

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Belvis Pons, Esther; Úcar, Xavier. La dimensió educativa del teatre. 2008.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44624>

under the terms of the  license

# LA DIMENSIÓ EDUCATIVA DEL TEATRE

ESTHER BELVIS PONS  
DIRECTOR: XAVIER ÚCAR

DOCTORAT EN ARTS ESCÈNIQUES  
Universitat Autònoma de Barcelona

# LA DIMENSIÓ EDUCATIVA DEL TEATRE

LA DIMENSIÓ EDUCATIVA DEL TEATRE

Esther Belvis Pons

Director: Xavier Úcar

Setembre 2008

Treball de recerca

Doctorat en Arts Escèniques

Departament de Filologia Catalana - Facultat de Filosofia i Lletres

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Paraules clau: anàlisi teatral, teatre dramàtic, teatre postdramàtic, teatre educatiu



A mis padres,  
con los que siempre  
estaré en deuda

A Ferran Ferrer,  
per ensenyar-me cada dia  
a ser una bona professional  
però sobretot millor persona



*La música, aquesta música, és un regal prou bo. ¿Per què cal demanar la felicitat? ¿Per què cal esperar no entristir-se? Ja és suficient, ja és benaurança suficient: viure dia a dia i sentir aquesta música de tant en tant (no massa sovint, no fos cas que l'ànima no la pogués suportar).*

*Una música constant, Virkram Seth*





## AGRAÏMENTS

El meu agraïment a Xavier Úcar, director del meu treball de recerca, per la seva paciència i mai defallent confiança. Al professorat del Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social amb qui comparteixo camí professional i personal juntament amb la resta de persones que conformen la Facultat de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona.

A Anna Forés, Joan Abellán, Joan-Carles Mèlich i Maria del Mar Duran per orientar, qüestionar i recolzar la meva feina en diferents moments del procés de recerca.

A Carles Batlle per la seva disponibilitat i escolta en aquest temps que porto vinculada al Doctorat d'Arts Escèniques .

A Baz Kershaw de la Universitat de Warwick, per ser un brillant investigador i professor que sempre ha tingut les portes obertes per atendre'm. Gràcies per omplir-me de preguntes i no donar-me les respostes.

A Manuel Vieites que espero que després de la lectura vulgui seguir escoltant-me.

Als meus amics i amigues que riuen quan jo ric i em fan riuen quan ploro. Gràcies per compartir tots els moments amb mi.

Als meus companys i companyes del grup *MezzTeatre* amb els que sempre em diverteixo i, a vegades, desespero. Gràcies per divertir-vos i desesperar amb mi i deixar-me, de tant en tant, fer alguna cosa '*performativa*'.

A la meva família, el coixí que sempre em deixa dormir en pau.



## ÍNDEX

INTRODUCCIÓ _____	11
0. OBJECTIUS I METODOLOGIA _____	13
Justificació de l'estudi	15
Objectius de l'estudi	17
Metodologia	18
1. EL TEATRE DRAMÀTIC EN LA SOCIETAT ACTUAL _____	23
El teatre dramàtic	25
La societat dramatitzada	30
Crisis del teatre dramàtic	36
2. EL TEATRE POSTDRAMÀTIC _____	39
L'origen del teatre postdramàtic	41
El teatre postdramàtic	46
El teatre postdramàtic en la societat dramatitzada	52
3. EL TEATRE EDUCATIU _____	55
El concepte de teatre educatiu	57
Brecht i el teatre didàctic	58
Impulsors del teatre educatiu	60
El teatre educatiu en la societat dramatitzada	66
4. EL TEATRE TRANSFORMADOR: UNA CONCEPCIÓ INTEGRADA _____	73
Premisses per una concepció integrada	75
La comunitat de pràctica	78
El teatre com a comunitat de pràctica	80
5. CONCLUSIONS _____	93
6. FONTS DOCUMENTALS _____	97



## INTRODUCCIÓ

Aquesta recerca aborda la dimensió educativa del teatre amb l'objectiu de dissenyar les bases d'un primer model d'anàlisi de l'esdeveniment teatral des de la perspectiva educativa. D'aquesta manera es pretén centrar el discurs en la idea que el teatre com a esdeveniment social genera aprenentatges entre els individus. Uns aprenentatges que es sustenten en la comunitat de pràctica i en l'*empowerment* com a fonament de la dimensió educativa.

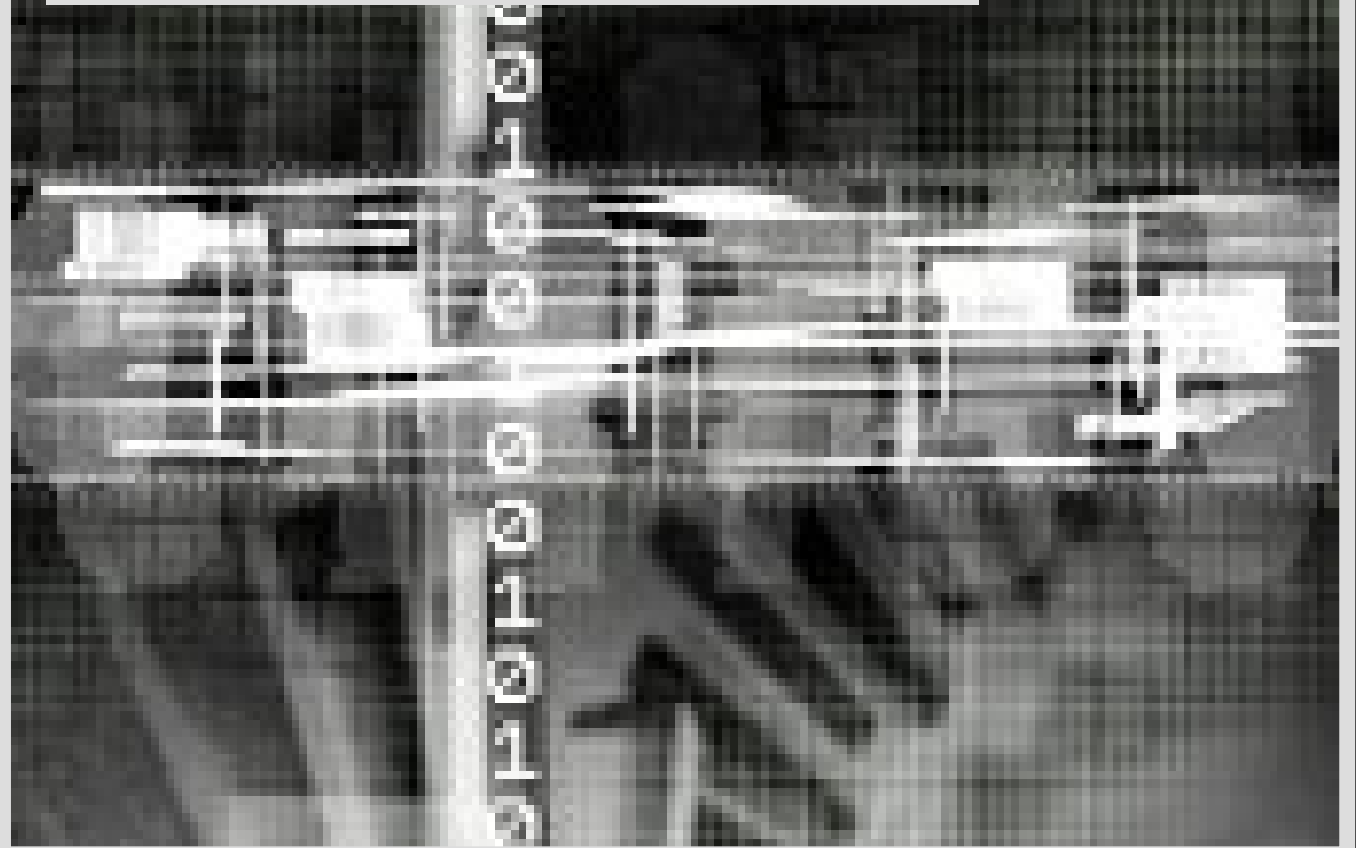
Per tal de dissenyar les bases d'aquest model s'ha fet un estudi heurístic del que denominem teatre dramàtic, teatre postdramàtic i teatre educatiu. El teatre dramàtic fa referència a aquell teatre tradicional que té com fonament l'estructura dramàtica; el teatre postdramàtic engloba el teatre d'avantguarda que a partir de nous llenguatges i formats busca la superació de l'estructura dramàtica; el teatre educatiu engloba aquell conjunt de pràctiques que identifiquen en el teatre una eina educativa.

L'anàlisi de les diferents tipologies de teatre s'ha abordat des d'una perspectiva àmplia i holística que engloba discursos de diferents disciplines de les ciències socials i humanes. D'aquesta manera, s'han tingut en compte les aportacions d'investigadors i estudiosos de diferents àmbits per tal de que l'elaboració de les bases d'aquest model d'anàlisi teatral es sustenti en fonaments sistèmics i comprensius de la realitat actual.

La recerca pretén profunditzar en el coneixement dels estudis teatrals i dels estudis en educació, intentant mantenir un discurs que sigui útil per als professionals i no professionals d'ambdós àmbits.



# 0. OBJECTIUS I METODOLOGIA







## 0. OBJETIUS I METODOLOGIA DE RECERCA

*En aquest capítol s'exposen els objectius de la recerca i es descriuen les tècniques d'investigació emprades. Així mateix s'aborden algunes consideracions metodològiques a tenir en compte en la lectura del document.*

### JUSTIFICACIÓ DE L'ESTUDI

Durant el segle XX el teatre evoluciona de manera significativa, incorporant nous formats teatrals que donen lloc a l'aparició de noves epistemologies envers aquest art. Un dels canvis més significatius és l'evolució del teatre dramàtic al teatre postdramàtic. Aquest canvi és caracteritzat fonamentalment per la cerca i introducció de noves formes d'expressió que desplacen el text com a eix fonamental de l'espectacle; tots els elements teatrals es conjuguen creativament sense que s'estableixi un ordre jeràrquic determinat en l'estructura dramàtica.

L'aparició del teatre postdramàtic no suposa la desaparició dels formats teatrals anteriors. El panorama teatral actual es caracteritza per ser eclèctic, és a dir, contràriament a altres èpoques històriques conviuen, en un mateix espai i temps, diferents formats teatrals. En aquest procés de canvi, paral·lelament als importants canvis estètics del segle XX, es genera un corrent teatral que promou l'ús del teatre com a eina educativa. Sota aquest corrent apareixen diverses manifestacions que reben denominacions diferents- Teatre del Oprimit, Teatre Comunitari, Teatre pel Desenvolupament, etc.- que pretenen l'*empowerment* dels individus a través del teatre i que es caracteritzen per ser ideològicament compromeses. En aquest sentit, al teatre se li poden atribuir noves funcions socials que van més enllà de l'entreteniment i que tindran una repercussió significativa en el desenvolupament d'aquest art cap a altres esferes (política, educativa, filosòfica, antropològica...).

El teatre com a procés creatiu i educatiu dóna lloc a un nou camp de recerca en els estudis teatrals. Els estudis en matèria d'anàlisi teatral s'agrupen, tradicionalment, sota la terminologia 'anàlisi d'espectacles', denominació que remet a una concepció del teatre en quant a *objecte-espectacle*. Aquesta és fruit de l'estreta relació que ha

l·ligat la semiòtica o semiologia<sup>1</sup> amb l'anàlisi dels espectacles i que es deriva de l'origen fonamentalment lingüístic de l'anàlisi del signe així com de la concepció dramàtica que pren el text com a eix central. Però com indica de Marinis: *"L'avanzamento concettuale di una nuova teatrologia dovrebbe consistere nel passaggio efectivo dall'oggetto-spectacolo all'oggetto-teatro, vale a dire dallo spettacolo come prodotto al teatro come insieme complesso dei processi produttivi e fruitivi che lo spettacolo individua e che lo fondano, situandosi, per così dire, a monte e valli di esso (beninteso, con la cultura a fare da contesto e presupposto più ampi: in termini di convenzioni e modelli creativi, da un lato, e di convenzioni e modelli ricettivi, dall'altro)."* (1988:8). És a dir, els canvis esmentats exigeixen que l'anàlisi teatral estudiï no només el teatre com a resultat o producte sinó també com a procés. La relació dels diferents agents no es concep de forma bidireccional entre persones actives (actors) i persones passives (espectadors), sinó com a una construcció conjunta entre persones que projecten i desenvolupen diferents tipus d'accions i funcions. D'aquesta manera, es fa necessària l'obertura de l'anàlisi teatral a noves metodologies de recerca i a la riquesa que altres camps d'estudi poden aportar, particularment, aquelles provinents de les ciències humanes i socials.

La incorporació al món del teatre d'estudis que interrelacionin el coneixement i la reflexió d'altres camps disciplines poden permetre una millor aproximació i aprofundiment en matèria teatral. Des d'aquesta perspectiva, la present recerca intenta fer una aproximació a la dimensió educativa del teatre abordant la funció social del mateix. Es considera que el teatre en els seus diferents formats genera una sèrie d'aprenentatges que es poden relacionar amb una concepció concreta de l'home, de la cultura i de la societat.

La literatura teatral produïda en referència al tema prové, en general, de la pedagogia i es centra fonamentalment en desenvolupar manuals on s'exposen tècniques teatrals que poden ser aplicades a l'àmbit educatiu. Per la seva banda, hi ha pocs teòrics del estudis teatrals que s'hagin preocupat per desenvolupar recerca relacionada amb l'àmbit educatiu. En aquest sentit, tal i com indica Trend: *"Despite*

---

<sup>1</sup> Com indica Kowsan a la seva obra *el Signo y el teatro 'algunos autores han querido reservar la palabra "semiòtica" para la teoría o la ciencia general del signo, y la "semiología" para designar la aplicación de esta teoría a tal o cual dominio. Otros practican sin embargo la distinción contraria: semiología= ciencia general vs semióticas particulares o específicas. A falta de un consenso suficientemente amplio en este sentido, me resigno como la mayoría de los semiólogos-semiòticos, a considerar los dos términos como equivalentes o intercambiables'* (1997:19). En aquesta recerca s'adopta aquesta mateixa posició donada l'ambigüitat general que hi ha en la literatura al voltant dels dos termes.



*their many affinities education and culture are usually considered separate issues, with the former functioning as the delivery mechanism for the latter. The reasons for this derive from divisions established by academic disciplines, routines of professionals certification, and a fair amount of good old-fashioned intellectual bias. Regrettably, this separation of artists, writers, and critics from school teachers, technical instructors, and college professors is a part of a broader scheme of social fragmentation that compartmentalizes public life” (1992:9).* Aquesta investigació, intenta ser una aproximació interdisciplinària i holística al fenomen teatral tenint en compte tant aspectes estètics com pedagògics. El teatre és concebut com un fenomen que, per les seves característiques, genera l’adquisició d’aprenentatges en els individus; exposem quin són els mateixos i com es relacionen amb les manifestacions artístiques presents en la societat actual.

## OBJECTIUS DE L’ESTUDI

L’estudi de la dimensió educativa del teatre en aquesta recerca inclou els següents objectius d’investigació:

1. Descriure les principals característiques del teatre dramàtic, del teatre postdramàtic i del teatre educatiu.
2. Identificar la funció educativa del teatre dramàtic, del teatre postdramàtic i del teatre educatiu en la societat actual.
3. Dissenyar les bases d’un model d’anàlisi de l’esdeveniment teatral en tant que comunitat de pràctica<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> El teatre que té com a fonament a la comunitat de pràctica se l’ha denominat en la present recerca teatre transformador.

