
This is the **accepted version** of the book part:

Úcar, Xavier. «Los teatros de la animación teatral desde una perspectiva socioeducativa». A: De la educación social a la animación teatral. (2006), p. 119-153. 34 pàg. Gijón: Ediciones Trea.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/254921>

under the terms of the  ^{IN} COPYRIGHT license

LOS TEATROS DE LA ANIMACIÓN TEATRAL: RECURSOS DE ANIMACIÓN TEATRAL EN LA RED

Todos nosotros somos teatro. A. Boal

Xavier Úcar
Universitat Autònoma de Barcelona

El concepto de Animación Teatral (AT) define, caracteriza y distingue un sector de prácticas socioculturales y educativas que se vehiculan a través del teatro y las técnicas teatrales. Muchas de las personas, grupos o comunidades, sin embargo, y, también muchas de las experiencias e iniciativas que en la actualidad forman parte de dicho sector, no se identifican a sí mismas con dicha denominación. Éste es un fenómeno que suele suceder con las terminologías de nuevo cuño.

Con el ánimo de caracterizar metodologías y recursos propios de la AT para actuar con personas, grupos y comunidades hemos estructurado este trabajo de la siguiente forma. En primer lugar se parte de un concepto específico de Animación Teatral en el que se la vincula con los procesos de aprendizaje y de empoderamiento. En segundo lugar se analizan las potencialidades educativas del teatro como núcleo de los procesos de AT. En tercer lugar, se presentan metodologías específicas de intervención que se concretan en lo que hemos convenido en denominar *los teatros de la animación teatral*. A continuación se describen y caracterizan los elementos básicos que intervienen en cualquier proceso de AT y se acaba este trabajo con una guía de recursos de AT en la red.

1. ANIMACIÓN TEATRAL: LA VERSATILIDAD DE UN CONCEPTO INTEGRADOR

Tratar con la AT supone un trabajo de integración conceptual que no resulta nada fácil si pensamos en la heterogeneidad, la versatilidad y plasticidad de las tradiciones, metodologías, técnicas y procedimientos que convergen en ella. En una apretada síntesis teórica¹ podríamos caracterizarla con los siguientes rasgos:

- La AT manifiesta una doble funcionalidad: puede ser concebida como un medio o una herramienta cultural que posibilita la formación y el acceso a la cultura y, también, como un fin, una expresión o un producto cultural, que permite a las personas expresar su propia cultura.
- La AT es un punto de encuentro interdisciplinar entre la cultura, la animación sociocultural y el teatro. Los tres conceptos base hallan, en la disciplina que los estudia, su historia, su contexto de interpretación y sus metodologías y herramientas específicas, que determinan la morfología con que cada uno de ellos se actualiza. Cada uno de ellos aporta, asimismo, unos rasgos específicos y diferenciados a la AT y contribuye a explicar, al menos, una parte de la misma. Una metodología de trabajo antropológico, educativo y artístico tan plural, tan versátil y tan enriquecedora como la AT sólo puede hacerse comprensible como confluencia y diversidad de formas de trabajo y de expresión; como intersección de historias y tradiciones; y por último, como convergencia de modelos y corrientes tanto teóricas como prácticas.

o

¹ Buena parte de las conclusiones aquí apuntadas se fundamentan en un trabajo teórico previo. Ver Úcar, 2000.

- La AT es una modalidad específica de animación sociocultural. Decir que la animación sociocultural y la AT son acciones socioeducativas no viene a señalar nada más que el hecho de que ambas desarrollan procesos educativos en ámbitos sociales y comunitarios. Pero esto resulta insuficiente. Hay que remarcar que la animación se refiere ciertamente a procesos educativos, pero que éstos se caracterizan por ser especialmente participativos, vivos, humanos, dinámicos y desenfadados.
- El modelo antropológico que enmarca y orienta los procesos de AT es el de la Democracia Cultural. Dicho modelo se actualiza, entre otros, a través de los procesos de empoderamiento que lo vertebran y configuran. El empoderamiento es, en esencia, un proceso de autodeterminación cultural por el que las personas, grupos y comunidades se dotan de recursos para poder participar en términos de igualdad en las esferas de poder.
- La AT genera procesos de creación cultural en los que la participación, la solidaridad y la libertad cultural son principios clave.
- La AT trabaja en función de principios y valores consistentes con una ética de la relación humana.
- La AT puede ser caracterizada como una tecnología social de planeamiento, como una práctica social y como una práctica social crítica, siempre en función de los objetivos y metodologías en los que los procesos de animación se fundamenten. Éstas caracterizaciones enfatizan respectivamente las tres dimensiones que se amalgaman en cualquier experiencia educativa en tanto que proceso y producto específico: la dimensión técnica, la dimensión práctica o relacional i la dimensión crítica o emancipatoria.
- La AT pretende crear un tejido sociocultural denso y fuerte que fundamente la búsqueda organizada de una mejora sustantiva de la calidad de vida de un grupo o una comunidad. Todo esto, a través de la utilización de procedimientos, técnicas y recursos teatrales.
- En los procesos de AT se aprende a través de la propia experiencia, no por un proceso puramente intelectual.
- En la AT se conjugan el entretenimiento y el aprendizaje. Los procesos de AT divierten al mismo tiempo que educan.
- La AT no busca como objetivo principal ni la formación de artistas ni la de actores profesionales.
- El objetivo procedimental básico de los procesos de AT consiste en posibilitar y estimular el aprendizaje dramático de personas, grupos y comunidades.
- La AT como sector de intervención sociocultural y educativa está configurado por una multiplicidad de iniciativas, experiencias, acciones e intervenciones extraordinariamente heterogéneas y diversas.

A partir de estos presupuestos definimos **la Animación Teatral como aquel conjunto de prácticas socioeducativas con personas, grupos o comunidades que, a través de metodologías dramáticas o teatrales, genera procesos de creación cultural y persigue el empoderamiento (*empowerment*) de**

los participantes.

No todo lo que se hace en teatro tiene porqué constituirse como una experiencia de AT. Lo que interesa es discriminar aquello que determina el que una iniciativa concreta pueda o no ser incluida en este sector. En principio, parece claro que todas aquellas experiencias profesionales que tienen ánimo de lucro no formarían parte de lo que denominamos AT, pero es necesario matizar. En el cuadro N° 1 se presentan algunos tipos de teatro y se concreta en qué condiciones pueden ser considerados como AT.

LA ANIMACIÓN TEATRAL	
No es.....	Pero puede serlo si.....
Teatro profesional una compañía profesional trabaja con un grupo o comunidad en el marco de los principios, valores o metodologías de la democracia cultural (Cías. Profesionales no lucrativas; Cías. Profesionales que desarrollan campañas de teatro popular; Cías. Profesionales que implementan campañas de <i>teatro del desarrollo</i> , etc.).
Teatro escolarforma parte de proyectos o campañas de culturización o de desarrollo del empoderamiento por medio del teatro y las técnicas teatrales.
Teatro experimentalno es un fin en sí mismo, sino un medio para ampliar los recursos expresivos y comunicativos de los participantes, por ejemplo.
Teatro amateur es algo más que pasar el rato y llenar el tiempo. Si los objetivos que persigue se relacionan de alguna manera con la mejora de la calidad de vida de la comunidad.

CUADRO N°. 1: *Rasgos que determinan que una experiencia teatral forme parte del sector de la AT*

En consonancia con la definición de AT elaborada y a partir de los análisis del cuadro anterior, dos parecen ser, en esencia, las características que, desde mi punto de vista, resultan comunes a las diferentes experiencias o iniciativas teatrales. Estas características se muestran como los referentes para determinar qué experiencias pueden ser calificadas como AT. Serán consideradas experiencias o iniciativas de AT todas aquellas que:

- A. En el marco de la Democracia Cultural persigan el empoderamiento de los participantes.
- B. Generen o posibiliten procesos de creación cultural a través de procedimientos, técnicas o recursos teatrales.

2. EL TEATRO EN Y DESDE LA ANIMACIÓN TEATRAL: EL APRENDIZAJE DRAMÁTICO

Pensar el teatro desde los procesos de AT, equivale a describir una multiplicidad de acciones e intervenciones que se caracterizan, en primer lugar, por su extraordinaria heterogeneidad. El teatro, como estrategia de animación, toma en las iniciativas que se llevan a cabo en la práctica, una dimensión múltiple; talleres de teatro impartidos a colectivos específicos (jóvenes, mujeres, presos, etc.); montajes teatrales llevados a cabo por grupos de amigos o por comunidades concretas²; Teatro histórico o tradicional; y cursillos, jornadas o experiencias de teatro popular, por poner algunos ejemplos. Todo este heterogéneo conjunto de actividades constituye el instrumental básico de los procesos de AT.

