

EDUCACION Y TEATRO: LA ANIMACIÓN TEATRAL COMO METODOLOGÍA DE INTERVENCIÓN SOCIOEDUCATIVA

Xavier Úcar

Dpto. de Pedagogía Sistemática y Social

Universidad Autónoma de Barcelona

Julio, 2008

La materia del teatro es el hombre; el teatro se debe hacer para el hombre; el fin social del teatro es el hombre. (J. L. Barrault)

La imitación y representación de aquello que nos rodea son acciones que las personas realizamos de forma natural desde el momento de nuestro nacimiento. Ambas nos permiten expresarnos y mostrar a los demás lo que sabemos o lo que somos capaces de hacer. Las dos posibilitan, por otra parte, que nos vayamos poco a poco construyendo como personas a partir, entre otras cosas, de los efectos que generan en los demás y de las respuestas que, en consecuencia, las otras personas nos proporcionan.

La imitación y la representación son acciones y procesos que el teatro y la educación comparten. Ambos los usan para sus propios fines; el primero para producir una obra de arte: el espectáculo teatral. La segunda como unas estrategias más entre las muchas que configuran el complejo universo de los procesos de aprendizaje que nos llevan a construirnos como personas y como miembros de una comunidad sociocultural.

Teatro y educación confluyen en esas prácticas, pero las relaciones que se han ido produciendo entre ellos han sido tan esporádicas como irregulares en el tiempo. Se puede afirmar que fue la colonización educativa de lo social, generada través de las actividades de educación no formal en la segunda mitad del siglo XX, la que abrió las puertas a un mayor uso del teatro como actividad, como metodología o como estrategia de formación. Una utilización que ha ido mucho más allá del ámbito estricto de la educación formal (escolar) y que se ha extendido, entre otros, al campo de la empresa, al de la salud y, en general, al ámbito de lo social.

Desde el mundo de la educación siempre han sido evidentes las potencialidades educadoras del teatro, pero la escuela, al igual que la propia sociedad a lo largo de la historia no ha podido sustraerse por entero al temor que generan todas aquellas acciones y prácticas que no son completamente racionales o susceptibles de racionalización¹. Y el teatro, como el arte en general, tiene como dominante un fuerte componente emocional. Esto lo ha convertido en una actividad que, desde la ortodoxia educativa, resultaba tan

¹ Duvignaud relata las discusiones entre los filósofos d'Alembert –que evoca las virtudes pedagógicas del arte dramático- y Rousseau que piensa que más que una *escuela de buenas costumbres* el teatro es un *retrato de las costumbres* en lo que tienen de peor y que no puede sino *perjudicar a las sociedades que tienen la fortuna de ignorarlo aun* (1981:320).

atractiva como misteriosa. Atractiva, porque permite salir de sí mismo a quien la práctica para entrar en los personajes que imita, interpreta o representa; por supuesto, siempre de manera figurada. Misteriosa, porque eso pone en juego toda una serie de fuerzas y energías desconocidas, de las que no se sabe muy bien qué pueden producir o a dónde pueden conducir a aquel que las libera. Esa es la razón por la que, en general, la práctica del teatro en la educación siempre ha dependido más de la iniciativa, la formación o la valentía de los propios educadores que de los escenarios propiciados por las políticas educativas.

Desde mi punto de vista, el teatro, en general, y la dramatización en particular, sean estos entendidos como lenguaje², como medio o como mediación, son un recurso muy apropiado, esto es, eficaz, efectivo y satisfactorio, para procurar aprendizajes integrales. Aprendizajes en los que lo emocional y lo racional se hallan indisociablemente tramados en las acciones dramáticas que desarrollan los participantes. Unas acciones que se constituyen como una fuente de experiencia y de experimentación personal, grupal y comunitaria que contribuye a posibilitar el desvelamiento, la emergencia o la ampliación de los registros expresivos y comunicativos de cada uno de ellos. Todo esto con independencia de la edad de los participantes o del ámbito específico de formación en el que la dramatización y el teatro sean utilizados.

Esta es, en esencia, la idea que vamos a tratar de desarrollar en las páginas que siguen. En un primer punto vamos buscar similitudes y diferencias entre la acción teatral y la acción educativa y se van a caracterizar los objetivos que pretenden las actividades educativas que se vehiculan a través del teatro. A continuación se enumeran las que desde nuestro punto de vista son las principales potencialidades del teatro utilizado como medio para la educación o la formación de personas, grupos y comunidades. En el tercer punto se presentan y analizan diferentes poéticas teatrales y se ponen en relación con las formas de trabajar el teatro educativo en las diferentes etapas de la vida. En el siguiente punto se plantean la heterogeneidad de formas que pueden tomar el teatro y la dramatización en el marco de la educación social. Acabamos en el último punto, presentando la Animación Teatral como un caso específico de trabajo socioeducativo que se desarrolla en las comunidades.

1. TEATRO Y EDUCACIÓN: EL ARTISTA, EL TÉCNICO Y EL ESPECTADOR

² Ubersfeld afirma que *en la medida que un lenguaje se defina como un sistema de signos destinados a la comunicación, queda claro que el teatro no es un lenguaje* (1999:19). Entendemos el teatro como un proceso expresivo y comunicativo; cosa que supone que aquél integra todos aquellos lenguajes que posibilitan la interacción del sujeto con el entorno.