## METODOLOGIA

Aquesta és una recerca teòrica que utilitza com a principal tècnica d'investigació l'anàlisi documental. En el procés de selecció i elaboració de la informació exposada s'han tingut en compte els següents criteris metodològics de recerca:

- *Diversitat de fonts.* En el procés de recerca s'han consultat diversitat de fonts: llibres, pàgines web i articles especialitzats obtinguts a partir de la cerca en les bases de dades ERIC, FRANCIS i IBTD<sup>3</sup>.
- *Multidisciplinarietat.* Les teories i autors que apareixen en la recerca provenen de diferents disciplines científiques. La recerca intenta a partir de les aportacions de teories i conceptes de diferents àmbits construir un discurs coherent però a la vegada global.
- *Rigurositat.* En les cites i aportacions que s'han inclòs en el text s'ha mantingut la llengua original. S'ha volgut evitar la traducció per no donar lloc a imprecisions o a la possible pèrdua de matisos.
- *Frònesis científica.* En cerca i elaboració de la informació no s'ha treballat des del principi d'acumulació històrica. S'han tingut en compte el posicionament de Heller al respecte de la recerca en ciències socials; s'ha intentat mantenir l'equilibri entre el que anomena el *coneixement nuclear*<sup>4</sup> i el *coneixement anular*<sup>5</sup>. Aquesta recerca intenta explicar i interpretar la dimensió educativa del teatre des del context específic de la investigadora i des de les eines i recursos consultats.

Per cada un dels capítols s'han utilitzat diverses teories i eines conceptuals que han ajudat a elaborar el discurs. A continuació es presenten una sèrie d'esquemes que

---

<sup>3</sup> Totes les fonts consultades es troben referenciades a la bibliografia.

<sup>4</sup> "El conocimiento nuclear es el conocimiento que uno tiene buenas razones para creer que cualquier persona llegará a él, si esa persona estudia todas las fuentes a su disposición, observa atentamente los fenómenos relevantes, y entra en discusión con miembros de la comunidad científica familiarizada con el tema sometido a estudio, y lleva a cabo todas esas cosas desde cualquier perspectiva" (Heller, 1991:29).

<sup>5</sup> "El conocimiento anular es el conocimiento (discernimiento, teoría, interpretación, comprensión) al que uno llega desde un particular punto de vista, perspectiva o interés cultural no compartido por los demás, ante el telón de fondo de ciertas experiencias vitales, individuales y colectivas" (Heller, 1991:30).



exposen l'origen i naturalesa de les principals teories i eines conceptuals<sup>6</sup> emprades en el desenvolupament de la recerca. Destacar que, per cada un dels elements s'ha posat el principal referent, això no exclou que a l'hora de elaborar el discurs no s'hagi pogut treballar amb altres autors complementaris. De la mateixa manera, per cada teoria no s'han desplegat totes les eines conceptuals que la configuren, només aquelles que es consideren fonamentals.

Esquema 1. Principals eines conceptuals i teories emprades en la recerca

CAPITOL 1 - EL TEATRE DRAMÀTIC EN LA SOCIETAT ACTUAL			
AUTOR/A	CAMP D'ESTUDI	TEORIA	EINA CONCEPTUAL
Aristòtil	Filosofia	Teoria del drama	
E. Barba	Arts escèniques		Extraquotidià
P. Pavis	Arts escèniques		Teatre èpic
B. Brecht	Arts escèniques		Distanciament
E. Goffman	Antropologia/Sociologia		Marc teatral
R. Williams	Humanitats		Societat dramatitzada
J. Baudrillard	Sociologia		Mediatització
P. Auslander	Arts escèniques		Mediatització
V. Alexander	Sociologia		Imperialisme cultural
P. Bourdieu	Sociologia		<i>Habitus</i>
W. Benjamin	Filosofia		Compulsió/Repetició
T. Adorno	Filosofia		Cultura de masses
G. Markus	Filosofia		Cultura de masses
V. Turner	Antropologia		<i>Comunitas</i> normativa
P. Giacchè	Filosofia		Espectador
P. Szondi	Arts escèniques		Crisi del drama
CAPITOL 2 - EL TEATRE POSTDRAMÀTIC			
AUTOR/A	CAMP D'ESTUDI	TEORIA	EINA CONCEPTUAL
E. Fuchs	Arts escèniques		<i>Retheatricalization</i>
E. Fischte-Lichte	Arts escèniques		<i>Retheatricalization</i>
H. Lehmann	Arts escèniques	El teatre postdramàtic	
E. Wenger	Pedagogia/Psicologia		Comunitat de pràctica
Luhmann	Sociologia		<i>Autopoiesis</i>

<sup>6</sup> La eina conceptual es refereix a un concepte o idea que pot formar part o no d'una teoria, però que és més concreta i específica que aquesta.

CAPITOL 3 - TEATRE EDUCATIU			
AUTOR/A	CAMP D'ESTUDI	TEORIA	EINA CONCEPTUAL
J.Rappaport	Psicologia		<i>Empowerment</i>
B.Brecht	Arts escèniques	Teatre didàctic	
A.Boal	Arts escèniques/Pedagog.	Teatre Oprimít /Invisible	
P.Freire	Pedagogia	Pedagogia del Oprimít	
J.L.Moreno	Psicologia/Psiquiatria	Psicodrama/Sociodrama	
K.Stanislavsky	Arts escèniques		Mètode actor/Psicotècnica
V.Turner	Antropologia		<i>Communitas/Comunitat</i>
A. Artaud	Arts escèniques	Teatre de la Crueltat	
J.Grotowsky	Arts escèniques	Teatre Pobre	
E. Van Erven	Arts escèniques/Pedagog.		Teatre comunitari
B.Kershaw	Arts escèniques		Teatre comunitari

CAPITOL 4 - EL TEATRE TRANSFORMADOR: UNA CONCEPCIÓ INTEGRADA			
AUTOR/A	CAMP D'ESTUDI	TEORIA	EINA CONCEPTUAL
J.Dewey	Pedagogia	Teoria Estètica	
V.Turner	Antropologia	Teoria del ritual	Liminalitat
P. McClaren	Pedagogia		<i>Performance ritual</i>
E.Wenger	Pedagogia/Psicologia	Comunitat de pràctica	Negociació de significat
Schechner	Arts escèniques	Qualitats Postmodernisme	
C.R.Garóian	Arts escèniques/Pedagog.	Pedagogia Emancipadora	
E. Van Erven	Arts escèniques		Teatre comunitari
B.Kershaw	Arts escèniques		Teatre comunitari

### Consideracions metodològiques

Es presenten una sèrie de consideracions metodològiques que pretenen aclarir certs aspectes conceptuals en relació als capítols que es presenten a continuació:

- Aquesta recerca aborda la dimensió educativa del teatre des d'una perspectiva global, incloent exemples de diferents cultures d'arreu del món. El contingut de la mateixa, però, es refereix sobretot a la situació dels països desenvolupats al respecte del teatre i de l'educació. És a dir, la majoria de








valoracions i interpretacions van referides a aquest conjunt de països que anomenem societat occidental.

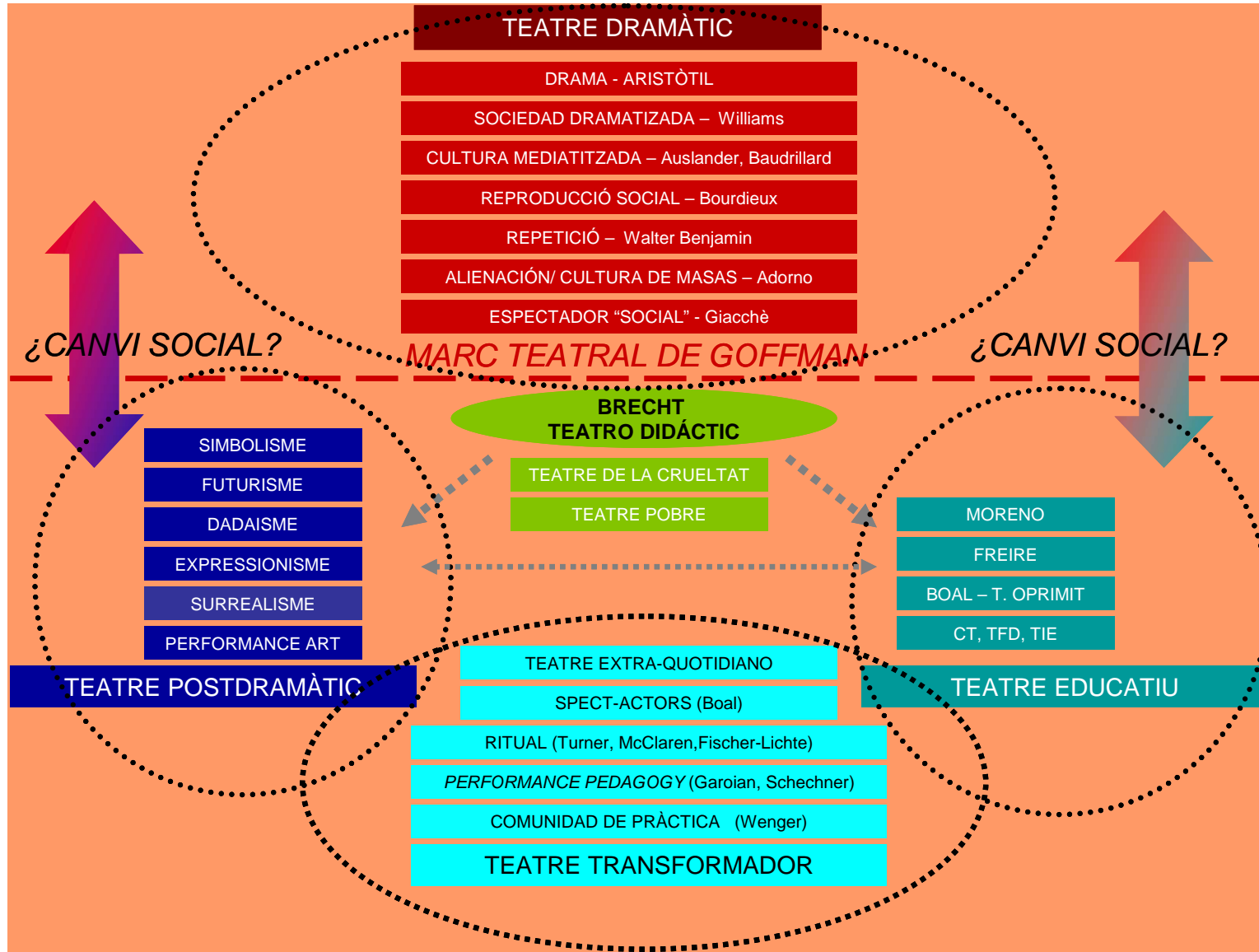
- A l'hora d'interpretar el concepte *drama* ens adrecem a la primera accepció del Diccionari de Patrice Pavis: entendrem el drama com el gènere literari escrit per al teatre. Definició que no entén el drama com a un gènere concret.
- Diferents autors a partir de l'aparició del *Performance Art* parlen de *performer* enlloc d'actor o actriu. Aquesta concepció està també relacionada amb la desaparició del personatge concebut des de la perspectiva dramàtica. Donat que no tenim un equivalent de la terminologia anglesa s'han utilitzat ambdós conceptes de forma indistinta.

A mode de síntesi es presenta en un mapa conceptual que reflexa l'estructura de la recerca en els seus diferents capítols:

Esquema 2. Llegenda mapa conceptual de la recerca

-  Capítol 1 - Teatre Dramàtic: Principals eines conceptuals i autors
-  Capítol 2 - Teatre Postdramàtic: Principals eines conceptuals i autors
-  Capítol 3 - Teatre Educatiu: Principals eines conceptuals i autors
-  Capítol 4 - Teatre Transformador: Principals eines conceptuals i autors
-  Elements transversals als diferents capítols
- Enmarca el capítol
- Interrelacions

Esquema 3. Estructura i contingut de la recerca





# 1. EL TEATRE DRAMÀTIC EN LA SOCIETAT ACTUAL





## 1. EL TEATRE DRAMÀTIC EN LA SOCIETAT ACTUAL

*El capítol explica com el teatre dramàtic en l'actualitat té un rol educatiu vinculat a la reproducció social i a la proliferació de la cultura de masses. En conseqüència, el teatre perd tant la seva condició d'extraquotidià en tant que ritus com la seva capacitat crítica vers la realitat social que l'envolta. A partir d'aquest objectiu de treball el capítol fa un recorregut pel concepte de teatre dramàtic per posteriorment abordar la funció i impacte que té en la societat i en l'individu.*

### EL TEATRE DRAMÀTIC

L'origen de la tragèdia es situa segons la gran majoria d'autors en el ditirambe. El ditirambe consistia en un cor cantat format per homes o nens amb un contingut líric. En els ditirambes es convidava generalment als déus a que baixin a la terra per presenciar el cant del cor. Plató va anomenar al ditirambe el naixement de *Dionisos*, ja que la majoria de cants eren destinats a aquest déu que, segons els grecs, representava els misteris de la natura. En els ditirambes s'alternava el cant del guia del cor anomenat *exarcont* o *corifeu* amb el *ritornello* de la resta del cor. Es considera que es a partir d'aquest diàleg que va néixer la tragèdia.

La primera definició de drama<sup>7</sup> la descriu Aristòtil en la seva *Poètica* que ha estat i és una referència ineludible pel que fa a la teoria del drama. El drama aristotèlic<sup>8</sup> es caracteritza per la imitació de la realitat en quan acció i té com a eix central l'argument. Aquest és el que dóna coherència a l'estructura dramàtica i ajuda a disposar de forma lineal els diferents elements teatrals. Segons indica Aristòtil en el capítol VI de la *Poètica* els elements fonamentals en tot drama són: espectacle, caràcter, argument, elocució, cant i manera d'actuar. Tots es centren en un objectiu únic i unívoc que es desprèn dels fets que componen l'argument teatral i s'estructuren sota diferents parts anomenades pròleg, *parodos* (cant d'entrada del cor), episodis i èxode (cant de sortida del cor). L'emoció per Aristòtil està lligada a

<sup>7</sup>El concepte de drama es també utilitzat en les traduccions de la *Poètica* d'Aristòtil com a equivalent a la tragèdia. En aquest sentit, seguint la primera accepció del Diccionari de Patrice Pavis entendrem el drama com el gènere literari escrit per al teatre. Definició que no entén el drama com a un gènere concret.

