que busca revelar el poder transformador y reconstructor del teatro. “El terremoto no es la pura tierra que se estremece, sino esas familias fracturadas que ha dejado tras de sí”, enfatiza Milena Grass. *Niño Terremoto*, “nuestro granito de arena”, permite entender esa conexión.

Hace más de un año ya, un gran terremoto sacudió nuestro país. El eje de la tierra se desplazó. El paisaje cambió. Los cursos de los ríos se desviaron. El perfil de la costa fue alterado. Las casas se derrumbaron. Y, más importante que eso, muchas personas murieron; familias enteras perdieron padres, hijos, hermanos, abuelas, tuvieron que dejar su vida como y donde la conocían; muchos niños y adultos vivieron desde entonces con miedo. Con un miedo fuerte que ha ido cediendo lentamente, pero que nos retrotrajo a un tiempo ancestral donde la potencia de la naturaleza era un misterio insondable que sólo se podía entender como una manifestación de la fuerza de los dioses. De allí el valor simbólico que tiene el cambio de tiempo y espacio del presente concreto del colegio en terremoto al mundo shuar, con su temporalidad larga y su comunión con la naturaleza, con ese mundo habitado por dioses, espíritus y animales.

Poco después de la catástrofe, cuando muchos profesionales eran convocados para ayudar a los damnificados, era evidente la utilidad de los ingenieros, los arquitectos, los constructores, los psicólogos, incluso los abogados. Pero, nosotros, la gente de teatro, ¿qué podíamos hacer?, ¿cómo podíamos ayudar cuando nuestro oficio transita por otros tiempos y opera a distancia como la magia? Para aportar con nuestro granito de arena y tratando de no angustiarnos por la inmediatez de las necesidades que

había desencadenado la catástrofe, nos inventamos un proyecto. Este proyecto del “*Niño Terremoto*: Teatro para el autocuidado y la aceptación de las emociones en los niños y niñas” que ahora compartimos con ustedes. La idea era utilizar el teatro como medio para ofrecerle a los niños la posibilidad de elaborar las diversas emociones que el cataclismo había gatillado; todo esto sin dejar de lado la excelencia artística. Cuando se plantea que el teatro se ponga al servicio de la sociedad, se puede caer en una instrumentalización que descuida los aspectos creativos; nada más lejos de nuestras ambiciones. La idea fundamental consistía en realizar un montaje que fuera elocuente en su despliegue artístico para que la experiencia estética calara profundamente en los espectadores y permitiera la catarsis, una reflexión profunda de los contenidos, acompañada de un impacto sensorial y afectivo. Queríamos que los niños participaran del espectáculo y que la obra les abriera un espacio para expresarse.

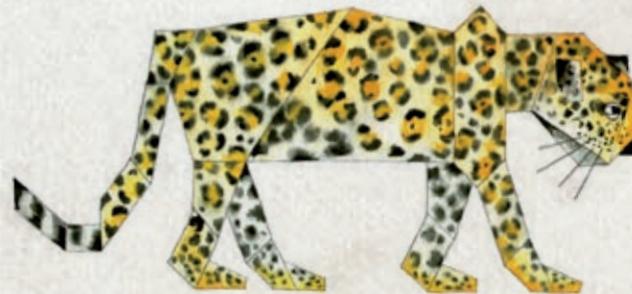
Ha pasado un año desde esta declaración intenciones. Voy con mi hija a un ensayo y lo que veo me emociona profundamente. Como me suele ocurrir, al ver materializado el texto, entiendo cosas que éste incluía en potencia y que yo no alcanzaba a percibir en la lectura. La complejidad de la puesta en escena con las palabras y la música, combinadas con los cuerpos en acción, me permite comprender integralmente -con el cuerpo y la mente- experiencias o situaciones que me eran ajenas. Justamente la apuesta por colaborar en la reconstrucción del país y la resiliencia de nuestros niños se relaciona con esta experiencia de ser capturada por el teatro y de acceder a un espacio de entendimiento donde todo el ser colabora desde diferentes dimensiones. Los cuerpos de los actores-personajes remecidos por el terremoto me hacen sentir el desequilibrio y vuelvo a ese momento en que no podía caminar; no recuerdo sólo intelectualmente, sino que se revive en mí la experiencia. Pero la historia continúa, no quedo varada en el miedo y la impotencia, porque este terremoto del escenario se cuenta en un relato. Y ese relato le da sentido a lo que ocurre, lo hila en una trama en la que soy llamada a contar y, por eso mismo, a elaborar lo vivido.

Decía recién que la puesta en escena ayuda a entender el texto dramático. Hay frases que dichas por un cuerpo en un lugar, con una intención y una emoción que traen consigo todo el mundo interior del actor o la actriz, cobran un peso que antes nunca había aquilatado. Es lo que me pasa cuando la Perezosa revela que “este niño llora porque su madre no lo abraza y su padre no lo mira” y

allí, de pronto, solo y entre las ruinas está ese niño abandonado. Entonces el terremoto no es la pura tierra que se estremece, sino esas familias fracturadas que ha dejado tras de sí. La puesta en escena también me permite entender una conexión profunda en los destinos de los seres humanos. La actriz Sofía es a la vez Iwia, la diosa-madre y la Perezosa, Damián es Uwi y el Cazador, Christian es Etsa, el dios-padre y el Enemigo, Renato es el niño alegre y optimista y el Jaguar. Al pasar de una esfera de la ficción, la de los dioses o del colegio, a aquella de la tribu y los animales, cada actor hace circular y transforma una acción en otra: la madre que abandonó a su hijo explica por qué sufre el niño; el dios que contravino el orden natural de los seres celestiales, está llamado a resolver el problema que creó; el padre que no resguardó a su hijo debe hacer un sacrificio —alegre sacrificio porque le devolverá la calma; y el niño que es capaz de revertir lo adverso para encontrar siempre el aprendizaje y la alegría será quien acompañe al héroe en su aventura ayudándolo a cumplir con su empresa.

De esta manera, la materialidad que los actores y la directora han dado al texto, permite lecturas que antes no estaban allí. Permite ver que los roles de cada uno en la vida van cambiando y que, si antes me tocó de villano, ahora me puede tocar de héroe. Cada historia, cada momento de la vida en su transcurrir, nos va dando la posibilidad de tomar posición y dar lo mejor de nosotros. La vida entonces no es un destino irremediable, sino un flujo que nos transporta y nos modifica dándonos la oportunidad de cambiar y actuar por el bien de todos, de nuestra comunidad, de la sociedad. Eso pone en escena el *Niño Terremoto*: la posibilidad de que todos seamos personajes nobles. ¿Cómo entender sino que el orden sólo se pueda restablecer si el Enemigo acepta combatir para salvar a una tribu que no es la suya? Es éste un acto de amor, gratuito y alegre, porque el sacrificio nos conecta con una tradición ancestral donde circula vida. Y también la obra me permite entender esto: ante una catástrofe como la que vivimos, la reparación simbólica no puede ser banal. El hecho de que un sacrificio sea necesario para calmar al Niño terremoto nos ayuda a entender la profundidad y magnitud de la experiencia que hemos vivido como sociedad.

Creo que la complejidad de recursos que convoca la puesta en escena, como ya dije, los cuerpos, las palabras, la música —con su sutil capacidad para evocar emociones, recuerdos, mundos imaginarios— es una oportunidad para dejarse llevar y luego recoger cañuela y conversar, dibujar, cantar con nuestros niños, conversar sobre lo que significó el terremoto, sobre las secuelas que éste ha



dejado en nuestros corazones. Pero esa complejidad material no sería de ningún provecho si las personas que participaban en este proyecto no se hubieran dado también con toda nobleza, con toda la generosidad de que son capaces. Creo que emociona la historia, pero lo que más emociona es la entrega con que todos han puesto su corazón, su energía y sus mejores sentimientos en esta obra. Cuando iniciamos esta aventura, cuando llamé a participar en ella a algunos profesores de la Escuela de Teatro, nunca imaginé que el resultado iba a superar tanto mis expectativas. Hoy veo que todos quienes participan o han participado en esta aventura han dado lo mejor de sí, de sus tiempos, de su creatividad, de sus emociones sinceras.

Me han llamado a escribir aquí para que explicara el proyecto, para que ustedes, espectadores, pudieran comprender lo que queríamos hacer, lo que queríamos proponerles y regalarles. He escrito sobre algunos de los elementos que podrían servir para invitar a la conversación después de ver la obra, aspectos temáticos —el terremoto, la responsabilidad para con los niños, la relación con la tradición oral— o materiales —el texto, la actuación, la música, las marionetas, la iluminación, la escenografía, el vestuario; y quiero terminar destacando que el trabajo mismo en el teatro, la dedicación generosa con que se ejerce el oficio de dramaturgo, actor o actriz, músico, directora, diseñadora, productor también debe ser una lección. El teatro puede servir de ejemplo para enseñar a nuestros niños a darse apasionadamente en el ejercicio de sus futuras profesiones. Así como los ingenieros, los arquitectos, los psicólogos que antes mencionaba mostraron su utilidad inmediata ante la catástrofe; los artistas del teatro pueden mostrar hoy un camino de reconstrucción espiritual que permite retejer las tramas de nuestras relaciones interpersonales dándonos un espacio afectivo y simbólico donde reconfigurar un futuro lleno de esperanzas en los mejores sentimientos del ser humano.



Los niños y los terremotos: una mirada psicológica

Por Ana María Arón

La destacada psicóloga Ana María Aron diferencia la manera en que adultos y niños enfrentan el estrés post-traumático, situación en la que a veces la palabra no es suficiente.

En el libro para niños *Cuando la tierra se movió*¹, nos explican con palabras muy simples qué es un terremoto.

- “Debajo del suelo que nosotros pisamos, la tierra está formada por distintas capas o placas. Debajo de esas placas se junta mucha energía, que es como la que se junta en una olla a presión cuando está tapada o en una olla hirviendo, con tapa. Estas placas se mueven para acomodarse y al hacerlo la tierra suelta toda la energía que tenía guardada y ahí se producen los temblores y los terremotos.
- Un temblor es un movimiento pequeño de la tierra, como un tiritón cuando tenemos frío. Un terremoto, en cambio, es cuando la tierra se sacude con fuerza, y todo lo que está sobre ella, se mueve mucho, las cosas se caen al suelo y cuesta mantenerse parado. Cuando un terremoto ocurre cerca del mar, puede ocurrir un maremoto, o un tsunami, que es la palabra japonesa para los maremotos.
- Después que ocurre un terremoto, las placas debajo de la tierra siguen acomodándose, por eso, durante un tiempo, después de un terremoto, la tierra se sigue moviendo. Estos movimientos se llaman réplicas, pero son siempre menos fuertes que el terremoto que las originó”.

Frente a adversidades, los niños y los jóvenes necesitan entender qué es lo que ha pasado, y explicarles en palabras sencillas pero que correspondan a lo que realmente ha pasado les ayuda a recuperar la calma. Cuando ocurre un terremoto la reacción natural es sentir mucho miedo. A veces nos paralizamos y otras veces nos movemos en forma desordenada. La reacción que los adultos tengan en una situación de catástrofe como un terremoto o un tsunami, es muy importante para transmitirles tranquilidad a los niños y jóvenes. La reacción de ellos será mucho más calmada si sienten que las personas grandes a su alrededor se están haciendo cargo de la situación.

Después de un terremoto o de un maremoto, pueden haber reacciones emocionales muy fuertes que nos inundan. Uno puede sentir miedo, rabia, angustia, impotencia y pena, especialmente cuando ha habido pérdidas importantes. Todas esas emociones son normales luego de que ha ocurrido una catástrofe.

Es por lo tanto muy importante poder conversar acerca de lo que pasó con otras personas que hayan vivido lo mismo, o contárselo a alguien que no haya estado ahí. Los adultos usamos la palabra para desahogarnos, descomprimos y elaborar lo que ha pasado. Por eso es que contamos innumerables veces lo que nos pasó, lo que sentimos, los miedos que tuvimos. Es como si hubiéramos tenido un terremoto en el alma, y hablar nos ayuda a recuperar el equilibrio.

Para los niños, el conversar no es la única manera de desahogarse y descomprimirse. Especialmente si son muy pequeños. Para ellos el lenguaje del juego, del dibujo de las esculturas, del teatro, es la forma más natural de ir asimilando lo que les ha pasado. Por eso hay que permitirlos. No preocuparse si los niños juegan al terremoto o al maremoto, si los dibujan, si lo dramatizan, si los representan en distintas expresiones plásticas. Es su forma de elaborar una experiencia difícil. Los adultos debemos estar ahí para contenerlos, para consolarlos si la emoción es muy fuerte, para ponerle palabras a sus expresiones, para ayudarlos a elaborar, para recordarles que están protegidos.

Erróneamente los adultos piensan que si no les hablamos de lo que pasó, los niños se olvidan y recuperan rápidamente la “normalidad”. ¡Gran error! Tapar las experiencias difíciles y dolorosas, es como acumular tensiones debajo de la tierra: en cualquier momento puede estallar un terremoto. Dar un cauce adecuado a las emociones que el niño está sintiendo, permitirle que se exprese por el medio que él o ella elija es una forma de

1. Josefina Martínez, Elena Sepúlveda y Rossana Culaciati: *Cuando la tierra se movió*, libro gratuito editado por el Consejo Minero, marzo del 2010. www.consejominero.cl/doc/libroterremoto.pdf

prevenir reacciones posteriores, que se han llamado de *estrés post-traumático*: pesadillas, pataletas, agresividad, temores, problemas de concentración, entre otros.

Los adultos y los niños necesitamos seguir hablando de lo que pasó... hasta que ya no queramos seguir hablando más. También son importante los rituales, especialmente cuando ha habido muertes, se han perdido casas, objetos significativos, mascotas. Los rituales son pequeñas ceremonias que nos permiten recordar lo que sucedió, honrar a quienes no están con nosotros, expresar con más intensidad las emociones. Estos rituales son los que nos permiten seguir adelante con nuestras vidas y no “quedarnos pegados” en el evento traumático, recuperar la confianza y recuperar la esperanza.



¿Por qué los terremotos asustan tanto?

Nos asustan porque llegan de repente, sin aviso y nos toman por sorpresa. Todo lo desconocido, que además nos hace perder el equilibrio y va acompañado de ruidos muy fuertes, los del temblor y los de las cosas que se caen y se quiebran, nos asusta. El miedo es una reacción normal frente a los temblores y a los terremotos, nos ayuda a protegernos y a buscar respaldo en los adultos que están cerca de nosotros.

Ana María Aron Svigilsky. Psicóloga, Ph.D. Profesora Titular de la Escuela de Psicología UC. Directora del Centro de Estudios y Promoción del Buen Trato, Pontificia Universidad Católica de Chile. Directora del Programa de Intervención en Crisis, Directora del Diplomado de Buen Trato, y del Diplomado de Intervención en Crisis, de la Escuela de Psicología, PUC.