La imitación es, en esencia, una acción individual que no demanda necesariamente la presencia de los otros. Es posible imitar en solitario a las personas, a los objetos o a las situaciones. La representación, por el contrario, es una acción social: la persona hace una imitación o realiza una acción cualquiera, pero siempre delante de otras personas que observan lo que hace. Ésta constituye la condición básica para poder hablar de teatro o de un fenómeno teatral. *La situación teatral, reducida a la mínima expresión*, -afirma Bentley- *consiste en que A personifica a B mientras C lo mira* (1982: 146). Para que se produzca una situación teatral se necesitan, como mínimo, dos personas: una que representa y otra que la mira.

Sabemos, por otra parte, que para que se produzca una situación de aprendizaje tan solo es necesario -también en esencia- un sujeto y el medio³ en el que se ubica. Desde un punto de vista educativo eso da un enfoque un poco diferente a la situación teatral que plantea Bentley. En una primera mirada se podría decir que no es necesaria la presencia de **C**. **A** aprende, y en consecuencia cambia, autobservándose en sus ejecuciones mientras está representando a **B**. Es una primera situación de aprendizaje.

La situación se enriquece, sin embargo considerablemente, cuando incluimos a **C**, sea éste un educador u otro participante, porque **C** proporciona el reflejo, la respuesta, el feed-back que necesita **A** como contraste de sus autoobservaciones.

La estructura teatral que Bentley planteaba también ha sido variada en las teorías teatrales contemporáneas; concretamente en lo que se refiere al rol que desarrolla **C**. Éste ha dejado de ser un receptor pasivo y se ha convertido en también en un agente, en un actor. En este nuevo planteamiento **A** y **C** aprenden conjunta y colaborativamente interpretando o personificando a **B**. La separación entre **A** y **C**, derivada del establecimiento de roles diferenciados (actor, espectador) desaparece.⁴ Ambos forman una unidad de aprendizaje; ambos son activos en el proceso. Esta diferenciación se puede observar en la figura N° 1.

³ Un medio que, evidentemente, es también sociocultural.

⁴ Como luego se verá, este último planteamiento es acorde con las teorías teatrales actuales como, por ejemplo, la del *Teatro del Oprimido* de Boal.

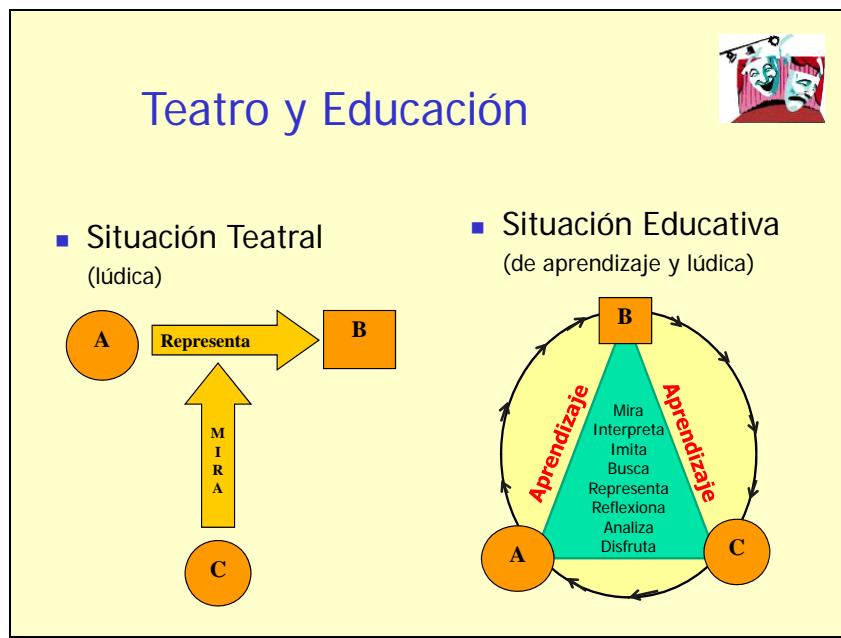


Figura N° 1: Comparación entre una situación teatral y una situación de teatro educativo

Éste es el planteamiento desde el que se va a trabajar la confluencia del teatro y la educación: todos los participantes en el hecho teatral van a ser sujetos de aprendizaje aunque, evidentemente, los aprendizajes y la intensidad y características de los mismos, van a ser diferentes en función del tipo de actividad teatral desarrollada y del nivel de implicación de cada uno en ella. Puede haber muy diferentes y variadas formas de participar en los procesos educativos y de formación que se vehiculan a través del teatro.

Cuando se piensa en actividades teatrales en el ámbito educativo suele haber una cierta tendencia a creer que todo se reduce o se centra en la interpretación, en lo que habitualmente se denomina dramatización, esto es, la teatralización de acciones y conflictos. Afortunadamente las posibilidades que brinda el uso del teatro en los procesos educativos y de formación van mucho más allá.