<sup>8</sup> Aquest estudi es centra en la dimensió educativa del teatre en general, entenent que aquell abasta tots els gèneres. Hom parla d'una teoria general del drama que posa èmfasi, sobretot, en aspectes estructurals que serveixen per explicar l'evolució del teatre.

la comprensió de les accions i per tant, de la realitat representada en escena a través de la lògica. D'aquesta manera, l'espectador del drama es presenta com a un agent que té com a activitat la comprensió de les accions i emocions que se'n deriven. El clímax de la posada en escena és la catarsis<sup>9</sup> que té una dimensió purificadora i allisonadora en els espectadors. Segons Oliva i Torres Monreal: "*Siguiendo a su autor*<sup>10</sup>, hemos de entender por compasión o piedad la emoción que el hombre experimenta ante la desgracia del personaje trágico, propia de la condición humana, pueda acaecernos también a nosotros, los espectadores, hechos de la misma masa que los personajes de la tragedia. (...) Por efectos de la mimesis, que ha de pasar al espectador, éste sentirá en sí la desgracia trágica" (1994:37). En aquest sentit, s'atorga a la catarsis<sup>11</sup> una funció educativa lligada a una idea que podríem considerar propera a plantejaments conductistes; l'experiència teatral genera en els espectadors aprenentatges lligats a les conseqüències que tenen per ells els diferents comportaments. Els aprenentatges es relacionen amb respostes contingents dels espectadors que es situen més enllà de la pròpia experiència teatral. És a dir, el teatre per Aristòtil té una funció educativa que s'associa a una millora del comportament místic (relació amb els déus) i/o social. El teatre a Grècia és un fenomen massiu del que participen la majoria d'habitants de la polis exclosos esclaus i dones<sup>12</sup>. Per al públic grec, el teatre era un fenomen extra-quotidià<sup>13</sup> compartit per gran part de la polis, d'aquí la importància de la seva funció com a ritual educatiu global.

Els elements constitutius del drama segons Aristòtil són i han estat la guia tant per a la creació dramàtica com per la mateixa anàlisi teatral. Tot i que molts d'aquests es poden encara reconèixer i estudiar en creacions posteriors, el cert és que aquesta

---

<sup>9</sup> El concepte de catarsis ha estat llargament discutit. No entrarem a fer un anàlisi en profunditat dels seus efectes (socials, biològics o psicològics) sinó que el considerarem com a un element *sine qua non* del drama.

<sup>10</sup> Referint-se a Aristòtil i la seva poètica.

<sup>11</sup> Com indica Sánchez, "Originariamente la idea de catarsis va associada a una descarga de emociones, provocada por la música y la poesía, artes capaces de estimular sensaciones extrañas y violentas que conducen a un estado emocional e imaginativo que escapa a la razón.(...) Aristóteles lo intelectualiza y lo aplica a una poesía independizada de la música, con lo que altera drásticamente su sentido. La acción liberadora de la poesía /música derivaba de pasar momentáneamente por ese estado de no razón. La catarsis aristotélica evita ese paso y pretende una liberación intelectual de la pasión" (2002:18).

<sup>12</sup> No hi ha entre els estudiosos unanimitat sobre si les dones assistien al teatre. Anècdotes de l'època donen opinions contraposades.

<sup>13</sup> Us de la terme de Barba per fer referència al teatre com una experiència que està fora de la quotidianitat.

primera concepció dramàtica s'ha anat modificant al llarg de la història<sup>14</sup>. Un dels elements claus en aquesta evolució és la desaparició del cor i la dimensió més ditiràmica del teatre, que té com a conseqüència el reforç de l'element dramàtic i semàntic. El caos, el misteri i la irracionalitat, representada sobretot en els cants i la dansa, cauen en desús a partir del Renaixement en pro de l'exaltació de la racionalitat que té, com a punt àlgid, el segle XIX amb els treballs dramàtics d'Ibsen, Checkhov i Strindberg, entre d'altres. Segons Szondi, és en aquest ideal centrat en la racionalitat teatral - els autors posen especial èmfasis en les relacions humanes- on neix el *drama absolut* (o *drama modern*). El drama ja no és fruit del destí sinó dels caràcters; les circumstàncies individuals troben com a única explicació la realitat social, política i econòmica fruit del creixent món industrial i de l'aparició de la burgesia. Aquest canvi en els temes i en la redefinició del drama fan que el desenvolupament de l'acció teatral adquireixi noves característiques. Tal com indica Lehmann : "*This resulted in a self-contained form he calls 'absolute drama', which is characterized by the following: the dominance of dialogue and interpersonal communication; the exclusion of anything external to the dramatic world (including the dramatist and the spectators, who are condemned to silent observation); the unfolding of time as a linear sequence in the present; and the adherence to the three unities of time, place and action*"<sup>15</sup> (2006:3).

Tot i la claredat de la definició de Lehmann altres autors ens permeten també acotar i comprendre el terme teatre dramàtic. Pavis (1984) en el seu *Diccionari del teatre* fa una aproximació molt interessant a partir de la contraposició del teatre dramàtic amb el teatre èpic. Segons l'autor, el teatre èpic no respon a un gènere concret sinó a una manera concreta de fer teatre, amb uns principis estètics i ideològics propis. Aquesta concepció èpica del teatre no és més que la teorització del teatre brechtia<sup>16</sup>. Segons Pavis, allò dramàtic i allò èpic formen una dicotomia dialèctica, que permet definir-los com a concepcions paral·leles. En el quadre següent es mostren les principals característiques d'aquesta dicotomia:

---

<sup>14</sup> No es pretén abordar tots els canvis que ha patit el drama al llarg de la història sinó que es destaquen aquells elements que ajuden a entendre la relació del teatre amb la seva funció educativa.

<sup>15</sup> Lehmann a propòsit de Szondi.

<sup>16</sup> Tal i com explica Pavis, trobem elements èpics en el drama molt abans de l'aparició del teatre brechtia. Els misteris de l'Edat Mitjana, el teatre clàssic asiàtic, fins i tot els relats del teatre clàssic europeu també constitueixen elements èpics inserits en el teixit dramàtic de les obres. Però sempre es tracta de procediments tècnics i formals que no qüestionen la direcció global de l'obra i la funció del teatre en la societat.

Quadre 1. Característiques del teatre èpic i dramàtic

<i>CARACTERÍSTIQUES</i>	<i>TEATRE DRAMÀTIC</i>	<i>TEATRE ÈPIC</i>
Objectiu	· Vivència del drama - catarsis	· Exposició dels aconteixements - reflexió
Temporalitat	· Present immediat · Coincidència espai i temps	· Hi ha distanciament temporal de l'acció a través de la narració
Acció	· Acció contingent al present · Descriu moments excepcionals	· Acció lliure de temporalitat · Pot descriure diferents moments que s'inclouen en una 'totalitat'
Seqüenciació	· Seqüències progressives	· Seqüències narratives autònomes
Interpretació	· Interpretació mimètica (naturalista) · Allò representat és allò real	· No identificació amb el personatge: distanciament · Exhibició del mecanisme teatral
Relació espectador	· Espectador passiu · Subjecte a l'estructura del drama (emocionalment i racionalment)	· Espectador actiu-reflexiu · <i>Efecte d'estranyesa</i>
Realitat	· Imitació de la realitat · L'home no canvia	· Qüestionament de la realitat · L'home que canvia genera canvis

*Quadre d'elaboració pròpia a partir de les aportacions de P. Pavis*

L'objectiu del teatre dramàtic es centra, com ja havíem comentat en referència a Aristòtil, en una comprensió de la realitat a través de la vivència del drama. Aquest es construeix de forma lineal a partir de la coincidència espai-temps. És a dir, tots els elements teatrals conflueixen en un present que es mostra com a real i que els actors representen a partir d'una interpretació naturalista dels personatges. En aquest sentit, tota l'acció és contingent al present i les escenes mantenen una seqüència progressiva que permet la comprensió de l'argument teatral. L'espectador es presenta com a un individu passiu que observa i que es troba subjecte al drama; aquest explica la lògica dels fenòmens i condiona els processos emocionals de l'espectador. L'espectador no qüestiona el que hi ha en escena sinó que ho corrobora a partir de la seva exposició passiva a la vivència teatral.

D'altra banda, el teatre èpic exposa aconteixements però no ho fa seguint una línia temporal present. L'utilització de la narració i el distanciament generen una acció lliure de temporalitat que s'estructura en seqüències autònomes. D'una banda, s'expliciten els mecanismes teatrals als espectadors - "això és teatre no realitat" - tot qüestionant la direccionalitat i intencionalitat de les accions que els personatges realitzen. La posició de l'espectador enfront a l'acció teatral no pot estar adscrita a



la passivitat ja que l'estructura èpica genera espais de reflexió i qüestionament en aquest diàleg realitat-ficció que es manté a través del joc del distanciament. En aquest sentit, es genera l'anomenat *efecte d'estranyesa (Verfremdungseffekt)* on l'objecte mostrat és més criticat que imitat.

Abans d'entrar a fer dissertacions sobre la funció educativa i social que generen aquests tipus de teatre abordarem una altra aproximació sociològica al teatre dramàtic a partir de *Frame Analysis*, una de les obres més destacades de Erving Goffman. En ella s'estudia la naturalesa de la interacció humana i es pren com a referent allò dramàtic en tan que imitació de la realitat. En aquest sentit, l'autor descriu les característiques intrínseques del fet teatral, que posteriorment serviran com a referent en l'anàlisi de l'experiència humana. A continuació descrivim aquestes característiques sintetitzades (Goffman, 1975):

Quadre 2. Descripció del marc teatral

- *Los límites espaciales del escenario separan nítida y arbitrariamente el mundo presentado de lo está más allá del límite del escenario.*
- *La interacción hablada se inicia ecológicamente; los participantes no se encaran directamente o (cuando hay más de dos) a través de la línea más asequible, sino que más bien se sitúan en un ángulo mirando al frente de modo que el público pueda literalmente ver por dentro el encuentro.*
- *En cada momento hay una persona que tiende a ser el foco y el frente del escenario.*
- *Los turnos para hablar tienden a respetarse hasta el final, y se espera la respuesta de la audiencia antes de dar una réplica.*
- *El teatro escenifica sistemáticamente la interacción diseñada para ser expuesta ante públicos amplios, de los que sólo puede esperarse que tengan unos conocimientos muy generales en común con los personajes de la obra que efectúan la interacción.*
- *Las expresiones tienden a ser mucho más largas y grandilocuentes que en la conversación ordinaria.*
- *En la interacción dramática, (...) todo lo que ocurra será significativo y portentoso.*

Com es pot observar l'autor pren com a referència el teatre dramàtic ja que allò que principalment caracteritza aquest marc és la presència de límits espaials i vivencials que separen als actors i al públic. És a dir, el marc teatral es construeix sobre la convenció de la quarta paret que evita la interacció entre els diferents agents. D'aquesta manera, s'accepta que els elements facin evident la situació de

representació: s'observa que l'espai a vegades no té sostre; que els actors i les actrius en la seva interpretació vers el públic prenen posicions en l'espai impostades; que hi ha sempre l'ús d'un referent que sol ser el focus d'atenció; etc. Això pel que fa a aspectes formals de la interpretació i de l'escenografia. Però com indica Goffman, un dels elements claus és la presentació de la informació, que sol estar rigorosament dosificada i estructurada per entendre allò que s'exposa. És a dir, roman palesa la importància que l'espectador entengui l'argument de l'obra i la seqüència de les accions que se li exposen. La situació de l'espectador reitera la seva funcionalitat- com ja hem vist amb altres autors- que es centra en l'acceptació de la convenció que el delega a una posició de passivitat i a una direccionalitat imposada del significat i de l'emoció del drama.

Revisades aquestes aproximacions de 'drama' podem concloure que aquest es caracteritza per<sup>17</sup>:

- Acceptació de la convenció de la quarta paret.
- Acció supeditada al text dramàtic.
- Una estructura teatral constituïda per una seqüència lineal on conflueixen temps, espai i acció.
- Una interpretació i posada en escena com a imitació de la realitat.
- Públic com a agent passiu que observa l'acció.

## LA SOCIETAT DRAMATITZADA

El drama entra en crisi, segons exposa Szondi a *Theory of the Modern Drama*, a finals del segle XIX. Aquesta crisi s'associa a un esgotament de l'estructura dramàtica fruit de la tensió entre els requeriments formals i la necessitat de desenvolupar, en les obres, nous temes socials que no tenen cabuda dins d'aquest format. Creativament l'aparició de noves concepcions i formats atorguen al teatre noves finalitats, com veurem en el següent capítol. Però aquest esgotament no significa la desaparició del drama; ans al contrari, el segle XX es caracteritza per la proliferació de l'estructura dramàtica. Segons Raymond Williams, la nostra societat ha esdevingut dramatitzada per la inclusió constant de la representació dramàtica com a hàbit quotidià i necessitat social. La ràdio, la televisió, el cinema i el teatre funcionen

---

<sup>17</sup> Al referir-nos al drama en la resta de text tindrem en compte que parlem del teatre que compleix aquestes característiques.



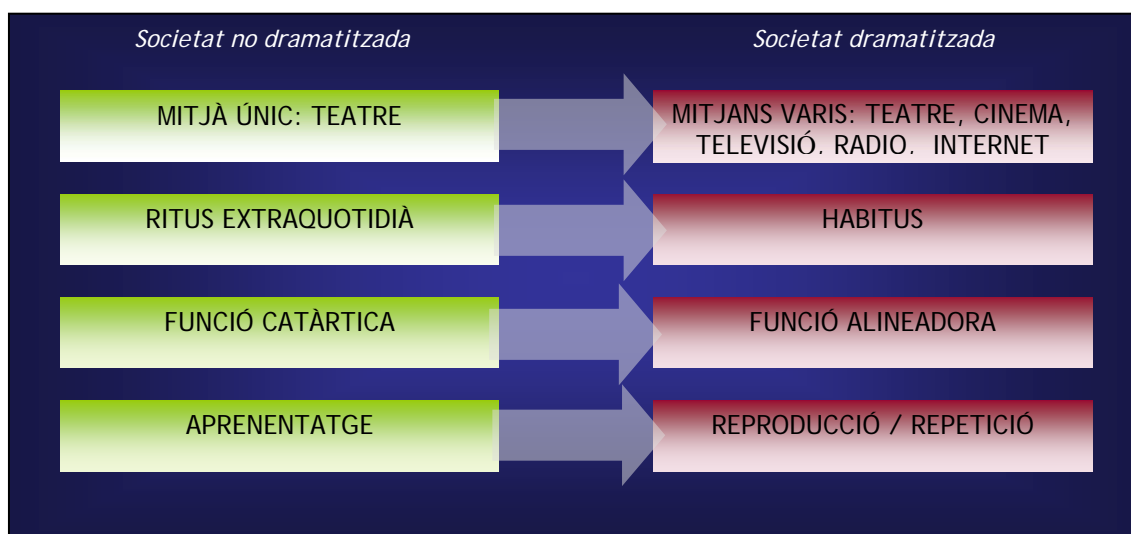


gairebé en la seva totalitat sota la convenció del drama. És més, com indica Auslander, el teatre ha servit de model per a la creació en el cinema, però sobretot en la televisió.

El drama ha ocupat nous espais en els mitjans de comunicació que no només li han assegurat la supervivència, sinó la possibilitat de reproduir altres "marcs teatrals" fora del teatre. En aquest sentit, el teatre ha estat mediatitzat, en paraules de Baudrillard: *"What is mediatized is not what comes off the daily press, out of the tube, or on the radio: it is what is reinterpreted by sign form, articulated into models, and administered by the code"* (1999:4). Com indica Auslander, per a Baudrillard la mediatització no és només un terme neutre que descriu els productes dels mitjans de comunicació, sinó la seva capacitat d'instrumentalitzar discursos sota un únic codi sociopolític que té un abast a gran escala. La televisió, per exemple, és converteix en un equivalent del teatre amb la capacitat de reproduir el discurs visual i experiencial del drama. Aquesta és la forma globalitzada a través de la qual representem, comprenem i entenem la realitat. En aquest sentit, els mitjans funcionen com a actius mecanismes de convenció cultural i social; no només com a formes de veure la realitat, sinó també d'organitzar-la. Aquesta concepció dramatitzada no només afecta a les societats desenvolupades sinó que, a través de l'imperialisme cultural que exerceixen els mitjans de comunicació, s'està arrelant a altres societats que es consideren menys desenvolupades: *"The media imperialism thesis suggests that when first world countries, export their cultural products to the rest of the world, especially to the third world, indigenous art, both folk and popular, is threatened and replaced by foreign products. This leads to an unfortunate homogenization. (...) The media imperialism argument is couched in concerns about more general international homogenization, and the domination, not just of the art produced by capitalist enterprises, but capitalist ideology and consumerism"*. (Alexander, 199:161).