En el marco de dichos procesos vamos a presentar una síntesis de los rasgos que, desde nuestro punto de vista, caracterizan esencialmente al teatro y se constituyen en presupuestos previos de cualquier programa o proyecto de AT:

- ❑ El teatro es un fenómeno humano en el que concurren, participan, o se ponen en juego, al mismo tiempo, las facetas individual y social de las personas.
- ❑ El objeto del teatro es la representación de situaciones humanas, de *dramas*. Este término proviene del término griego *drao*, que significa: acción, acción representada o gente en acción. Las personas, sus problemáticas, sus interacciones con los demás y con el entorno, constituyen su temática concreta.
- ❑ El teatro es, ante todo, un medio de expresión y de comunicación, a través del cual las personas pueden descubrir y experimentar sus límites y posibilidades, tanto en el ámbito personal como en el de las interacciones sociales. El cuerpo es el único instrumento de expresión utilizado por el ser humano desde el mismo instante de su nacimiento y es el propio cuerpo el que se experimenta y se pone en juego en las acciones teatrales.
- ❑ El teatro desarrolla las funciones de divertir y educar.
- ❑ El teatro es un instrumento formativo al servicio del crecimiento, desarrollo y autonomía progresiva de las personas y las comunidades.
- ❑ El teatro es un punto de encuentro y descubrimiento para las personas, más allá de su edad, profesión o género. En él cada cual puede encontrar su sitio y su función. El teatro es inter y multigeneracional.
- ❑ El teatro, como instrumento de formación, es válido para el hombre en general porque es válido para todas las etapas de su desarrollo. En cada una de ellas tendrá unos objetivos predeterminados, habrá un estilo específico de hacer, y unas técnicas más adecuadas con relación al momento evolutivo³.
- ❑ El teatro es siempre acción; constituye una experiencia eminentemente práctica. El contenido de esta experiencia práctica, de esta acción, centro del quehacer teatral, es el conflicto, como punto crítico a partir del cual se produce el descubrimiento, el crecimiento o el avance personal y/o comunitario en cualquiera de sus múltiples aspectos.

² En nuestro país es muy común que determinadas celebraciones religiosas (la pasión, el nacimiento o la vida de Cristo) sean representadas teatralmente por los miembros de las comunidades, sobre todo de las rurales. Son especialmente conocidas las *Pasiones* y los *Belenes vivientes*. Todas ellas son experiencias de AT. Para una caracterización y evaluación de dichas experiencias ver Úcar, 1993.

³ En Ucar 1992a: 25, 26 están descritas las características de una poética de teatro para niños, para adolescentes, para adultos y para gente mayor.

- ❑ El teatro manifiesta un marcado carácter integrador. El poder de integración proviene del hecho que el lenguaje teatral es suma de muchos otros lenguajes (palabra, gesto, sonidos, colores, imágenes, formas, etc.).
- ❑ Las acciones dramáticas se basan en la capacidad para encarnar o desarrollar un papel o un personaje dentro de una situación ficticia. Esta situación se rige por el principio del juego simbólico, por el *como si...*, que es una técnica que permite la suposición de sujetos, hechos, y lugares simbólicos.
- ❑ Las acciones dramáticas posibilitan el uso simbólico del espacio y de los objetos. Desde el punto de vista formativo esto significa que favorecen y estimulan la capacidad de transferencia; la flexibilidad y la adaptación personal a situaciones nuevas; y el desarrollo de la imaginación y la creatividad de las personas.
- ❑ La acción dramática tiene en la catarsis uno de sus elementos más formativos⁴.
- ❑ El teatro puede ayudar a las personas a desbloquear las inhibiciones naturales, traumas y represiones que rodean a las personas en la vida cotidiana, facilitándoles la adquisición de confianza en sí mismo y en los otros.
- ❑ El objetivo fundamental del teatro es proporcionar experiencias, instrumentos y recursos que permitan a las personas ampliar el número de registros expresivos y comunicativos con el objeto de ampliar y enriquecer su visión de la realidad y del mundo.

El objetivo del teatro, de cualquier tipo de teatro, es enriquecer a las personas en uno u otro sentido, y la mejor forma de hacerlo es implementando su capacidad de relación con el mundo sociocultural que las rodea, haciendo que descubran, aprendan e integren el mayor número de registros expresivos y comunicativos posible. Es, en este sentido que afirmamos que, como modalidad específica de animación sociocultural, la AT busca que las personas se encuentren a sí mismas en la interacción con los otros; que descubran aspectos ignorados de las propias personalidades y que aprendan a rentabilizarlos en términos de mayor felicidad y equilibrio personal o interactivo; busca que aprendan a autoorganizarse para afrontar un problema colectivo. Busca en definitiva, crear un tejido sociocultural fuerte que fundamente la búsqueda organizada de una mejora sustantiva de la calidad de vida de un grupo o una comunidad. Y todo esto, a través de la utilización de procedimientos, técnicas y recursos teatrales.

El teatro es una metodología de trabajo especialmente adecuada para desarrollar procesos de animación sociocultural. Desde el punto de vista etimológico se afirma que el término animación proviene de *anima* (aliento vital, alma) y *animus* (dinamismo, movimiento). La propia historia, con múltiples ejemplos, nos muestra las veces que el teatro ha jugado o desarrollado ambos papeles, concienciando a las personas de las realidades que estaban viviendo e incitándolas a la acción⁵.

⁴ Para ampliar ver Úcar, 1992:20,21.

⁵ Dice Ubersfeld, el espectador está obligado no sólo a seguir una historia o una fábula, sino también a recomponer, en cada instante, la figura total de los signos que concurren en la representación. Al mismo tiempo, se debe apropiarse (identificación) y alejar (distanciamiento) del espectáculo; la primera le permite vivirlo, la segunda pensarlo. Como indica esta autora, posiblemente no exista otra actividad que exija una tal toma de posición intelectual y psíquica (1989: 32). Es posible que aquí se encuentre la razón por la cual el teatro haya sobrevivido a las más diversas sociedades y bajo las formas más variadas.

El teatro puede situarse en la línea de los objetivos que persigue la animación sociocultural; básicamente, que las personas salgan de su pasividad, que se pongan en acción y que asuman o recobren su autonomía. El teatro, desde esta perspectiva, está íntimamente vinculado a la educación y se constituye esencialmente en un tipo de aprendizaje individual y colectivo, base y fundamento sobre el cual construir las nuevas interrelaciones de la comunidad con su propio medio sociocultural. Lo que denominamos aprendizaje dramático constituye el camino metodológico que el teatro proporciona para conseguir los objetivos que persigue la animación sociocultural. Se podría afirmar que, en esencia, el objetivo procedimental básico de los procesos de AT radica en posibilitar que las personas, grupos y comunidades desarrollen, adquieran o experimenten aprendizajes dramáticos.

El aprendizaje dramático generado mediante la puesta en juego de procedimientos, técnicas y recursos teatrales y, al mismo tiempo, la gran potencialidad pedagógica que el teatro representa como herramienta fundamental en los procesos de AT, se hacen patentes en el hecho que aquél permite:

- a) Una implicación de la persona como un todo armónico (cuerpo, mente, sentimientos y emociones) sin las eliminaciones y segmentaciones que se producen en muchas acciones de la vida cotidiana. De hecho, el teatro sensibiliza a las personas frente al mundo afectivo y no racional y les ayuda a integrarlo o a relacionarlo con el tipo de racionalidad -fundamentalmente técnica- en que se sustenta nuestra sociedad actual.

El teatro cuenta como metodología de animación sociocultural, por otra parte, con la potencialidad de permitir a las personas trabajar con su inconsciente. En el teatro se enfrenta a la persona con las propias contradicciones, con sus miedos y sus complejos y se busca, con este enfrentamiento, que aquélla se proporcione a sí misma los instrumentos y los medios adecuados bien para superarlos, bien para aprender a convivir con ellos.

- b) La puesta en juego de los propios recursos expresivos y comunicativos de manera que conduzcan a las personas al autoconocimiento y al autodescubrimiento de los propios límites y posibilidades. El teatro es un campo de pruebas donde los individuos pueden experimentar y jugar con la creatividad propia y ajena. Desde un planteamiento procedimental los participantes intentan dentro de una situación lúdica o formativa, previamente aceptada, pensar en sus interpretaciones y comprenderlas, analizando sus experiencias en la posterior puesta en común. En los procesos de animación teatral se aprende a través de la propia experiencia, no por un proceso puramente intelectual. Brecht decía que *una característica de los medios teatrales es la transmisión de conocimientos e impulsos de una forma placentera; -y señalaba así mismo que- la profundidad del conocimiento y del impulso corresponde a la profundidad del disfrute* (1997:329).

- c) La puesta en práctica de conductas interactivas (de la misma forma que en el juego) sin peligro para la propia identidad física y psicológica. Esto comporta conocer y ampliar considerablemente el número de registros comunicativos e interactivos de las personas. Como apunta Ubersfeld, *el teatro convoca y desactiva otro tipo de angustia, el de las relaciones humanas, el de la relación con el otro que puede destruirme y devorarme, con el otro que es más poderoso que yo, o más fuerte. El teatro es también el placer de una relación humana mostrada sin sus peligros y puesta a distancia* (1997:339).

- d) La observación de las reacciones de los demás (espectadores, grupo, comunidad, etc.) frente a las conductas propias, ajenas e interactivas, teniendo en cuenta que, a diferencia de otros tipos de observaciones de la vida cotidiana o del quehacer científico, en el caso del teatro, la persona se somete a la observación voluntariamente. El feed-back obtenido mediante estas

observaciones enriquece el autoconocimiento y la capacidad relacional de las personas. *El placer del teatro -dice Ubersfeld- es el de tocar con el dedo (pero tocar de lejos) todo lo que da miedo o ha dado miedo al niño (1997:339).*

3. METODOLOGÍAS PARA LA INTERVENCIÓN: LOS TEATROS DE LA ANIMACIÓN TEATRAL.

La metodología de la intervención hace referencia a las relaciones establecidas entre los participantes -agentes y destinatarios de la acción- en los proyectos de AT y al contenido concreto de los intercambios o interacciones producidas entre ellos.

Dos son los sujetos de cualquier proceso de AT: los animadores y el grupo específico con el que se desarrollan las tareas de animación. Este par de interlocutores asumen denominaciones tan variadas como diversos pueden ser los procesos de AT en los que se relacionan. Dichos procesos se producen entre, por ejemplo, de una parte: animadores profesionales, animadores voluntarios, grupos de teatro o empresas de servicios y, de otra, comunidades, clientes, empresas o colectivos específicos como reclusos, tercera edad o mujeres maltratadas, por citar algunos ejemplos propios del sector socioeducativo. Las características de la relación, es decir, de la metodología de intervención⁶, vendrán condicionadas por el estatus que asuma cada uno de los interlocutores definidos. Es evidente que los procesos de AT desarrollados entre un grupo de teatro profesional que no persigue el lucro y una ONG pueden diferir extraordinariamente de los producidos entre una empresa de servicios y un cliente, sea éste del tipo que sea.