El uso del teatro como herramienta formativa implica utilizar o trabajar, exactamente igual que en el teatro profesional⁵, con los diferentes oficios escénicos (tramoya, regiduría, electricidad, etc.); con otras formas artísticas presentes en el hecho teatral (la dirección; el diseño de la escenografía; la iluminación; el vestuario; etc.) ; y, por último, con el público. Oficios, formas artísticas y público se constituyen como medio, como vehículo y, también,

⁵ Se distingue así, en este texto, la dramatización del teatro. Con la primera nos referimos a la acción de interpretar o representar. Con el segundo abarcamos el campo, sensiblemente más amplio, de los oficios, las técnicas y las otras formas artísticas que constituyen el denominado "teatro profesional".

como contenidos específicos que posibilitan y generan todo tipo de experiencias y aprendizajes. Las personas que participan en procesos o actividades de teatro educativo pueden jugar alternativamente los papeles de artista, de técnico o de espectador. Esa es otra de las riquezas del trabajo teatral en las actividades de formación.

Hay que matizar, sin embargo, que la utilización del teatro en la educación no tiene porqué pretender ni la formación de técnicos ni la de artistas ni la de espectadores. Aunque es un hecho comprobado que este tipo de actividades y prácticas –especialmente cuando se trabaja con jóvenes- contribuyen a menudo a despertar en los participantes intereses dirigidos hacia uno u otro ámbito. El teatro en la educación es ante todo un medio; un recurso, que puede posibilitar todo un mundo de aprendizajes y experiencias.

Hay que distinguir la “educación para el teatro” del “teatro para o en la educación” o, lo que es lo mismo, la “formación teatral o para el teatro” del “teatro educativo o formativo”. En el primer caso lo que se busca es formar al artista, que desarrollará su arte de forma profesional en el mundo de la escena. Éste es el objetivo de los estudios de interpretación, dirección, iluminación y escenografía que, entre otros, se ofrecen en las Escuelas o Institutos de Teatro y en las universidades. En el segundo lo que se pretende es usar la dramatización y el teatro para ayudar a las personas a investigar, a descubrir, a experimentar, a practicar y, por último, a desarrollar toda una serie de capacidades y competencias de tipo personal, grupal, comunitario y sociocultural. Y esto tanto en el campo de la educación escolar como en cualquiera de los ámbitos de la educación social. Capacidades y competencias que, estarán indistinta o recíprocamente vinculadas con el arte y con la técnica y cuya función se orienta, mayoritariamente, hacia la expresión y la comunicación.

2. POTENCIALIDADES EDUCATIVAS DEL TEATRO

A la imitación y a la representación, que señalábamos como elementos de confluencia entre la educación y el teatro, se añade la investigación. Pero no cualquier investigación, sino aquella que tiene a la persona, al ser humano y a su “*ser en el mundo*” como sujeto de exploración, de estudio y de trabajo. A través del teatro y la dramatización las personas podemos revisar y reflexionar de forma continua sobre aquello que somos y sobre aquello que hacemos; esto es, sobre nuestra identidad y sus manifestaciones en la acción y en

las interacciones que desarrollamos. Es este bucle reflexivo, generado a través de la dramatización, el que posibilita el crecimiento personal, el aumento y la mejora de los propios recursos expresivos y comunicativos y, en definitiva, el empoderamiento⁶ de cada uno de los participantes en la actividad teatral de formación.

En las experiencias de teatro grupal y comunitario, este bucle reflexivo es alimentado además, por las respuestas de los otros a nuestras acciones. También, por las construcciones –en forma de acciones, interpretaciones, representaciones, reflexiones, nuevas ideas, visiones o percepciones- que realizamos conjunta y colaborativamente. Si en el caso anterior nos referíamos al empoderamiento personal, ahora habría que hablar de empoderamiento colectivo o comunitario. Estos análisis pueden observarse de una manera gráfica en la figura Nº 2.



Figura Nº 2: *Bucle auto formativo de las prácticas teatrales.*

Las características o rasgos que, desde nuestro punto de vista, resultan más destacables del teatro como texto o contexto vehiculador de aprendizajes son:

- El objeto del teatro es la representación de situaciones humanas. Las personas, sus problemáticas y sus interacciones con los demás y con el entorno, constituyen la temática concreta del teatro. Éste es, sin duda, un rasgo muy motivador dado que se

⁶⁶ Empoderamiento es el castellanismo que se ha derivado del término inglés *empowerment*. Este concepto, aportado por Rappaport en la segunda mitad del siglo XX, se refiere al hecho de dotarse de recursos (poder) para participar en términos de igualdad en los diferentes tipos de interacciones que configuran la vida social y cultural.

puede representar y, en consecuencia, observar, pensar, analizar, explorar y estudiar aquello que se está viviendo o que se ha vivido.

- El teatro es siempre acción por lo que constituye una experiencia eminentemente práctica⁷. El contenido de esta experiencia práctica, de esta acción 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.
- 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 a lo largo de toda su vida y es el propio cuerpo el que se experimenta y se pone en juego en las acciones teatrales.
- El teatro divierte al mismo tiempo que educa y ese es, desde nuestro punto de vista, uno de los rasgos que lo hacen especialmente apropiado para las actividades de formación.
- El teatro es, antes que nada, una experiencia personal y grupal. Esta es razón suficiente para que se manifieste como un instrumento formativo al servicio del crecimiento, el desarrollo y la autonomía progresiva de las personas, los grupos y las comunidades.
- El teatro es un punto de encuentro, de descubrimiento e interacción para las personas, más allá de su edad, profesión o género. El teatro es inter y multigeneracional. En él cada cual puede encontrar su sitio y su función.
- El teatro manifiesta un marcado carácter integrador. El poder de integración proviene del hecho que el teatro es suma de muchos otros lenguajes (palabra, gesto, sonidos, colores, imágenes, formas, etc.).