Partint d'aquesta premissa, en el quadre següent observem el rol del drama tenint en compte un context no dramatitzat (fins a l'època moderna) i un context dramatitzat (època postmoderna).

Esquema 4. El rol del drama en la societat



Esquema d'elaboració pròpia

El teatre en la societat dramatitzada no és l'únic mitjà que es pot expressar a través del drama; el drama ja no és viu com un ritus extraquotidià sinó com *habitus*. Seguint la definició de Bordieus: *“El habitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles- estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funcionan, en cada momento, como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir”* (1972:178)<sup>18</sup>.

Fins a l'adveniment de la societat dramatitzada el teatre és viscut com un esdeveniment que permet als individus viure una experiència que està fora de la seva quotidianitat i, per tant, apareix en tant que únic i extraordinari. Pensar o interpretar el drama com a *habitus* fa que aquesta sigui l'única estructura a partir de la qual els subjectes perceben el món i actuen en ell. La famosa catarsis aristoteliana, doncs, ha perdut la seva efectivitat com a element excepcional. La catarsis suposa la vivència d'una experiència que genera aprenentatge en tant que reflexa la pròpia condició humana i utilitza la identificació com a recurs per tal de generar preguntes en el subjecte al voltant de les pròpies decisions i accions. Tot i que, com ja s'ha apuntat- la funció catàrtica no deixa de ser conductista en tant que

<sup>18</sup> La definició està extreta del Diccionari Crític de Ciències Socials de la UAM que referencia el llibre de Bordieus *Esquisse d'une theorie de la pratique*.



reguladora del comportament moral i social, el cert és que el drama, en les condicions d'extraquotidianitat, desvetlla en l'individu preguntes sobre la seva pròpia condició.

Quan el drama esdevé *habitus*, aquest forma un patró interioritzat que fa que les respostes socials siguin apreheses. L'home ja no es contraposa al drama, sinó que viu immers dins l'estructura dramàtica. La interiorització dels esquemes cognitius, perceptius, apreciatius del grup social fan que l'individu reproduïxi aquests valors d'una manera involuntària i inconscient. És a dir, que s'instiga a les persones a adquirir un *habitus* concrets que els porten a l'alienació. Es diu això perquè l'aprenentatge de l'*habitus* passa per processos de repetició i organització que deriven en la reproducció social dels patrons establerts per l'estructura dramàtica.

El drama és converteix en un instrument alienador en tant que objecte d'entreteniment. En la societat dramatitzada, el concepte de drama s'associa més a la proposta de Plató (entén el drama com a un pur entreteniment que es basa en imitacions de la realitat) que no pas a la d'Aristòtil. Perquè aquest instrument alienador sigui efectiu el drama es sustenta en dos pilars bàsics: la disposició de diferents mitjans i la capacitat de reproducció i repetició dels mateixos. Com indica Auslander: *"These instances also suggest how live performance may participate in the economy of repetition, not just by being recorded and replicated, but through the mass the production of the live event itself"* (1999:50). El drama és intercanviable entre els diferents mitjans; una mateix argument és útil pel teatre, la televisió, el cinema, etc. Al mateix temps, donada la cultura mediatitzada, el drama és viu com a vivència present; sigui en directe; sigui una gravació d'un directe; o sigui directament una còpia reproduïble. En la seva apropiació del drama la indústria cultural exerceix una violència simbòlica sobre els individus imposant una única referència no només del que significa el temps d'oci sinó també de la representació de la realitat. En definitiva, el drama és un producte que sobreviu sota el paradigma de la cultura de masses.

La conversió del teatre dramàtic a producte industrial- no es diferencia dels altres- aconsegueix que els individus aprenguin unes respostes estandaritzades de comportament i comprensió del món que els envolta. Però contràriament al que es podria deduir, l'aprehensió i la contingència de la societat al drama no estan perceptivament lligats a una visió no-original del món. El que caracteritza a la

mediatització és també la seva capacitat de desenvolupar tecnològicament noves sensacions que ens apropin més a la vivència del drama com a realitat. El drama es revesteix de formats i espais nous que li confereixen un *a priori* d'originalitat, tot i que el procés de l'experiència es mimetitza amb les anteriors i les futures, el procés vivencial de l'experiència sempre és el mateix.

L'home però viu el desenvolupament tecnològic aplicat a la vivència dramàtica com una novetat. Aquí entra en joc la societat de consum que genera en els individus la necessitat d'experimentar tot allò que es presenta com a nou: no hi ha pulsio, hi ha compulsio. En paraules de Walter Benjamin, *'the infantilistic compulsion to repetition'*. Per expandir i garantir aquesta experiència repetida es serveix de la industria cultural, que fabrica i assegura la distribucio de productes que responen a la satisfaccio d'un estat de plaer momentani i sempre reconegut que es servit a un public de masses. D'aquesta manera, com indica Trend alguns autors com Adorno i Horkheimer: *"Described a system in which the masses were systematically duped into lives of servitude and consumption. Within such apocalyptic logic, cultural objects functioned as propaganda, and the citizenry was incapable of resisting the seduction of the dominant 'culture industry'"* (1992:11).

Segons Adorno, en la societat de consum el temps de lleure està mediat per les possibilitats que ofereix la industria cultural i, per extensio, és una prolongacio de l'organitzacio del treball. El nostre temps d'oci, al igual que el nostre temps de treball, està construït en pro del funcionament del sistema sota uns *habitus* concrets. La necessitat del drama (o la necessitat de disposar del productes culturals) és una il·lusio artificial que dona un sentit racional al funcionament de les nostres vides. I més enllà, imposa patrons simplificats i homogenis la percepcio de la realitat. El que resulta clar d'aquests mecanismes és l'adaptacio de l'individu als requeriments del sistema. Això suposa l'anulacio de la seva capacitat de tenir experiències espontànies fora de l'estructura dramàtica; l'individu es refugia en la seguretat d'allò conegut alleujant al mateix temps la sensacio de pèrdua per allò desconegut. Com indica Markus al respecte de les teories d'Adorno: *"The culture industry relieves this strain by replacing 'inner directed' conduct with standardized reactions to social signals and organizing life into a continuous initiation rite"* (2006:76). L'individu sap quina és la resposta que ha de donar en cada moment, segons Auslander: *"Theatre audiences today respond spontaneously to the same sort of cues that would be signalled by means of the 'Applauded' sign in a television studio*



*because the studio audience has become the culturally engrained model for what gets applause and how audiences behave" (1999:26).* Com hem indicat, l'individu reconeix la situació com a nova però repeteix el mateix ritus que és la vivència del drama. Aquest es disposa com a generador de *communitas* normativa que com Turner descriu s'encarrega d'exercir un control social entre els membres d'un grup per assegurar la consecució dels fins proposats. La normativitat en aquest cas respon, com hem ja comentat, a la comprensió del món a partir del drama.

Aquesta aproximació de la funció social del drama ens ha permès veure un canvi de rol de l'individu en la seva relació amb el drama i amb la societat en general. Abans que Goffman, en els seus estudis d'interaccionisme simbòlic, desenvolupés la metàfora de la vida quotidiana com a espai de representació, la sociologia ja havia pres del teatre diversos termes: el concepte de "rol", per extreure el més clàssic exemple, però també el terme "actor", que la sociologia adopta com a actor social. Però fins ara no hi ha hagut cap préstec del terme "espectador": l'espectador no existeix, tot i que és el rol més interpretat en la quotidianitat dels nostres dies donat l'abast de l'experiència dramàtica. Podem estar clarament d'acord en l'evidència de l'existència d'aquest "espectador social" en la nostra societat dramatitzada, però quin rol juga? Segons Giacchè, *"Being a "spectator" means first of all that you have lost the right to be an actor, in other words, that you are resigned to not having a positive role, or sometimes even any distinctive feature. For the first time a term that meant having a seat, and even one in the front row, today means not having any place or significance on the stage of everyday life. It is true that we can take comfort in the fact that we are members of the most enormous, most functional audience ever, the media public, but - even trying to make a virtue of necessity - the trick of the market and the status of consumers are now no longer either satisfying or purposeful" (2000:77).*

La condició d'espectador social ha convertit allò que era un esdeveniment extraordinari en un *habitus* i, per tant, ha generat una necessitat saciat per l'impuls del consum ordinari. L'home ja no és capaç de veure's en una altra condició que la d'espectador. Això implica que la condició d'espectador s'ha traslladat a gairebé totes les esferes de la seva vida, i per tant, aquesta no es revela en la seva vida com a una oportunitat sinó com a mode de vida; esdevenir espectadors és equivalent a dir que hem renunciat a qualsevol tipus de relació. La situació d'observació que descrivim en l'espectador del drama s'accentua fins tal punt que hi ha una

aprehensió de les respostes (i és el drama qui determina quina direcció han de prendre). L'assumpció del rol d'espectador dramàtic porta a l'adquisició de patrons globalment compartits sobre la interpretació de la realitat i dels comportaments que en ella es donen, anul·lant al mateix temps resistències o obstacles al funcionament col·lectiu. En l'esquema es mostra la relació que mantenen els diferents aspectes exposats.

Esquema 5. Funcionament de la societat dramatitzada



Esquema d'elaboració pròpia

### CRISIS DEL TEATRE DRAMÀTIC

Al llarg del capítol hem fet referència a la crisi del teatre dramàtic a partir de les aportacions de Szondi que la situa a finals del segle XIX, des d'un punt de vista artístic. La crisi es produeix per una ineficàcia de l'estructura dramàtica al voler donar resposta als nous temes socials; la Revolució Industrial juntament amb

L'aparició de la burgesia són els principals elements d'una nova realitat social. A l'obra de *Theory of the modern drama*, Szondi exposa les limitacions d'aquesta estructura a partir de l'estudi de cinc dramaturgs de l'època que són el reflex d'aquesta necessitat de canvi en l'estructura teatral: *" Il rapporto alla forma classica del dramma è di volta in volta diverso per ciascuno dei cinque autori drammatici che prenderemo in esame. Quello di Ibsen non aveva carattere critico: egli raggiunge la sua fama non da ultimo per la sua grande maestria drammaturgica. Ma quella perfezione esteriore nasconde un'interna crisi del dramma. Anche Chejov accetta la forma tradizionale, ma no ha più la ferma volontà di creare una "pièce bien faite" (in cui si era esteriorizzato il dramma classico). Chejov rivela la discrepanza tra la forma ricevuta e quella che sarebbe richiesta dalla tematica, erigendo, sullo schema tradizionale, un edificio di magica poesia che non ha, tuttavia, uno stile proprio ed autonomo, non garantisce un'unità formale, ma lascia anzi trasparire continuamente la vecchia base tradizionale. E se Strinberg e Maeterlink giungono a forme nuove, questo risultato è preceduto da un confronto con la tradizione, o questo confronto appare all'interno delle opere, quasi come una freccia indicatrice verso le forme di autori successivi"*(1962:15).

A les aportacions de Szondi es suma Lehmann que considera també essencial altres elements en la crisi del teatre dramàtic com l'estètica i l'ètica. L'exclusió de la realitat és un principi essencial (quarta paret) i la seva representació a través d'individus reals constitueix una constant i latent amenaça vers l'abstracte contingut ètic que el drama exposa. Artistes i teòrics exposen les limitacions d'aquesta forma dramàtica que resulta als seus ulls massa explicada i ineficaç per als nous temps. La cerca de la reinvençió de la realitat (mirada abstracte), l'èmfasi en la descripció (estètica), la descomposició de les unitats de temps i espai (no linealitat), el trencament de l'analogia (no imitació), la no passivitat del espectadors (participació), entre d'altres característiques donen lloc a una nova avantguarda que es comença a manifestar contemporàniament a aquesta crisi dramàtica . Tot i això, fer referència al drama, resulta fonamental per la nostra tradició cultural occidental que té una predisposició artística aristotèlica que és encara omnipresent.

En el proper capítol abordarem aquesta nova avantguarda a partir de l'aportació d'alguns dels referents més significatius. La majoria es caracteritzen per la dissolució de les convencions del marc teatral. La dissolució de la quarta paret obre la porta a la interacció entre públic i espectadors, al mateix temps aquesta diferenciació

categòrica de dos tipus d'agents en l'acció es farà cada cop més difusa vers una participació integrada d'ambdós. Es produeix en alguns d'aquests formats l'eliminació del concepte d'actor- *the death of character*<sup>19</sup>-en pro d'altres terminologies associades als diferents corrents i formats. En la desaparició d'aquesta convenció hi haurà la inclusió de tot tipus d'espais per a l'acció. D'una altra banda, el missatge no intenta ser lineal i unívoc; s'incorpora l'ús de diferents mitjans i llenguatges per fer arribar el missatge al públic. D'aquest manera, la línia estructural de l'argument es trenca i es generen diferents focus d'atenció en escena: diferents accions no temporalment contingents es poden donar al mateix temps. Aquestes entre d'altres característiques tan formals i estètiques, com funcionals i ideològiques, generen noves representacions de la realitat. Un teatre que no vol generar entreteniment, sinó trencar el pensament unívoc, unidireccional i alineador que genera el drama.

En aquest espai apareixen nous creadors que no només s'apropien d'un llenguatge propi sinó que discuteixen en les seves propostes les estructures socials i culturals que regulen la vida quotidiana. Intenten exposar els mecanismes de poder i opressió de la societat, retornant al teatre la dimensió ditiràmica que aquest havia anat perdent al llarg de la història. Como indica Phelan: "*Performance independence from mass reproduction, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength*" (Auslander, 1999:41).

---

<sup>19</sup> Fuchs en el seu llibre *The death of character* fa una clara aproximació a les raons que han portat a la desaparició del personatge en l'època postmoderna.





## 2. EL TEATRE POSTDRAMÀTIC





## 2. EL TEATRE POSTDRAMÀTIC

*El capítol descriu el teatre postdramàtic des d'una doble perspectiva; d'una banda descriu les aportacions de les principals corrents artístiques a partir de les quals neix, i d'altra, fa referència a les principals manifestacions teatrals que actualment s'engloben dins d'aquesta denominació tot reflexionant sobre el rol que té en la societat dramatitzada.*

### L'ORIGEN DEL TEATRE POSTDRAMÀTIC

Abans de l'aparició de les principals corrents artístiques impulsores de l'adveniment del teatre postdramàtic cal considerar la transició vers aquest a partir del teatre èpic. Szondi fa una revisió d'aquest canvi a partir de diferents fórmules èpiques que van de l'expressionisme a Brecht. La seva anàlisi es centra sobretot en analitzar les relacions del teatre amb la realitat social. Una de les principals tesis que es deriven del seu estudi és la anul·lació del present com a única forma de narració, en els autors impulsors d'aquesta transició; l'acció es basa en la conjugació temporal on la vivència subjectiva del individu es contraposa a la mateixa realitat social. En paraules del mateix Szondi: *“La responsabilità della crisi che, verso la fine del secolo, colpí in dramma come forma letterari dell'accadere presente e intersoggettivo, ricade sul processo di trasformazione tematica che sostituisce i membri di questa triade coi concetti oposti e correlativi”* (1962:60).