Entrevista a Andrés Kalawski

Por Amalá Saint-Pierre y Paola Abatte

Tus obras de teatro han sido, hasta ahora, escritas y montadas para un público adulto. ¿Es ésta tu primera incursión en teatro para niños? ¿Por qué surge la necesidad de escribir *Niño Terremoto*? ¿Cómo ha sido esta experiencia?

Llevo bastantes años trabajando con dramaturgia para adultos y hace un buen tiempo ya empecé a escribir cuentos para niños, pero no había tenido -hasta hace unos cuatro años- la oportunidad de ahondar en la dramaturgia para niños propiamente tal. Confluyen varias cosas: la primera es que soy padre; luego, por petición de la directora del Teatro de la Universidad Católica, Inés Stranger, empezamos a leer mucha dramaturgia para niños en el marco del proyecto “Teatro para niños”, instancia que busca crear un nexo entre la dramaturgia para públicos jóvenes y los temas propios de nuestro país. Por último, el mismo ejercicio de la escritura, aunque sea en la forma del cuento, me llevó hacia allá. Además, una vez una amiga quería montar una obra para niños y eso me hizo tener ya una primera idea, así que podría decirse que ésta no es la primera obra para niños que escribo¹. Es importante recalcar que en este caso la obra fue escrita por un encargo, justamente respondiendo al proyecto “*Niño Terremoto*: Teatro para el autocuidado y la aceptación de las emociones en los niños y niñas” que la Vicerrectoría de Investigación UC confió a Milena Grass, directora de la Escuela de Teatro. En *Niño Terremoto* se cruzan varias cosas: los encargos, los intereses propios y comunes, y mi experiencia como dramaturgo.

¿Cómo te enfrentas entonces a este encargo?

En este caso eso incluyó conversar con la directora del proyecto Milena Grass. Trato de enfrentarlo lo más posible como un juego, no en el sentido de no tomárselo en serio, sino al contrario: cuando uno juega bien te lo tomas muy en serio tratando de explicitar, de declarar cuáles son las reglas que me están poniendo y que yo mismo me estoy poniendo para este encargo. A partir de allí, escuché también a algunos de los actores y a la directora Gala Fernández, quien también estaba recibiendo el encargo de montar y dirigir esta obra. Una vez que me hice ese conjunto de reglas tuve total libertad de escritura, total autonomía autoral.



¿Cómo fue tu proceso creativo dentro de este proyecto por encargo?

Esas conversaciones adquirieron la forma de un conjunto de reglas, es decir, acordamos un conjunto de cosas que iban a estar y que yo cumplí escrupulosamente. Fuera de esos acuerdos previos con Milena Grass y Gala Fernández, el texto es autónomo. El equipo del proyecto -Milena, Gala y Alexei Vergara- planteó una serie de condicionantes que yo usé como si fueran “pies forzados”, las reglas del juego. Había que considerar una cantidad predefinida de actores y actrices y le ofrecí al equipo que dijeran qué más querían o no. Y pidieron algunas cosas: Alexei no quería hacer de niño. Gala quería un parto, un cuento, animales, canciones. No se trataba de mañas, sino de deseos estéticos profundos expresados de forma específica, que yo usé como rayado de cancha. Dentro de mi propio proceso de escritura redacté la obra a mano, por varias razones. Una es que el proceso de escritura es distinto cuando uno escribe a mano: yo escribo a mano más lento de lo que escribo en el teclado de computador, y eso me obliga a pensar lo que escribo a otra velocidad, porque si no, hay un desfase muy grande entre lo que pienso y lo que escribo. Y por otra parte, porque ésta es una obra que tiene que ver con las literaturas orales.

Yo no estoy entrenado como para componer por completo la obra sin pasar por la escritura. Si perteneciera a una tradición de ese tipo me encantaría poder hacerlo pero se me olvida, entonces la escritura a mano es una forma de acercarme a las disciplinas corporales que están vinculadas a las prácticas orales.

Desde tu mirada de autor ¿de qué trata *Niño Terremoto*?

Las obras tratan de varias cosas al mismo tiempo y esas cosas no siempre coinciden para todo el mundo por igual. Una de las cosas de las que se trata -y que ojalá coincida para todos- es que se trata de participar: cómo participamos en la creación de nuestras vidas, cómo somos responsables de nuestras acciones, cómo somos responsables también de lo que le pasa al resto de nuestra comunidad, cómo somos responsables de contar una historia de nuestras vidas, cómo somos responsables de las historias que contamos y también cómo participa el público en la obra -ya que hay ciertos momentos en la obra en que el público debería participar directamente del desarrollo del espectáculo-.

¿Cuáles crees tú son los ejes temáticos de la historia? Porque hay varios: está el terremoto abordado desde el lado de la resiliencia, y está el tema de los niños en la escuela, con los libros; el lugar del libro en nuestra cultura...

La resiliencia es una palabra muy mala para una idea muy buena, porque la resiliencia originalmente es un término que se usa en la física -sobre todo en la ingeniería- como la capacidad de un cuerpo de seguir una trayectoria a pesar de las colisiones en las que se ve envuelto, pero eso no tiene que ver con los humanos. Al revés, la resiliencia es la capacidad, no de seguir el curso, sino de tomar un curso de desarrollo distinto cuando uno está involucrado en momentos dolorosos. Luego respecto al otro eje temático hay algunas cosas que no puedo evitar: si escribo sobre los libros es porque me interesan, pero odio la tiranía de los libros. Me parece despreciable el fomento a la lectura, sería como fomentar la búsqueda en *google*. Son cosas que no se fomentan. Lo que uno sí debería fomentar es que en nuestro país todos los niños pudieran acceder a los libros.

Por eso la idea en la obra de que los libros se pueden romper ¿no?

Los libros se pueden romper, se pueden escribir, se pueden leer, se pueden usar de distintas maneras. Sí hay algo en la obra respecto de la relación entre el miedo, la valentía y el cuidado de los otros. Y también sobre cómo la relación con los libros es una relación con la memoria, lo que es también la relación con nuestros mayores, la relación con las culturas ancestrales. Es una relación complicada porque no se puede guardar todo.

Justamente sobre la relación con las culturas ancestrales, ¿cómo llegas a contar la historia de *Niño Terremoto* a través de este mito inspirado en el pueblo shuar?

Alguna vez ciertos antropólogos (no todos) consideraron que los mitos eran una manifestación de pensamiento primitivo -en el sentido de “falto de desarrollo”, es decir, pueblos incapaces de explicar científicamente lo real; lo explican míticamente-. Eso es una aberración. Llego a los mitos por lo que son: explicaciones para la comunidad ya que son guías de acción. Para desarrollar *Niño Terremoto* nos interesaba salir del ámbito propiamente físico de los terremotos. Por eso la elección de un mito fue apropiada, porque me parecía -además de interesante de explotar- muy importante para entrar en las implicaciones emocionales, psicológicas y comunitarias.

Ahora, ¿por qué los shuar? Porque parte del “juego” era trabajar con los países que están dentro del Cinturón de Fuego del Pacífico, zona que identifica los lugares de mayor incidencia de actividad sísmica del

planeta. Ecuador está ahí, y aunque los shuar no son la única tribu que habita ese país, por ahí se fue mi mente (¡pero eso ya no es culpa mía!)... Luego tuve que estudiar a ese pueblo para poder inspirarme en la historia del *Niño Terremoto*.

¿Y cómo te acercaste al pueblo shuar?

Lamentablemente nunca he podido viajar a Ecuador, por lo que no he podido compartir directamente con personas de la tribu shuar. No me quedó más remedio que recurrir a los libros y leí todo lo que pude encontrar. Me interesé por la lengua de la tribu. Había algunos estudios lingüísticos que me superaban largamente, por lo que opté por estudiar a los antropólogos, historiadores y varios sacerdotes en misiones. No se trató sólo de estudiar acerca de un pueblo, sino que una cultura en su entorno material, por lo que no sólo leí sobre los shuar, sino que sobre la Cuenca del Amazonas, sobre cuándo es selva y cuándo no, cuáles son los animales que viven entre ellos, cuáles son sus relaciones con estos animales.

***Niño Terremoto* está poblado de dioses mitológicos. ¿Qué hay de realidad y ficción en “tu” mito shuar?**

La expresión “mito real” es divertida, casi un oxímoron², es una pregunta curiosa. Entiendo el deseo de saber, es como la pregunta que a uno le hacen los niños sobre la existencia del Viejo Pascuero: es una pregunta imposible de responder, porque ya Aristóteles decía que “el hircocervo no existe, pero también existe”, y es justamente lo que pasa con los mitos. Yo no conozco todos los mitos shuar, la espiritualidad shuar es muy compleja y sólo conozco simplificaciones de ella, sobre todo porque es una espiritualidad experiencial y yo no he podido vivir en carne propia esas experiencias. Ahora bien, el universo mítico no lo inventé: los espíritus y dioses son de la cultura shuar; pero la historia particular es de mi autoría.

Y en este mito que inventas o configuras ¿hay algún intento de asemejarse a otros mitos, por ejemplo, a la cultura mapuche en relación al surgimiento de los terremotos?

Hay un relativo conocimiento a la estructura narratológica que siguen los mitos. Hemos estudiado cómo funcionan estructuralmente los mitos y hay algunos guiños a ese tipo de estructuras. El mito mapuche de Kai Kai y Treng Treng respecto a los terremotos también responde a una estructura universal, pero no es el parecido entre sí de las dos historias, sino el parecido de las dos historias con una morfología que es bastante estructural y tiene que ver con el funcionamiento de la mente y la cultura humana.

1. Andrés Kalawski: *Un poco invisible*, beca de creación del Consejo del Libro y la Lectura 2008.
2. Combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido (diccionario de la Real Academia Española).

¿Cuándo escribes, te imaginas la puesta en escena?

Por supuesto, pero yo sé que la puesta en escena que yo me imagino no es ninguna de las puestas en escena que van a existir. Siempre es muy diferente y eso es parte del juego al que uno se dedica como dramaturgo. Siempre es muy diferente lo que uno escribe en relación con lo que pasa en el escenario, y sin embargo, lo que uno escribe es lo que pasa.

El dramaturgo o el escritor ¿es un inventor de mitos?

No necesariamente. Tradicionalmente, los artistas de las tribus, y cuando digo tribu digo hasta Shakespeare, hasta Racine, incluso un poco después, no eran los inventores, sino que los custodios de los mitos. Y cuidar un mito es como cuidar una planta, no es sólo mirarla y acordarse de ella, sino hacerle unos cortes, injertos, etc. Entonces los mismos custodios de los mitos iban transformándolos. Hoy en día tenemos metida la idea del artista individual que inventa cosas. Pero pocas veces los artistas logramos inventar algo que funcione como mito para la cultura, y no depende sólo de lo que inventamos, sino de cómo lo recibe el público.

¿Qué diferenciaría una escritura teatral para adultos y una de niños?

Una diferencia tiene que ver con entender un lenguaje de la escritura misma que sea amable para los niños, porque la lectura de la literatura dramática es una lectura especializada que puede ser muy aburrida si es que uno no tiene la costumbre. Después por supuesto, hay un intento de mi parte -aunque nunca sabemos realmente cómo son los niños, y creo que en general caemos en trampas atroces de nuestra visión sobre ellos- de que la obra tenga cosas que creo puedan interesarles.

Por último, ¿cómo ves la evolución y el futuro de la dramaturgia infantil en Chile?

Ojalá el desarrollo notable que ha tenido el cine y la televisión para niños nos ayuden un poco a desarrollar este campo dramático. Pero creo también que falta cuestionarnos sobre cómo hacer que los niños tengan acceso a nueva literatura dramática. Supongo que en la medida en que se junten de manera feliz algunos aventureros que quieran editar, algunos dramaturgos que quieran experimentar respeto a la dramaturgia para niños, y que nos hagamos cargo de esos desafíos, se van producir nuevas transformaciones.

Andrés Kalawski Isla. Actor, dramaturgo y guionista. Profesor de la Facultad de Comunicaciones UC y la Escuela de Teatro UC. Estudiante del Doctorado en Historia UC.



¿Qué es un dramaturgo?

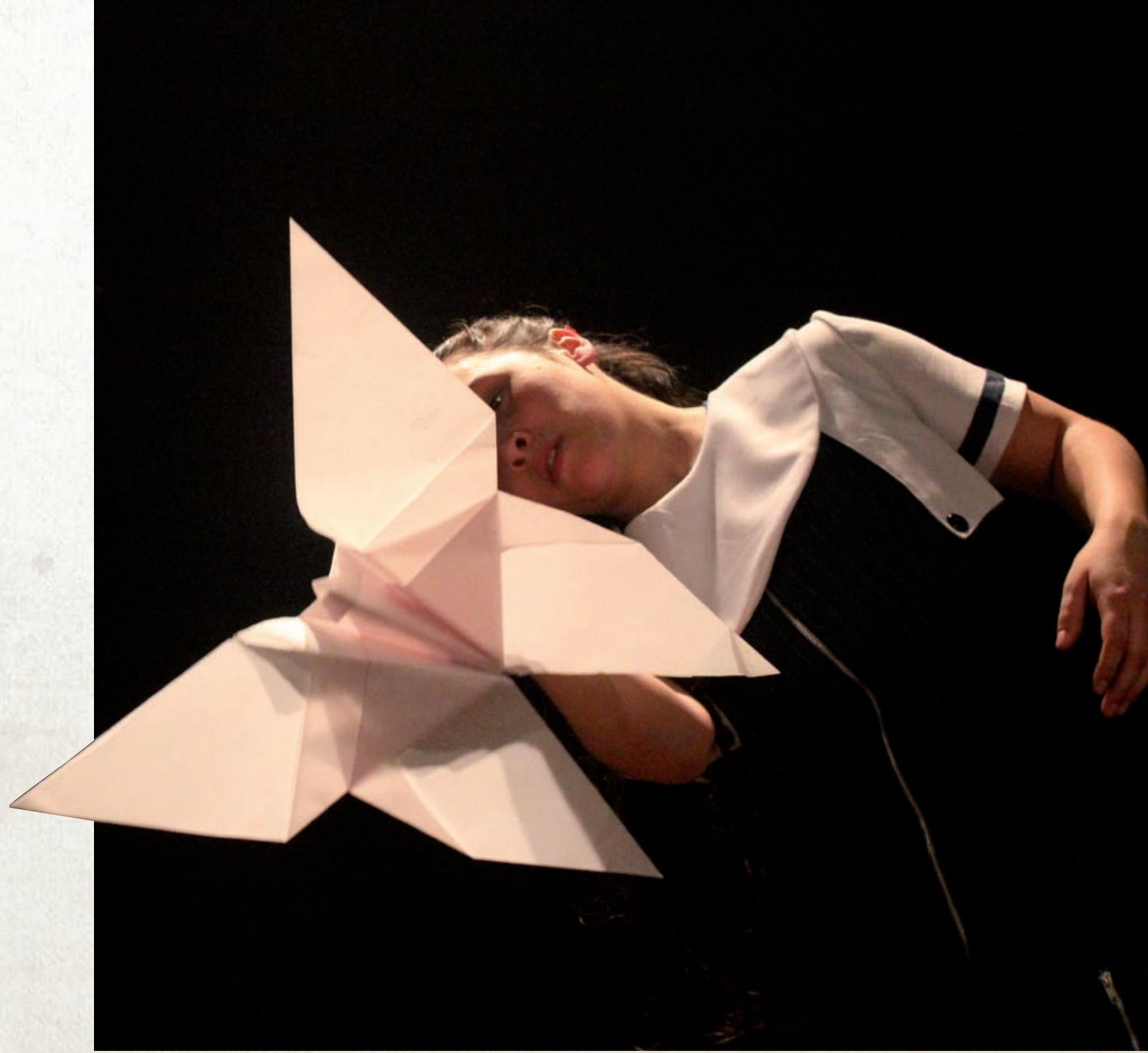
Los dramaturgos, no siempre, pero en general, escribimos cosas deseando que ojalá después se hagan en el teatro. Esta manera especial es lo que normalmente uno conoce como “dramaturgia” o “literatura dramática” y que es una forma de decirle al resto que esto es para hacer teatro.