⁷ Toda *práctica* –tal y como la entiende Wenger– supone hacer algo en un contexto histórico y social, cosa que otorga una estructura y un significado a todo aquello que hacemos. Es en este sentido que apunta que *toda práctica es una práctica social* (2001:71)

- Desde un punto vista educativo el teatro puede ser, al mismo tiempo, un hecho artístico, una creación colectiva y una experiencia de aprendizaje colaborativo en la que cada cual juega o desarrolla su papel y su función, realizando, de esta manera, su particular aportación a la construcción colectiva.
- 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, la imaginación o la creación de sujetos, hechos y lugares simbólicos. De lo que se está hablando es de la que consideramos como una de las funciones básicas de cualquier aprendizaje: la transferencia. Toda representación supone no sólo una simulación, sino también una transferencia de actitudes, conocimientos y procedimientos entre situaciones o roles. Esa es la razón por la que el teatro tiene tan alto valor formativo y hay que apuntar que, en este sentido, tiene un estatuto muy parecido al del juego.
- 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.

En general se puede decir que el objetivo fundamental del teatro es proporcionar experiencias, instrumentos y recursos que permitan a las personas explorar y ampliar el número y la calidad de sus propios registros expresivos y comunicativos con el objeto de enriquecer y mejorar su visión de la realidad y del mundo y conseguir de esta forma mejorar su calidad de vida. De lo que se habla, una vez más es de procesos de empoderamiento.

3. POÉTICAS TEATRALES Y ETAPAS DEL DESARROLLO

A lo largo de las últimas décadas han cambiado mucho las concepciones tradicionales del teatro tanto en lo que se refiere a los contenidos y sentidos de los textos teatrales como a la formación del actor o a la propia puesta en escena. Los diferentes directores, teóricos o estudiosos han puesto el énfasis en un aspecto u otro.

Por citar algunos ejemplos significativos, Artaud quiso reencontrar con su *Teatro de la Crueldad* la esencia más primitiva, instintiva y pasional del hombre; Brecht, por el contrario, intentó distanciar al hombre de la emoción para provocar estados de reflexión sobre la realidad que estimularan la concienciación política; el primer Stanislavski indujo al actor a mirar dentro de sí mismo, como persona, para ayudarlo a reproducir en la escena, las emociones de su vida cotidiana; Meyerhold, con su *Teatro de la convención consciente* o de la *biomecánica*, buscaba un actor consciente, al mismo tiempo, de su persona, de su personaje y del hecho de estar haciendo una representación teatral delante de un público; Beckett, nos mostró la situación de indigencia y desamparo del hombre en el mundo; y Boal, por último, nos ha enseñado que no hay ninguna diferencia ni separación entre el actor y el espectador porque *todos nosotros somos teatro*. Todos estos autores y directores han investigado y pensado la persona como centro del fenómeno teatral y han querido que el teatro y sus técnicas evolucionasen al mismo tiempo que lo hacía aquella.

Las personas, sin embargo, no somos seres uniformes a todo lo largo de nuestra vida sino que vamos aprendiendo, cambiando y reconstruyéndonos en un proceso de constante y continua interacción con el entorno físico y sociocultural en el que nos movemos.

Pensado como medio de formación el teatro es válido para la persona, en general, porque es válido para todas las etapas de su desarrollo. En cada una de ellas, sin embargo, se dirigirá a unos objetivos determinados; se desarrollará con un estilo específico de hacer; y utilizará las metodologías y técnicas más adecuadas en función del momento evolutivo de las personas con las que se esté trabajando.

Hace unos años (Úcar, 1992) tomé de Mantovani una síntesis que me pareció muy interesante en la que aquel autor ponía en relación las poéticas del teatro aristotélico y brechtiano con la poética de un teatro para niños. En aquel momento tomé su síntesis como punto de partida para elaborar lo que podría ser una poética del teatro para adolescentes, para adultos y para gente mayor. Presento, a continuación, una lectura ampliada y actualizada de aquella síntesis.

En el cuadro Nº 1 pueden observarse tres poéticas que perfilan tres maneras de entender el mundo y de plantear el teatro como una herramienta que lo encarna y actualiza. A las poéticas de Aristóteles y Brech –originalmente elaboradas por Mantovani- he añadido la poética teatral de Boal. De un teatro mágico, inalcanzable y distanciado de la persona como el que plantea Aristóteles se pasa a un teatro racional y político como el de Brech, que piensa que la conciencia política de las persona, en tanto que racional, emerge de la supresión de la emoción. Frente a ellas un teatro, por último, plenamente político que integra razón y emoción y que sustituye el monólogo teatral -propio de las poéticas anteriores- por un dialogo teatral en el que actores y espectadores se fusionan y confunden.