Autors del teatre èpic com Piscator i Brecht introdueixen nous principis propis de la ciència en la creació; l'objectivitat científica es converteix per aquest autors en objectivitat èpica. Aquest intent de modernitzar el teatre es reflexa en els diferents elements de l'espectacle teatral, des de l'estructura al mateix llenguatge. Tot i l'intent de superació de la forma dramàtica, aquestes propostes queden subscrietes com a 'drama social' en la lectura que fan alguns analistes posteriors. De totes maneres, l'aportació d'aquests autors és fonamental ja que atribueixen al teatre noves dimensions- política i educativa<sup>20</sup>- que són fruit del discurs teatral que es desenvolupa durant el segle XX. Szondi oblida incorporar en la seva anàlisi altres corrents i autors rellevants, als quals farem referència al llarg del capítol, com indica

<sup>20</sup> Aquestes dimensions han estat inherents al teatre des dels seus orígens, però tan Piscator com Brecht expliciten la seva importància d'aquestes en la seves creacions.

Sánchez: *"lo que de útil tiene el estudio de Szondi es el mostrar de forma palpable que la reconstrucción de la historia del drama burgués no sólo no es paralela a la del teatro y a la de la dramaturgia, sino divergente"* (2002:23). El drama i el teatre mantenen des de aleshores una relació tensa i contradictòria que deriva en una progressiva emancipació del segon; mentre que el drama esdevé el model de la indústria cultural el teatre buscarà sobreviure creativament a partir de la cerca de noves formes d'expressió.

Paral·lelament a aquests autors anomenats per Szondi apareixen un conjunt de corrents artístiques d'avantguarda - simbolisme, dadaisme, futurisme, etc.- que busquen alternatives creatives i noves formes de representar la realitat per donar pas a unes primeres manifestacions que podem denominar sota l'etiqueta del pre-postdramatisme. Com indica el mateix Lehmann : *"Since de theatre in Europe has practically and theoretically been dominated by drama, it is advisable to use the term 'postdramatic' in order to relate the newer developments to the past of dramatic theatre, not so much to the changes of theatre texts as to the transformation of theatrical models of expression"* (2006:46). En aquest sentit, hi ha una recuperació del teatre que es revesteix de les premisses que Nietzsche proposa al *Naixement de la tragèdia*; el teatre busca de nou l'element corporal i primitiu per tal de deslligar-se de la primacia de la intel·lectualitat que li va conferir Aristòtil en la seva apologia del logos. El teatre dramàtic sotmès a la exponencialitat de la raó dona pas a un teatre que recupera la radicalitat i la màgia que era atribuït al cor dionisiac en els orígens de la tragèdia. El director Edward G. Craig ho exposa el 1905 en el seu diàleg sobre *l'Art del teatre*; el teatre neix del gest, del moviment, és a dir, de la dansa. En aquest sentit, el discurs no és la font a partir de la qual neix el teatre sinó que ho fa de la conjugació de diferents elements (joc, ritme, colors, mots...).

Les aportacions de les diferents corrents d'avantguarda fan que alguns autors (Fuchs, Fischte-Lichte) descriguin aquesta etapa com *'retheatricalization'*. Hi ha una obertura del teatre cap a altres arts- pintura, escultura, fotografia- però també cap a altres formes teatrals provinents sobretot d'orient - com fa palès Artaud en el *Teatre del Crueltat*. D'aquesta manera, no és només que el teatre s'obre cap a altres representacions o possibilitats de sí mateix, sinó que hi ha també una obertura cap a altres esferes: cultural, filosòfica, política, etc. que enriqueixen tan la seva estètica com el seu discurs.



Històricament, l'aparició de l'art d'avantguarda es situa segons els teòrics - C. Innes, M. Kirby, J.A. Sánchez - el 1896 amb l'escàndol que va suposar la posada en escena d'Ubu Rei d'Alfred Jarry. Tot i que les primeres reaccions de l'obra es centressin en insultar el públic, l'obra resulta trencadora a diferents nivells. Tal i com explica Sánchez hi ha un nivell de destrucció interna de l'obra caracteritzada per la violència gratuïta, els insults i l'exageració que porten a una representació grotesca (2002). D'una altra banda, es produeix una destrucció formal del drama en sí, en la seva representació realista-psicològica. I finalment, hi ha un tercer nivell que es centra en la destrucció institucional del propi teatre; un atac contra el contingut i les formes pròpies del drama burgès que, en aquells moments, es presenta com la única forma teatral possible. A partir d'aquest moment, emergeixen en diferents punts d'Europa un conjunt d'artistes i corrents iniciàtics del que denominem avui dia el teatre postdramàtic. A continuació es presenten de forma transversal algunes de les característiques de l'avantguarda de principis de segle que permeten entendre l'orientació del procés de '*retheatricalization*' a partir de les aportacions més significatives de les següent corrents: Simbolisme, Expressionisme, Surrealisme, Dadisme i Futurisme.

- *Onirisme i subconscient.*

El somni s'apodera de l'escena creant imatges plenes de subjectivitat en les creacions dels simbolistes (idea que segueixen expressionistes i surrealistes). Es produeix una progressió no dramàtica cap a l'abstracció on la comunicació amb el públic es distancia de la racionalitat per aproximar-se als sentits. Els simbolistes busquen "correspondències" entre colors i sons, amb l'objectiu de generar experiències quinesèsiques en el públic. Es vol crear un llenguatge- seguint l'ideal d'Artaud- que 'afecti directament l'organisme' de l'espectador; l'acció es dirigeix directament al subconscient col·lectiu del públic. Les creacions de Meyerhold, d'obres d'autors com Materlink o Maiakovski, són un clar exemple de la cerca d'aquest interès per les ombres i el món subconscient. En aquesta cerca del onirisme també va jugar un paper important la influència de la pintura. És el cas de Gertrude Stein que va desenvolupar la idea de '*Landscape Play*'; la creació d'una atmosfera adequada que generi sensacions resulta més important que la narrativa dramàtica. L'expressionisme i el surrealisme es van adherir a aquesta idea a través del *collage*, que també trobem en el cinema. Així doncs, en aquestes corrents les obres es

presenten com a ideals, conductors de la visió subjectiva dels creadors, que intenten arribar a la ment de l'espectador a partir de la suggestió del inconscient.

- *Llenguatge*

L'experimentació amb el llenguatge va ser un dels elements destacats que d'una forma o una altra van explorar les corrents d'avantguarda. L'experimentació amb la sintaxis, l'ús de missatges telegràfics, les ressonàncies, etc. és la manera que troben els creadors per trencar la relació textual tradicional; el llenguatge es torna poètic i innovador per crear sensacions sonoro-espaials. Com exemplifica Sánchez: "*La especialización de la palabra en Mallarmé se radicaliza en los caligramas de Apollinaire, al tiempo que Marinetti arremete contra la sintaxis con sus 'palabras en libertad'; se inicia así un camino que, pasando por la escritura fonética dadaísta o la poesía expresionista de la resonancia, concluirá en el automatismo explorado por Breton y los surrealistas*" (2002:39).

- *Ritme*

Els simbolistes, surrealistes i expressionistes juguen amb la contracció i dilatació del temps en les seves obres per tal de crear atmosferes de somni, on la categoria temporal no és un element objectiu i, per tant, el ritme no es condiciona a una coherència realista. Les seves composicions estan immerses en processos d'experimentació on el ritme és més que textual i més que acció, el ritme és també imatge. Per la seva banda, futuristes i dadaistes faran un ús molt més pragmàtic del concepte de ritme. Aquest pragmatisme es visualitza de forma més evident en els primers que, partint de la premissa 'aquí i ara', construeixen la pròpia acció teatral. L'interès dels futuristes pel ritme es relaciona amb el concepte d'objecte i amb l'evolució de la tècnica. D'aquí que el ritme de les accions sigui directe, improvisat i immediat i recolzat, al mateix temps, per la introducció de maquinària en les accions. La fragmentació i la simultaneïtat i, sobretot, l'espontaneïtat fan que el ritme estigui condicionat a la recepció per part del públic a les seves propostes escèniques, és a dir, el desenvolupament ve mediat per la participació de l'audiència.

- *Teatre de varietats*

El teatre de varietats (cabaret, revista, circ...) es presenta com una font d'inspiració tant per Brecht com per les corrents d'avantguarda. Marinetti, en el *Manifesto Futurista* (1909), explicita l'interès del teatre de varietats ja que aquest permet



introduir nous elements que fins aquells moment havien estat aliens al teatre (proximitat, divertiment, irreverència...). Els dadaistes donen vida a tota la seva creativitat en el *Cabaret Voltaire* on es barreja dansa (S.Tauber), poesia (Ball), collages (Picabia), etc. Futuristes i dadaistes veuen en el teatre de varietats una gran font de recursos tant estètics com estructurals. Aquest respon al mateix temps a una concepció del teatre oberta i pròxima a tothom que pretén banalitzar la rigidesa i elitisme del drama burgès. Però, el teatre de varietats també va tenir influència en els simbolistes que veuen en el teatre de titelles un recurs per crear nous personatges lluny de la versemblança dramàtica i congruent amb la posada en escena onírica i, a moments, grotesca.

- *Interacció amb el públic*

La relació amb el públic es modifica de manera radical ja que aquest esdevé un element clau de l'espectacle. El dadaisme, el futurisme i el surrealisme "*demand and intellectual, mental/nervous and also physical attack on the spectator*" (Lehmann, 2006:61). Els futuristes, per exemple, asseguren la recepció activa, llençant objectes, venent més entrades del aforament permès o insultant directament al públic. Aquest és un canvi estètic que modifica el concepte de teatre. Fins aquest moment l'espectacle es presenta com un treball conclòs (*work*) que és exposat al públic, i en aquesta nova concepció del teatre es converteix en un esdeveniment (*event*). El teatre es crea juntament amb la participació del públic i, per tant, esdevé únic i impredecible. L'acció teatral no existeix de forma prèvia sinó que es desenvolupa *in situ*.

- *L'aparició del performer*

Brecht a través del distanciament trenca la concepció del personatge com a ésser hermètic i real que se'ns presenta en escena. El trencament del personatge a través de la tècnica del distanciament, posa de manifest la superació de la quarta paret i del marc teatral proposat per Goffman descrit en el capítol anterior. En les corrents d'avantguarda destaca el futurisme, on els actors no es presenten en qualitat de personatges sinó com a ells mateixos, és a dir, com a *performers*. Aquest element serà clau pel desenvolupament posterior del *happening* i la *performance* a partir dels anys 60.

Les corrents de l'avantguarda comparteixen fonamentalment l'ús de noves formes de narració i expressió que donen lloc a un teatre que per primera vegada pren

consciència de les seves possibilitats per expressar-se metanarrativament. No es dona una unió de les arts sinó una fusió de les mateixes per generar noves representacions de la realitat. Tot i això, no es pot dir que el teatre hagi superat la forma dramàtica en la seva totalitat; es sacrifiquen diferents elements dramàtics però es preserva la unitat regulada per l'estreta relació entre text i acció que supedita la resta d'elements escènics.

## EL TEATRE POSTDRAMÀTIC

El concepte de teatre postdramàtic apareix per primera vegada en la publicació alemanya el 1999 del llibre de Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches Theatre*<sup>21</sup>. Segons l'autor " *Post here is to be understood neither as an epochal category, nor simply as a chronological 'after' drama, a 'forgetting' of the dramatic 'past', but rather as rupture and a beyond that continue to entertain relationships with drama are in many ways an analysis and 'anamnesis' of drama. To call theatre 'postdramatic' involves subjecting the traditional relationship of theatre to drama to deconstruction and takes account of the numerous ways in which this relationship has been refigured in contemporary practice since the 1970s.*" (2006:2.) Tot i que Lehmann fa una aportació significativa aconseguint conceptualitzar de forma clara i exhaustiva el postdramatisme, cal esmentar que altres autors de forma prèvia exposen, amb altres denominacions o aproximacions, el canvi significatiu que experimenta el teatre després del *Performance art*.

Birringer en la seva obra *Theatre, Theory, Postmodernism* (1991) explora la teoria i l'estètica del teatre com a pràctica social en una societat tecnològica cada cop més deshumanitzada i desmaterialitzada per efecte de la postmodernitat. El teatre troba nous mecanismes i espais per reinventar la relació amb el públic a partir de creadors que es consideren clarament postdramàtics com Robert Wilson, Laurie Anderson, Heiner Muller, Squat Theatre, Pina Bausch entre d'altres. En la mateixa línia, però en una discurs més formal i estètic i menys polític Sánchez a *Dramaturgias de la Imagen*<sup>22</sup> (1992) parla de l'obra d'alguns d'aquests artistes sota la denominació de "*Dramaturgias contaminantes o de la complejidad*" abordant algunes de les característiques que Lehmann també atribueix, com veurem a continuació, al postdramatisme. Finalment, E. Fuchs a *The Death of character* (1996) a través de la

---

<sup>21</sup> El llibre i la denominació esdevenen internacionalment conegut sobretot amb la publicació de la edició anglesa per part de la prestigiosa editorial Routledge el 2006.

<sup>22</sup> El llibre es publica el 1992 per primera vegada. Les referències d'aquest estudi corresponen a la edició revisada de 2002.



*mort del personatge* fa una revisió de les tendències teatrals després del modernisme. L'autora exposa com el teatre posa en el seu lloc múltiples subjectes i objectes modificant al mateix temps la relació de l'artista vers l'espectador. Aquests són alguns dels exemples que permeten comprendre com diferents teòrics aborden, en un mateix moment, la superació del teatre dramàtic.

Segons Lehmann, l'aparició del postdramatisme es dona a partir de "*series of stages of self-reflection, decomposition and separation of the elements of dramatic theatre*" (2006:48). Com s'ha comentat, aquest canvi en la creació teatral reflexa no un trencament o negació del passat teatral sinó una nova conjugació del elements i, sobretot, la inclusió de noves epistemologies. El teatre ja no està sotmès a una única imatge de si mateix (drama), sinó que es recrea i reconstrueix sota visions diferents segons el format (*performance, happening, instal.lació, dansa-teatre...*). Carlson (1999), al igual que Lehmann, situa la superació del fenomen dramàtic en l'aparició del *Performance art*. Carlson pensa que, fins aquest moment, els canvis en el teatre havien estat lligats més a la cerca de nous llenguatges que al qüestionament de les construccions socials. En el postdramatisme apareixen nous creadors que no només desenvolupen un llenguatge propi sinó que discuteixen, en les seves propostes, les estructures socials i culturals que regulen la vida quotidiana. Intenten exposar els mecanismes de poder i opressió de la societat, amb la idea de retornar al teatre la seva dimensió ditiràmica que, en certa manera, les corrents d'avantguarda ja havien recuperat en la cerca de nous modes d'expressió.