¿Escribías de niño?

¿Qué escribías?

¿Cuándo quisiste ser escritor?

Sí escribía. No sé si quise ser escritor, quise ser actor. Sé ahora que a los 5 años yo quería ser actor, porque así lo digo en un video que hizo mi padre. Estuve en un colegio en el cual el teatro era muy importante y en ese colegio en vez de representar obras que habían escrito otros, teníamos la obligación de crear nuestras propias obras. Entonces desde 4º básico escribía obras. Tuve la oportunidad de relacionarme con la escritura y el escenario desde bastante chico y además de poder elegirlo, porque no me obligaron. ¡Si me hubieran obligado a escribir teatro, supongo que ahora sería ingeniero o físico o astrónomo!



Montar Niño Terremoto

Por Gala Fernández

La directora Gala Fernández escribe sobre su proceso de creación y reflexiona sobre la importancia de escuchar y atender las inquietudes de los niños, porque “más allá de su exquisita forma, los niños son maestros”, concluye.

Cuando ocurrió el terremoto de febrero 2010 en Chile, hacía algunas semanas que mi hija menor, durante un paseo por la montaña, me había dicho: “Mamá, háblame del espíritu de la tierra”... ¡Uff! no supe bien qué responder, así es que le dije que más adelante podríamos discutirlo con tranquilidad.

Luego, esa madrugada después del terremoto, nos acostamos mis dos hijos y yo en la cama para intentar volver a dormir un poco, aún sintiendo ese sonido sordo bajo el suelo, pero sin conocer todavía la magnitud de la catástrofe y les dije:

— ¿Recuerdan cuando Emilia me preguntó por el espíritu de la tierra?

— Sí -dijeron los dos.

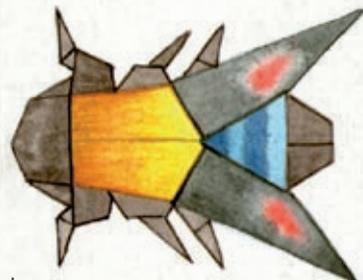
— Pues bien -contesté finalmente- de esta manera habla.

Después de eso fue difícil comunicarse, no hubo luz, no hubo teléfono, no hubo internet, sólo la voz ronca de la tierra sacudiéndose de vez en cuando. Un poco más al sur, la gente despojada de sus casas, de su tierra, de sus botes, de sus playas, despojada de sus familias, sin agua, sin alimento.

— ¿Dónde van a poner todos esos escombros...? ¿Cómo van a sanar tantos corazones...?- me preguntaba.

Entonces pienso que levantar esta historia sobre el escenario, es para mí una manera de volver sobre esas preguntas e insistir en poner atención. Mirar conscientemente cómo comienza a cambiar todo, comprender que la tierra para nuestros hijos va a ser bien distinta a la que conocimos y que si seguimos pensando que pueden construirse “casas provisionales” sobre heridas antiguas, no estamos devolviendo hogares, estamos instalando soledades.

Antes que Andrés Kalawski escribiera *Niño Terremoto*, sugirió, como pie forzado para la escritura del texto de la obra, situar un punto en el Cinturón de Fuego del Pacífico¹ para desarrollar la acción. Del Cinturón,



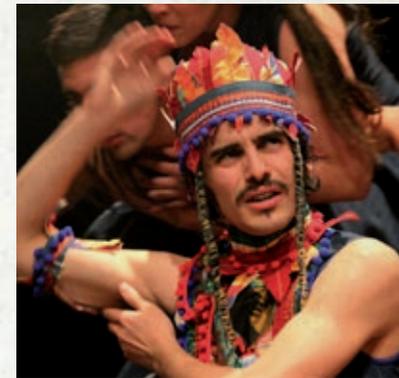
yo escogí la selva amazónica del Ecuador y de este universo, Andrés optó por el pueblo shuar. Cuando lo supe, agradecí mucho poder contar con el imaginario del *pueblo de las cascadas sagradas*, su comprensión profunda del ciclo del agua -desde y hacia las cascadas, a través del río- y de la vida en la selva -a partir del poder de los espíritus de la anaconda, el jaguar y el águila arpía-, poder referirnos al movimiento de la tierra inspirados en la sabiduría originaria de este pueblo en relación inescindible con la naturaleza y, sobre todo, poder acercarnos a la vibración de su música, de la que sólo conocía algunos cantos de hombres-medicina de la selva, bellos y poderosos.

Desde este imaginario, fuimos en el trabajo escénico según la velocidad cambiante pero inextinguible del río, bendecidos por el agua de los cantos y de los sonidos del idioma shuar. Sofía Zagal, Damián Gallardo, Renato Jofré -actores con los que ya había trabajado en el proceso de creación de *Omutí*², mi primer trabajo de dirección teatral-, Alexei Vergara y Christian Aguilera -actores con los que había compartido otros espacios de trabajo- y, con posterioridad, Patricio Barrientos y Tomás Moreno -percusionistas y estudiantes del Instituto de música UC- que terminaron de levantar el sonido y la historia.

El proceso creativo realizado en *Omutí* fue un referente claro para enfrentar *Niño Terremoto*, ya que existe una continuidad de metodología y elección de códigos escénicos entre ambos trabajos, principalmente en el montaje del relato shuar, donde mantuvimos la música como punto de partida de la creación. De esta manera, la composición de la música, realizada durante varios meses, dio como resultado una serie de pasajes sonoros y cantos con palabras en el idioma original. Posteriormente se insertó el texto del cuento sobre esta partitura general, de manera de obtener un recorrido sonoro hilado y consistente, de principio a fin del relato.

Una vez que se hubo completado esta fase, se enfrentó la dirección escénica que, por cierto, estuvo condicionada por la distribución de los instrumentos musicales en escena y las composiciones. El uso de piezas originarias de referencia tiene como objetivo validar el material musical indígena, como un aporte significativo al acervo cultural-sonoro del espectador y como parte fundamental de la sabiduría de transmisión oral a la que se alude con el hecho de narrar un cuento, en el evento trascendente e irreplicable de la obra teatral.

1. Línea trazada alrededor del Océano Pacífico que identifica los lugares de mayor incidencia de terremotos, tsunamis y actividad volcánica en el planeta.
2. *Omutí, el árbol de las palabras*, de Diego Fernández, dirigida por Gala Fernández, estreno junio del 2009 en el Teatro Universidad Católica.



Descubrimos también que por la característica “binaria” de la dramaturgia (diálogo dramático/retrato mitológico), necesitábamos hacer uso de varios niveles de representación, comenzando por el de los niños interpretados desde unos actores que son adultos. Luego esos niños (que ya tienen una dosis de tridimensionalidad), se situaban indistintamente en tres niveles:

- Jugando a construir el espacio de ficción con los elementos de la realidad (los animales de origami de Mercedes Mujica, hojas de papel que vuelven una y otra vez sobre sí mismas para ir levantando una figura).
- Apropiándose de un personaje (transformándose en “actores”).
- Transformando su cuerpo y su voz a partir de la marioneta que manejan.

Asimismo, el personaje del Auxiliar se transformaba en el abuelo-narrador-shuar que relata la historia desde el espacio del narrador (que no existía planteado de esta forma en la obra original), situándose en un nuevo nivel de representación, intermedio entre la ficción, la realidad y la plataforma fantástica del libro.

En un último nivel, se situaban los propios actores, instalando desde sí mismos el entendimiento que les permite a esos niños cambiar, transmutar, transitar de un extremo a otro del relato y de la obra, modificándose de la misma manera que el Auxiliar se había modificado ya innumerables veces a través de sus libros.

De este modo, la alternancia de dichos niveles de representación configuró un relato escénico en constante movimiento y cambio, que permitía validar el espacio fantástico-onírico con la misma consistencia que el espacio real-concreto y que coincidía con la renovación continua de la selva (cómo brota, se reinventa, aparece en diversos espacios y formas pero siempre viva, mojada, rezumante), y construía una visión del Amazonas como el reciclaje en sí, un gran ciclo verde.

Entonces surgió la idea del árbol. Necesitábamos un árbol al que se pudieran trepar, en el que pudieran sentirse monos o pájaros, o insectos, en el que se adivinara la generosidad de la vegetación de la Amazonía y por el cual escalar desde el río al cielo y volver a bajar, como lo hace el agua. En este entendimiento, mucho más adelante, vino el agua también a los ojos de los actores, a sus caras, a sus corazones, y viéndolos pensé que es bueno poder mostrarle a nuestros niños, que la emoción puede sanar cuando fluye como el río, sin preguntas, sin juicios y así también es bueno reconocer el miedo, comprender -como dice Jaguar- que si el cazador no conociera el miedo no podría cazar, no sentiría la necesidad de emprender el camino de la supervivencia.

Cuando hubimos llegado al punto en que -como dice Manatí- el agua decantó y todo comenzó a aclararse, vimos al hijo de Iwia y Etsa como un niño solo sobre un montón de escombros, pidiendo a gritos la leche de su madre, la contención del padre. Pidiendo atención.

Volví otra vez a mis preguntas. A las casas provisionales sobre ruinas perennes, a los enormes diques de concreto sobre las aguas vírgenes, a las petroleras en la selva sagrada, a las ciudades blancas sobre tierras indígenas, al olvido de la lengua materna, al olvido de los ritos primarios, de los cantos, de los instrumentos, a la sordera generalizada, que es peor que el olvido, porque acaba con la posibilidad de recordar. Y entonces ahora, recuerdo la primera pregunta de Emilia, cuando tuve que haber puesto atención y no lo hice. “Mamá, háblame del espíritu de la tierra” y pienso que hay que escuchar mucho más a los niños, porque honestamente, más allá de su exquisita forma, los niños son maestros.

Gala Fernández Frésard. Actriz, Licenciada en Actuación, Bachiller en Música y Magister en Artes© UC. Su trabajo como actriz profesional estuvo ligado principalmente a la Compañía Gran Circo Teatro (1995-2000), Nalpas Teatro (1996-2000) y el grupo musical Pink Milk (2000-2003). Ejerce la docencia en las áreas de voz, canto, música para actores desde el año 1998 a la fecha. Es Coordinadora Académica y de Extensión de la Escuela de Teatro UC. Desde 2008 comienza su trabajo como directora teatral con la obra *Omutí, el árbol de las palabras*, enfocándose en el trabajo teatral-musical para público familiar.

Naturaleza, mito y rito: algunas claves para la interpretación de Niño Terremoto

Por Paula de la Fuente

“¡Esto es un mito!” decimos hoy con frecuencia para aseverar que algo no es verdadero, sea porque se trate de algún hecho que es abiertamente falso o porque faltan pruebas suficientes para determinar su veracidad. Sin embargo, un Mito para las sociedades tradicionales –escribámoslo ahora con mayúscula para hacer la distinción– no es algo falso: es una forma de conocer y entender el mundo. Para entender esta afirmación es necesario poner en pausa nuestra mirada occidental blanca de siglo XXI y abrirnos a la posibilidad de que el mundo como nosotros lo entendemos, no es el único mundo posible.

Cuando observamos el mundo que nos rodea, generalmente lo entendemos en términos científicos, esto pues, la ciencia nos ha entregado un relato acerca de la naturaleza y también acerca de nosotros mismos y nuestro lugar en el mundo. Así es como tenemos teorías que explican el origen del universo, leyes que explican cómo se mueven los astros, y descripciones científicas que dan cuenta del origen y evolución de las especies. En otras palabras, miramos la naturaleza –y a nosotros mismos– desde la objetividad y racionalidad científica de manera que tenemos claros los límites y diferencias entre naturaleza y cultura, entre lo humano y lo no humano.

Sin embargo, no todas las sociedades han percibido así su entorno. Muchas culturas alrededor del mundo y en distintas épocas, han visto en lo que nosotros conocemos como “naturaleza” un universo poblado de seres sagrados –como los dioses de *Niño Terremoto*: Uwi, Iwia y Etsa –que se relacionan entre sí y con los humanos–. Asimismo, han generado otras explicaciones acerca del origen del cosmos, de los hombres y las mujeres, de los terremotos y de otros fenómenos y elementos presentes en el medio ambiente. A esas explicaciones las llamamos Mitos.

Dado su carácter sagrado y la seriedad de los acontecimientos que narran, los Mitos no son relatados en cualquier momento: hay espacios y tiempos apropiados para ello. Una de estas instancias es el rito. En el rito se realiza una representación dramática de los límites, es decir, de diferencias tales como sagrado/profano, bien/mal, que dan sentido y orden al cosmos. Así, en el rito se actualizan los sistemas de creencias, los mitos y relatos referentes a lo sagrado y a los seres sobrenaturales. Es a través de los ritos que es posible el encuentro entre lo sagrado y lo profano. Conexión que es necesaria en la medida que estos ámbitos se define en tanto opuestos –siendo lo sagrado el espacio del poder y la plenitud, mientras que lo profano el de la carencia y la impotencia– cuyo complemento es el principio del orden cósmico. El rito es, entonces, comunicación entre lo sagrado y lo profano, lugar donde se regulan sus relaciones mutuas¹.

Mito y rito son dos realidades ligadas de manera radical: en el rito los acontecimientos narrados en el mito vuelven a ocurrir, se vuelve al tiempo de los “comienzos” y se reactualizan los hechos, y el conocimiento.

En algunas oportunidades el rito supone un sacrificio. Un sacrificio ritual implica la destrucción y entrega de una ofrenda a los seres sobrenaturales a fin de establecer una comunicación con éstos y así restaurar o mantener el orden cósmico. Estas ofrendas, sean animales o seres humanos, son extraídos del mundo profano humano y adquieren un nuevo status, de modo que no cualquiera puede ser víctima sacrificial: sólo los mejores, sólo los excepcionales son ofrendas justas. Sólo ellos puesto que aquello que está en juego es el orden del mundo.