Las tres poéticas suponen y proponen maneras diferentes de trabajar con personas. En la primera se aprende a través de la *catarsis* que es vehiculada por procesos de identificación o de proyección sobre los personajes y las situaciones que se están viendo. En la segunda, es precisamente la ruptura de aquellos procesos –de la *catarsis* a través del *distanciamiento/extrañamiento*- la que posibilita la toma de conciencia sobre los personajes y las situaciones, cosa que posibilita la reflexión o la acción; esto es, el aprendizaje. En la tercera, por último, el aprendizaje se produce a través de unas acciones de las que yo mismo soy protagonista y en las que, por exemplificar con el caso del teatro-fórum, propongo, busco o acepto desenlaces diferentes en situaciones vivenciadas.

Todas ellas son válidas desde el punto de vista educativo para ayudar a las personas a aprender sobre sí mismas y ampliar y profundizar en su visión del mundo; para ayudarlas, en definitiva, a crecer en tanto que personas. Ese es el objetivo último del teatro pensado como medio de formación personal, grupal o comunitaria.

POÉTICAS DEL TEATRO DE		
ARISTÓTELES	BRECH	BOAL
1. El mundo es conocido por adelantado, perfecto, acabado y todos sus valores son impuestos al espectador.	1. El mundo es transformable y esta transformación empieza en el mismo teatro.	1. En el mundo hay opresores y oprimidos y hay que proporcionar herramientas a los segundos
2. La catarsis producida en el espectador lo purifica y lo libera de sus vicios.	2. Se utiliza el "distanciamiento" para que no se produzca la identificación del espectador con los personajes.	3. Se rompe la "cuarta pared"; no existe diferencia ni distancia entre actores y espectadores
3. La acción dramática transcurrida en el escenario sustituye a la acción en la vida real.	3. La obra de teatro es una preparación para la acción en la vida.	3. La obra de teatro es una reflexión en primera persona sobre la propia vida que ayuda a cambiarla
4. El espectador delega poderes al personaje para que éste actúe y piense en su lugar.	4. El espectador delega la actuación en los personajes; pero se reserva para él la posición de analizar, pensar y extraer sus conclusiones.	4. No hay actores y espectadores: hay <i>espectactores</i> . El espectador es actor y personaje. Transforma el monólogo teatral en diálogo teatral
5. El receptor no interesa, importan más el emisor y su mensaje. Como no se espera respuesta del pasivo espectador, la comunicación es unidireccional.	5. El espectador es un adulto formado a quien se le admite la racionalidad. Se le reconoce como espectador alerta y con capacidad para entender aquello que se le transmite.	5. No hay diferencias entre emisión y recepción. Todo forma parte de un mismo proceso de creación de "mensajes" que inciden directamente sobre las propias vidas de los participantes.

Cuadro Nº 1: Poéticas teatrales de Aristóteles, Brech y Boal.

Desde el punto de vista educativo me parece interesante destacar algunas características derivadas del análisis de estas poéticas. En concreto, tres transiciones en la manera de entender el teatro que resultan relevantes en una perspectiva socioeducativa del teatro:

- El paso de la visión del teatro como algo separado de la vida a una visión en la que se encuentra plenamente integrado en ella⁸.
- El paso del teatro entendido como monólogo –una actividad a la que se asiste, se ve y se escucha- al teatro entendido como diálogo –una actividad en la que se participa y se está implicado-
- El paso del teatro como entretenimiento al teatro como actividad política y de cambio personal, grupal, comunitario y sociocultural.

A partir de esta manera de entender el teatro, en tanto que actividad formativa, se presenta la manera cómo hay que plantear las actividades teatrales cuando se trabaja con público infantil, juvenil, adulto o mayor. En el cuadro Nº 2 pueden observarse las poéticas teatrales que cada uno de estos grupos requiere. En la primera columna del cuadro se ha respetado el planteamiento inicial de Mantovani y en las tres restantes hemos ampliado y actualizado los planteamientos que habíamos elaborado previamente⁹.

⁸ Hay que recordar en este punto los interesantes análisis de Ervin Goffman al analizar las interacciones sociales a través de lo que él denominó “dramaturgia social” (1971).

⁹ Ver Úcar, 1992.