L'adquisició d'aquesta llibertat expressiva i ideològica porta al teatre a una continua experimentació dels seus propis límits que d'una banda l'aproxima a altres arts, però d'altra el condueix a una contínua cerca de la pròpia identitat. En aquest procés el teatre no només dialoga a nivell estètic amb l'art, sinó que busca la intersecció entre allò artístic i allò social en un present continu compartit entre artistes i creadors. Si el drama es sosté sota la premissa de la unitat sostinguda del pel text i l'acció, el postdramatisme posa l'èmfasi en '*the whole situation of performance*'. Com hem indicat abans, el teatre passa de ser l'exhibició d'un treball conclòs a convertir-se en un esdeveniment on el significat dels elements està encara per construir. Segons Lehmann, "*The synaesthesia immanent to scenic action, a main topic of modernism since Wagner, is no longer an only implicit (1) constituent (2) of theatre presented for contemplation as a work of mise en scène (3), but instead becomes an explicit (1) proposition (2) for a process of communication (3)*"

(2006:84). El teatre es converteix en un espai de diàleg present, compartit, manifest però sobretot energètic en tant que crea, enlloc de reproduir la posada en escena. Lehmann fa una descripció de les principals característiques del teatre postdramàtic a partir del que ell anomena 'theatrical signs', terme que vol incloure tot els elements de significació teatrals des d'una perspectiva àmplia i contingent. El teatre no es pot descriure a partir d'elements concrets, sinó donada la seva complexitat, s'ha d'entendre com un tot global. Com diria Susan Langer, el teatre no està només format per l'espai i els elements teatralment tangibles sinó també per l'*espai virtual* fruit de les relacions que es donen en aquest espai (Elam, 2002). A continuació fem una breu descripció dels '*theatrical signs*' de Lehmann per tal de emfatitzar aquells elements susceptibles de ser utilitzats des d'una perspectiva educativa <sup>23</sup>.

### 1. *Parataxis / non-hierarchy*

En el teatre tradicional els elements estan ordenats i subordinats a partir de la jerarquia que marquen el llenguatge, la dicció i el gest. En el teatre postdramàtic succeeix el contrari; hi ha una manifesta l'absència de jerarquia dels elements teatrals i això és un principi universal. Tots els mitjans s'utilitzen amb un mateix pes, però no necessàriament es relacionen amb una mateixa idea o objectiu (no unitat dramàtica). En aquest aspecte, la parataxis deriva directament de la creació del collage pròpia del dadaïstes i que trobem també en artistes pictòrics com Breughel o Rauschenberg.

### 2. *Simultaneity*

Clarament la parataxis es relaciona amb la simultaneïtat de signes. Si el teatre dramàtic exposa tots els elements per donar lloc a un únic missatge i significat en cada moment, el teatre postdramàtic es caracteritza per ésser una experiència significativament caòtica. Diferents accions es donen de forma simultània, cosa que fa que la comprensió del missatge depengui de la composició de fragments. En aquest sentit Lehmann apunta: "*It becomes crucial that the abandonment of totality be understood not as a deficit but instead as a liberating possibility of an ongoing (re-writing), imagination and recombination, that refuses the 'rage of understanding'*" (2006:88).

---

<sup>23</sup> '*Theatrical signs*' està àmpliament explicat en el llibre *Postdramatic Theatre* de Lehmann. No s'ha volgut fer una reproducció literal dels mateixos però sí una síntesi que permeti entendre de forma clara la proposta de l'autor. S'ha mantingut la denominació de cada una de les característiques.



### 3. *Play with density of signs*

El teatre posdramàtic elimina la llei de l'equilibri i l'harmonia pel que fa a la densitat de signes en escena. En funció del temps, de l'espai o de l'acció, l'espectador rep repleció<sup>24</sup> o dissolució de signes. Estratègies com la repetició, el silenci i la lentitud són utilitzades per alguns creadors per tal de generar un ascetisme del signe convencional. És a dir, el signe s'allunya de la convenció dramàtica (naturalista) per esdevenir abstractes. Aquest seria el cas de Wilson o Fabre. L'objectiu en qualsevol cas sempre és activar la imaginació d'un espectador que participa a moments d'una acció congestionada o minimalista en la densitat de signes.

### 4. *Plethora*<sup>25</sup>

La divisió de l'escenari en diferents espais d'acció comporta la multiplicació de la informació percebuda. Com indica la psicologia de la percepció: un conjunt d'elements presentats de forma inconnexa resulta indirectament més extensa, que el mateix conjunt d'elements exposat en un ordre coherent. La deformació de la linealitat dramàtica porta a una major activació de la capacitat cognitiva dels espectadors.

### 5. *Musicalization*

Hi ha una tendència a entendre el teatre com música (E. Varopoulou). En el teatre dramàtic la música acompanya l'acció, mentre que en teatre posdramàtic la música esdevé acció. La música s'incorpora com a nou llenguatge i aquest és explorat orgànicament i artificialment a través de la cadència, el ritme, el timbre i les melodies pròpies de les diferents cultures. Clar exemples d'això són les creacions de Peter Brook o Ariane Mnouchkine que són dels primers en incorporar actors de diferents cultures per tal d'explorar la seva musicalitat escènica o altres directors com Christopher Marthaler que fan les seves posades en escena un experiment musical.

### 6. *Scenography, visual dramaturgy*

Com en el cas de la música, l'escenografia en el drama esdevé un subordinat a logos i al llenguatge. Però la desaparició de la jerarquia permet desenvolupar un 'teatre de

---

<sup>24</sup> Entenem per repleció tot allò que un cos pot contenir. En aquest cas, es refereix a la saturació de signes.

<sup>25</sup> Entenem per *plethora* com l'abundància d'alguna cosa. En aquest cas, es refereix a la quantitat d'informació simultània que rep l'espectador degut als diferents espais d'acció simultanis.

les imatges'. Amb la influència de la pintura, la fotografia i el cinema, el teatre troba la seva especificitat en la creació d'una dramaturgia visual pròpia.

#### 7. *Warmth and coldness*

El teatre tradicional basat en la representació del text dramàtic comporta la representació psicològica i naturalista dels éssers humans. Per als espectadors acostumats a aquest tipus de representació, el teatre postdramàtic pot resultar certament fred. L'home no es presenta com un alter ego reconeixible; una versió coreogràfica, plàstica, abstracta o irracional es superposa a versió racionalment descodificable pròpia de la identificació dramàtica.

#### 8. *Physicality*

El cos com a globalitat que pot ser desmembrada es superposa a un cos únicament lògic i retòric. En el teatre postdramàtic el cos es presenta com un element autosuficient que és exhibit en la seva intensitat, en el seu potencial gestual i en la tensió de la pròpia quinesèsia. A més, com apunta Lehmann: "*In addition there is often the presence of the deviant body, which through illness, disability or deformation deviates from the norm and causes an 'amoral' fascination, unease or fear.*" (2006:p). La concepció del cos com a un element total i absolut permet que aquest es carregui de significat: el cos és realitat.

#### 9. *'Concret theatre'*

Lehmann descriu el teatre postdramàtic com un teatre abstracte o poètic que es serveix de la combinació d'elements (tecnologia, dansa, música...) per tal de generar noves experiències estètiques que s'omplen de simbologia i generen un 'teatre de la percepció'. Un dels màxims exponents és Jan Fabre: "*While mimesis in Aristotle's sense produces the pleasure of recognition and thus virtually always achieves a result, here the sense data always refer to answers that are sensed as possible but not (yet) graspable; what one sees and hears remains in a state of potentiality, its appropriation its postponed*" (Lehmann 2006:99).

#### 10. *Irruption of the real*

El teatre tradicional assumeix un cosmos fictici creat a partir de la mimesis. Aquest manté un 'marc de realitat' immutable, fins i tot, quan es dirigeixen comentaris al públics o es fan 'aparts' (aquestes interrupcions ocasionals s'han convertit en tolerables en el teatre dramàtic). "*The postdramatic theatre is the first to turn the*



*level of the real explicitly into a 'co-player'- and this on a practical not just a theoretical level"* (Lehmann, 2006:100). La realitat - que s'està vivint en el mateix moment en que es desenvolupa l'acció teatral- esdevé un element més de la posada en escena, fins al punt, que la pròpia acció juga amb l'ambigüitat entre ficció i realitat. Representació i mimetisme vers presència i *performance*; aquesta és la fórmula que esdevé l'element central del paradigma del teatre postdramatic.

#### 11. *Event/Situation*

El teatre postdramatic és essencialment un conjunt d'accions comunicatives contingents amb el present que generen una experiència concreta, efímera i única. En aquest sentit, el teatre esdevé essencialment extraquotidià - al contrari que el teatre dramàtic- en tant que explora les possibilitats de participació i interacció entre públic i actors. Aquesta comunicació, no es centra en la confrontació amb el públic sinó en la producció de situacions on es generi autointerrogació, autoexploració i autoconsciència per part dels participants. D'aquesta manera, el teatre postdramàtic no es pot desvincular del context on es desenvolupa; aquest mateix context, amb les seves denotacions i connotacions, forma part indissociable de l'espectacle.

A continuació es presenta a mode de síntesi un quadre on s'exposen les principals diferències entre el teatre dramàtic i postdramàtic. S'ha desenvolupat una paral·lelisme a partir dels '*theatrical signs*' que proposa Lehmann pel teatre postdramàtic.

Esquema 6. Característiques del teatre dramàtic i postdramàtic



Esquema d'elaboració pròpia

## EL TEATRE POSTDRAMÀTIC EN LA SOCIETAT DRAMATITZADA

Cada època històrica està marcada segons Hegel, per una idea o concepció de l'art. D'aquesta manera, cada objecte artístic pot ser emplaçat de forma històrica i sistemàtica en una època determinada segons la seves característiques; cada obra d'art conté l'essència o l'esperit de l'etapa en la qual s'inscriu. Aquesta concepció de l'art ha quedat completament obsoleta en el context de la societat dramatitzada perquè l'aparició del teatre postdramàtic no ha implicat la desaparició del teatre dramàtic i, per tant, no podem parlar d'una homogeneïtat conceptual o estilística en el teatre de l'època postmoderna. Es pot afirmar, doncs, la coexistència de formes i conceptes de teatre completament divergents que simbolitzen diferents paradigmes.

Si el teatre dramàtic es relaciona amb el paradigma de la indústria cultural i la cultura de masses, el teatre postdramàtic opera en els límits d'aquest paradigma monopolitzador, i es revela com a comunicativament alternatiu. El teatre postdramàtic és un *'speaking space'* capaç de d'exposar una altra visió de la realitat. Aquesta visió no es és conté en si mateixa, és a dir, no existeix de forma prèvia, sinó que es construeix en l'espai on té lloc l'acció postdramàtica. En tant que creativa i dialògica, la visió de la realitat és fruit de la particularitat dels individus que es comuniquen *virtually* o de forma *intangible* les seves pròpies percepcions i que generen a partir de l'acció nous constructes. Des d'aquesta perspectiva, autors com Giannachi parlem del teatre de la hipertextualitat: *"Hypertextualities are fluid in that they dissolve the separation of the roles of subject (viewer) and object (work of art). They are similarly open, because they allow the viewer to move towards completion of the work of art while also permitting future viewers to continue to expand and enrich it. (...) In order to be engaged with, hypertexts need to be acted upon, and reading hypertext becomes equivalent to putting it into action"* (2004:13).

L'acció sota el paradigma postdramàtic es revela, com veurem més endavant, com a comunitat de pràctica. Aquesta, segons Wenger es fonamenta en la negociació de significat que és el procés a través del qual experimentem el món i el nostre compromís en ell. És a dir, en la comunitat de pràctica es solapen processos d'interpretació i acció que porten a generar nous significats. En aquest sentit, tal i com indica Diamond: *"To study performance is not focus on completed forma, but to become aware of performance as itself a contested space, where meanings and desires are generated, occluded, and of course multiply interpreted"* (2000:95). La pràctica teatral esdevé una pràctica sociosimbòlica on la relació humana i ideogràfica actua com a motor de l'experiència emergent.

El teatre dins d'aquesta perspectiva es caracteritza per qüestionar les estructures socials predominants apoderant-se, entre altres factors, dels nous mitjans que ofereix la tecnologia. Si el drama està al servei de la tecnologia, el teatre postdramàtic es serveix de la tecnologia: *"The formal languages develop since the historical avant-gardes have become an arsenal of expressive gestures, which in postdramatic theatre serve as theatre's response to changed social communication under de conditions of generalized information technologies"* (Lehmann, 2006:23).

El teatre ha evolucionat a partir d'una independència contestatària vers la realitat social que en aquest darrer segle s'ha basat primerament en el desenvolupament de nous llenguatges a partir de les corrents d'avantguarda d'inicis de segle XX. Posteriorment, amb l'aparició del *Performance art* ha esdevingut explícitament polític per, finalment, convertir-se en comunicativament complex (postdramatisme). Com diria Luhmann a propòsit del sistemes complexos, el teatre funciona més que mai sota la premissa de l'*autopoiesis*; sistema que aprèn, s'autogenera i s'autoorganitza a partir de la comunicació que s'estableix entre els individus que participen d'aquest esdeveniment (comunitat).





### 3. EL TEATRE EDUCATIU





### 3. EL TEATRE EDUCATIU

*El capítol aborda el naixement del teatre educatiu partint de les aportacions de Brecht, per després profunditzar en les diferents corrents que avui dia es poden associar a aquest concepte. Es reflexiona sobre les principals aportacions, influències i limitacions del teatre educatiu en la societat actual.*

#### EL CONCEPTE DE TEATRE EDUCATIU

Entenem per teatre educatiu el conjunt de pràctiques que identifiquen en el teatre una eina educativa. L'estudi de les diferents corrents que s'associen a aquesta denominació es fa necessària per justificar i explorar la dimensió educativa del teatre que segons la bibliografia inclou: *Theatre of the Opressed*, *Theatre/Drama in Education (TIE)*, *Applied Theatre*, *Community Theatre/Drama*, *Interventionist theatre and Theatre for Development (TfD)*, entre d'altres denominacions<sup>26</sup>. La multitud d'etiquetes mostra la complexitat del fenomen que és avui dia global sobretot des de la implantació en els anys 80 del que anomenem *Democràcia cultural*. Com indica Úcar (1999), aquesta perspectiva entén la cultura no com un objecte de consum sinó com un àmbit de desenvolupament personal i col·lectiu. D'aquesta manera, diferents organismes internacionals posen l'èmfasi en les relacions entre la cultura i l'educació per tal d'impulsar polítiques que reforcin aquesta idea. Tot i que el teatre educatiu troba els seus fonaments en èpoques anteriors el cert és que la seva proliferació és relativament recent i es relaciona directament amb aquest idea àmplia de *Democràcia cultural*.

Si hi ha un element en comú en les diferents corrents del teatre educatiu és que totes busquen a través de processos grupals o comunitaris l'*empowerment* de diferents col·lectius. El concepte d'*empowerment*- atribuït a Rappaport- es relaciona tant amb la determinació individual sobre la pròpia vida com amb la participació democràtica en la vida de la comunitat a través de les diferents estructures mediadores de l'entorn. D'aquesta manera, es poden identificar dos esferes clau en l'*empowerment*: la política i la individual. Segons Beresford: "*Personal empowerment is concerned with strengthening the individual's position, through*

<sup>26</sup> En aquest capítol no es pretén abordar tota la complexitat del teatre educatiu en les diverses corrents que agrupa sinó que es dona una visió global del naixement i desenvolupament del mateix a partir dels exponents més significatius.

*capacity and confidence building, skills and assertiveness training, to be able to gain more power. Political empowerment is concerned with seeking to make broader change that will increase the objective power (political, cultural, social and economic) available to people*". (2005:15). El teatre com a procés creatiu genera aprenentatges socialment significatius i integrals en tant que es basa en la idea d'*empowerment* com a referent.