Revisemos lo anterior en otro relato contenido en el libro *Los malos tiempos: cuentos de desastres del mundo entero* encontrado por los niños en la bodega: “Kai Kai y Treng Treng”². Éste es un mito que refiere al gran diluvio, la catástrofe que da comienzo a la historia de la nación mapuche. Una de sus variantes³ cuenta la historia de dos serpientes, una de las aguas, Kai Kai –llamada también Cai Cai vilú, Coi coi vilú, Kay kay filú – y la otra de la tierra, Treng Treng –también conocida como Ten Ten, Tren Tren vilú, Xem xem vilú– las que representan a los elementos de la naturaleza, del Bien y el Mal, que aprisionan a los seres humanos. Kai Kai inició un diluvio y subió el nivel de las aguas. Treng Treng se compadeció de los mapuche y subió el nivel de los cerros, salvando a algunos de morir

1. Foerster, R. 1995. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria. Segunda edición. Pág. 88
 2. Los mitos tienen distintas versiones o variantes, ninguna de las cuales es más verdadera o más falsa que la otra, sino que todas en conjunto corresponden al mito.
 3. Algunas versiones del mito de Kai Kai y Treng Treng se encuentra en Montecino, S. 2003. *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.

ahogados. Los sobrevivientes fundaron el pueblo mapuche, mientras que los muertos se transformaron en rocas y otros elementos de la naturaleza. Dicen que los mapuche hicieron *nguillatun* – principal rito religioso del pueblo mapuche que en *mapudungun* quiere decir “acción de pedir”⁴ y que contempla la realización del sacrificio de los mejores animales – para rogar que el diluvio acabara; otros dicen que fue precisamente porque ya no se practicaba el *nguillatun* que Kai Kai inició la catástrofe.

Ese mito relata el momento fundacional en que se generaron al mismo tiempo los hombres, la naturaleza, religión, cultura y sociedad, vida y muerte, objetos vivos e inertes⁵. En el mito queda establecido el *nguillatun*, cuyo objetivo principal es la mediación entre lo sagrado, lo sobrenatural, y lo profano, lo humano. Tal mediación se expresa en acciones simbólicas, entre ellas el sacrificio, que tienen por fin la obtención de los medios de existencia, los que nunca dependen por completo de las capacidades humanas, sino que de un orden divino⁶.

Entonces, es a través del Mito y el rito que las sociedades tradicionales se relacionan con el medioambiente, con una naturaleza poblada de seres sobrenaturales. El Mito les aporta la explicación de cómo, mediante la irrupción estos seres el mundo devino mundo; mientras que el rito y el sacrificio, se presentan como la estrategia para relacionarse con los seres sobrenaturales y así mantener o restaurar el orden cósmico.

¿Cómo llevar estos conceptos a *Niño Terremoto*? Una primera aproximación podría ser así: el Niño terremoto, no obstante de haber sido creado por un dramaturgo, conserva la estructura de un mito: se sitúa en un tiempo primordial –“Antes, cuando ni los más viejos de los nuestros habían nacido, cuando no habían nacido sus madres, cuando las cosas estaban frescas todavía...”– su historia cuenta el origen de los terremotos, eventos creados por el Niño terremoto, hijo de Iwia y Etsa cuyos “gritos eran tan fuertes que la tierra se sacudía, se agrietaba y se partía” y el sacrificio que los hombres, asesorados por otros seres de la selva, deben realizar para enmendar el daño y calmar al niño. Por otra parte, la puesta en escena de *Niño Terremoto* asemeja a un rito: la narración, la música, los cantos, nos sumergen en un tiempo y espacio ritual donde en cada representación dramática el Niño terremoto vuelve a nacer y el Cazador debe luchar a muerte con el Enemigo (su mejor enemigo) para hacer *tzantza* y así restablecer el orden perdido.

4. Montecino, S. 2003. *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana. Pág. 326.
 5. Bengoa, J. 2008. *Historia del pueblo mapuche: Siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Ediciones LOM. Pág. 13-14
 6. Foerster, R. 1995. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria. Segunda edición. Pág. 88

¿Qué es Un mito?



Un mito es una historia verdadera, y por tanto sagrada, que da cuenta de un acontecimiento que se desarrolló en los “comienzos”, en el tiempo primordial. Entonces, el mito narra una creación, cómo algo se produjo y comenzó a ser. Los protagonistas de estos relatos sagrados son seres sobrenaturales y son sus hazañas las que hacen que surjan ciertas realidades. Así, aquello que narran los mitos son las irrupciones de lo sagrado en el mundo y como éstas generaron el mundo tal como se conoce.

¿Para qué sirven?

Dentro de las funciones del mito, junto con aportar una explicación, un relato acerca del origen de las cosas, se encuentra revelar, dar a conocer los modelos ejemplares de todos los ritos y las actividades humanas. Así los mitos indican normas con respecto al matrimonio, la alimentación, el trabajo, el arte, la sabiduría, etc.

De esta manera, los mitos prescriben y proscriben. Es decir, indican aquello que debe hacerse y cómo hacerlo; a la vez, que prohíben ciertos comportamientos. Por ejemplo, algunos mitos cuentan historia ejemplificadoras que prohíben el incesto, es decir, el matrimonio entre algunos familiares, y de esa manera prescriben el matrimonio exogámico, esto es, el matrimonio entre miembros de distintos linajes.

Paula de la Fuente Stranger. Antropóloga Social, Universidad de Chile. Estudiante del Magister en Estudios de Género y Cultura, mención Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Dedicada a la investigación patrimonial en género y relaciones humano ambientales en la zona sur de Chile y Chiloé.

El lenguaje de la música

Por Gala Fernández y Patricio Barrientos

La directora Gala Fernández, quien estudió teatro y música, concibe el arte escénico como un todo, dándole cabida a un lenguaje musical fino y detallado, haciendo de la música y sus instrumentos nuevos personajes oníricos. Junto al percusionista Patricio Barrientos, reflexionan sobre el proceso musical de Niño Terremoto.

Partiendo de la premisa de identificar en la obra dos macro unidades dramáticas —una, que se sitúa en el espacio físico de la bodega del colegio y la otra que se sitúa en el espacio imaginario del relato shuar-, el primer acercamiento a la música de *Niño Terremoto* se efectuó a partir de la segunda unidad y consistió en una recopilación de música tradicional shuar y de algunas piezas de música ceremonial levantadas por mujeres-medicina y hombres-medicina ecuatorianos.

A partir de la audición y estudio de la rítmica e intervállica de estas piezas y de la selección de palabras en el idioma originario, alusivas a atmósferas o situaciones dramáticas específicas, se procedió a componer texturas melódicas que ampliaran o potenciaran la información contenida en el texto. El resultado de este trabajo fueron catorce temas vocales (monódicos o polifónicos) con acompañamiento de células rítmicas en el tambor que, en orden de aparición en el relato, eran atingentes a la instalación del espacio de la Amazonía, la instalación del espacio ritual de los Arutam -espíritus-, la convocación a los Arutam al espacio sagrado, el rito ceremonial de la chicha, el apareamiento, la concepción, el parto, el nacimiento, el terremoto, la tribu, el cazador, el viaje, el jaguar, la perezosa y el enemigo.

El apoyo del tambor se basó en el toque preexistente en la música de algunas culturas originarias de América, que relaciona un toque binario más veloz con el sonido del corazón de un recién nacido y un toque binario más pausado con el sonido del corazón de un anciano, haciendo referencia al espectro simbólico que cada una de dichas imágenes puede convocar. De esta manera, la línea argumental del mito quedó esbozada desde la música, tanto en lo vocal como en su base rítmica.

Fue entonces que se hizo necesario el trabajo de instrumentación y la relectura de los temas vocales.

Se decidió trabajar con instrumentos acústicos, ajenos al acervo instrumental de la tradición shuar, pero que instalaran el espectro armónico referencial y el espacio sonoro de la Amazonía, traduciendo la atmósfera sonora del relato y sirviendo de nexos entre la realidad

musical originaria y el montaje, comenzando por la marimba como primer acompañante de la membrana del tambor y sumando otros instrumentos y accesorios con posterioridad.

Se trabajó en dos líneas fundamentales, lo incidental y lo independiente (lo que se sustenta en sí mismo).

Respecto de lo incidental, se abarcó la música ambientalista —reforzando prioritariamente la función del narrador—, la música personificada (*leitmotiv*)— reforzando prioritariamente la línea dramática y los personajes —y la música direccionalizada— reforzando prioritariamente la corporalidad y la puesta en escena.

Respecto de lo independiente, la línea de trabajo fue, como se ha explicado, la concreción de un cancionero de inspiración shuar que surgió de las piezas de referencia, manteniendo los elementos musicales del juego intervállico, la sonoridad monotemática, la simpleza armónica y la ritualidad, pero incorporando recursos transitorios que lo distancian de la música originaria y que generan, junto a la instrumentación, una “música obra” que convoca al mundo shuar.

No obstante las diversas líneas planteadas, se intentó mantener una instrumentación congruente con la linealidad de la dramaturgia, de manera que la música pueda entenderse como una unidad que funcione como columna vertebral, y que permita transitar fluidamente de una escena a otra, sin importar el discurso musical que se desarrolle, sea incidental o independiente.

Para el trabajo musical de la primera macro unidad dramática —espacio físico de la bodega del colegio—, el desarrollo del discurso instrumental se planteó desde una combinación rítmica/tímblica hacia una combinación tímbrica/melódica. Se intentó con esto que la música complete la espacialidad propuesta, con una cantidad reducida de figuras rítmicas, que dé la sensación de espacio reducido, y un abanico tímbrico diverso que ayude a construir un lugar particular y extraño por medio de la mezcla de accesorios instrumentales convencionales (fusta, güiro, otros) y accesorios instrumentales no convencionales (bowl, canicas, globos, otros). Posteriormente, se intentó que el juego tímbrico generara una insinuación melódica que se concreta finalmente en el sonido del metalófono y que, en conjunto con el canto, termina por instalar la caracterización del entorno. De esta forma, la incorporación de la melodía y el canto sobre la percusión favorecen la articulación entre las dos macro unidades dramáticas descritas: del “ruido sonoro” del lugar, al “canto musicalizado” del relato shuar.

En la última escena, dado que la dramaturgia plantea un retorno al espacio físico de la bodega, se optó por volver al tratamiento musical de la primera unidad, con la salvedad de mantener el sonido de la marimba (en reemplazo de la melodía en el metalófono) como conector entre el fin del cancionero shuar y la nueva percepción del espacio de realidad que tienen los personajes después del “viaje” por la tierra del Niño terremoto.



Glosario

Acordes: superposición de dos o más notas musicales.

Armonía: organización y jerarquía de los acordes planteados de manera vertical en el discurso musical.

Células rítmicas: agrupaciones rítmicas breves.

Discurso Musical: inicio, desarrollo y final de una obra o pieza musical.

Espectro armónico referencial: sistema de agrupación de los sonidos que identificarse en la música shuar utilizada como referencia y que, en términos de análisis musical, se denomina Armonía (explícita o subyacente).

Intervalo: distancia entre una nota y otra.

Instrumentos acústicos: instrumentos de viento, cuerda o percusión, cuya activación sonora es directa con el hombre, y en la que no interfiere la energía eléctrica.

Leitmotiv: melodía o secuencia tonal corta y característica, recurrente a lo largo de una obra, sea cantada o instrumental. Un leitmotiv puede, por ejemplo, simbolizar un personaje, un objeto, una idea o un sentimiento.

Melodía: sucesión de notas que se conectan de manera horizontal. Esta posee ritmo y alturas.

Rítmica e intervállica: se refiere a duración de las notas musicales y la distancia entre ellas.

Ritmo: sistema de agrupación de sonidos percutidos en un espacio determinado de tiempo. No posee melodía.

Temas musicales monódicos: aquellos que presentan una sola línea melódica. Cuando ésta coexiste con otras voces, ellas se ubican al unísono o a la octava.

Temas musicales polifónicos: aquellos en los que coexisten varias líneas melódicas al mismo tiempo y donde cada una de éstas desarrolla una idea musical propia.

Toque binario: toquido (del tambor) que comprende una agrupación rítmica que consta de dos figuras rítmicas.

Patricio Barrientos Hernández. Estudiante de Licenciatura en música mención percusión del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre los años 2007 y 2010 destaca su trabajos como intérprete en: Orquesta Sinfónica de Chile (extra), Filarmónica de Santiago (extra), Orquesta de Cámara UC (2 años), Ensamble de Percusión UC (1 año), Ensamble de percusión IMUC (1 año), Fractal Ensamble de Percusión (hasta la fecha), Tankay (hasta la fecha) y compañía de teatro La Junta (hasta la fecha). De entre su producción como compositor se puede destacar: “Tonada y Viento Chileno”, “Impresiones del Paisaje Araucano” e “Impresiones del Paisaje Nortino”, y la música compuesta para los montajes teatrales: *El Once*, *El Hijo de Madonna* y *Niño Terremoto*.

Propuesta de escenografía: La fragmentación del territorio y el fragmento de una narración

Por Andrea Ugarte

“Antes, cuando ni los más viejos de los nuestros habían nacido, cuando no habían nacido sus madres, cuando las cosas estaban frescas todavía y si se acercaba el oído a una roca se podía escuchar su latido y había que andar con cuidado para no raspar la pintura verde de las hojas. Antes, cuando los armadillos no terminaban de endurecerse porque la selva no estaba lista y hombres, espíritus y cosas hablaban directamente, sin necesidad del uwishin. Esta historia ocurrió mucho antes”¹.

La selva amazónica es una de las zonas de mayor endemismo del planeta. Los científicos dicen que su diversidad biológica se debe a sucesivas pero lentas fragmentaciones y aislamientos del territorio. Primero, durante la era Cenozoica hace tres millones de años, se derritieron los glaciales y el nivel del mar subió unos 100 metros ingresando al continente. Entonces, la selva se fragmentó en islas y archipiélagos comunicados entre sí que sirvieron de refugio de muchas especies, mientras que las zonas más altas de la cuenca se convirtieron en reservas de la flora y fauna originales. Más tarde, se levantó la Cordillera de los Andes, fragmentando nuevamente la cuenca, dividiendo las especies a cada lado; cambiaron los vientos y aumentaron las precipitaciones formando grandes ríos que, una vez más, dividieron la selva y aislaron a las poblaciones de especies... Después, se constituyó en una gran biomasa: la selva más grande con el río más largo y caudaloso del planeta.

La puesta en escena escogida ocurre mucho muchísimo después de todo eso. Ocurre en un tiempo actual donde nuevas y rápidas fragmentaciones alteran y destruyen para siempre el ecosistema amazónico: donde la construcción de anchas carreteras, la tala de árboles, quemas y claros para cultivos de soya y la intromisión de ganado, generan cortes definitivos. Se alteran las temperaturas y humedad, la flora no es polinizada, los animales no encuentran alimento y no pueden migrar quedando reclusos, como el Jaguar que está en peligro de extinción debido a la fragmentación y deterioro de su hábitat, a la caza y al tráfico ilegal.

Entonces, la puesta en escena construye a la Amazonía desde la unión de sus fragmentos. El todo se reconstruye con piezas cortadas: trozos de un río, trozos de una montaña, trozos de un árbol que representa a todos los árboles.



El texto de Andrés Kalawski se inicia en una bodega-patio de escuela y en la selva. El texto entrega ideas, pone a disposición objetos, sugiere materiales: hay cajas, libros, papeles, origamis hechos por los niños, tangrams y figuras cortadas que sintonizan visualmente con el lenguaje de la fragmentación escogido para contar la historia.