Se presenta, para ejemplificar, la metodología de trabajo que utiliza el Teatro Camaleón (1999):

1ª Etapa. Las necesidades:

Se trabaja conjuntamente con el o los clientes. Se determinan los objetivos de la comunicación, las necesidades de animación, los temas que hay que tratar, los pactos a respetar y el clima que conviene crear.

2ª Etapa: El acercamiento

A continuación el grupo propone al cliente el tipo de animación que considera más apropiado y eficaz para dar respuesta a sus necesidades (teatro invisible; teatro-forum; animación; etc.). Una vez que esto está pactado el grupo pone en marcha sus recursos artísticos y de gestión para pasar a la siguiente etapa.

3ª Etapa: El concepto y el escenario

Se pacta con el cliente el concepto eje para el desarrollo teatral y el espacio escénico en el que se desarrollará. Se diseña y planifica todo el proceso de animación teatral.

4ª Puesta en escena y representación

Desarrollo de la animación teatral.

En los proyectos de AT no existen estándares metodológicos para la intervención más allá de los principios clave definidos por el marco de la democracia cultural. Lo habitual será encontrar procesos metodológicos adaptados a las necesidades o demandas concretas de una situación, un grupo o una comunidad. La adaptación o la respuesta, sea a demandas o a necesidades detectadas, es un principio metodológico generalizable a cualquier proceso de animación sociocultural.

⁶ Un ejemplo concreto de metodología de intervención en un proceso de AT puede verse en Teatro Camaleón, 1999

Otro de los factores que condiciona de forma definitiva la metodología de la intervención es el contenido o la denominación con la que se caracterizan las acciones realizadas o el propio proceso de AT. Es lo que hemos llamado *los teatros de la AT*. Hay que señalar que, a menudo, las técnicas e incluso los procesos a través de los cuales estos teatros se implementan son muy parecidos entre sí. De hecho, las terminologías diferenciadas obedecen, en más de un caso, al contexto en el que se producen o al itinerario formativo del autor, director o formador que las implementa. Algunos de estos teatros son los siguientes.

3.1. El teatro del oprimido.

Desarrollado por el director de teatro brasileño Augusto Boal durante la década de los 50-60. Ha constituido un esfuerzo por transformar el teatro de forma que el monólogo de los actores frente al público en las representaciones tradicionales se convirtiera en un diálogo entre la audiencia y el escenario. Su teatro es un teatro-interactivo. En él, el diálogo, el pensamiento crítico, la acción y la diversión se conjugan para ayudar a las personas, grupos y comunidades a dar respuestas a sus propias necesidades y problemáticas. Ferro apunta -caracterizando este teatro- que sus vertientes *pedagógica, social, cultural, política y terapéutica se proponen transformar al espectador (ser pasivo) en protagonista de la acción dramática (ser creador); estimulándolo a reflexionar sobre el pasado, transformar la realidad en el presente e inventar el futuro* (2000:1). A lo largo de los años Boal ha elaborado todo un arsenal de propuestas y técnicas que han enriquecido considerablemente el mundo de la creación teatral y del trabajo comunitario. De hecho, buena parte de los que hemos convenido en denominar *teatros de la animación teatral* se fundamentan o desarrollan a partir de experiencias o propuestas de este autor e investigador teatral. Paterson (1995) caracteriza lo que es un *wokshop* típico del teatro del oprimido. Este se desarrolla en tres fases:

- a) Información básica sobre el Teatro del Oprimido y toda una serie de ejercicios que el facilitador⁷ del taller pone en marcha con los participantes. Estos últimos analizan y discuten periódicamente tanto los ejercicios como los procesos creativos desarrollados. En una descripción de esta fase señala García: *Partimos del concepto de teatro del oprimido como un teatro esencial, en el que todos nos movemos y donde cada persona es un teatro en sí mismo. Entiendo que estas ideas nacen del despojo material y espiritual y del quiebre de los vínculos sociales y solidarios que producen las dictaduras cuando censuran espectáculos y persiguen a los artistas* (2001:2).
- b) Juegos. En general son actividades físicas pensadas y diseñadas para desafiarnos a *buscar la verdad de lo que oímos, sentir lo que tocamos y ver lo que miramos*. El Teatro del oprimido dispone de un repertorio de más de 200 juegos que en general pretenden aumentar nuestros sentidos, *desmecanizar* el cuerpo, sacarnos de nuestros comportamientos y rutinas habituales como punto de partida para la transformación de las conciencias. Todo esto a través de las relaciones con el otro y los otros, compartiendo sus sentidos, sus experiencias y sus formas de relacionarse con la vida y con el mundo.
- c) Ejercicios estructurados. Están a medio camino entre los ejercicios y los juegos. A menudo son reconstrucciones –a partir de las nuevas experiencias dramáticas vividas y experimentadas en el taller- de situaciones representadas en la primera fase.

⁷ Boal prefiere llamarlo *dificultador*.

3.1. El teatro-acción, teatro-forum o teatro-interactivo.

Es considerado como un instrumento de la educación para el desarrollo. Consiste en representar una escena y, a continuación, interaccionar con la audiencia a través de preguntas y respuestas relativas a la acción. Las técnicas para desarrollarlo pueden ser muy diferentes y pueden estar orientadas también hacia objetivos muy diversos. El teatro-forum de Boal recrea situaciones opresivas a partir de la representación conflictual del “protagonista” y el o los “antagonistas” con la pretensión de mostrarlas en toda su crudeza y buscar alternativas para superarlas. En el *Théâtre Action*, por ejemplo lo que se persigue es el desarrollo de la lengua y la cultura canadiense. Los valores en que se fundamenta este teatro son: la fe en la persona; una estrecha relación entre la lengua y la cultura; el enraizamiento en la comunidad; y el ejercicio de un liderazgo y colaboración basado en las sinergias (Théâtre-Action, 2002:1). Laramée, por su parte, plantea el Teatro forum como un juego teatral en el que se presenta un problema no resuelto y se invita a la audiencia a que sugiera y plantee soluciones. Esta misma autora apunta que puede desarrollarse en todo tipo de ámbitos, desde escuelas y hospitales hasta con personas *sin techo*, disminuidos, o minorías étnicas (2002:1).

3.2. El teatro Legislativo

Es una modalidad de teatro-forum creada por Augusto Boal en su Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro. La idea es fruto del deseo de extrapolar las ideas generadas en la acción teatral a la vida real de las comunidades. El objetivo de este teatro es la producción de propuestas legislativas, jurídicas o políticas a partir de la intervención del público en los espectáculos durante las sesiones de teatro forum. En 1992 Boal entró en la política de Río de Janeiro de la mano del Partido de los Trabajadores. El compromiso que asumió fue el de crear grupos populares de teatro-forum y de organizar circuitos de representaciones por toda la ciudad que generaran propuestas legislativas a partir de sus propias interacciones. En 1998 este proyecto fue retomado con el apoyo de la FORD y se sigue desarrollando con el objetivo de utilizar el teatro para la creación de leyes concertadas y gestadas por las propias comunidades.

3.3. El teatro popular

Es una estrategia de educación no formal, de creación artística colectiva y de promoción cultural para las comunidades. Se ha desarrollado sobre todo en América Latina. Muñoz señala que el autodidactismo y la participación social son los principios básicos de este trabajo teatral con las comunidades. Estos son los objetivos básicos que persigue desde su punto de vista:

- Estimular a los adultos para que participen como sujetos activos en el proceso de formación de grupos teatrales, en la creación o adaptación de textos de diferente género teatral, montaje y debate de las obras.
- Representar obras teatrales creadas o adaptadas en forma colectiva de tal manera que expresen la realidad de las comunidades y estimulen la reflexión de los participantes mediante el debate.
- Proporcionar opciones de convivencia, recreación y cooperación entre los habitantes de las localidades donde se presenten las obras.
- Promover la vinculación e interrelación de todos los grupos a nivel nacional para impulsar el movimiento teatral, la educación no formal y la solidaridad comunitaria (1992:5).

3.4. El teatro imagen.

Es una de las técnicas desarrolladas por Boal en el marco del teatro del oprimido. Consiste en una serie de ejercicios y juegos diseñados para buscar la verdad esencial de las sociedades y las culturas. En una primera fase este teatro prescinde de la palabra hablada. De lo que se trata es de construir imágenes inmóviles que representen las vidas, sensaciones, experiencias y opresiones de los participantes. El

“escultor” que construye con la “arcilla” de los cuerpos de los participantes una imagen concreta puede ser individual o colectivo. Una vez construida la imagen se trata de que la persona o el grupo la vayan analizando y modificando para llegar a comprenderla o reconstruirla en la forma que les parezca oportuno. Vio apunta –a partir del trabajo de esta técnica con los educadores sociales- que, de lo que se trata es de llegar -de la imagen inicialmente construida- a lo que él denomina *Imagen real* que nacerá de la implicación, el compromiso, la negociación y el pacto entre todos los participantes en la construcción de dicha imagen. Este mismo autor describe así una sesión de trabajo con este “teatro” de la animación teatral: lo ideal es trabajar con un pequeño grupo de entre cinco y siete participantes y pedirles que uno haga de escultor y haga una fotografía utilizando a sus compañeros como materia prima, como cuerpos para expresar imágenes. Cuando la ha montado se incluye como miembro del grupo. Otro saldrá del grupo y hará lo mismo. Así pasarán todos los participantes. Vivirán una cadena fluida de pactos y reorganización grupal hasta conseguir una imagen con la que todos estén de acuerdo: la *imagen real* (Vio, 1999:49).