POÉTICAS DEL TEATRO PARA			
NIÑOS/AS	JOVENES	ADULTOS/AS	PERSONAS MAYORES
1. El mundo no se sabe muy bien como es; por tanto se debe experimentar y descubrir la realidad que nos rodea con un gran espíritu de búsqueda.	1. El mundo, los otros y el yo están llenos de posibilidades para explorar. Yo me encuentro a mí mismo, a los otros y al mundo a través del teatro. Yo me construyo y me descubro construyendo y descubriendo el mundo.	1. El mundo es conocido e imperfecto. El mundo es mejorable, mejorándome y mejorando la calidad de mis relaciones con los otros. El teatro me proporciona placer, reflexión y nuevas perspectivas.	1. El mundo es conocido. El teatro me permite recordar y repensar mi vida. Me proporciona sobre todo placer. Entretenimiento, diversión y relaciones más intensas con los otros.
2. Se utiliza el ritmo, el color, el movimiento para agitar al espectador. Es un teatro divertido y formativo que utiliza el humor para desdramatizar las situaciones conflictivas.	2. Todos los recursos al servicio de un teatro que es conflicto y sueño; problematización de mí mismo y de mis relaciones. Exploración del presente y proyección en el futuro.	2. Todos los recursos al servicio de una ampliación y enriquecimiento de mi visión del mundo. El teatro es una constante y creativa problematización de mi situación en el mundo.	2. Todos los recursos al servicio de una vida más intensa, creativa y plácida.
3. El teatro es un juego y por tanto acción pura que rodea a todos los participantes por igual en el momento que se realiza.	3. El teatro es juego, exploración y descubrimiento. El teatro es problematización.	3. El teatro es placer y reelaboración de la experiencia, es enfoque creativo de la vida cotidiana.	3. El teatro es juego, placer, y creatividad. El teatro permite revivir el pasado, gozar del presente y repensar y simular el futuro.
4. Los personajes permiten expresarse y participar a los niños y estos se convierten en espectadores-actores . Interesa la respuesta del espectador y el emisor se preocupa por cómo estimularla.	4. El joven se descubre a sí mismo en cada personaje que interpreta. Este permite expresar mis potencialidades. Soy al tiempo actor y espectador de mis interpretaciones.	4. Busco respuestas y nuevos enfoques de mi vida en los personajes que interpreto. Soy al mismo tiempo autor, director, actor y espectador.	4. Dejo libre al personaje para que me sorprenda. Soy autor, director, actor y espectador.
5. El niño es un espectador diferente en cada edad y hace falta conocerlo. El receptor interesa tanto como el emisor y su mensaje, por tanto, se ha de conocer su psicología evolutiva.	5. El joven necesita la respuesta. El joven necesita explorar los límites y para ello debe conocerlos. La recepción es tan importante como la emisión	5. Emisión y recepción forman parte del mismo proceso de reelaboración de la experiencia.	5. La recepción refuerza la emisión y la proyecta hacia nuevas actividades.

Cuadro N° 2: Poética del teatro para público infantil, juvenil, adulto y mayor

EL TEATRO Y LA EDUCACIÓN SOCIAL: LA HETEROGENEIDAD DE LAS PRÁCTICAS

Entiendo que la educación –en tanto que medio o método y, también, en tanto que fin o resultado a conseguir- persigue que las personas se interrelacionen y convivan en armonía. Procura también que puedan participar en la vida social y cultural de una forma digna; y, por último, que aspiren y luchen por conseguir una vida lo más satisfactoria y completa posible. Las personas tenemos que educarnos –medio- para ser y estar –fin- educados. Y es este estar educado el que posibilita la vida en sociedad. No es extraño que muchos autores hayan identificado socialización y educación ya que ésta última es la encargada de posibilitar, en cada uno de nosotros, el denominado segundo nacimiento, el del ser social. Lo que me interesa resaltar es que hay una educación que está específicamente focalizada sobre lo social. Lo que se trataría es de saber en qué consiste esta educación social para, más adelante, descubrir cómo se relaciona con el teatro y las actividades teatrales.

La educación social hace referencia a un proceso transversal de aprendizaje relacional –social y cultural- que se ha de ir actualizando a lo largo de toda la vida. Dicho proceso se desarrolla en múltiples y muy diversos contextos, buena parte de los cuales resultan imprevisibles. Estar socializado significaría, en este contexto, tener la capacidad de desarrollar una vida social satisfactoria. La educación social responde, en esta perspectiva, tanto a los diferentes problemas derivados de la falta de dicha capacidad como a la permanente actualización de la misma. En otros términos, la intervención socioeducativa actúa tanto en el ámbito de la necesidad como en el de la libertad. El primero se refiere a personas que viven situaciones de déficit o problemática, como por ejemplo, marginación, drogodependencias, inmigración, maltratos, pobreza, discapacidad, etc. Mientras que el segundo se dirige al trabajo con población normalizada y se vehicula sobre todo a través de contenidos de tipo cultural¹⁰.

En ambos espacios la educación social se manifiesta como una acción o intervención sistemática de soporte, mediación y transferencia que favorece el desarrollo de la sociabilidad de las personas a lo largo de toda su vida, y en todas sus circunstancias y contextos. Se dirige a la promoción de la autonomía, la integración y la participación

¹⁰ Para comprender mejor a que nos referimos y, aunque esto es algo que en el proceso de Bolonia en el que actualmente estamos inmersos puede hacer cambiar, se pueden señalar los tres perfiles profesionales que los educadores sociales pueden obtener al acabar sus estudios universitarios. Estos son: educador de adultos; educador especializado (problemáticas y déficits); y animador sociocultural.

crítica, constructiva y transformadora de las personas en los diversos marcos socioculturales en los que se desenvuelven (Riera, 1998).

Es en este marco socioeducativo en el que resulta tan útil y apropiada la versatilidad que manifiesta el teatro en general y la dramatización en particular a la hora de posibilitar formas de trabajo educativo. Dicha versatilidad genera una extraordinaria variedad y heterogeneidad de formas que dibujan un territorio de actividades de formación que resulta, en el ámbito de la educación social, muy difícil de delimitar.