Uniendo todo lo anterior, escogimos trabajar desde una tautología de los materiales, decir “árbol” a través de tableros de partículas y fibras de madera reconstruida, de la chapa, de la celulosa para papel y cartón, desde la fragmentación de la materia prima y su reutilización infinita de veces hasta el papel reciclado.

El espacio escénico es casi monocromo, va del blanco del papel al café de la madera. La selva ha sido clorada, ha sido robada por los seres humanos. El color lo llevan los personajes, su vestuario, sus tocados... son ellos los que han recolectado los frutos más sabrosos, cazado los animales más salvajes, utilizado las plumas más coloridas.

El color se aplica sólo por aguadas que aluden a la humedad, a la constante lluvia y por medio de la luz. La iluminación hace visible lo ausente: el follaje, la vida de los animales, marca el día y la noche, señala la escala de lo pequeño en la inmensidad del territorio.

En nuestro espacio escénico no pisamos sobre capas de hojarasca enmohecida, no chocamos con telas de arañas enredadas en hiedras kilométricas, no hay ases de luz señalando el andar y no nos ahogamos de respirar tanta humedad. Pero desde la austeridad y aridez de nuestro lenguaje, aprovechamos este fragmento de historia: el *Niño Terremoto* para completar la puesta en escena con insectos, peces, aves y otros animales. Los niños transforman el espacio, la naturaleza se mimetiza, se adapta, resurge, se manifiesta y vive.

Andrea Ugarte Prieto. Artista Visual especializada en la Ilustración Botánica. Ha participado en varias exposiciones colectivas y trabaja como ilustradora en el área editorial. Ha realizado la escenografía de las obras *Logo* (A.Kalawski-F. Albornoz), *Viva de Rokha* (O.Aguilera-F.Albornoz), *Ankalí* (Teatro La Ruta-A. Viguera), *Pérez* y *Gladys* (ambas de Elisa Zulueta), además de la dirección de arte de la película *Pérez* (E. Zulueta-A.Viguera).

1. Extracto de *Niño Terremoto* de Andrés Kalawski



Notas sobre la intención del vestuario

Por Carola Sandoval

El vestuario de *Niño Terremoto* fue un desafío porque el universo shuar tiene una enorme riqueza en cuanto a simbolismos ancestrales, los cuales llevados al teatro podían pasar a convertirse en meros adornos.

Para el shuar cada rincón de la naturaleza, cada montaña y río tienen vitalidad; vida real con la que se relacionan y exteriorizan en sus adornos corporales. Por otra parte, aparecía el imaginario del colegio de los niños, que es lo que engloba toda la narración; los uniformes se confrontaban directamente con la soltura de la indumentaria shuar: una parte era cuadrada, la otra circular.

Pero esto me permitió cierta flexibilidad con respecto a la “ceremonialidad” con la que abordé el vestuario, porque los niños juegan a *ser* shuar; no lo son realmente: cuentan la historia desde su perspectiva y con toda la libertad de la infancia.

Como la obra transita entre estos dos mundos, el de los niños y el shuar, pensé que lo mejor era la fusión de ambos. Así fue como llegué a un uniforme que sugiere las siluetas del Karachi y del Itip (vestimenta de la mujer y el hombre shuar) como punto de partida. Luego en diálogo con la propuesta de la escenógrafa Andrea Ugarte, agregué la apariencia del origami, y el resultado fue un vestuario versátil que al principio de la obra funciona como uniforme de colegio y después se transforma en teatralización shuar. El uniforme conserva la forma de las pecheras como un indicio de lo que vendrá en el desarrollo del cuento. La transformación se realiza adosando al uniforme partes independientes que evocan al pueblo shuar: los cierres se abren y aparece el color de la selva, los niños se atavian con recortes de vestuario confeccionados en papel y tela para relatar el cuento del terrible Niño terremoto.

Para los Arutam (fuerzas espirituales de la naturaleza con las que se conecta el shuar para ser coherentes y fuertes) pensé que se necesitaba un objeto más potente por tratarse de deidades mágicas, así que diseñé tocados que orientasen al espectador en cuanto al estatus de estos personajes. Estos tocados tienen la forma del animal que guía a cada Arutam. El águila arpa para Uwi, el jaguar para Etsa, la serpiente para Iwía, los tres animales de poder que los niños visten complementando los tocados con recortes de papel y tela que funcionan como pequeñísimas sinécdoques de las partes más características de cada animal. Así por ejemplo Iwía la serpiente viste su tocado ceremonial y se adhiere al uniforme recortes de colas de serpiente (una parte del animal nos habla de su totalidad).

Finalmente con la realización de las prendas todo cambia: estos dibujos se vuelven materialidades reales en los cuerpos de los actores.

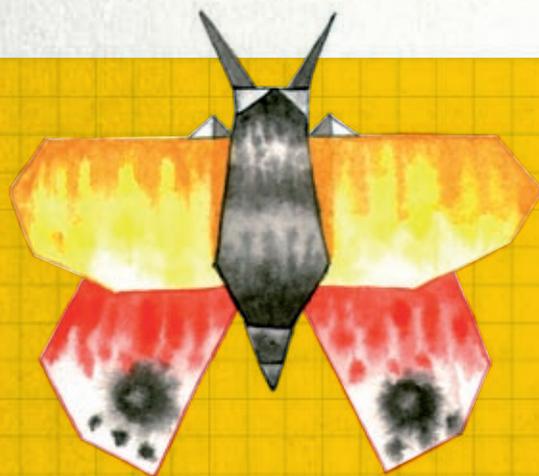
Actividades Pedagógicas

Por Paola Abatte, pedagoga teatral

Niño Terremoto es una obra que se acerca, desde el mundo de la infancia, a una temática plenamente vigente, que nos cruza como país en un momento en que enfrentamos el estrés post-traumático colectivo. Y desde ese mundo toca el miedo, la valentía, la resiliencia, el cuidado de otros, la participación dentro de un colectivo, las propias decisiones y la construcción de la propia vida. Y lo hace a través de la fuerza de los mitos, custodios de la sabiduría ancestral. *Niño Terremoto* abarca distintos ejes: la comprensión del medio natural, la importancia del mito como medio de transmisión de tradiciones y saberes, la diversidad cultural, la música, el ritual, el fenómeno teatral, la construcción de origamis, el interés por la lectura y otros elementos transversales como la autoafirmación y autoexpresión del niño.

Tanto la obra como las actividades pedagógicas de esta sección han sido pensadas para niños de 4 a 10 años. Como una herramienta de mediación, este cuadernillo está dirigido a profesores y a padres, proponiendo unidades con distintas actividades tanto para la conversación y juego entre padres e hijos en su hogar, como para el contexto del aula, al servicio de aprendizajes esperados.

Sus objetivos son ofrecer claves y herramientas para comprender la obra desde diferentes perspectivas y profundizar en sus contenidos, a través de una metodología activa que favorece los aprendizajes significativos, el desarrollo cognitivo y emocional del niño, y que es útil para el abordaje de los contenidos y objetivos transversales de los planes y programas educativos vigentes. Estas estrategias se enmarcan dentro de la Pedagogía Teatral, disciplina que permite la integración cognitivo-expresivo-emotiva, y el desarrollo de inteligencias múltiples. Requieren de una actitud pedagógica cercana al mundo de la infancia, lúdica, dispuesta al manejo y transformación del espacio (correr los bancos, circularidad), a la exploración creativa de recursos múltiples (objetos, papel, cartón, pinturas, elementos plásticos y sonoros, recursos electrónicos, de internet, videos). El/la profesora configuran en este caso su rol como facilitadores, situándose horizontalmente a los niños; aceptando, incluyendo y canalizando creativamente el modo de juego propio de los niños; utilizando y reorientando estratégicamente hacia los propios fines pedagógicos el estímulo que supone haber visto la obra.



En el caso de dramatizaciones y puestas en escena, enfatizará la necesidad de que el curso observe respetuosamente y en silencio a los niños que están representando y que éstos hablen fuerte y claramente para que los demás puedan comprender, ya que la representación y el teatro son eminentemente prácticas de comunicación.

Todas estas actividades pueden ser adaptadas a las particularidades de los niños y a los distintos contextos donde se realicen, constituyendo una guía de mediación de aprendizajes. De hecho, sugerimos la adaptación de ellas.

Cada actividad incluye una **ficha** donde encontrará sugerencias metodológicas y diversos recursos que apoyan sus actividades: artículos o entrevistas de este cuadernillo, descargas del sitio web del Teatro Universidad Católica, www.teuc.cl, o links a otros sitios de internet donde encontrará material adecuado para el desarrollo y complementación de las actividades. Estos links serán además accesibles desde www.teuc.cl. Asimismo, varias actividades incluyen **orientaciones** al docente o padre, proveyendo ciertos enfoques o definiciones conceptuales útiles en el tratamiento de los temas propuestos.

Las actividades están divididas en **Antes de la Función** y **Después de la Función**. Antes de la función, buscan preparar al niño para la experiencia teatral, favoreciendo su atención y escucha; poner de manifiesto sus conocimientos previos frente a los temas que plantea la obra, sensibilizándolo y estimulándolo ante ellos. Después de la función, las actividades buscan incentivar la valoración de la experiencia teatral en general y de la obra en particular, integrar sus propias experiencias y saberes en relación a ella, potenciar la expresión creativa de estas experiencias y favorecer aprendizajes significativos.

Antes de la Función

objetivos:

- Sensibilización, preparar la escucha.
- Indagación en las experiencias, conocimientos, imaginario e intereses del niño en función del tema de la obra.
- Indagación en los acercamientos previos al fenómeno teatral de los niños.

I. MI EXPERIENCIA CON EL TEATRO

objetivos:

- Indagar en torno a las experiencias previas relativas al teatro de los niños
- Sensibilizar y favorecer la expectativa hacia la presente obra

Esta actividad se estructura en torno a preguntas que, en el **aula** pueden ser tratadas de forma conversacional, como debate o motivación, en plenario, en grupos o incluso respondiendo por escrito a preguntas de un cuestionario, aunque se sugiere la modalidad activo-participativa. En el **hogar**, puede tomar la forma de una conversación libre entre padres e hijos en torno a las experiencias compartidas relacionadas con el teatro.

Ficha:
Aula y Hogar
Sugerencia Metodológica: Plenario

Preguntas

- ¿Recuerdas haber asistido a alguna función de teatro? ¿Dónde, de qué se trataba?
- Si hay experiencias previas de haber asistido al teatro como curso, comentarlas.
- ¿Qué diferencias hay entre traer una obra al colegio e ir al teatro a verla?
- ¿Dónde más has visto teatro? ¿Has visto teatro en la calle? ¿En una plaza o parque? ¿Qué diferencia hay entre todas estas maneras de ver teatro? ¿Cuál te gusta más? ¿Por qué?

- Hablemos de ir al teatro. ¿Quién quiere contar cómo es? ¿Cómo son las luces en el teatro? ¿Es importante la iluminación, los focos de colores? ¿Cómo se siente cuando se apagan las luces y queda todo en la oscuridad? Y luego, ¿cuando empieza la obra?
- ¿Cuál obra o evento teatral les gustó más? ¿Por qué? ¿Qué les gusta del teatro?
- ¿Qué personaje recuerdan?, ¿Cómo era?, ¿Quién quiere imitarlo?
- ¿Han visto actores haciendo animales? ¿Cómo lo hacían? ¿Quién quiere imitarlo?
- ¿Y han visto a actores haciendo de otros personajes no humanos (extraterrestres, monstruos, fuerzas de la naturaleza, objetos, etc)? ¿Cómo lo hacen?
- ¿Cómo sabemos lo que representan si también sabemos que son personas humanas? ¿Es importante su vestuario? ¿Su forma de hablar? ¿Su forma de moverse?
- La obra que vamos a ir a ver ahora, se llama *Niño Terremoto*, ¿Qué te evoca ese nombre? ¿Cómo te imaginas que va a ser la obra?
- **Ahora, preparémonos para ver la obra: fijémonos cómo es este teatro desde que entramos, si hay luces u oscuridad, qué sonidos, olores y sensaciones experimentamos. ¡Estemos muy atentos con todos nuestros sentidos porque es una visita llena de sorpresas!**

ORIENTACIONES

La reflexión aportada por el profesor o padre puede reforzar la idea de la versatilidad del teatro. Éste se puede desarrollar en distintos contextos: una sala especializada con cómodas butacas, una sala del colegio, una plaza o incluso la calle. Incluso, expresiones que no parecen teatro, como *La Pequeña Gigante* (Compañía Royal de Luxe), lo son. El público puede, entonces, estar frente a la obra, pero también alrededor, e incluso entremedio, como en el caso de obras callejeras. Dentro de las posibilidades del teatro también está que un actor pueda hacer personajes que no son humanos, pueden ser animales, objetos u otro tipo de personajes. Esto es propio del teatro desde los tiempos más antiguos, y sabemos qué es lo que representan por su vestuario, movimientos, forma de hablar y por el texto mismo de la obra.

II. CÓMO ME SIENTO CUANDO LA TIERRA SE MUEVE... MUCHO?

objetivos:

- Indagar acerca de cómo los niños significan su experiencia frente al terremoto recién vivido en particular, como a los terremotos y eventos de la naturaleza en general.
- Favorecer la expresión de esta experiencia y las emociones asociadas a ella.
- Compartir esta experiencia de modo de reconocer similitudes, principalmente en los aspectos emocionales.

Ficha: Aula y Hogar Sugerencias Metodológicas:

- **Actividad 1. Grupos 4 ó 5 niños**
- **Actividad 2. Individual (a, b); Grupos (c)**
- **Actividad 3. Plenarío**

Recursos:

- **Artículo de la psicóloga Ana María Arón (cuadernillo pág. 8)**

Se promueve una conversación en grupo o en plenarío en torno a ciertas preguntas que propone el profesor:

Preguntas para la conversación

- ¿Qué recuerdas ahora del terremoto?
- ¿Qué emociones sentiste? ¿Cómo las expresaste? ¿Qué emociones sintieron los que estaban contigo en ese momento? ¿Cómo las expresaron?
- ¿Qué otros eventos fuertes de la naturaleza has vivido que te hayan impresionado? (se puede enumerar: réplicas, temblores, maremotos, tormentas, erupciones volcánicas, tomados, etc.)
- ¿Qué sabes de cómo se producen los terremotos?
- ¿Qué hay que hacer cuando hay temblor, terremoto, alerta de tsunami?