3.6. El teatro de la concientización.

También puede ser caracterizado como de teatro comprometido, de intervención o de resistencia. Consiste en utilizar el teatro para promover o estimular la toma de conciencia y el compromiso frente a todo tipo de problemas sociales. Ésta es una terminología que podría ser aplicada a muchos de los teatros que estamos presentando.

3.7. El teatro ritual, tradicional e indígena. El teatro étnico y multicultural.

Estos tipos de teatro aparecen para intentar comprender la sabiduría que impregna los rituales y tradiciones de las culturas y naciones con el objeto de redefinir sus intenciones y significados en el contexto del mundo actual (ACP'sC, 1999:1). Es todo aquel teatro elaborado por comunidades culturales para recoger o reelaborar su folclore, su historia o su tradición.

3.8. El teatro-fiesta.

Trata de ser una alternativa al teatro como representación. Este tipo de teatro enfatiza, la idea del teatro como juego (Cañas, 1992:57). En función de los objetivos perseguidos puede encarnarse en técnicas muy diversas como, por ejemplo, el *happening* o las *performances*.

3.9. El teatro social

Se define como la utilización del teatro para trabajar con personas caracterizadas como marginadas. Teatro social y humanitario que se centra en la educación y la prevención: teatro con deficientes psíquicos o mentales; teatro con jóvenes de barrios desfavorecidos; teatro con nómadas; teatro en condiciones especiales (guerra, hambre, etc.); y, por último, teatro como acción terapéutica. Se pueden destacar las experiencias cómico-teatrales que payasos y actores han comenzado a desarrollar, en los últimos años; primero en hospitales infantiles y posteriormente con personas de todas las edades.

Klein enfatiza seis connotaciones específicas del teatro social a partir de la realidad de estas prácticas en los últimos años en Francia:

- Son instituciones teatrales con vocación social, destinadas a la población o a sus grupos más desfavorecidos a través de una estrategia de adaptación: facilitación pedagógica de acceso a las obras; política de precios bajos, etc.
- Son obras que consideran prioritarios los problemas sociales
- Son prácticas que utilizan técnicas teatrales muy diferentes que buscan convertir a sus destinatarios en actores o en espectadores participantes

- Son empresas colectivas que, por el modo autónomo de organización y funcionamiento, presentan rasgos de un laboratorio social –igualdad de salarios; reparto íntegro de las tareas; proceso de creación colectiva; etc.- contrario al modelo social dominante.
- Son empresas explícitamente dedicadas a reconstruir los vínculos sociales a partir de la socialización del propio proceso de creación teatral.
- Son empresas que definen su trabajo de creación teatral como respuesta a la demanda de una entidad social concreta a partir de materiales (relatos, escritos, documentos, temas, etc.) aportados por ella o elaborados conjuntamente (1999:16-7)⁸.

3.10. El teatro deportivo

Cuya metodología de trabajo emblemática es la técnica denominada match de improvisación. Consiste en un juego teatral colectivo que se desarrolla a través de un reglamento muy preciso. En él dos equipos se enfrentan y compiten realizando improvisaciones teatrales a partir de unas tarjetas y unos reglas de juego, en un espacio y durante un tiempo determinado, mientras el público asistente es parte activa del espectáculo (Vio, 1999). Cada equipo está compuesto por entre 6 y 8 jugadores entre los que hay un entrenador –equivalente al director de escena- que es el estratega que decide sobre quien o cómo se hará cada improvisación; un capitán, que es el único jugador autorizado para hablar con el árbitro; y los jugadores, que visten normalmente la misma camiseta. Las improvisaciones se desarrollan a partir de las consignas que establece cada tarjeta que es leída por el árbitro y después de unos veinte segundos de tiempo para la preparación del equipo y del jugador que ha de desarrollarla.

La secuencia del juego sería la siguiente:

- Lectura de la tarjeta por parte del árbitro
- Veinte segundos de preparación para cada equipo
- Elección del turno de juego
- Improvisaciones
- Señalización de las penalizaciones por parte del árbitro.
- Votación del público y adjudicación del punto
- Nueva secuencia (Vio,1999:39)

3.11. El teatro invisible

Se caracteriza por adaptarse a las necesidades o demandas de una determinada situación al punto que la audiencia duda de si es o no una representación teatral. Es un teatro que se producen en un lugar público y que implica a las personas como participantes en la acción sin que ellos lo sepan. En general, la escena representada suele implicar la subversión inesperada de un acontecimiento considerado como normal en esa sociedad particular. Es en la reacción de los participantes “inconscientes” frente a esa escena donde se produce el diálogo, la discusión y el debate sobre la situación. Generalmente, esta discusión suele ser ayudada por “agentes” que, mezclados entre los participantes, defienden dos posturas antagónicas ante la situación representada.

3.12. El teatro de calle

Es un teatro de participación social. En nuestro país se desarrolla sobre todo en la década de los 70 muy ligado al denominado *teatro independiente*⁹. Es un tipo de teatro que se fundamenta en las ideas de Artaud y que saca el teatro de la sala tradicional para acercarlo a la vida cotidiana de las personas en el mismo lugar donde aquella se desarrolla. Merer señala que el teatro contemporáneo de calle restablece

⁸ El Nº 13 de la revista de intervención socioeducativa *Educació Social*, editada por l’Institut Pere Tarrés de Barcelona en setiembre de 1999, es un monográfico enteramente dedicado al teatro social.

⁹ Era un tipo de teatro no comercial y antisistema que se desarrolló en nuestro país en el marco de la dictadura.

tres tipos de prácticas antiguas: el festival, el ritual y el juego. Desde su punto de vista estas prácticas permiten interrogar y derribar las jerarquías, las ideas y los valores preestablecidos (2000).

3.13. El teatro del desarrollo o para el desarrollo.

Es el que tiene por objeto la asistencia social, la reforma o el desarrollo de las comunidades. Es teatro para el debate, comprometido con el desarrollo y los problemas sociales. Wurtz señala que en África es especialmente adecuado para trabajar sobre el problema del SIDA, la situación de la mujer, el cuidado de los niños, el aprendizaje de técnicas de granja y, en general, para todo aquello relacionado con los derechos humanos (1996:1). La primera experiencia se produjo en Botswana en 1974. Desde entonces se ha extendido por numerosos países de África. Esta modalidad teatral ha ido extendiéndose y difundiéndose gradualmente a lo largo de los últimos veinte años por diferentes países de África. Tanto es así que la UNICEF y algunas organizaciones no gubernamentales están utilizando esta modalidad teatral como vehículo para sus programas sociales y sanitarios.

3.14. La escenoterapia o *Drama therapy*.

La *Nacional Association for Drama Therapy* define esta metodología de la intervención como *el uso sistemático e intencional del proceso dramático/teatral para la integración física y el crecimiento personal* (2002:1). Se vale de técnicas como el role-play, los juegos teatrales, el mimo, los títeres y, en general las técnicas de improvisación y suele desarrollarse –en USA, que es donde está más desarrollada- en ámbitos como hospitales, escuelas, centros de salud mental, prisiones y empresas. En nuestro país ésta es una metodología de trabajo socioeducativo muy poco extendida y conocida. En una publicación muy reciente Cabré (2002) la caracteriza como una modalidad de atención psicológica grupal que utiliza la dramatización y la improvisación escénica como formas esenciales de comunicación y expresión. En referencia a los ámbitos de aplicación apunta los centros asistenciales, los educativos, los residenciales y, por último, los de rehabilitación.

También en el marco del Teatro del Oprimido ha diseñado Boal una técnica teatral específica para un tratamiento psicoterapéutico sistémico. Es la denominada *El arco iris del deseo*. Paterson señala que el teatro del arco iris intenta exteriorizar los sentimientos interiores y las relaciones a través de un proceso teatral colaborativo (1995:2)

3.15. El teatro histórico.

Consiste en la reconstrucción y posterior representación –con todo lujo de detalles de vestuario, vida cotidiana, etc.- de todo tipo de sucesos culturales o históricos (reconstrucción de batallas en el mismo lugar donde se produjeron; evocación de historias comunitarias; rememoración de problemáticas o desastres acaecidos a un grupo humano, etc.). Una vez acabada la batalla, los soldados vuelven a su campamento donde inician lo que sería su vida cotidiana. Allí pueden acercarse los espectadores para conversar con ellos acerca de sus formas de vida, sus armas, sus utensilios o lo difíciles o lo duras que resultan sus batallas y sus viajes.

Como hemos señalado al comienzo de este punto, en más de un caso hallaremos procesos de AT que se vehiculan a través de más de uno de los denominados teatros y, en consecuencia, pueden ser caracterizados de forma múltiple: una experiencia de AT puede vehicularse o ser, a la vez, teatro social, histórico y de concienciación, por ejemplo.

4. COMPONENTES BÁSICOS DE LOS PROCESOS DE ANIMACIÓN TEATRAL: LA NÓMINA TEATRAL

Aunque no todos los procesos de AT consisten en el diseño, desarrollo y posterior representación de una obra de teatro, sí puede afirmarse que ésta parece ser una de las actividades y procesos más comunes. Esta es la razón para reflexionar sobre lo que puede considerarse como el núcleo de dicha actividad: la nómina teatral.