Des d'aquesta perspectiva el teatre és inherentment educatiu ja que és un mode d'expressió i comunicació que es basa en una experiència personal i grupal, i que té com a principalment fonament de l'aprenentatge la interacció entre les persones independentment de les seves característiques (Úcar, 2003). Amb aquesta idea global neix el teatre educatiu que té al llarg del seu desenvolupament diferents referents i característiques que exposem a continuació.

## BRECHT I EL TEATRE DIDÀCTIC

Brecht va ser un prolífic home del teatre que va desafiar les premisses aristotèliques en el desenvolupament del teatre èpic, com ja hem vist en els capítols anteriors. Una de les aportacions que ha tingut i té més impacte és la concepció del teatre com una eina didàctica. Brecht considerava que el teatre èpic tenia la capacitat de convertir als espectadors en observadors crítics i actius participants en la creació de significat. Però aquesta idea, segons Brecht no era nova; la demostració, l'exposició dels personatges i l'èmfasi en mostrar el teatre com a art (no com a realitat) són elements reconeixibles en l'estètica del teatre asiàtic. I d'una altra banda, els misteris medievals, els clàssics espanyols també tenien una certa tendència instructiva.

Per tal de generar aquest canvi en la situació dels espectadors desenvolupa la tècnica del distanciament<sup>27</sup> (o alienació). La tècnica consisteix en que els actors s'adrecin al públic per parlar sobre l'acció que té lloc a escena amb l'objectiu de trencar la identificació sentimental dels espectadors amb els personatges. D'aquesta manera, *"Together spectators and actors would then reflect upon the characters situations as these were informed by historical and material, rather than psychological or spiritual, conditions"* (Martin and Bial, 2000:2). El distanciament,

---

<sup>27</sup> En paraules de Brecht en *le Petit Organon*: « Une reproduction qui distance est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger ».



segons Brecht, també s'aplica a nivell dramaturgic; la trama ha de ser explicada amb certa distància (objectivitat) enlloc de sentimentalisme. El distanciament és una premissa global a l'hora d'entendre el teatre, és a dir, és una postura epistemològica amb unes implicacions polítiques i educatives concretes. Aquest, però no exclou l'existència del clímax: *"Brecht also has a climax in his plays, but it is the weight of a cumulated experience rather than an explosion of feelings. This type of suspense and clima are typical of the chronicle form, which was the form that Brecht invariably used"* (Gorelik, 2000:32).

L'aprenentatge es deriva de l'exposició d'accions al judici del públic. Però per a què les accions siguin efectives, el teatre ha de ser entretingut: *"Depuis toujours, l'affaire du théâtre, comme d'ailleurs de tous les autres arts, est de divertir les gens. Cette affaire lui confère toujours sa dignité particulière ; il n'a besoin d'aucune autre justification que l'amusement, mais de celui-ci absolument"* (Brecht, 2008:166). O el que és el mateix, si l'aprenentatge no pot ser entretingut, aleshores el teatre no pot educar. Brecht insisteix en la dimensió lúdica que té el teatre i mostra, en aquest sentit, una gran influència del teatre popular i de varietats però al mateix temps es posiciona com un home de ciència. L'efectivitat que busca per al teatre es manifesta en principis científics propis de la seva època. El distanciament es revela com una tècnica que permet adaptar la ciència social (materialisme dialètic) a les representacions dotant-les dels mètodes adequats per exposar els problemes socials. Tanmateix, el teatre èpic es recolza en la teoria psicològica de la Gestalt que té com a objectiu la presa de consciència a partir de la reflexió sobre la pròpia experiència: *"Epic does, in fact, lean towards Gestalt psychology in asking for a proper adjustment of foreground characters to background and in calling for an alert type of audience reaction (contact instead of confluent attention)"* (Gorelik, p.34, 2000). Brecht espera que el teatre generi un cert *empowerment* en els espectadors per a què aquests siguin capaços d'enfrontar-se als propis problemes - generalment problemes socials fruit de la lluita de classes- per tal que es produeixin canvis socials<sup>28</sup>.

La bibliografia i les reflexions al voltant de les aportacions de Brecht són extenses i encara donen lloc a estudis i noves reflexions. Segons N. Otty (1995), diferents

---

<sup>28</sup> Brecht va estar clarament influenciat per les idees marxistes de les quals va prendre la visió de la història com a element fluid, negociable i controlable. Així ho reflexa la seva màxima més famosa - « *Erst kommt das Fressen und dann kommt die Moral* »- que es explorada en diverses de les seves obres.

estudiosos de la seva obra- Brooker, Wright, Willett- mostren com Brecht insisteix en la idea que el teatre hauria de ser principalment vist des d'un punt de vista social o pedagògic, no només des d'un punt de vista estètic o d'entreteniment. Si tenim en compte les aportacions de Brecht no podem negar la permanència d'alguns elements de la seva estètica en el teatre postdramàtic, però sobretot no podem obviar com a banda de ser un gran creador va ser l'impulsor d'una nova mirada vers el teatre. Una mirada que es fixa en la capacitat educativa del teatre i que suposarà el punt d'inflexió per l'aparició dels diferents moviments socials i educatius que s'exposen en aquest capítol.

### IMPULSORS DEL TEATRE EDUCATIU

El teatre educatiu té com a principal referent el teatròleg Augusto Boal, fundador del Teatre de l'Oprimit que sorgeix al final dels anys 50 a Brasil. El Teatre de l'Oprimit segons Baraúna *"É um movimento teatral de prática cênico-pedagógica que possui características de militância e destina-se à mobilização do público, vinculado ao teatro de resistência."* (2007:85). Boal amb uns ideals polítics basats en la filosofia de Marx i Engels creu en el teatre com a instrument d'alliberació de les classes oprimides. Confia en el teatre com a llenguatge universal que genera representacions de la realitat que permeten el debat i la presa de consciència sobre els problemes socials. Boal pren gran part dels principis filosòfics i educatius de Paolo Freire (1921-1997) fundador de la Pedagogia de l'Oprimit. Ambdós comparteixen uns ideals político-pedagògics que tenen com a principal objectiu l'alliberació de l'oprimit. Els seus mètodes d'aprenentatge basats en el diàleg s'associen al context i a les necessitats dels individus des d'una perspectiva comunitària i participativa. *"Tanto Boal quanto Freire defende o diálogo e a cooperação entre sujeitos na busca de problematizar, compreender e transformar a realidade. Nesta direção, ambos dão a palavra ao povo, para falar sobre a sua vida, como passo fundamental para o desenvolvimento da autonomia e o engajamento na transformação do mundo"* (Baraúna, 2007:123).

Boal s'aproxima a Brecht tant des d'un punt de vista polític com ètic; els dos consideren el teatre com un mecanisme útil per afrontar la alienació i el canvi social. Boal adopta la idea que el teatre com a intervenció pot promoure el canvi social, mentre Brecht proposa un teatre que inspira la reflexió crítica. Per Boal el teatre és un generador d'acció, no només de reflexió. Des del punt de vista estètic Boal - al igual que Brecht- es mostra oposat a la identificació aristotèlica entre personatges i



espectadors pròpia del drama ja que concep la catarsis dramàtica com un procés que porta a la manipulació de les emocions i inhibeix qualsevol tipus de canvi o transformació en els espectadors. Un dels principals objectius del Teatre de l'Oprimít és la transformació de l'espectador en un element actiu que intervé en el desenvolupament de l'acció dramàtica. Boal es refereix als espectadors com *Espect-actor*<sup>29</sup>, en quan aquests deixen de ser subjectes passius per ser protagonistes en la construcció de la realitat representada. D'aquesta manera, Boal incorpora el distanciament en quan a principi no mimètic de la realitat i en quan a mecanisme de reflexió.

Però Boal no és el primer en plantejar el joc dramàtic com una eina útil per la transformació dels individus. Referència indiscutible en el teatre educatiu -també per Boal- és el psiquiatra Jacob Lévy Moreno (1889-1974) que fou el creador de les tècniques del psicodrama i del sociodrama. Ambdues són tècniques basades en la creativitat<sup>30</sup> i en l'espontaneïtat que pretenen que el subjecte sigui capaç de donar la resposta adequada en funció del context que l'envolta. Si el psicodrama es centra en les dificultats individuals dels subjectes, els sociodrama opera a nivell grupal. Moreno comparteix amb Brecht i Boal la idea que el teatre tradicional (dramàtic) no genera canvis en el individu, sinó que els manté en una posició de passivitat.

Pel desenvolupament de les seves tècniques Moreno es va basar en la teoria i praxis de Stanislavsky. Com explica Meisek (2004), Moreno i Stanivslasky comparteixen la següent idea: l'individu i la comprensió del mateix estan en el centre de la connexió entre la catarsis i la creativitat. Per tal de desvetllar aquest vincle es serveixen de l'estimulació de la memòria emotiva a través de la improvisació amb diferents fins; mentre un es centra en millorar la preparació actoral, l'altre pretén resoldre problemes psicològics. En ambdós casos hi ha una aproximació de la catarsis a través de la pròpia experiència i vivència personal.

---

<sup>29</sup> Boal és el creador del concepte d'espec-actor però aquesta idea ja es troba de forma prèvia en alguns escrits. Max Herrmann el 1920 descriu de la manera següent a l'espectador: "*The original meaning of theatre was derived from the fact it was a social game- play by all for all. A game in which everyone is a player-participants and spectators [...] The spectator is involved as a co-player. The spectator is, so to speak, the creator of the theatre.*" (Fischer-Lichte, 2005:23).

<sup>30</sup> Segons Meisiek, "*Creativity is a vital result of this relief, but Moreno does not define explicitly what means by creativity. Broadly speaking, he subsumes under the notion of creativity any potential and actual performance of individuals and groups*" (2004: 807)

Boal es basa en Brecht, en les tècniques de Moreno i, per tant, també en el naturalisme de Stanislavsky per desenvolupar la seva metodologia de treball. Alguns autors discuteixen sobre la proximitat entre Brecht i Stanislavsky i, en conseqüència, sobre la compatibilitat del plantejament èpic i dramàtic en el desenvolupament d'accions teatrals. Gorelik explica que la principal diferència entre els dos és que el plantejament èpic, al contrari del dramàtic, no permet que l'actor es "posi en la pell" del personatge, només observa i imita les accions del personatge; *"Epic is not opposed to learning what it can of a character's history, emotions or complexes. Epic finds that all this data is subordinate to the character's actions in the course of the story. From this point of view epic supersedes rather than negates Stanislavsky"*. (2000:35). Si tenim en compte alguns dels principis de Stanislavsky, com indica Bentley (2000), podem veure com la dimensió ètica d'alguns dels plantejaments entre el dos creadors és relativament propera: el sentit de responsabilitat social, la representació de realitat i les seves contradiccions, la importància de l'home, la recerca en les noves formes d'expressió, etc. En qualsevol cas, resulta important entendre com les aportacions d'aquests creadors s'integren al desenvolupament del Teatre de l'Oprimat, però també en el desenvolupament de les diferents corrents del teatre educatiu que veurem.

Boal és el màxim representant del moviment teatral revolucionari que es desenvolupa a Llatinoamèrica durant els anys 60 i 70 sota el pensament marxista, però no és l'únic exponent. El *Conjunto Dramático de Oriente* i el *Grupo Teatro Escambray* a Cuba, el grupo *Yuyachkani* a Perú o el teatre de Enrique Buenaventura a Colòmbia, són alguns dels exemples de grups teatrals amb orientacions brechtianes que realitzen accions teatrals exposant la situació econòmica i política de la classe treballadora en aquests països. Tot i això, com indica Taylor: *"While the Brechtian epic model offered a lens for making sense of riveting political events, Brecht was also profoundly influential in pointing to ways in which Latin American theatre practitioners could combine anti-capitalist ideology with the aesthetic requirements posed by theatre form itself. (...) But Latin America was so different from Brecht's Europe expectations, not to mention the socio-economic realities. The adaptation of a "Brechtian" model to this new context was complicated to say the least"*, (2000:176).

Aquests grups llatinoamericans d'ideologia revolucionària no estan només influenciats pel teatre dialèctic de Brecht, sinó que també s'identifiquen amb la



teatralitat d'Artaud: " *Y el problema que ahora se plantea es saber si este mundo que cae, que se suicida sin saberlo, se encontrará un núcleo de hombres capaces de imponer esta noción superior del teatro, hombres que restaurarán para todos nosotros el equivalente natural y mágico de los dogmas en que ya no creemos*" (1978:36). L'esperit transformador amb herois portadors de la revolució s'aproxima de forma clara a les idees del Teatre de la Crueltat<sup>31</sup>; el teatre és un esdeveniment a partir del qual es pot generar el canvi social. Mentre Brecht confia en el canvi social a partir d'un teatre dialèctic, Artaud ho fa des d'una perspectiva metafísica. El teatre es revesteix d'un simbolisme dionisiac que busca la fusió col·lectiva per produir un canvi transcendent en els individus i en la societat. És a dir, l'acció teatral és un mecanisme que *afecta directament a l'organisme de l'individu* a través de la seva poètica situant a l'espectador en el centre de l'espectacle.

Les idees d'Artaud són especialment rellevants per aquests grups teatrals, sobretot pel que fa a la concepció revolucionària del teatre i la seva dimensió comunitària. Per Artaud la dimensió comunitària es deriva del procés ritual<sup>32</sup>. Com indica Innes: "*Cuando los directores de vanguardia describen la primitiva función ritual del teatro, habitualmente el primer nombre que se menciona es el de Artaud. Aunque sería difícil decir que él inició la corriente, sí se podría afirmar que introdujo el término mismo en el vocabulario teatral, que hasta entonces se había basado en conceptos tomados de la psicología*" (1981:69). El ritual es correspon amb la mateixa acció teatral; els actors i espectadors, comparteixen un espai de comunicació on el *sacrifici*<sup>33</sup> i es el clímax que dona lloc al canvi personal i social. En aquest *procés de crueltat* es genera la comunitat la qual es caracteritza- en els casos exposats- per la defensa d'uns ideals alliberadors d'ideologia marxista.

Grotowsky també explora la idea de transformació i ritual en el seu Teatre Pobre. Un teatre lliure d'artificis que explora fonamentalment la relació públic-espectador i que té com a finalitat la confrontació amb el mite sigui aquest religiós, cultural o

---

<sup>31</sup> Artaud (1896-1948) exposa els seus principis en el seu llibre *Le théâtre et son double*(1938). Ell mateix utilitza la terminologia Teatre de la Crueltat per referir-se a la seva proposta.

<sup>32</sup> Victor Turner descriu en el *The Ritual Process* el concepte de comunitat como part del procés ritual; "*The Latin term 'communitas' o 'community' to distinguish this modality of social relationship from an 'area of common living'*" (1995:96).

<sup>33</sup> Artaud entén el teatre com un acte de crueltat on l'home mostra la seva veritable naturalesa: "*El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades del espíritu*". (1978: 34)

social. Grotowsky no contempla el teatre com un fenomen de masses, com passa amb Artaud, sinó que creu que el teatre té la capacitat de generar canvis en l'individu si s'utilitza el llenguatge adequat. Aquesta idea la recuperen aquests col·lectius teatrals llatinoamericans ja que el llenguatge brechtia resulta sovint poc adequat al context, degut el seu origen europeu. Així, exploren un teatre sense artificis que té com arrel la pròpia cultura amb els seus mites i tradicions. Com exemplifica Miguel Rubio director del grup peruà Yuyachkani el no tenir en compte el context va fer que algunes de les accions que van desenvolupar en els seus inicis en zones rurals no fossin efectives; *"Thus began the education of Yuyachkani regarding Peru's ethnic and cultural heterogeneity. They added members from these communities to their group, they learned quechua; they trained in indigenous and mestizo performance practices that included singing, playing instruments, dancing, movement and many other forms of popular expression"* (Taylor 2000:177).