Formas que vienen derivadas de toda una serie de factores que se combinan para producir esa diversidad de experiencias educativas a las que hemos aludido. Presentamos algunos de esos factores:

- a) *Los objetivos perseguidos.* En las actividades de formación la dramatización y el teatro pueden ser usados –por citar algunos ejemplos- para aprender o transmitir contenidos; para posibilitar el cambio de actitudes; para mejorar la cohesión o, en general, el desarrollo de un grupo o una comunidad; para divertirse o entretenerte; para emanciparse o superar situaciones de opresión; para mantener la tradición o celebrar acontecimientos religiosos; para resolver problemas entre colectivos o grupos; para formar directivos o cuadros de una empresa ; para aprender sobre el propio grupo y hacerlo evolucionar; para elaborar leyes de forma comunitaria; para aprender a improvisar, a competir o a responder de forma rápida a retos creativos; para sensibilizar a la población frente a determinadas problemáticas y para ayudar a integrarse o a llevar una vida más satisfactoria a los marginados, a los discapacitados o a los enfermos entre muchos otros.
- b) *La edad de los participantes.* Como se ha mostrado en el punto anterior, ni el teatro ni el trabajo teatral tienen edad. Todas las edades: niños, jóvenes, adultos, personas mayores y comunidades¹¹ en general, pueden utilizar el teatro como vehículo de aprendizaje. Las técnicas empleadas, los objetivos perseguidos, los procesos desarrollados y, por último, el mismo trabajo de los educadores variaran en función de las edades de las personas que participan en la actividad de formación.

¹¹ En este último caso nos referimos, por ejemplo, a las *Pasiones* o a los *Belenes vivientes* que se desarrollan por toda nuestra geografía y que suelen implicar a comunidades, barrios o pueblos enteros.

c) *Las características de los participantes.* El teatro y la dramatización se trabajan a menudo, en el ámbito de la educación social, con colectivos de personas que, independientemente de su edad, están agrupadas por compartir una o varias características determinadas. Grupos, barrios o comunidades con un bajo nivel de desarrollo utilizan, por ejemplo el teatro, como vehículo para la concienciación de la propia situación y para la activación y dinamización de sus miembros¹². También en el caso de personas que padecen una enfermedad, una situación de marginación o una discapacidad, el teatro puede jugar un importante papel para vehicular procesos de integración¹³.

d) *Las técnicas o procedimientos utilizados.* La gran variedad de técnicas y métodos disponibles puede generar formas muy diferentes de trabajo. Tanto si se utiliza una en concreto –el maquillaje, por ejemplo- como si se combinan; eso, siempre también, en función de la edad o características de los participantes y de la propia forma organizativa que adquiera la actividad de formación¹⁴.

e) *Las formas organizativas que asuma la actividad o la propia metodología de intervención.* La manera en que se organiza la actividad formativa o la metodología seguida genera también formas de trabajo educativo o socioeducativo muy diferenciadas. Desde los talleres de teatro¹⁵ que se ofrecen en, por ejemplo un ateneo o un centro cívico, pasando por los Belenes o las Pasiones que se desarrollan en pueblos o barrios, hasta las campañas de animación teatral que se desarrollan por toda una zona territorial delimitada¹⁶. Hay muchas y muy variadas posibilidades.

¹² Es el caso del denominado “teatro para el desarrollo”. En África está siendo 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.

¹³ Sería el caso del, desde mi punto de vista, mal denominado *Teatro Social*. Quiero apuntar que no me gusta el término dado que equipara social a “déficit” o a “situación problema” y al final el término *Social* se convierte en un eufemismo, políticamente correcto, para referirse al teatro desarrollado con discapacitados, enfermos, drogodependientes o pobres.

¹⁴ Una nómina de técnicas adaptadas al trabajo educativo puede verse en Ucar, 1992. También en Boal, 2002.

¹⁵ A juzgar por la cantidad de talleres de teatro que se ofrecen –sobre las temáticas más diversas- ésta parece ser una de las formas organizativas más comunes en el ámbito del teatro educativo.

¹⁶ Un buen ejemplo se puede observar en Ventosa y Jerigonza Animación, 1990. En este trabajo se relata una campaña de animación teatral que con el patrocinio de la Diputación de Salamanca se desarrolló en más de 30 pueblos de esta provincia.

4. ANÁLISIS DE CASO: LA ANIMACIÓN TEATRAL COMO METODOLOGÍA DE INTERVENCIÓN SOCIOEDUCATIVA

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.

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 teórica¹⁷ podríamos caracterizarla con los siguientes rasgos:

- La AT manifiesta una doble funcionalidad: puede ser concebida como un medio o como un fin. En el primer caso se constituye como una herramienta sociocultural que media y posibilita la formación de las personas y el acceso y apropiación de la cultura. Entendida como un fin en sí misma la AT es una expresión o un producto cultural, que permite a las personas expresar y comunicar su identidades culturales.
- La AT es un punto de encuentro interdisciplinar entre la cultura, la animación sociocultural y el teatro. Los tres conceptos base hallan, en las respectivas disciplinas que los estudian –antropología, educación y arte-, 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. En la figura N° 3 puede verse una representación gráfica de este planteamiento.