Se llama nómina teatral al conjunto de componentes que conforman el espectáculo. La conforman todos aquellos elementos que hacen posible la creación y la representación de un espectáculo teatral. En nuestro caso no lo referimos tanto al espectáculo; finalidad -que no tiene porqué ser el objeto del proyecto de animación- cuanto al propio desarrollo procesal de las experiencias de AT. Se pueden contemplar los elementos siguientes como componentes de la nómina teatral¹⁰:

4.9. El autor del texto teatral.

Es quien elabora y proporciona el material primario a partir del cual se desarrolla el proceso de AT. A menudo será el propio grupo o la propia comunidad quienes construyan el texto y las acciones a representar a partir de las propias experiencias o de las historias vividas, recogidas o recordadas. Reconstruir la realidad que se vive o la historia que se recuerda ayuda a reformular las experiencias y la propia vida. Éste es un proceso altamente formativo ya que amplía y enriquece las perspectivas o los enfoques personales al posibilitar su contraste con las visiones de los demás.

Los procesos de AT desarrollados con los reclusos en las prisiones; las comunidades centradas en el teatro, las experiencias de teatro del desarrollo; y el teatro del oprimido constituyen iniciativas de AT que mayoritariamente utilizan este procedimiento de trabajo. Apunta Ubersfeld que el *paso del texto teatral* -diálogo intercomunitario o intergrupar, en este caso- *al texto representado no es una traducción ni una interpretación, sino una producción de sentido* (1997:26). Este es el objetivo básico: la comprensión de la propia realidad. La catarsis, como función y efecto de la experiencia teatral, halla aquí su más clara expresión.

4.10. El texto teatral: la obra de teatro.

Constituye el material primario, la base sobre la cual se articula todo el proceso de animación y se estructura la representación¹¹, en el caso de que éste sea el objetivo final de la experiencia de AT. Aunque este material primario no haya sido elaborado por el grupo o la comunidad que implementa el proyecto de AT, es de destacar todo el proceso de análisis, estudio y consenso alrededor del texto para poder construir la dramaturgia¹². El elemento formativo radica en la necesidad de compartir, negociar y dialogar las diferentes perspectivas sobre el contenido del texto. En las experiencias de teatro-acción, por ejemplo, este proceso de análisis se realiza entre los actores y el público durante o al finalizar la representación teatral.

¹⁰ Me baso para estos elementos en Salvat, 1988. Él los refiere al teatro como actividad profesional, yo los adapto a las características concretas de los procesos de AT.

¹¹ A través de las denominadas didascalias, apuntes entre paréntesis, en el texto teatral, que expresan y sugieren las acciones que acompañan cada uno de los parlamentos.

¹² Está constituida por todos los elementos estructurales, temporales, psicológicos, situacionales, etc. que no forman parte del texto teatral y que es necesario reconstruir para poder representarlo. Con una analogía, si el texto escrito es el cuerpo, la dramaturgia es la pieza necesaria para manejarlo: el cerebro.

4.11. El director teatral.

Es quien selecciona a los actores y guía y coordina sus respectivos trabajos con los de los denominados oficios teatrales: los especialistas -iluminador, escenógrafo, figurinista, etc.- y los técnicos -electricista, maquinista, sonido, etc.-, para conseguir montar el espectáculo. Es el responsable último del proyecto o de la representación teatral, si es el caso. Es quien tiene, a partir de un texto escrito, la visión global del espectáculo y la capacidad para convertir esta visión personal en algo vivo y tangible, en un producto representable. En los procesos de AT es el papel que habitualmente desarrolla el animador¹³. Herramientas básicas para el desarrollo de su trabajo son las técnicas teatrales.

Desde un punto de vista educativo defino las técnicas teatrales como aquel conjunto de actividades de simulación, de exploración y de investigación personal e interpersonal, sistematizadas y formalizadas, que, a través de la dramatización de acciones, posibilitan investigar, descubrir y/o poner en juego los registros expresivos y comunicativos de las personas. Dice González que la acción que se da con la práctica de estas técnicas es la *síntesis creativa donde el individuo se descubre, y descubre también sus posibilidades como persona y como actor*, si es que este último es su objetivo final (1987:83). Responsabilidad del director-animador será crear un clima que posibilite dicha síntesis creativa.

Algunas de las técnicas que pueden utilizarse en los procesos de AT, más allá de si el objetivo final del proceso es o no una representación teatral, son:

- ⊗ Los juegos de desinhibición.
- ⊗ Los juegos rítmicos.
- ⊗ Las técnicas de relajación.
- ⊗ Las técnicas de estimulación sensorial y exploración física, personal e interpersonal.
- ⊗ Las técnicas de expresión corporal, mimo y pantomima.
- ⊗ Las técnicas de articulación, dicción y voz.
- ⊗ La improvisación.
- ⊗ La dramatización.
- ⊗ El psicodrama.
- ⊗ El sociodrama.
- ⊗ El método Stanislavski/ Actor's Studio.
- ⊗ El método Grotowsky
- ⊗ Otras técnicas derivadas (rol-playing, sombras chinescas, etc.)¹⁴.

4.4. Los actores y actrices.

Son quienes aportan los instrumentos vivos de la representación. El actor proporciona su cuerpo, su profesión y su experiencia, como una unidad armónica y funcional, para dar vida, con las indicaciones del director-animador, a unos personajes que sólo existen como letra impresa o diálogo compartido. Los actores y actrices, en los procesos de animación, son los propios participantes del grupo o la comunidad.

¹³ A menudo este papel puede ser desarrollado por más de una persona si hay un gran número de participantes en el proceso. La *Passió d'Esparraguera* es una experiencia de AT en la que participan unas 400 personas como actores en un espectáculo que dura 12 horas. En él hay tres actores o actrices que interpretan cada uno de los papeles importantes. Eso les permite poder alternarse en la interpretación de la obra a lo largo de los dos meses en que se representa. De igual manera, la función directiva o animadora también está repartida: una persona se encarga de la dirección de actores (interpretación); otra de los movimientos de grandes grupos en el escenario; y, una tercera, de la organización y negociaciones entre los participantes para acordar los ensayos

¹⁴ En Ucar, 1992, puede encontrarse una descripción, análisis, normas de aplicación, ejemplificación y valoración educativa de cada una de estas técnicas.

4.5. Los accesorios escénicos

Cuya responsabilidad corre a cargo de los también denominados *oficios teatrales*. Son accesorios escénicos, todos aquellos recursos (decorado, luz, sonido, utillaje, vestuario, maquinaria, etc.) que hacen posible recrear ambientes o climas contemplados en el texto escrito o bien, pensados por el director-animador o por los propios participantes¹⁵.

En las experiencias de AT, los accesorios o recursos escénicos se presentan como un medio especialmente útil para generar procesos formativos. Cada uno de ellos puede ser objeto de un taller de trabajo específico. Por otra parte, a menudo nos encontramos en dichos procesos con personas que -sea por timidez, por bloqueos psicológicos personales o por otras problemáticas- tienen dificultades para interpretar o representar papeles. Disponer de actividades alternativas, también teatrales, permite que esas personas participen en el grupo y no se sientan excluidas. Permite, incluso, iniciar el trabajo de ruptura de las problemáticas que los bloquean. No todos podemos o queremos interpretar y representar públicamente un personaje y ésta no ha de ser una razón para excluir a nadie de los procesos de AT. Esto es lo que nos ha llevado a atribuir al teatro, como actividad, un marcado carácter integrador: en él todos y todas pueden encontrar su sitio y su función.

En lo que se refiere a los accesorios escénicos, se puede señalar que la mayor parte de ellos no constituyen -como señaló Grotowsky- algo esencial para la creación teatral. El teatro, como teatro pobre, actor-espacio-espectador, contiene en sí mismo, los elementos necesarios para producirse. No cabe duda sin embargo, que todos los elementos que lo acompañan enriquecen el proceso global. Al actor -en este caso grupal o comunitario- le ayudan a interpretar mejor su papel; al espectador a creer y vivenciar más intensamente las situaciones representadas; y al teatro, en general, a representar de una manera más fiel las realidades de sus tramas argumentales. Está claro que, a pesar de no ser esenciales, facilitan y potencian la fuerza expresiva del hecho teatral.

La manipulación de los objetos, el aprecio de las herramientas necesarias para cada trabajo y la habilidad en su utilización, son factores tan educativos y valiosos como la creación del texto teatral o la interpretación de personajes. En nuestra sociedad existe una tendencia a menospreciar los oficios teatrales por contraposición a las denominadas tareas creativas. Lo cierto es que en estos oficios teatrales reposa una herencia cultural de siglos¹⁶, que, en general, se ha transmitido en el círculo cerrado de los profesionales y que padece de un prurito gremialista que ha dificultado su conocimiento público¹⁷.

En la perspectiva sociocultural, los accesorios escénicos y los oficios teatrales manifiestan además otra potencialidad. La comunidad, en la que se desarrolla el proceso de AT, está conformada por profesionales de cariz diversificado. A menudo encontraremos personas con roles profesionales relacionados de una u otra manera con los citados oficios teatrales (carpinteros, sastres, electricistas, pintores, modistos, decoradores, contables, etc.). Cada uno de ellos puede ocuparse del accesorio escénico del que, en concreto, es especialista. Puede crear, de acuerdo con el animador y con los participantes, un pequeño grupo de trabajo o un taller con aquellas personas interesadas en aprender o participar en dicho accesorio escénico.

¹⁵ A menudo se ha definido al animador sociocultural como un gestor de la falta de recursos. En los procesos de AT dicha falta de recursos, de producirse, ha de ser subsanada por la creatividad y la imaginación del animador y los integrantes del grupo. Es necesario no olvidar que la acción teatral es, ante todo, artificio y que lo importante no es ser, sino parecer. Por ejemplificar, lo importante es que el vestido parezca de terciopelo, no que lo sea.

¹⁶ Que no cuenta -por cierto- en nuestro país con una tradición escrita

¹⁷ Me refiero, por ejemplo, a técnicas tan concretas como el arreglo de una cuerda rota. Técnicas inútiles frente a las nuevas tecnologías que se aplican en la actualidad en la maquinaria teatral.