Luego de comentar en el grupo las preguntas previas, llega el momento de expresar de alguna manera la experiencia reconstruida, principalmente en relación a las emociones que provoca. Proponemos tres formas de expresión:

a) Dibujando mi experiencia: Cada niño dibujará o pintará de manera individual su experiencia del terremoto, de algún temblor fuerte o de otro evento importante de la naturaleza que le haya tocado experimentar personalmente. Puede incluir un texto explicativo dentro o en el reverso de la hoja, refiriéndose principalmente a las emociones sentidas en la ocasión. Si aún no escriben, la educadora solicita que explique en una frase que ella anotará en la hoja.

b) Modelando mis emociones: Cada niño con un trozo de greda o plastilina, y de manera individual, modelará la emoción sentida en relación a alguna experiencia de evento fuerte de la naturaleza que escoja y que le haya tocado vivir. Esta experiencia se puede acompañar con una música que favorezca el contacto del niño con su mundo interior, ojalá instrumental y sin texto.

c) Escultura grupal: En este caso, "escultura" se refiere a una técnica teatral grupal. Una vez que cada grupo ha compartido sus experiencias, van saliendo de a uno, en silencio y se ubican en el espacio adoptando con su cuerpo y rostro una forma o escultura que expresa lo que cada uno siente o entiende a partir de lo conversado. Cada nuevo miembro de la escultura intenta completar o complementar lo que ha hecho su compañero, formando un cuadro total. Luego, de a uno, salen de la escultura para apreciar el cuadro y vuelven a ella para que la pueda ver otro compañero.

Compartiendo: El/la profesora guiará un plenarío donde se compartirán los dibujos, las esculturas en greda/plastilina o las esculturas humanas, de modo que los niños comuniquen y verbalicen qué sintieron al desarrollar la experiencia. Incluso se puede montar una pequeña exposición en los bancos o en la pared. Luego de compartir la experiencia el profesor reforzará algunas ideas, validando las emociones de los niños y cerrará la sesión.

ORIENTACIONES

Las emociones de miedo e incluso descontrol son absolutamente normales en relación a eventos de estos tipos que son expresión de la fuerza de la naturaleza, **muchísimo mayor que la fuerza humana. Esto se relaciona con el respeto a la naturaleza y con la necesidad de saber actuar frente a esas circunstancias.**

III. CONTANDO MITOS

objetivos:

- Familiarizar al niño con el concepto de mitos, y vincularlo con sus propios saberes.
- Incentivar el interés y la investigación por el universo mítico de nuestros pueblos originarios.

Ficha:

Aula y hogar

Sugerencias Metodológicas:

- **Actividad 1 y 2. Plenarío**
- **Actividad 3. Grupos-Plenarío**

Recursos:

- **Entrevista al dramaturgo de Niño Terremoto (cuadernillo pág. 10).**

- **Artículo de la antropóloga Paula de la Fuente (cuadernillo pág. 16)**

Descarga "Antología de mitos y leyendas indígenas", en www.educarchile.cl/Userfiles/P0001/File/articles-100698_Archivo.pdf

- **Definiciones de mito y algunas leyendas chilenas en www.chile.com/a_la_chilena/mitos_y_leyendas/841/mitos-y-leyendas-de-chile/**

- **Mitos para niños en**

www.losprecolombinos.cl

www.losprecolombinos.cl/pop/mitos_creencias/mitos/

- **Voces mapuche en www.precolombino.cl/mods/biblioteca/pdf/publicacion.php?id=13**

- **Cuentos de animales en www.precolombino.cl/mods/biblioteca/pdf/publicacion.php?id=51**

1.- Qué sabes de los mitos?

Se promueve una conversación en torno a los mitos y los conocimientos que los niños tienen acerca de ellos:

Preguntas

- ¿Has oído hablar de los mitos? ¿Sabes qué es un mito? ¿Qué entiendes por mito?
- ¿Conoces algún mito? ¿Puedes contarlo?

Investiguemos: Pida a los niños que investiguen definiciones del concepto de mito. Pueden preguntar a sus padres, buscar en libros o en internet, o en las páginas web sugeridas. Una vez reunidos, compartan las definiciones encontradas.

2.- Contemos e ilustremos mitos

El/la profesora anuncia que contará un mito, y pide a los niños que se pongan cómodos en sus asientos, respiren profundo 3 veces y se relajen para escuchar con mucha atención esta historia, que pertenece a la tradición ancestral del pueblo mapuche.

KAI KAI Y TRENG TRENG, MITO MAPUCHE

Hace mucho tiempo en las tierras de los mapuches se levantó del mar una enorme serpiente y comenzó a gritar "kai, kai, kai" cada vez más fuerte y más agudo. Esta serpiente provocó una lluvia que se transformó en tormenta, y luego en diluvio, inundando toda la tierra.

Para salvarse los mapuches subieron a la punta de los cerros. Cuando no podían subir más oyeron una voz que venía del fondo de la tierra que decía "trens, trens, trens". Era la serpiente divina de la tierra que venía a auxiliarlos. Así comenzó una batalla entre Kai Kai y Treng Treng. Mientras Kai Kai chillaba más fuerte, Treng Treng hacía temblar la tierra y la levantaba más y más. Viéndose vencida, Kai Kai se hundió en las profundidades del mar, donde no se la volvió a ver.

Desde entonces, cuando tiembla o cuando los maremotos inundan la tierra o cuando llueve demasiado y suben las aguas de los ríos y lagos, los mapuches oyen el grito de Kai Kai. Afortunadamente, ahora Treng Treng ya está alerta, de manera que antes que Kai Kai haga daño al pueblo mapuche, la hace callar con su sonido sordo que hace crecer la tierra.

En www.losprecolombinos.cl/pop/mitos_creencias/mitos/kaikaitrentren/home.htm

Luego de la lectura, los niños pueden ilustrar lo que comprendieron de la historia, en dos modalidades alternativas:

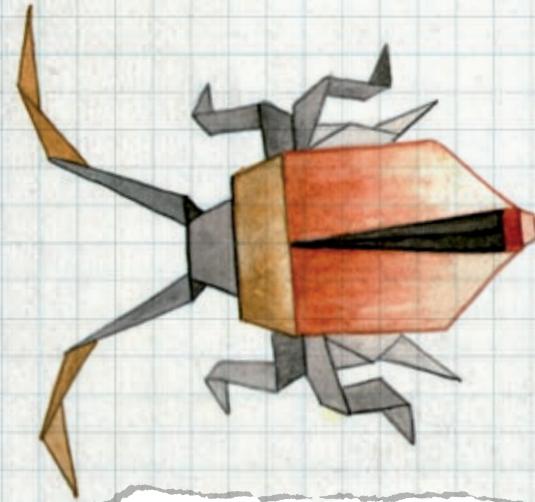
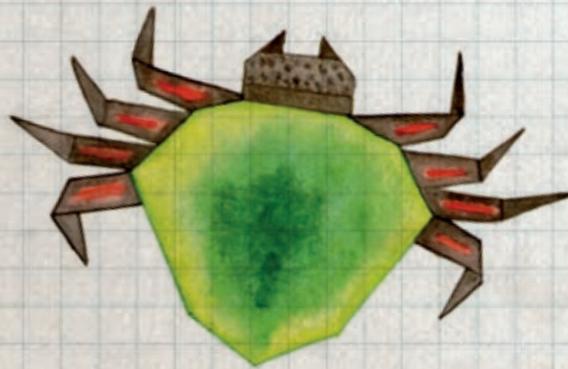
- a) Dibujar el mito mapuche de Kai Kai y TrengTreng.
- b) Realizar una pequeña historietita con el mito mapuche de KaiKai y TrengTreng.

Finalmente, se realiza una pequeña exposición con los dibujos o historietas de los niños, y se comentan en **plenario**.

3.- Investiguemos y compartamos mitos

En el **aula**, el/la profesora solicita a los niños que investiguen en torno a distintos mitos que luego traerán a la clase, eligiendo el que más les guste, cuidando de consignar a qué cultura o pueblo pertenece. Pueden ser chilenos o del resto del mundo pero lo importante es que sean de pueblos originarios, acerca del origen del mundo o de la creación de las cosas. En el **hogar**, los padres pueden investigar en conjunto con los niños distintos mitos.

En grupos: Cuando traigan los mitos a la clase, el/la profesora dividirá al curso en grupos de 4 ó 5 niños, que compartirán sus mitos y las razones de por qué los eligieron. Luego cada grupo elegirá uno para presentarlo en un **plenario**, lo expondrá explicando a qué cultura pertenece y por qué el grupo lo eligió. Para cerrar, el/la profesora vincula esas historias con las definiciones de mitos y leyendas y su importancia en la vida de los pueblos.



ORIENTACIONES

Una definición amplia de mito indica que son las explicaciones que los hombres primitivos dieron a los fenómenos de la naturaleza cuyas causas no podían dilucidar. De esta forma, los sucesos del entorno encontraron sus orígenes en personajes divinos, sobrehumanos y como resultado de poderes buenos o malos. Aun cuando mitos y leyendas están relacionados, el mito recupera los orígenes, cómo fueron creados los seres humanos y animales, los ritos y las formas de vida de un pueblo, o trata sobre los dioses o los héroes de la antigüedad. Así, para las culturas arcaicas el mito siempre es vivido como verdadero y tiene carácter ritual. Por su parte, la leyenda es una narración tradicional basada en sucesos reales que fueron transformados por la fantasía popular, y cuyos protagonistas son héroes humanos, por lo tanto combina verdad y ficción. La palabra mitología designa el conjunto de mitos y leyendas que un pueblo creó y creyó, y el estudio de los mismos.

El vocablo deriva del griego mytho, (fábula), y logos, (estudio).

Después de la Función

objetivos:

- Incentivar la valoración de la experiencia teatral en general y de la obra en particular.
- Integrar sus propias experiencias y saberes en relación a la obra, favoreciendo la asimilación de contenidos y temáticas y el aprendizaje significativo.
- Favorecer el juego dramático como un vehículo de expresión creativa (de imaginarios, emociones) y de aprendizaje significativo.
- Favorecer el desarrollo de habilidades cognitivas y sociales.

1. LO QUE NIÑO TERREMOTO NOS ENSEÑÓ DE TEATRO

objetivos:

- Incentivar la valoración de la experiencia teatral en general y de la obra en particular.
- Favorecer la distinción de algunos de los elementos que constituyen el fenómeno teatral.

Ficha

Aula y Hogar

Sugerencia Metodológica: Plenario - Grupos

Luego de regresar de la función, se abre una conversación en plenario en torno a preguntas como las que siguen:

a) Preguntas

- ¿Te gustó la obra? ¿Por qué? ¿Qué fue lo que más te gustó? ¿Por qué?
- ¿Cómo fue para ti la experiencia de haber ido al teatro, desde la entrada al teatro?

- ¿Cómo fue la experiencia con la oscuridad y las luces? ¿El recorrido, la sala, las luces, la música?
- Noción de "argumento": ¿Cuál creen que es el argumento de *Niño Terremoto*? ¿Cuántas historias hay? ¿Quién me las cuenta?
- Noción de "personaje": ¿Cuáles son los personajes? ¿Quién me los nombra? ¿Qué personaje les gustó/ no les gustó? ¿Por qué? ¿Cuáles son los personajes humanos? ¿Y los personajes dioses? ¿Y los personajes animales? (el/la profesora puede ir anotando en la pizarra)
- Emociones: ¿Qué emociones estaban presentes en la obra? ¿Había alegría? ¿Quiénes expresaban alegría? ¿Y miedo? ¿Quién tenía miedo? ¿Cómo lo expresaba? ¿Y tristeza? ¿Quiénes la expresaban? ¿Y rabia? ¿Quiénes y cómo la expresaban? ¿Qué otras emociones aparecen en la obra?
- Puesta en escena: ¿Dónde estaban los actores? ¿Dónde estaban los músicos? ¿Cómo era el escenario? ¿Qué elementos había allí y qué representaban?

b) Dibujando emociones: Los niños pueden expresar a través de un dibujo o pintura la emoción que más lo identifica o le llamó la atención de la obra. Pueden dibujar los personajes y situaciones de *Niño Terremoto* y escribir -o pedir que un adulto le escriba-, qué emoción se expresa en el dibujo. La reflexión final puede ser en torno a las diferentes formas sobre cómo expresamos nuestras emociones. Por ejemplo, al Auxiliar le da un tremendo sueño cuando tiene miedo, ¿cómo lo expresas tú?

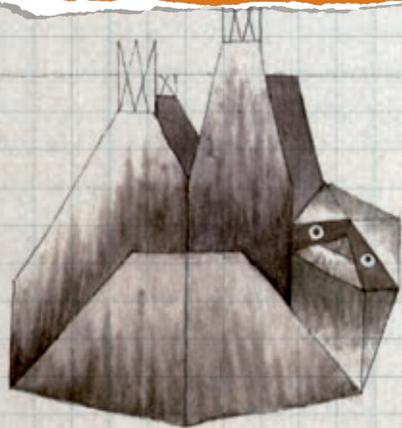
c) Investiguemos: Divida a los niños en 6 grupos y pida a cada grupo que investigue respecto a algunos de los siguientes elementos del teatro: **Argumento - Texto dramático - Personajes - Espacio escénico o espacio de ficción - Escenografía - Iluminación.**

Luego, los grupos se reunirán un momento para organizar sus hallazgos y proponer una definición que expondrán en el **plenario**. El/la profesora propondrá una pregunta general para la reflexión general: **¿Qué creen ustedes que es lo propio del teatro, lo que lo diferencia de otras artes como el cine, las artes visuales o la música?** Va anotando en la pizarra las ideas que los niños van expresando y puede concluir adaptando a la comprensión de los niños las ideas contenidas en la siguiente orientación.

ORIENTACIONES

Según Dubatti, estudioso teatral, “el teatro se define como un acontecimiento constituido lógicamente por tres sub-acontecimientos relacionados: el **convivio**, la **poésis**, y la **expectación**. Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la **cultura viviente**, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio [...] Dentro del convivio y a partir de la necesaria división del trabajo, se producen los otros dos subacontecimientos, correlativamente: un sector de los asistentes al convivio comienza a producir **poésis** (creación) con su cuerpo a través de acciones físicas y físico verbales, en interacción con luces, sonidos, objetos, etc., y otro sector comienza a **expectar** esa producción de poésis. Se trata respectivamente del acontecimiento poético y del acontecimiento de expectación.”

(Dubatti, Jorge. Cartografía Teatral: Introducción al teatro comparado. Buenos Aires, Atuel, 2008 :29-30)



II. UN FINAL PARA NIÑO TERREMOTO

objetivo:

- Favorecer el desarrollo de capacidades narrativas, expresivas y de trabajo en equipo.

Ficha:

Aula - Hogar

Sugerencias metodológicas: Grupos - Plenario

¿Recuerdan que la historia de los shuar no tiene final en *Niño Terremoto*? ¿Qué pasará con el Niño una vez que el Cazador mató al Enemigo? Es necesario, entonces, inventar el final de la obra.

En el **aula**, el curso se puede dividir en **grupos** de 4 niños, de modo que cada grupo invente un final para la historia del *Niño Terremoto*, de manera escrita. Luego, en el **plenario**, cada grupo lee su final y entre todos analizan las similitudes y diferencias entre los finales propuestos. La actividad puede avanzar hasta acordar entre todos un final que sea del gusto del curso. Si esto no es posible, pueden proponerse dos finales alternativos. Con niños pequeños (4-6-años) se puede realizar el ejercicio de modo oral.