¹⁷ Buena parte de las conclusiones aquí apuntadas se fundamentan en un trabajo teórico previo. Ver Úcar, 2000.

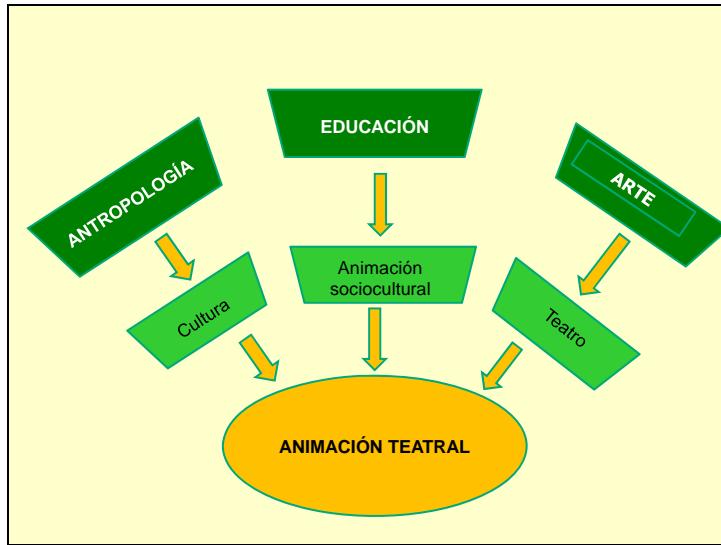


Figura N° 3: *Genealogía disciplinar de la Animación Teatral*

- 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 y 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.
- El objetivo procedural 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. En este marco conceptual encuentran su sitio todos los procesos teatrales de base comunitaria.

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 Nº 3 se presentan algunos tipos de teatro y se concreta en qué condiciones pueden ser considerados como AT.

No es.....	LA ANIMACIÓN TEATRAL 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 (Cias. Profesionales no lucrativas; Cias. Profesionales que desarrollan campañas de teatro popular; Cías. Profesionales que implementan campañas de <i>teatro del desarrollo</i> , etc.).
Teatro escolar	..forma parte de proyectos o campañas de culturización o de desarrollo del empoderamiento por medio del teatro y las técnicas teatrales.
Teatro experimental	...no 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° 3: *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.**

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.

BIBLIOGRAFIA CITADA Y DE REFERENCIA

- BENTLEY, E. (1982) *La vida del drama*. Ed. Paidós Studio. Barcelona.
- BOAL, A. (2002) *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
- BRECHT (1970) *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva visión.
- DUVIGNAUD, J. (1981) *Sociología del teatro. Ensayo sobre sombras colectivas*. Mexico: Fondo de cultura económica
- EINES, J./MANTOVANI, A. (1980) *Teoría del juego dramático*. Madrid: Ministerio de Educación. I.C.E.
- EINES, J./MANTOVANI, A. (1997) *Didáctica de la dramatización*. Barcelona: Gedisa.
- GOFFMAN, E. (1974) *Frame analysis. An essay on the organization of experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- MANTOVANI, A. (1980) *El teatro: un juego más*. Nuestra cultura. Madrid.
- MATURANA, H.R.. (1995) *La realidad: ¿Objetiva o construida?* Barcelona: Anthropos.
- MEIRIEU, Ph. (1998) *Frankenstein educador*. Barcelona: Laertes.
- MOORTHY, R. (1996) *Rehearsal for reality: Theatre and Education*. Documento electrónico. Descargado 12/III/2003.
<http://www.happening.com.sg/commentary/rehearsal.html>
- MOTOS, T.; TEJEDO, F. (1987) *Prácticas de dramatización*. Madrid: J. García Verdugo.
- STEWART, D. (2003) *Is Education An End In Itself?* Documento electrónico. Descargado 10/III. <http://www.uoguelph.ca/atguelph/98-04-22/insight.html>
- UBERSFELD, A. (1997) *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de directores de escena de España.
- UBERSFELD, A. (1989) *Semiotica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- ÚCAR, X. (1992) *El teatro en la animación sociocultural. Técnicas de intervención*. Zaragoza: Diagrama.
- UCAR, X. (2.000) « Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal ». *Teoría de la Educación*. Vol. 11. (217-255)
- UCAR, X. (2.001) «Cultura y educación social en el marco de la globalización». *Revista Interuniversitaria de Pedagogía Social*. Segunda Época. Nº 6-7. Universidad de Murcia (331-365)
- ÚCAR, X. (2006) “El porqué y el para qué de la pedagogía social: Intervención socioeducativa y vida social”. Pp. 233-271, en PLANELLA, J./VILAR, J. (Coord.) *La pedagogía social en la sociedad de la información*. Barcelona: Editorial UOC.

ÚCAR, X. (2006) “Los teatros de la animación teatral desde una perspectiva socioeducativa” pp. 119-153 en CARIDE, J.A.; VIEITES, M.F. (Coords.) **De la educación social a la animación teatral.** Gijón: TREA Ediciones. (ISBN: 84-9704-221-2).

VENTOSA, V.J.; JERIGONZA Animación (1990) *Animación teatral. Teoría, metodología, práctica.* Madrid: Popular.

WENGER, E. (2001) *Comunidades de práctica.* Barcelona: Paidós.