Cada taller se responsabiliza de la creación y elaboración de los productos necesarios para la representación de la obra de teatro. La información y la técnica de que dispone cada profesional estarán así al servicio de su propia comunidad. Un carpintero, por ejemplo, puede no solamente realizar técnicamente las tareas de maquinaria (construcción de decorados) necesarias para la representación teatral, sino también instruir a otras personas de la colectividad para una realización conjunta y un recíproco enriquecimiento. Ésta es la manera, por otra parte, de sectorializar los aprendizajes que conducirán después a una necesaria interrelación e intercomunicación entre los diferentes talleres o grupos de trabajo para el montaje de la obra.

Convencido de su potencialidad educativa, se enuncian a continuación, los accesorios escénicos y los oficios teatrales que hay que tener en cuenta en los procesos de animación teatral. Asimismo y, a modo de ejemplo, se presenta en el cuadro N° 2 toda una serie de posibles profesiones implicadas en la puesta en marcha de una representación teatral y los, también posibles, talleres de formación y producción que podrían gestarse alrededor del montaje de la citada representación teatral en una comunidad concreta.

ACCESORIOS ESCÉNICOS/ OFICIOS TEATRALES	PROFESIONALES IMPLICADOS	TALLERES
1. La escenografía y la maquinaria	<ul style="list-style-type: none"> • Escenógrafo • Pintor • Dibujante • Escultor • Carpintero • Maquinista • Decorador • Tramoyista • Etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Taller de Escenografía • Taller de Pintura • Taller de Dibujo • Taller de Escultura • Taller de Carpintería • Taller de Maquinaria • Taller de decoración • Taller de tramoya • Etc.
2. Los figurines y el vestuario	<ul style="list-style-type: none"> • Dibujante • Patronista • Figurinista • Sastre • Zapatero • Modista • Etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Taller de Dibujo • Taller de Corte y confección • Taller de Figurines • Taller de Sastrería • Taller de Zapatería • Taller de Costura • Etc.
3. La iluminación y la electricidad	<ul style="list-style-type: none"> • Iluminador • Electricista • Ingeniero electrónico • Etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Taller de iluminación y color • Taller de Electricidad • Taller de Ingeniería electrónica
4. El sonido y la música	<ul style="list-style-type: none"> • Técnico de sonido • Ingeniero acústico • Músicos • Etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Taller de Sonido • Taller de Ingeniería acústica • Diversos talleres de música • (en función de instrumentos) • Taller de ritmos musicales • Etc.
5. La regiduría y el utillaje	<ul style="list-style-type: none"> • Regidor • Utilero 	<ul style="list-style-type: none"> • Taller de Regiduría • Taller de Utillaje

	<ul style="list-style-type: none"> • Optimizador de tiempos y procesos • Etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Taller de Optimización de tiempos y procesos • Etc. •
6. La producción	<ul style="list-style-type: none"> • Productor • Gerente y Administrativo • Gestor • Contable • Etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Taller de Producción • Taller de Gerencia y Administración • Taller de Gestión y organización • Taller de Contabilidad • Etc.
7. La dirección ¹⁸	<ul style="list-style-type: none"> • Director de proyectos • Director de teatro • Etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Taller de Dirección

CUADRO N°. 2: *Relación de profesionales implicados en cada uno de los accesorios escénicos y oficios teatrales, y subsiguientes talleres de AT.*

Como se hace evidente en el cuadro, la riqueza que, un proceso de AT de estas características, puede aportar a una comunidad es muy grande.

4.6. Los técnicos teatrales.

Son los que se ocupan de que, todos los aspectos técnicos de los accesorios o recursos escénicos, funcionen correctamente y en el momento adecuado. Como se ha apuntado éstos hallan su funcionalidad básica en la creación de grupos de trabajo o talleres específicos. En un proyecto de AT pueden ponerse en marcha tantos talleres o grupos de trabajo como accesorios teatrales o profesionales concretos haya, para desarrollarlos, en el grupo o comunidad.

4.7. El público.

Constituido por todas aquellas personas que participan en el proyecto o asisten a la representación del espectáculo. En los procesos de AT a menudo estará constituido por miembros de la comunidad o de comunidades vecinas, por los propios participantes en el proceso o por sus familias y amigos. En los proyectos de AT se pretende que el público sea algo más que simples espectadores que miran lo que otros hacen. Como señala Ubersfeld: *El espectador, a través del análisis de los signos de la representación, puede volverse el amo de los procesos sociales y de los procesos psíquicos, y el placer que saca de esto es el de toda actividad intelectual exitosa: el placer de comprender que no sólo es el placer de recibir sino también el de hacer* (1997:335).

4.8. El lugar donde se desarrolla el proceso o se representa el espectáculo.

El espacio donde se desarrolla el proyecto o la representación resulta determinante para el clima que se desea o espera lograr. A partir de las teorías de Artaud (1896-1948), y sobre todo desde la publicación de su ensayo *El teatro y su doble* (1938) se revoluciona la idea de espacio teatral. Artaud contempla la plaza central de los poblados primitivos como el espacio ideal para la realización de espectáculos. La clásica caja italiana, propia del teatro tradicional, deja de ser el espacio privilegiado para la representación de espectáculos teatrales. Más aún, con las nuevas tendencias teatrales, las *performances*, donde prácticamente cualquier tipo de espacio puede servir para la realización de un

¹⁸ Una descripción de todos estos oficios y accesorios puede encontrarse en Ucar, 1992.

espectáculo. Montajes como los de *La Fura dels Baus*, *Els Comediants* o los de Peter Brook, muestran que un zoo, un cementerio, un edificio en obras, una cantera o la propia calle, pueden convertirse, por la acción de los intérpretes, en espacios idóneos para la representación teatral. En los procesos de AT lo habitual será que se reconviertan y reutilicen los espacios de la propia comunidad.

4.9. El escenógrafo o el responsable de la plástica teatral.

El paso de la caja italiana al teatro circular comporta el paso de una visión bidimensional del espectáculo por parte de los espectadores, a una visión tridimensional (Salvat, 1988:14). Este cambio; la aparición de las nuevas tendencias estéticas, que transforman cualquier elemento de la cotidianidad en arte; y, por último, la generalización de las nuevas tecnologías de la comunicación, amplían considerablemente la concepción plástica del espectáculo. Esto convierte al responsable de dicha concepción en un elemento determinante por lo que hace referencia al clima y, en consecuencia, al tipo de estimulación perceptiva y estética, que un espectáculo pueda producir en el espectador. En la AT será el taller de escenografía -siempre en colaboración con el director-animador- el responsable de la creación de dicho clima.

4.10. La producción.

Desde el punto de vista del teatro como profesión, es el elemento clave de todo el proceso. Es el interlocutor de todos los profesionales que conforman el universo humano del teatro. Sus funciones son económicas y de gestión, y se centran básicamente en la elaboración del presupuesto necesario para poner en escena la obra de teatro, la consecución de dinero que permitirá montar el espectáculo, su distribución y administración por partidas mientras las representaciones estén en activo y la administración, en general, de todo el espectáculo. El productor se ocupa y es el responsable último de todo lo económico que hay en el espectáculo. Así, una buena producción puede asegurar la buena marcha del espectáculo, su éxito económico y, sobre todo, un buen clima entre los diferentes profesionales implicados en el montaje teatral. Todo lo dicho sirve para el proceso de animación teatral¹⁹.

5. RECURSOS DE ANIMACIÓN TEATRAL EN LA RED

Una buena manera de conocer la actualidad de los procesos de AT es rastrear la presencia de iniciativas o experiencias de esta naturaleza en la red. Aun siendo conscientes de que Internet está lejos de recoger la realidad de todas las comunidades del planeta, pensamos que puede ser un buen indicador o una referencia apropiada para conocer lo que, en general, se está haciendo en el sector de la AT, al menos, en los denominados países desarrollados.

En el año 1999 realicé una búsqueda en Internet para averiguar la presencia de la AT en la red²⁰. Utilicé para ello varios motores de búsqueda –Lycos, Yahoo, Altavista, Excite, etc.- y los descriptores que se muestran en el cuadro Nº 3. Trabajé entre 800 y 1.000 documentos de los cuales, en virtud de los criterios que había definido con antelación, seleccioné 62 como propiamente de AT.

He repetido el mismo proceso utilizando esta vez un único motor, el Google y los mismos descriptores. Los resultados de la búsqueda pueden verse en el cuadro Nº 3. El número de documentos ha aumentado espectacularmente. Aunque tan sólo un uno por ciento de los documentos encontrados cumpliera los

¹⁹ De hecho hay procesos de AT que pueden tener una producción extremadamente compleja. Para ejemplificar dicha complejidad económica y organizativa, basta pensar en el proceso organizativo y económico de la, ya citada, *Passió d'Esparraguera*. En este proyecto de AT están implicadas unas mil personas de un pueblo que cuenta con unos 12.000 habitantes.

²⁰ El proceso y los resultados de esta búsqueda se encuentran en Úcar 2000.

requisitos para ser considerado como una experiencia de AT, nos encontraríamos con la imposible cifra de 58.157 documentos para revisar.

Como ya apunté en la primera búsqueda esta cifra no tiene porqué recoger la realidad completa de la AT en el planeta ni tan siquiera puede ser interpretada como un indicador de aquella. Lo es, en todo caso, de la presencia de las experiencias de AT en la red y el espectacular incremento explica no un crecimiento de aquella sino de la propia red.