Comunidad virtual: Invitamos a los niños a escribir sus finales en formato digital (Word) y enviarlos al correo del Teatro de la Universidad Católica: teuc@uc.cl. Éstos serán subidos a la página web. No olviden especificar su nombre, edad y colegio.

III. MÚSICA, TEATRO Y RITO

objetivos:

- Favorecer el reconocimiento de la dimensión musical de la obra, de los instrumentos y sonoridades incorporadas y de sus posibilidades de representación de personajes y situaciones teatrales.
- Favorecer la expresión musical y sus posibilidades narrativas y de representación de la naturaleza.

Ficha

Aula y Hogar

Sugerencias Metodológicas:

- Actividad 1. Plenario
- Actividad 2. Individual-Plenario
- Actividad 3. Plenario
- Actividad 4. Plenario-Grupo

Recursos:

- Descarga extractos de la música de la obra en www.teuc.cl.
- Artículo de Gala Fernández, directora y creadora de la música de *Niño Terremoto* (cuadernillo pág. 18).
- Artículo de la antropóloga Paula de la Fuente (cuadernillo pág. 16)
- www.losprecolombinos.cl/

1.- Recuerdos musicales de Niño Terremoto

A partir de preguntas orientadas a recuperar el recuerdo de la obra, se abre una conversación en **plenario** para reflexionar en torno a la importancia de la música en la obra.

Preguntas:

- ¿Te gustó la música de la obra?, ¿Por qué?
- ¿Crees que la música es importante en *Niño Terremoto*? ¿Por qué es importante? ¿Sería muy diferente sin música?
- ¿Cómo era el canto de los actores? ¿Alguien recuerda algo de ese canto?
- ¿Qué instrumentos recuerdas que había en la obra?
- ¿Cuál instrumento te gustó?, ¿Cómo sonaban? ¿Quién puede imitar ese sonido?
- ¿Cuáles instrumento ya conocías? ¿Y cuáles no?
- ¿Recuerdas cómo se representaba musicalmente el terremoto? ¿Y los animales? ¿Recuerdas alguna canción?

2.- Reconoce y escucha

Estas actividades dependen de la posibilidad de copiar la lámina de Instrumentos (lámina en página 30) y de descargar y escuchar extractos de la música de *Niño Terremoto* en www.teuc.cl. Si están disponibles ambos recursos, pueden realizarse ambas.

a) Identificación visual: Individualmente, observen atentamente, la lámina de Instrumentos e intenta reconocer los **instrumentos** de la obra, poniendo al lado de cada número el nombre que cree que tiene cada uno, a partir del listado de nombres que se encuentra en la lámina. (Soluciones al final de la actividad)

b) Identificación auditiva. A partir de la audición de los extractos musicales de la obra, (terremoto, animales y canciones), los niños intentarán reconocer qué instrumentos participan en cada uno de ellos. Puede hacerse de modo **individual** o en **grupo**. (Descarga de audio en www.teuc.cl).

3.- Musicalizando la naturaleza

Este es un juego de creatividad musical que se puede realizar con **todo el curso** o en **grupos** más pequeños. Proponemos aquí algunas alternativas:

a) El curso completo inicia una exploración sonora libre, utilizando la voz, su cuerpo y los elementos que pueda percibir (bancos, piso, lápices, espirales de los cuadernos, por ejemplo) e incluso instrumentos, en torno a imágenes como las siguientes:

La selva / La erupción del volcán / El terremoto / Las réplicas / Un río caudaloso / Un riachuelo / El vuelo de un pájaro / De una bandada de pájaros / El caminar sigiloso de un tigre / Una manada de búfalos / Las olas del mar / La playa / La lluvia / La noche / Etc...

El/la profesora puede hacer de director de orquesta, dando los inicios y términos y quizá incentivando distintas intensidades y cualidades del sonido. También puede solicitar que otros directores voluntarios organicen al grupo.

b) Se forman **grupos** de 4 ó 5 niños, cada uno escoge una de las imágenes anteriores o inventa otra para musicalizarla, utilizando la voz, instrumentos y/o objetos sonoros. Luego de un tiempo de ensayo, se presentan las distintas piezas



1. TRUENO / 2. MARIMBA / 3. METALÓFONO / 4. TEMPLE BLOCK / 5. BAR CHIMES / 6. WOOD CHIMES / 7. BOMBO / 8. DJEMBÉ / 9. PALO DE AGUA / 10. TAMBOR DE AGABE / 11. UDJ / 12. BOMBO LEGÜERO / 13. MARIMBA / 14. BAQUETAS / 15. GIRO / 16. PEZUNAS / 17. FLAUTA DEMI / 18. RANA RÍTMICA / 19. CACHICHÍ / 20. SPRING DRUM / 21. BOWL / 22. CASCABEL / 23. VIBRASLAP / 24. MARACA

en el **plenario**. El ejercicio puede concluir con una segunda interpretación en que el/la profesora organiza en una historia las piezas, haciendo de narrador. Por ejemplo:

“El terremoto movió la tierra provocando la destrucción por doquier... las olas del mar en principio eran suaves y fueron haciéndose cada vez más violentas, hasta que el mar se calmó y la noche cubrió todo con su manto tranquilo. Cuando el día llegó, una bandada de pájaros alzó el vuelo. Una manada de búfalos se acercó al riachuelo a beber... y en ese momento, que todo parecía ir volviendo a la calma, sobrevino la erupción del volcán... etc., etc.”

IV. EXPERTOS EN TERREMOTOS

objetivos:

- Favorecer la asimilación de la temática de la obra.
- Favorecer el desarrollo de la expresión, la representación y el juego dramático.
- Brindar espacio a la elaboración de los aspectos traumáticos de la experiencia ligada al terremoto, permitiendo la resignificación emocional de la experiencia y conectando con los propios recursos resilientes.
- Apoyar tanto la educación sísmica como la prevención del estrés asociado a la experiencia con terremotos y otros eventos de la naturaleza.
- Favorecer la vinculación positiva con la naturaleza.

Ficha:
Aula y Hogar
Sugerencias Metodológicas:

- Actividad 1. Plenario
- Actividad 2. Plenario -Grupos (a), Individual (b)
- Actividad 3. Grupos - Plenario

Recursos:

- Artículo de la psicóloga Ana María Arón (cuadernillo pág. 8)
- Artículo de la directora de la Escuela de Teatro UC, Milena Grass (cuadernillo pág. 5)
- Descarga extracto musical “El Terremoto” en www.teuc.cl

1.- El baile del ferremoto

Antes de partir con la actividad, se abre el tema a través de algunas preguntas destinadas a recuperar el recuerdo de la obra en relación a la representación teatral del terremoto.

a) Preguntas:

- ¿Cómo se representa el terremoto en la obra?
- ¿Qué elementos intervienen para hacer que parezca un terremoto?
- ¿Qué hace la música para que parezca un terremoto?
- ¿Qué hacen los actores?
- ¿Qué hacen las luces?

b) Actividad:

Luego de las preguntas, representan entre todos el terremoto, al igual que los actores de la obra, utilizando el cuerpo, el movimiento y los sonidos. Sin salir de sus puestos, se separa al curso en tres grupos, que pueden coincidir con las filas, mesas o lugares habituales de trabajo:

- El primer grupo hará el sonido del terremoto, utilizando los pies y manos para golpear las mesas y el suelo.
- El segundo grupo moverá los objetos de igual modo que en un terremoto: las sillas, mesas, cuadernos, etc.
- El tercer grupo moverá su cuerpo como si estuviera en medio del terremoto, bamboleándose, perdiendo el equilibrio, etc.
- Los grupos rotarán de modo que todos pasen por las tres formas de representar el terremoto.
- Para cerrar, todos comentarán qué forma le gustó más realizar, y por qué, y si se parecía a la propia experiencia con los terremotos

2.- Expertos en acción

ORIENTACIONES

El/la profesora puede comentar que luego de haber pasado por estas experiencias, somos expertos en terremotos, y en muchos casos, sobrevivientes e incluso héroes, como es el caso de muchos niños de Chile. Esto es así aunque sintamos miedo, lo cual es totalmente normal, y de todas maneras somos más fuertes ahora y podemos enseñar a otros a enfrentar las situaciones difíciles.

Imaginen que se encuentran con niños de otros países que les piden consejos en relación a cómo enfrentar los terremotos, y ustedes responden sus preguntas y les cuentan su experiencia. Los niños también pueden inventar otras historias siendo expertos en terremotos. Estas fantasías pueden expresarse de dos formas **alternativas**: el juego dramático o dramatización y la expresión gráfica (historieta).

a) Dramatización (grupal): Divididos en grupos de 5 ó 6 niños, dramatizaremos el encuentro con niños de otros países, quienes solicitan y reciben consejos para enfrentar los terremotos, u otra situación inventada. Después de un tiempo acotado de ensayo, se muestran las dramatizaciones en **plenario**.

b) Historieta o dibujo (individual): Cada niño con lápices de colores, plumones y hojas de block, creará una historieta o dibujo donde representa sus aventuras siendo un experto en terremotos. En **plenario**, el/la profesora da la palabra para que los niños cuenten cómo se sintieron confeccionando su historieta.

V. DIVERSIDAD CULTURAL: LOS PUEBLOS INDÍGENAS Y NOSOTROS, "LOS OTROS"

objetivos:

- Reconocer los modos de vida indígenas que son presentados en *Niño Terremoto*.
- Sensibilizar frente a la diversidad cultural a partir de la ficción de *Niño Terremoto*.
- Reconocer los contrastes entre nuestra cultura y los modos de vida de los pueblos indígenas.
- Favorecer la comprensión de lo que son los mitos a partir de la creación de uno.
- Favorecer el desarrollo de habilidades de expresión y comunicación oral y escrita.

Ficha:
Aula y Hogar
Sugerencias Metodológicas:
 • Actividad 1. Plenario
 • Actividad 2. Grupos
 • Actividad 3. Grupos

Recursos:
 - Ver reseña de argumento de *Niño Terremoto* en www.teuc.cl
 - Entrevista a Andrés Kalawski, dramaturgo de *Niño Terremoto*.
 - Artículo de antropóloga Paula de la Fuente (cuadernillo pág. 16)
 - Link Museo de Arte Precolombino en www.precolombino.cl/mods/culturas/etnografia.php
 - Para niños: www.losprecolombinos.cl/
 - Cuentos de animales en www.precolombino.cl/mods/biblioteca/pdf/publicacion.php?id=51

1. El pueblo shuar de *Niño Terremoto*, ante nosotros

Para esta actividad, es útil apoyarse en la reseña del argumento de *Niño Terremoto*, que se puede descargar en www.teuc.cl. Se abre una conversación abierta en **plenario** a partir de la mirada del pueblo shuar que nos plantea la obra, etnia sobre la cual el dramaturgo Andrés Kalawski se inspiró libremente para escribir la obra *Niño Terremoto*, a través de preguntas como las que siguen:

- ¿Cómo vive el pueblo shuar según lo que nos muestra la obra *Niño Terremoto*?
- ¿Qué dioses shuar aparecen en la obra? ¿Cómo se llamaban, y qué fuerzas o poderes representaban?
- ¿Cómo se relacionan los shuar con la naturaleza y con los animales?
- ¿Cómo se relacionan los shuar con sus ancestros?
- Reflexiona en torno al siguiente extracto del texto dramático de *Niño Terremoto*.

"Pero peor aún que los gritos, peor que los temblores y peor que el miedo, era que los arutmawakán, los espíritus de los ancestros que guían los ojos y los dardos, los espíritus de los que ya murieron pero que nos guían en la selva, habían desaparecido en silencio y no aparecían bajo las chozas entre las hormigas, ni con las piedras brillantes como los escarabajos ni en las cascadas donde van a buscarlos los niños cuando quieren empezar a ser hombres".

- ¿Qué crees, entonces, que significan los antepasados para los shuar? ¿Qué diferencias hay entre ellos y nosotros en relación a los antepasados (padres, abuelos, bisabuelos, etc..) que han dejado de vivir?
- ¿Quiénes son los más importantes de la tribu? ¿Por qué llaman al Cazador "el mejor de los nuestros"? ¿Y en nuestra sociedad, quienes creen ustedes que son los mejores o los más importantes?
- ¿Por qué creen ustedes que llora el Niño Terremoto? ¿Cómo es posible calmarlo?
- ¿Cuál es la relación del Cazador con su Enemigo?
- Escucha los siguientes textos de la obra:

"Nunca se había visto un combate más alegre ni más cariño mezclado con los golpes"... "La pelea, aunque terrible, a ratos parecía un baile. Tanto se conocían Cazador y su enemigo que se movían como si sus corazones fueran un solo temblor que les marcara la danza. Y quedaban trabados en sus golpes y aprovechaban de conversar pero volvían a la pelea y jadeaban y gemían de cansancio"

- A la luz de esto, ¿cuál sería el sentido de la guerra para los shuar, en el contexto de la obra? ¿Y qué diferencia tiene con el sentido de la guerra en nuestra cultura?

2. Conociendo más sobre pueblos indígenas

Investigando: Pida a los niños que investiguen sobre distintos pueblos indígenas, tanto de nuestro continente como de otros (ejemplos: sioux, toltecas, sel'nam, quechua, yanomami, huajiro, aymara, etc.). Cada niño, ayudado por sus padres en el hogar, elegirá un pueblo para averiguar sobre su modo de vida, su cosmovisión y su relación con la naturaleza, y llevará este material a la clase. Es deseable que traiga junto con la información algún objeto, imagen o fotografía que remita al pueblo investigado.

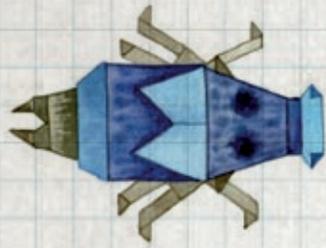
Una vez en la clase, los niños se juntan en **grupos** de 4 y comparten lo investigado durante algunos minutos. Se pueden plantear algunas preguntas para reflexionar en torno a las formas de vida de estos pueblos, como:

- ¿Qué semejanzas tienen entre sí? ¿Qué diferencias?
- ¿Y en qué se diferencian de nuestra propia forma de vida urbana?

Finalmente, los grupos en **plenario** exponen sus conclusiones. El adulto puede aportar con algunas clarificaciones conceptuales.

DEFINICIONES

Indígena es un término que se aplica a todo aquello que es relativo a una población originaria del territorio que habita. Con el mismo sentido se utiliza el término **nativo**, aunque también es habitual utilizar términos como **pueblos originarios**, **naciones nativas** o **aborígenes**. En sentido estricto se aplica la denominación indígena a las etnias que preservan las culturas tradicionales no europeo-occidentales, que pertenecen a tradiciones organizativas anteriores a la aparición del estado moderno, y a culturas que sobrevivieron la expansión planetaria de la civilización europea. Hay que tener cuidado en no caer en el error histórico de reconocer a los pueblos originarios "como monumentos del pasado", ya que, a pesar del exterminio de muchos pueblos desde los tiempos de la conquista, existen aún muchos vivos en el presente, cuyo desafío es integrarse con respeto a sus culturas cada vez más a la vida política, social y económica de las naciones modernas. América Latina tiene una fuerte presencia de población de origen indígena, como ocurre en Bolivia, Perú y Ecuador en América del Sur y Guatemala y México en América Central y del Norte. Estos pueblos están ligados al trabajo de la tierra y durante mucho tiempo se confundieron con los campesinos. Lamentablemente, mayoritariamente se encuentran entre los sectores más pobres de los países y su situación se ve agravada por su aún escasa integración social y política.