DESCRIPTORES	Nº Documentos
Animación teatral	4,750
Animation theatral	3,500
Animazione teatral	72
Animação teatral	3,560
Teatro campesino	10,700
Teatro del oprimido	4,460
Teatro popular	221,000
Theatre & education	1,370,000
Theatre & education & community	866,000
Theatre & communitv	54
Social theatre	1,900,000
Theatre of the oppressed	28,400
Theaterwork	269
Community animation theatre	85,900
Theatre & communauté	10,700
Theatre for development	1,310,000

CUADRO Nº 3: *Número de documentos hallados en Internet a través del Google.*

A continuación se presentan, evidentemente sin ninguna pretensión de exhaustividad o de agotar el sector, sino más bien como guía o ilustración, toda una serie de experiencias y recursos de AT hallados en la red.

1. Nuevos trabajos para un siglo nuevo. Presenta a los animadores teatrales como una nueva profesión: <http://www.map.es/gobierno/muface/p182/repor.htm>
2. Grupo de animación de fiestas infantiles (Cataluña. España). <http://www.valser.es/llunatics/>
3. Empresa de animación que trabaja que desarrolla animaciones teatrales <http://www.alelianimaciones.com.ar/tapa2.htm>
4. ALQUINDOY. Empresa de Animación (Málaga. España).: <http://www.aliquindoy.com/>
5. Programa de una asignatura de animación sociocultural que trata la animación teatral en sus contenidos: http://www.udc.es/dep/pdc/Hector_PAS.htm
6. TEATRO NUCLEO. Teatro para formación de operadores sociales (Ferrara. Italia): <http://www.4net.com/nucleo/>
7. Asociación Cultural de animación teatral: <http://www.ciudadrodrigo.net/feriateatro/civitas.htm>
4. GLOBAL IDEA. S.L. Empresa de servicios culturales. Animación teatral (Barcelona. España): <http://retelcom.es/global/>

5. Grupo de teatro. Ofrece animación teatral (La Rioja. España): <http://www.arrakis.es/~parv/ttt/>
6. MUVA PRODUCCIONS. Empresa de servicios. Teatro, animación, escuela. (Alicante. España): <http://www.spainter.com/muva/>
7. Escuela de teatro. Dinamización teatral (Cataluña. España): <http://www.geocities.com/Broadway/Alley/1514/#>
8. SALONETY. Empresa de cultura, ocio y desarrollos creativos. Ofrece Animaciones itinerantes y teatro de calle (Valencia. España): <http://ciberia.es/salonety/>
9. Animación teatral con niños de 4 a 10 años en Portugal: <http://www.ualg.pt/ccviva/Portugues/actividades/Regulares/PirataK/ArcaPirataK.html>
10. LA TROCA. Grupo de animación infantil y juvenil. Fiestas y teatro. (Cataluña. España): <http://www.fut.es/~maige/>
11. Referencia una publicación de animación teatral: <http://montagna.pqs.org/qualita/concluse/provvvi/duelpunti/anno2/anno2n05%20.htm#Animazione%20teatral>
12. BAMTAARE. Grupo de teatro. Le théâtre au service de l'éducation au développement. Teatroforum. (Kaolack. Senegal) <http://www.oneworld.org/euforic/eurodc/theatre.htm>
13. A.C. PAPIEL TEATRO. Grupo de teatro/ Animación. (Zaragoza. España): <http://www.aragon.net/aragon/web/grupos/papel.htm>
14. ASP. Empresa de animación sociocomunitaria. Ofrece fiestas y espectáculos (Ciudad Real. España): <http://www.accindes.org/asp/menu2.html>
15. 0 HIEROFANTE. Grupo de educación comunitaria a través del teatro (Brasilia. Brasil): <http://www.abordo.com.br/hierofante/triimm.html>
14. Groupe ATEL. Gestión y formación del ocio (Quebec. Canada): <http://www.atel.qc.ca/mainpage.htm>
15. Teatro universitario: improvisación y animación (Laussana. Suiza): <http://agepwww.epfl.ch/PIP/>
16. TEATRO CAMALEÓN: campañas de sensibilización, publicidad, animación, etc. (Montreal.Canada): <http://pages.infinit.net/cameleon/presentation.html>
17. Asociación no lucrativa que promueve el teatro entre los jóvenes (Francia): <http://kmu.unil.ch/imoura/3/4/present.htm>
18. LA DURÉE&L'INTANT. Teatro al servicio de la prevención (toxicomanías, alcoholismo, violencia, suicidio de adolescentes y maltratos (Paris. Francia): <http://www.ldeli.laligue.org/index.htm>
19. ANNIE BERTRAND: Animación teatral en medio rural (Clermont-Ferran. Francia): <http://www.citeweb.net/dejavu/abertrand/som2.htm>
20. Animación teatral en un museo. Capsules d'animation théâtrale (Quebec. Canadá): http://www.mcq.org/webnew/dix_ans/educ_a.html
21. CENTRE DE RECHERCHE EN CIVILISATION CANADIENNE-FRANÇAISE: Fonds Théâtre Action (Ottawa. Canadá): <http://aix1.uottawa.ca/academic/crcf/organismes/c64.html>

22. GRUPF NATYA CHETANA. Teatro de concientización (India): <http://www.men.lu/script/form/code2098.html>
23. UNIVERSITE DE SHERBROOKE. Formación universitaria: El teatro de animación (Quebec. Canadá): <http://www.usherb.ca/flsh/dlc/doss-ped/lit/lit470.html>
24. ANIMAGINATION. Empresa de animación: teatro, marionetas y animaciones creativas animación (Quebec. Canadá): <http://www.oricom.ca/animagination/>
25. MISE AU JEU. Intervención teatral participativa: (Montreal. Canadá): <http://www.cam.org/~maj/index.html>
26. VIVA. Proyecto de formación teatral: Taller teatral y circense para niños de 8 a 12 años (Alberga-ria-a-velha. Portugal): <http://www.terravista.pt/Enseada/1283/proyecto.html>
27. VIVA.A ESCOLA. Prevención primaria en medio escolar. Usa la animación teatral entre otros recursos (Portugal): <http://www.esec-loule.rcts.pt/40anos/pag10.htm>
28. Programa de animación de fiestas. Incluye teatro popular (Aveiro. Portugal): <http://www.ua.pt/cma/agenda/programa1.html>
29. LA CARRETA. Grupo de teatro popular. Actividades de animación teatral (Chile): http://members.xoom.com/la_carreta/esp/carreta.html
30. UNIVERSITAT JAUME I. Formación teatral aplicada a la enseñanza (Castellón. España): <http://sic.uji.es/com/notes/9807/98070673n.html>
31. GROUPE SIGNE. Grupo de teatro. Formación y expresión teatral con *handicapés*- (Lyon. Francia).. <http://www.imedserv.com/Signes/index.html>
32. LA PASSIÓ. Animación sociocultural por medio del teatro: Una “Pasión” representada por todo un pueblo (Cataluña. España): <http://www.infodisc.es/lapassio/espect.htm>
33. PAPALLONA TEATRE. Grupo de teatro. Ofrece Teatro infantil, animacion teatral, teatro de calle,talleres de teatro, pasacalles (Valencia. España): <http://www.arrakis.es/~elboig/@/busca/meta/resu/8/f8214.htm>
34. GRUPO TEATRAL SABADO. Asociación civil cultural especializada en teatro: formación, comunicación, representación (Venezuela).: <http://www.bcity.com/gruposabado/index.html>
35. CIA. LAS CALIGULAS. Grupo de teatro. Ofrece animaciones y acciones teatrales: http://bbs.seker.es/~las-Caligulas/carta_en.html
36. NITE LITE THEATRE OF GIBSON COUNTY, INC. Organización rural que usa el teatro como elemento educativo (Tennessee.EEUU): <http://www.nitelite.tn.org/>
37. NTTC. Corporación educativa sin animo de lucro que realiza actividades teatrales en comunidades (Boston.EE:UU): <http://www.world.std.com/~netc/index.html>
38. COMMUNITY IN MOTION. Texto: Teatro para el desarrollo en Africa (New York. EE.UU.): <http://info.greenwood.com/books/0897895/0897895819.html>
39. WORLD COMMUNITIES. Center for community-based theatre-- Georgia Southwestern State University. Ofrecen a las comunidades trabajar con ellas para recoger y explicar su historia y cultura mediante el teatro (Georgia. EE.UU.): <http://canes.gsw.peachnet.edu/~world/>
40. PEDAGOGY & THEATRE OF THE OPPRESSED. Forum global para promover el pensamiento critico y la justicia social a través de; teatro Omaha University (Omaha. EE.UU.): <http://www.unomaha.edu/~pto/ptolinks.htm>