3. Escribiendo y dramatizando nuestro mito de origen.

a) **Dramaturgia:** Se propone a los niños, en grupos de 4 ó 5, inventar y escribir un mito que dé origen al grupo curso. Tal como ocurre en los mitos, debe haber participación de seres sobrenaturales (dioses, fuerzas de la naturaleza, magos, etc.) y deben quedar establecidos los modelos de comportamiento aceptados, las actitudes prohibidas y aquellas permitidas.

Una variante con niños más pequeños (4 a 7 años) es omitir la escritura, centrándose en la creación colectiva oral. A partir del recuerdo del mito que da origen al terremoto en la obra, la educadora propone la creación del mito que da origen al curso, con presencia de dioses y seres sobrenaturales.

ORIENTACIONES

Esta actividad propone un trabajo de dramaturgia, similar al que realizó el dramaturgo de Niño Terremoto, quien se basó en una investigación acerca de los shuar para escribir una historia de ficción, a partir de la cual se montó la obra de teatro.

b) **Dramatización:** poniendo en escena el texto escrito. A continuación, los grupos dramatizan lo escrito, la totalidad o un fragmento de ello. Este ejercicio puede realizarse de manera sencilla o incorporar objetos, instrumentos musicales y sonoros, vestuarios y lo que requiera el grupo para su expresión. Luego de un tiempo de ensayo, se muestran las pequeñas obras en plenario.

c) **Comunidad Virtual:** Invitamos a los niños a escribir sus mitos en formato digital (Word) y enviarlos al correo del Teatro de la Universidad Católica: teuc@uc.cl. Éstos serán subidos a la página web. No olviden especificar su nombre, edad y colegio.

VI. ORIGAMI Y TEATRO DE PAPEL

objetivos:

- Favorecer la asimilación de los aspectos visuales y narrativos de *Niño Terremoto*.
- Favorecer el desarrollo de habilidades manuales y psicomotricidad fina.
- Favorecer el desarrollo de habilidades narrativas, de comunicación y expresión.

Ficha:

Aula y Hogar

Sugerencia Metodológica: Individual - Grupos - Plenario

Recursos:

- Una completa guía de origami en www.en.origami-club.com/
- Para origami fáciles, hay diagramas y animaciones en www.en.origami-club.com/easy/index.html.

De forma individual y libre, los niños exploran con papel doblándolo (no cortándolo) para crear figuras que representen, objetos, personajes, animales, elementos de la naturaleza, etc. Es posible que sepan hacer barquitos, aviones o crear alguna figura simple doblándola. El adulto puede sugerir intentar realizar una flor, una nube, un árbol, una roca, una fruta, etc., o bien mostrarles cómo realizarlo. Se recomienda también apoyarse en la página web sugerida, a partir de la cual se pueden enseñar algunas figuras fáciles, que se unirán a las que los niños han creado.

A continuación, se juntan en grupos de 3 a 5 niños, y crean una pequeña historia con lo construido. No es necesario que utilicen todo, pueden seleccionar objetos para crear su historia o realizar figuras nuevas que requiera su historia. Esta debe tener alguna relación con lo visto en la obra: puede ser de animales, puede incluir elementos de la naturaleza, y personajes relacionados con *Niño Terremoto*, por ejemplo: los niños del colegio, los libros, el Cazador, los animales, la cascada, la selva, el río, el bebé, etc. Finalmente se realiza una puesta en común de las creaciones en plenario. En el hogar, puede realizarse como un juego conjunto entre padres e hijos.

VII. EL DESVÁN DE LOS LIBROS

objetivos:

- Favorecer la asimilación de los aspectos escénicos y narrativos de *Niño Terremoto*.
- Favorecer el desarrollo de una actitud de curiosidad e investigación.
- Favorecer el interés de los niños por los libros y su contenido y las habilidades lectoras.
- Favorecer el desarrollo del juego dramático como mediación de aprendizajes significativos.
- Favorecer el desarrollo de la creatividad, el sentido del humor y la expresividad.

Ficha:

Aula y Hogar

Sugerencias Metodológicas: Individual - plenario - grupo.

Recursos: Entrevista a Andrés Kalawski, dramaturgo de *Niño Terremoto*. (cuadernillo pág. 10)

1.- Creando nuestro desván

En el aula, a modo de plenario, y en el hogar, como conversación libre, se indaga acerca de la relación de los niños con los libros a partir de preguntas como: ¿te gustan los libros?, ¿qué libros te gustan?

a) **Investigación:** Luego, se solicita que cada niño investigue qué libros hay en su hogar, especialmente libros antiguos, al igual que en el colegio de *Niño Terremoto*, y averigüe de qué tratan. Luego, que escoja uno o dos y, previo solicitar autorización de sus padres, lo lleve a su clase. En el hogar, los padres pueden acompañar la búsqueda de los libros. Una variante con niños pre-lectores (4-6 años) es realizar el ejercicio incluyendo libros de cuento y otros que contengan variadas imágenes.

En el aula, se interviene el espacio de modo que un mesón amplio o un grupo de mesas quede en el centro, donde los niños puedan ubicar sus libros armando una especie de librería o biblioteca. Entonces, todos irán recorriendo la biblioteca y hojeando libros, tratando de averiguar de qué tratan y si les gustan o no.

b) **Dramatización:** El desván de los libros. Todos los libros están apilados sobre los mesones, y por grupos de 3 ó 4, van entrando como si estuvieran en algún desván o cuarto semi-abandonado del colegio, al igual que los niños de *Niño Terremoto*. En él, van “descubriendo” libros y eligen los que más les gusta, conversando entre ellos de forma improvisada, por qué los prefieren, como los niños de la obra. El adulto puede explicar que, como es una dramatización necesitan hablar claro y fuerte para que los demás comprendan, y que traten de hablar de a uno. Los demás deben observar en silencio la representación de cada grupo.

Con niños pequeños (4 a 6 años), se puede realizar un juego colectivo de modo que la librería y el desván se unan en un solo momento de juego e investigación.

2. ¿Cuál es el chiste?

¿Recuerdas que en la obra uno de los niños encontraba un libro de chistes? ¿Recuerdas alguno de esos chistes? El dramaturgo de la obra los invita a mejorar los chistes, aportando nuevos para incluirlos en el libro de chistes que aparece en *Niño Terremoto*.

Esta actividad se puede realizar en grupos o en parejas. Cada grupo inventa algunos chistes y los escribe. Si son niños pequeños pueden hacerlo de manera oral. Luego, cada grupo cuenta al resto del curso los chistes que ha creado. Si lo desean, pueden hacer una lista con los mejores para enviarlos al libro de chistes de la obra.

Comunidad Virtual: Invitamos a los niños a escribir sus chistes en formato digital (Word) y enviarlos al correo del Teatro de la Universidad Católica: teuc@uc.cl. Éstos serán subidos a la página web. No olviden especificar el curso, edad y colegio. ¡Los esperamos!

FACULTAD DE ARTES UC

ESCUELA DE TEATRO UC

TALLERES TEATRO UC

La Escuela de Teatro, a través de la Coordinación de Extensión, ofrece diversos talleres a lo largo del año, destinados a público general con o sin conocimientos en el área, expandiéndose más allá de la comunidad universitaria. Esta apertura representa un incremento importante en el conocimiento público de nuestra gestión educativa y colabora con la difusión social del quehacer cultural en la UC.

TALLER DE TEATRO ABIERTO

Taller orientado a entregar a los alumnos herramientas básicas para el actor, (voz, movimiento, actuación y montaje), a través de la dramatización de textos teatrales y/o relatos escénicos.

TALLER DE TEATRO SEMESTRAL

Taller de actuación orientado a entregar herramientas básicas del trabajo teatral desde el punto de vista del actor, enfocándose a la puesta en escena de un montaje breve.

TALLERES DE VERANO E INVIERNO

Talleres intensivos en materias específicas del Teatro. La duración acotada de los talleres de Verano e Invierno, hace posible ejecutarlos de forma paralela a otros estudios o actividades laborales.

MÁS INFORMACIÓN:

Juan Francisco Olea / extensioateatro@uc.cl
Teléfono: 354 5141 / www.uc.cl/artes (teatro)

Búscanos en facebook o twitter:
Extensión ETUC



MAGÍSTER EN ARTES

El Magíster en Artes es un programa multidisciplinario en artes, con énfasis en un diálogo con la producción cultural chilena e internacional, particularmente latinoamericana. Este postgrado aborda las disciplinas de teatro, música y artes visuales, en diferentes orientaciones.

EN TEATRO se puede optar a:

- Modalidad Laboratorio Contemporáneo de Investigación y Experimentación Escénica.
- Modalidad teórica: en torno a la teoría cultural del drama y de la performatividad: su actualización en la escena latinoamericana.

EN MÚSICA se puede optar a:

- Musicología
- Composición

EN ARTES VISUALES se puede optar a:

- Creación de una obra visual, la que se acompaña de una memoria de obra.
- Realización de una tesis en teoría, historia del arte, o bien, en temas asociados a patrimonio y sus influencias sobre el arte chileno.

MÁS INFORMACIÓN:

<http://magisterartes.uc.cl>
magisterartes@uc.cl

Jefe de Programa: Roberto Farriol
Teléfono: 354 5202

EXTENSIÓN ARTES UC

La extensión artística de la Facultad de Artes UC se fundamenta en la participación de sus docentes y alumnos, en las temporadas de conciertos, en el caso del Instituto de Música, o como expositores e investigadores visuales en el caso de la Escuela de Artes.

El Instituto de Música efectúa anualmente un gran número de Temporadas, Ciclos y Festivales Musicales, en un ejercicio de permanente difusión artística, de las cuales cabe destacar el VIII Encuentro de Música Sacra (Marzo-Abril 2011) y el VI Festival de Guitarra UC 2011 (Mayo 2011)

MÁS INFORMACIÓN:

Instituto de Música UC / mccabezas@uc.cl
Teléfono: 354 5098 / www.uc.cl/artes (musica)

La Escuela de Artes como parte de su plan de extensión, cuenta con dos espacios de exposición, Galería MACCHINA y Espacio Vilches, los que tienen como objetivo establecer un puente de intercambio entre las investigaciones visuales que producen nuestros artistas y la comunidad. Ambos espacios cuentan con exposiciones de destacados artistas y curadores nacionales e internacionales.

Además contamos con diplomados en las siguientes menciones: General, Escultura, Cerámica, Dibujo, Digital, Grabado, Figura Humana, Fotografía, Pintura y Retrato.

MÁS INFORMACIÓN:

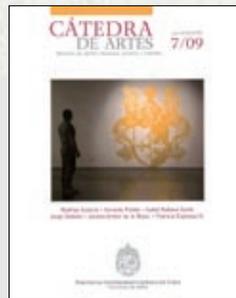
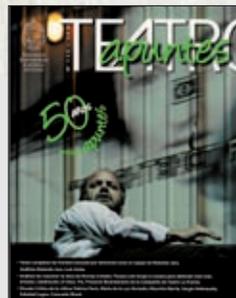
Espacio Vilches / rfuentealba@uc.cl
www.escuelaarte.uc.cl
Galería MACCHINA / galeriamacchina@uc.cl
www.escuelaarte.uc.cl
DIPLOMADOS / www.escuelaarte.uc.cl

PUBLICACIONES

APUNTES DE TEATRO Escuela de Teatro UC
www.revistaapuntes.uc.cl/ / Teléfono: 354 5083

CÁTEDRA DE ARTES Magíster en Artes
Teléfono: 354 5159 / www.catedradeartes.uc.cl

CHILE ESCENA 200 años de teatro en un sólo escenario. El primer museo virtual de teatro chileno en la web. / www.chileescena.cl



PRÓXIMOS ESTRENOS

SEPTIEMBRE-OCTUBRE “EL JOVEN BURLADOR”

Libre versión de *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina / Dirigida por Daniel Gallo

Producción TEUC / La Calderona

Después de un gira por el prestigioso festival español “Las huellas de la barraca”, llega al TEUC esta versión contemporánea del clásico del Siglo de Oro español. *El joven burlador* es contar la historia de Don Juan a través de la siguiente premisa: viajar es una fiesta.

OCTUBRE - DICIEMBRE “PADRE”

De Strindberg / Dirigida por Alexis Moreno

Compañía Invitada / Fondart Bicentenario

En *Padre*, la incertidumbre genera la debacle familiar, una violenta lucha psicológica entre el género masculino y femenino. La obra nos invita a replantearnos nuestras más íntimas estructuras de supervivencia y estabilidad emocional.

temporada
teuc 2011

www.teuc.cl

PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS

Decano Facultad de Artes: Ramón López. Dirección Escuela de Teatro: Milena Grass. Dirección TEUC: Inés Stranger. Sub Dirección y Producción TEUC: Mario Costa. Co-Producción: Verónica Tapia. Comunicaciones y Públicos: Amalá Saint-Pierre. Adjunta de Comunicaciones y Públicos: Paula Pavez. Prensa: Verónica Salazar. Diseño gráfico: Gerardo Rivera. Administración de sala y gestión de públicos: Carola Zuleta. Acogida de públicos: Maite Lanchares. Jefe técnico: Francisco Lacalle. Operador técnico: Maximiliano Cornejo y Raúl Pacheco. Operador iluminación: Juan Carlos Araya. Realización escenográfica: Juan Pablo Cuevas, Ariel Medrano, Claudio Viedma. Sonido: Marco Díaz. Sastrería: Sergio Aravena. Boletería: Marcela Gómez. Estafeta: José Caro. Promoción y ventas: Mario Contreras, Raúl Pacheco. Asistente de administración: Juan Hormazábal. Asistente de servicios: Lautaro Ortiz. Administración y finanzas: Luis Coloma. Secretaria: Verónica Vergara.

CUADERNILLO DE MEDIACIÓN CULTURAL. Contenidos y edición: Amalá Saint-Pierre. Asistente: Paula Pavez. Colaboradores: Inés Stranger, Milena Grass, Ana María Aron, Paola Abatte, Gala Fernández, Paula de la Fuente, Patricio Barrientos, Andrea Ugarte, Carola Sandoval, Andrés Kalawski. Diseño gráfico: Gerardo Rivera. Ilustración: Andrea Ugarte. Fotografías cuadernillo: Diego Nawrath. Ventas de Funciones: Mario Contreras. mcontree@uc.cl / 354 5106.

TEATRO

UNIVERSIDAD CATÓLICA



CONCURSO DE CREACIÓN Y CULTURA
ARTÍSTICA (CCA) 2010 (VRI-DAC)
COORDINACIÓN PROYECTO DE
INVESTIGACIÓN: MILENA GRASS



AUSPICIAN:

LATERCERA



www.teuc.cl



SIGUENOS POR