41. STAGING AREAS. Boletín informativo sobre comunidades que trabajan el cambio social a través del teatro (EE.UU.): <http://csep.sunyit.edu/~joel/STAGING/MISSIONS.HTM>
42. ANIMATION: what's in a name. Documento: Habla sobre animación en general pero se refiere a menudo a la animación teatral a través de ejemplos concretos. (California. EE.UU.): <http://www.wgcd.org/action/animation.html>
43. ALTERNATE ROOTS. Organización regional que trabaja a través de las artes (teatro) en comunidades. (Atlanta. EE.UU.): <http://home.earthlink.net/~altroots1/>
44. ART IN THE PUBLIC INTEREST. Enlaces a páginas web que relacionan artes, educación y desarrollo social. Hay algunas centradas en el teatro en concreto (EE.UU). <http://www.artswire.org/Community/highperf/api/APIothersites.html>
45. APLIED AND INTERACTIVE THEATRE GUIDE. Recursos sobre técnicas teatrales (drama terapia; psicodrama; sociodrama; teatro del oprimido; teatro interactivo; improvisación; objetivos comunitarios, etc.) y forum de discusión (EE.UU): <http://pages.nyu.edu/~as245/AITG/>
46. THE UPROOTED! EXPERIENCE. Caso-estudio: proyecto teatral en una comunidad rural maderera. (Omaha. EE.UU.): <http://www.wgcd.org/action/uprooted.html>
47. TRAINING AND DEVELOPMENT. Relación de grupos especializados en recursos humanos y de formación para el desarrollo comunitario y organizacional (EE.UU): <http://pages.nyu.edu/~as245/AITG/training.html>
48. HEADLINES THEATRE. THEATRE FOR LIVING. Grupo de teatro. Usan técnicas del teatro del oprimido. para trabajar con comunidades (Vancouver. Canadá): <http://www.headlinestheatre.com/intro.htm>
49. THE IMPROBABLE PLAYERS. Teatro para la educación y la prevención.(Boston. EE.UU. <http://www.xensei.com/users/players/>
50. SOCIAL ACTION THEATRE. Organización de la Universidad de Wisconsin. Trabajan Teatro-acción. (Wisconsin. EE.UU.): <http://www.uwm.edu/Dept/DSAD/iTRAINING/sat.html>
51. THÉÂTRE ACTION. Empresa de servicios que trabaja con compañías profesionales, los grupos comunitarios y escolares y los artistas (Ontario. Canadá). <http://www.theatreaction.on.ca/>
52. QUAND LE THÉÂTRE FAIT BOUGER LA SOCIÉTÉ: Texto. Se refiere a TRACT (troupe de recherche, d'animation et de communication théâtrale) organización que agrupa a seis grupos de teatro que viven y trabajan en Mali (Mali): <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/HEYMANN/10928.html>
53. LE MODERNE. Asociación sin ánimo de lucro y grupo de teatro. (liege. Belgica): <http://www.moderne.org/Presentation.html>
54. ACPC's THF-ATRE (The Asian Council for People's Culture). Theatre for the Environment Network. Organización nacional (Quezon. Filipinas): <http://fortunecity.com/victorian7museum/422/acpc2.html>
55. CATS (Community Asian Theater of the Sierra). Organización sin ánimo de lucro. (Nevada. EE.UU): <http://www.ncgold.com/TheArts/Theatre/CATS>

56. The American Association of Community Theatre (AACT) Organización sin ánimo de lucro: Ofrece un amplio rango de oportunidades para compartir experiencias, problemas, eventos y amar el teatro (EE.UU): <http://www.aact.org.html>
57. FOUNDATION VIRTUELLE POUR LE DÉVELOPPEMENT DU THÉÂTRE SOCIAL. Contribución a un forum (Francia). <http://www.ideact.com/forum/thea/messages/102.html>
58. THÉÂTRE DANS LES HOSPITAUX. Contribución a un forum (Santa Catarina. Brasil): <http://Ideact.com/forum/thea/messages.148.html>
59. THFATRE FOR DEVELOPMENT. Texto (Africa): http://www.mediaport.net/AeC/Theatre/theatre_utile.en.html
60. BOTSWANA. Drama in Botswana. Grupo no profesional de teatro: (Botswana.Africa): <http://www.mediaport.net/AeC/Theatre/Pays/Botswana.en.html>
61. BURKINA FASO. Texto: presenta la historia del Teatro para el desarrollo en este país. (Burkina Faso, Africa): <http://mediaport.net/AeC/Theatre/Pays/Burkina-Faso.en.html>
62. MALI.. Texto: presenta la historia del Teatro para el desarrollo en este país (Mali, Africa): <http://www.mediaport.net/AeC/Theatre/Pays/mali.en.html>
63. ANADE es una Organización no Gubernamental, de carácter no lucrativo, de ámbito estatal Su objetivo es la rehabilitación e integración socio-laboral de personas con discapacidad, utilizando para ello el teatro y el cine (Castilla-La Mancha. España). <http://www.anade.org/a00.htm>
64. Empresa de Animación teatral. <http://www.oricom.ca/animagination/>
65. Programa de ciclo formativo. Animar un taller de Teatro: <http://www.apajh.org/publications/formation/Guadeloupe71-72.pdf>.
66. Proyecto de ducación literaria y artística a través de la Animación teatral: <http://tiry73.free.fr/suppl/suppdos/dostheat.pdf>
67. Compañía de animación teatral. <http://elephantvert.online.fr/formation2.html>
68. Centro de Teatro del Oprimido en Río de Janeiro <http://www.ctorio.com.br/uniao.htm>
69. Ejercicios de Teatro forum y teatro del oprimido: <http://personales.mundivia.es/manuelcarrasco/teatro.htm>
70. Artículo: “Environmental theatre report” por Odette Laramée <http://www.forestdance.org/ctoboal.htm>
71. Relato de una experiencia en un taller de teatro del Oprimido: <http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/06-TEATRODELOPRIMIDO.pdf>
72. Teatro para el desarrollo: <http://www.comminit.com/pmodels/sld-5574.html>
73. “Workshop on theatre for development as an effective tool for social development”: <http://www.unesco.org/culture/creativity/education/images/sosu.doc>
74. Taller de teatro campesino: <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/jul/090701/teatall.html>
75. Artículo sobre animación que habla de la AT: <http://www.infed.org/animate/b-animat.htm>

BIBLIOGRAFIA

- ACPC's THEATRE (The Asian Council for People's Culture). *Theatre for the Environment Network*.
 Publicación electrónica: <http://fortunecity.com/victorian7museum/422/acpc2.html>. Noviembre, 2002
- BENTLEY, E. (1982) *La vida del drama*. Ed. Paidós Studio. Barcelona.
- BRECHT, B. (1997) *Écrits sur le theatre*,
- CABRE, V. (2002) *Escenoterapia*. Paidós. Barcelona
- CAÑAS, J. (1992) *Práctica de la expresión dramática*. Octaedro. Barcelona.
- CID, L. /NIETO, R. (1998) *Técnica y representación teatrales*. Acento. Madrid.
- COPEAU, J. (1974) *Registres I Appels*. Gallimard. París.
- EINES, J./MANTOVANI, A. (1997) *Didáctica de la dramatización*. Gedisa. Barcelona.
- FERRO, C. (2000) *Centro del teatro del oprimido*. Publicación electrónica <http://listas.ecuanex.net.ec/pipermail/alai-amlatina/2000q2/000076.html> . Noviembre 2002.
- GARCIA, E. (2001) *Taller de teatro del oprimido. Una experiencia con Augusto Boal*. Publicación electrónica. <http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/06-TEATRODELOPRIMIDO.pdf> . Noviembre 2002.
- KLEIN. M. (1999) “D’un teatre social a França”. Pp. 15-23. *Educació Social (13)*
- LARAMEE, O. (2002) *Environmental theatre report*. Publicación electrónica. <http://www.forestdance.org/ctoboal.htm> . Noviembre 2002.
- NATIONAL ASSOCIATION FOR DRAMA THERAPY. *Welcome*. Publicación electrónica <http://www.nadt.org/> . Junio 2002.
- GONZÁLEZ, L. (1987) *El teatro. Necesidad humana y proyección sociocultural*. Popular. Madrid
- PATERSON, D. (1995) *Theatre of the oppressed*. Publicación electrónica: <http://www.unomaha.edu/~pto/ptolinks.htm>. julio, 2002.
- SALVAT, R. (1988) *El teatro*. Montesinos. Barcelona.
- TEATRO CAMALEÓN. *Prenez-garde au cameleon!* Publicación electrónica: <http://pages.infinit.net/cameleon/metode.html> . Julio, 1999.
- UBERSFELD, A. (1989) *Semiótica teatral*. Ed. Cátedra/Universidad de Murcia. Madrid.
- UBERSFELD, A. (1997) *La escuela del espectador*. Asociación de directores de escena de España. Madrid.
- GROTOWSKI, J. (1970) *Teatro laboratorio*. Tusquets. Barcelona.
- MERER, J. (2000) *Contemporary street theatre*. Publicación electrónica. http://www.forestdance.org/contemp_str_theatre.htm Noviembre, 2002.
- MUÑOZ, H. (1992) *Teatro popular*. Cuadernos de autoformación en participación social N° 7. Ed. Instituto Nacional para la Educación de Adultos. México.
- THÉÂTRE-ACTION (2002) *Théâtre-Action*. Publicación electrónica <http://www.theatreaction.on.ca/> Noviembre, 2002.
- ÚCAR, X. (1992) *El teatro en la animación sociocultural. Técnicas de intervención*. Diagrama. Zaragoza.
- ÚCAR, X. (1993) “La animación teatral: los procesos de evaluación de intervenciones socioculturales implementadas por medio de técnicas y elementos teatrales”. pp. 159-177. *Teoría de la educación*. Revista Interuniversitaria de Teoría de la Educación. Vol. V. Universidad de Salamanca
- UCAR, X. (2000) « Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal » pp. 217-255. *Teoría de la Educación*. Vol. 11.
- VEGA, R. (1986) *El teatro en la comunidad*. Ediciones Paulinas: Buenos Aires.
- VENTOSA, V.J. (1996) *La expresión dramática como medio de animación en educación social* Amaru. Salamanca.
- VIO, K. (1996) *Explorando el match de improvisación*. Naque. Ciudad Real.
- VIO, K (1999) “El teatre imatge”. Pp. 47-52. *Educació Social (13)*

- VIO, K./GARCÍA, J. (1999) “Una aproximació lúdica al món de l’expressió: El Match d’improvisació”. Pp. 33-46. *Educació Social (13)*
- WORLD COMMUNITIES. *Center for community-based theatre*. Documento electrònic <http://canes.gsw.peachnet.edu/~world/>. julio, 2002.
- WUTZ. J. P. (1996) *Theatre for development*. Publicación electrònica. http://www.mediaport.net/AeC/Theatre/theatre_utile.en.html Noviembre, 2002.