La herència llatinoamericana del teatre educatiu és la que té més repercussió, sobretot, per la extensa producció de Boal i la seva influència del mateix en col·lectius d'arreu del món. Però com exposa Eugène van Erven durant els anys 60 i 70 la presència del teatre comunitari<sup>34</sup> va emergir en altres zones; *"Community theatre is a worldwide phenomenon that manifests itself in many different guises, yielding a broad range of performance styles"* (2000:2). Així trobem grups de teatre comunitari com Robert Alexander del *Washington's Living Stage* o *Cornerstone* (Santa Mònica) als Estats Units, el *Stut Theatre* a Holanda, *Free Travelling Theatre* a Uganda, entre molts d'altres.

Una de les corrents més importants al voltant del teatre comunitari és el que es desenvolupa en la societat anglesa a partir dels anys 60. L'estudi de Baz Kershaw *The Politics of Performance* exposa les diferents manifestacions de *radical theatre* des dels anys 60 fins a finals del segle XX. Allò més interessant és veure com el teatre comunitari en la societat anglesa és un fenomen no aïllat que s'ha mantingut amb el transcurs del temps. Molts dels grups i manifestacions del teatre educatiu es mostren com fenòmens aïllats, específics de la comunitat i d'un moment històric concret. El

---

<sup>34</sup> Com s'ha apuntat a l'inici del capítol la denominació teatre comunitari està clarament relacionat amb el teatre educatiu, en paraules de Van Erven: *"While there exist generic connection with drama and theatre in education, radical people's theatre, theatre of liberation, theatre for development, youth theatre, reminiscence theatre, and adult and informal education, it is generally distinguished from high art, mass culture, and mainstream as well as avantgarde theatre, although recently there have been some cases of well-known avant garde theatre artist entering the field temporaly"* (2001:2).



teatre com a intervenció cultural en la societat anglesa és un fenomen latent que ha donat lloc a l'aparició de multitud de manifestacions artístiques de diferent índole. Les primeres manifestacions de teatre comunitari es donen durant els anys 60 amb impulsors com Peter Cheeseman, John Arden i Margaretta d'Arcy. Aquests artistes defenen que les seves propostes no són simplement una alternativa estètica sinó també un projecte ideològic en oposició al *status quo* de l'estat.

El màxim esplendor del que podem denominar amb l'etiqueta de teatre radical anglès es produeix durant els anys 70: *"First, there were the community theatre companies, with policies which aimed to make theatre available to communities of location which might not otherwise encounter live performance. Second, there were the overtly political companies which usually defined their audiences as 'working class'. Third, there were the campaign companies, which were aligned with communities of interest engaged in major social and therefore quasi-political campaigns, such as the women's and gay liberation movements and the black consciousness movement. Fourth, there were the populist companies which described themselves as working in the tradition of popular theatre, attempting to appeal to as broad an audience as possible. Fifth, there were companies concerned primarily to extend the language of performance aesthetics, and they can be sub-grouped according to their interests in four main aspects of style, the visual and/or physical, the environmental, the musical, the improvisational. Sixth, there were companies devoted to production of new plays, usually by new playwrights and often using workshops as part of the playwriting process"* (1992:139). Kershaw exposa clarament les diferents corrents del teatre educatiu que emergeixen de forma significativa en el context anglosaxó que és i ha estat un referent per a la resta de països occidentals.

En el nostre context immediat diferents grups de Teatre de l'Oprimid i comunitari treballen també en aquesta línia com el grup *Teatre Pa' tothom*, el grup *Transformas* o el col·lectiu *Teatro y Compromiso*, entre d'altres. Però la realitat és que una falta de polítiques culturals i d'iniciatives comunitàries, així com de recerca, fa que hi hagi cert desconeixement sobre el nivell d'implantació d'aquests col·lectius així com de l'existència d'altres que operen en el territori. Com indiquen Hormigón i Vieites: *"La situación de las artes escénicas en España y del teatro en particular, es todavía más preocupante cuando consideramos su escasa visibilidad y falta de legitimación social (...)* Se trata de problemas sustantivos y estructurales que

*derivan de una política teatral basada en la aplicación de medidas parciales y circunstanciales y, salvo contadas excepciones, en la ausencia de planes estratégicos diseñados y orientados a una intervención global en un determinado territorio, que deberían favorecer e impulsar los procesos propios del campo teatral, desde la formación a la recepción” (2008).* La falta de visualització afecta tant a col·lectius dedicats al teatre professional com a col·lectius que impulsen activitats teatrals educatives dirigides al context.

En qualsevol cas, el teatre educatiu neix sota una premissa ideològica concreta. La majoria de les propostes intenten d'una manera generar *empowerment* en els diferents col·lectius de la societat; no és un fenomen exclusiu dels països subdesenvolupats però sí que s'aproxima a grups de marginalitat, pobresa, explotació laboral, etc. que en general, no tenen ni un espai ni un llenguatge propi per expressar les seves idees. Aquest teatre dirigit als col·lectius més desfavorits ha rebut la denominació de teatre social que com indica Ucar: *“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 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” (2006:133).* Tot i això, cal tenir en compte que el concepte de teatre educatiu és extensible a qualsevol ciutadà independentment de les seves característiques, encara que la tendència en els moviments teatrals educatius hagi estat focalitzada en aquests grups.

## **EL TEATRE EDUCATIU EN LA SOCIETAT DRAMATITZADA**

El teatre educatiu en les seves diferents corrents i formes s'ha institucionalitzat; avui dia el teatre educatiu no només opera des d'una perspectiva comunitària emergent al marge de les organitzacions sinó que, en molts casos, s'ha incorporat a les mateixes a través de projectes de diferent tipologia. Projectes que desenvolupen entitats i administracions locals, projectes vinculats a l'educació formal i no formal, projectes pertanyents a organitzacions no governamentals que, entre d'altres, formen part del que avui anomenem teatre educatiu. El desenvolupament del teatre educatiu ha implicat la sistematització i regularització dels diferents processos, que a grans trets inclouen: definició d'objectius, formació i selecció de professionals qualificats, avaluació de resultats educatius. El teatre es converteix en una metodologia de treball adequada per l'educació dels individus.



Els objectius que persegueixen la majoria de projectes vinculats al teatre educatiu es relacionen amb el desenvolupament de competències que persegueixen, com en els casos anteriors, un major *empowerment* dels col·lectius als quals van dirigits. Les metodologies de treball utilitzades tenen com a principal fonament les teories Boal com a màxims exponents del teatre com a eina educativa; ningú com ell ha explorat amb tanta profunditat les relacions entre el teatre i l'educació tan des d'un punt de vista teòric com pràctic. La professionalització del sector genera una oferta formativa significativa en aquest àmbit, que va tenint cada dia, una major demanda. Alguns autors discuteixen sobre la desaparició de certs principis que fonamenten el Teatre de l'Oprimint i la conversió d'aquest en una etiqueta comercial, així Green indica: "*Weinblatt has noted that the idea of oppression, and even the word itself, often has little resonance with the audiences that tend to turn out at workshops, whether the workshops are free or cost upward of 200\$*" (2003:52). En qualsevol cas, és difícil establir el nivell de fidelització als principis i processos establerts per Boal quan el Teatre de l'Oprimint s'ha convertit en un fenomen mundial d'important abast.

L'establiment de projectes amb fons públics i privats també ha desenvolupat un major interès pels resultats educatius. Etherton, en referència als projectes desenvolupats per les ONGs Oxfam Internacional i *Save the Children*, manifesta: "*Assessing impact in applied theatre initiatives and projects might also encompass the wider political and economic results of the interventions of this work for individuals and communities*" (2006:140). L'avaluació de l'impacte d'aquest tipus d'activitat incorpora certes dificultats, donada d'una banda les característiques pròpies de l'activitat teatral - més creativa i espontània- i la falta de tradició al voltant de l'avaluació dels projectes d'aquesta tipologia. Sovint l'avaluació es relaciona amb polítiques d'*accountability* que només exploren resultats quantitatius i poques vegades estudien aspectes qualitius vinculats al desenvolupament personal fruit de l'experiència teatral.

Cal destacar que el nivell d'institucionalització, la tipologia de participants i els objectius de la comunitat/organització varia molt entre els grups<sup>35</sup>. A banda d'aquelles activitats pròpies d'organitzacions estructurades, com per exemple institucions d'educació formal o ONGs, també trobem altres col·lectius amb un

---

<sup>35</sup> No es pretén abordar la complexitat d'activitats al voltant del teatre educatiu però sí descriure les característiques i elements principals d'aquests col·lectius.

funcionament més obert i comunitari. Una de les propostes més interessants és la que desenvolupa Guillermo Gómez-Peña à carrec del grup *La Pocha Nostra* amb base a San Francisco. *La Pocha Nostra* és un col·lectiu obert de persones que treballen de forma interdisciplinària en el que es pot denominar un *laboratori conceptual* que explora les relacions entre la *performance*, l'activisme i la pedagogia. Les diferents activitats que desenvolupen (*performance*, vídeo, instal·lació...) es caracteritzen com explica Gómez-Peña per: "*If there is a common denominator, it is our desire to cross and erase dangerous borders between art and politics, practice and theory, artist and spectator. We strive to eradicate myths of purity and dissolve borders surrounding culture, ethnicity, gender, language, and métier*" (2005:78). El seu funcionament és obert i les seves activitats es modifiquen en funció dels canvis socials i les relacions amb l'entorn: "*It challenges authoritarian hierarchies and specialized knowledge by creating temporary utopian spaces where interdisciplinary dialogue and imagination can flourish*" (2005:79). La Pocha Nostra manté en les seves idees i funcionament l'esperit revolucionari dels impulsors del teatre polític i educatiu dels anys 60 i 70, però en una versió postmoderna.

El teatre educatiu ha evolucionat, com ja hem mencionat sota diferents etiquetes i, fins i tot, es podria afirmar que sota diferents paradigmes. Els importants canvis que s'han produït en la societat degut al desenvolupament de les tecnologies de la informació i la globalització, han posat de manifest una sèrie de contradiccions o limitacions en el teatre educatiu que s'exposen a continuació:

### *El relativisme polític*

Les intervencions del teatre educatiu dels anys 60 i 70 s'inscrivien en una línia política clara. Amb l'adveniment del postmodernisme, la idea d'allò polític es democratitza però a la vegada es dilueix; allò polític es troba en tota acció. Paral·lelament els discursos de teòrics i filòsofs posen en dubte la possibilitat de generar canvis reals en la societat; la possibilitat de generar un discurs alternatiu i radical no és possible. Com explica Kershaw: "*So long as we allow that Barthes (1997) has finally done for the intentional fallacy by murdering the author; Foucault (1984) has incontrovertibly shown that power is everywhere; Derrida (1991) has uncoupled the signifier from the signified forever; Lyotard (1986) has raised incredulity about master-narratives to a new order of intensity; Butler (1990) has demonstrated that even gender is a cultural construct; and Baudrillard (1983) has possibly capped it all by banishing the real, we will be plagued by an acute, or*



*maybe totally debilitating, insecurity. The anti-foundational theorists of post-structuralism and post-modernity, though offering all exhilarating release from oppressive systems of thought, may also threaten to plunge us into a miasma of ideological relativities which flows in the wake of the dematerialisation of the world"* (2004:30). Les teories postmodernistes exposen les estructures opressores de la societat però posen al mateix temps en dubte la possibilitat de generar un discurs o acció al marge de les mateixes. El teatre té més dificultats que mai per mostrar la seva radicalitat; en conseqüència el teatre educatiu ha de buscar noves estratègies per generar un *empowerment* real en els individus. La radicalitat s'ha de reinventar i, per tant, no pot viure sota els principis i estructures de la revolució dels 60. Cal buscar aquelles pràctiques que de forma transcendent valorin la autonomia del subjecte mentre reforcen la idea de comunitat i identitat en un paradigma global on la complicitat i la subversió estan sempre entrelaçades.

### ***Relacions centre-perifèria***

En l'aplicació del teatre educatiu està també revertint una certa tendència al colonialisme; els educadors facilitadors dels recursos i en el desenvolupament de les activitats provenen, en molts casos, del països desenvolupats. Aquests col·lectius treballen amb l'objectiu de crear un món més just i equitatiu però, té sentit que els responsables del desenvolupament vinguin del que es pot considerar la cultura imperant? Com indica Etherton: *"There is a contradiction at the heart of the process. On the one hand, many practitioners of applied theatre see themselves as the facilitators of supporters of the self-development of communities, groups and individuals. On the other hand, they are frequently motivated by a powerful desire to use their art to effect social and personal change; change that may not coincide with the desire of the community in which their process is located. Globalisation lends a further contradiction; the tension between the local and the global"* (2006:141). Segons Etherton, no es tracta d'aportar coneixement sinó de confondre aquest amb una imposició de cultura i valors implícita en cada una de les accions.

Aquestes relacions entre el centre (el món desenvolupat) i la perifèria (el món subdesenvolupat o en vies de desenvolupament) remetent necessàriament al discurs que hem afrontat en el punt anterior. Si el món occidental està mediat per la societat dramatitzada que estructura el funcionament i la nostra forma de pensar (alienació), ¿ha d'exercir aquest la seva autoritat en el desenvolupament d'altres comunitats? El problema, com va fer en certa manera palès Boal en el seu *Teatre*

*invisible*<sup>36</sup> és que la societat dramatitzada té dificultats per identificar l'opressor. D'aquesta manera, resulta un fal·làcia entendre que la condició d'oprimit només es dona en aquelles societats tecnològicament menys desenvolupades. Les condicions d'opressió es donen en totes les societats sota condicions i estructures socials diferents, segons Otty: *"So that in any case this "we" I keep using is becoming, if it was not always, an ironical word in our democracies. Who can we include in the "we" who have a log to be thankful for? The unemployed? The victims of sexual or racial violence? How many of us can say "I" have control over the resources and means of production?* (1995:90).

### **Metodologia de treball**

Un dels aspectes de l'èxit del teatre educatiu rau en les seves metodologies de treball. A partir de l'anàlisi realitzat s'observa que les bases de treball provenen dels anys 60 i 70. La majoria de tècniques es basen en principis dramàtics i èpics, derivades de les influències de Stanislavsky i Brecht. Les teories postmodernistes, la falta d'adequació de les propostes als contextos i el desenvolupament de noves estètiques teatrals derivades del postdramatisme plantegen la necessitat de revisar les metodologies emprades. A modus d'exemple hem exposat com *La Pocha Nostra* aprofundeix en aquest treball des d'una perspectiva actual, tot i això: *"We certainly don't want to continue to be ineffectual while we try to persuade ourselves we are 'doing some good'. The recent upsurge in academic interest in the field of Applied Theatre is producing a body of literature (Thompson, 2003; Taylor, 2003; Nicholson, 2005a) that explores philosophical and practical questions around what Applied Theatre is and what appropriate methodologies might be"* (Etherton, 2006:143).

Un dels principals problemes que deriven d'aquesta falta d'actualització és la poca comunicació que s'estableix entre els educadors, els artistes i les institucions. Sovint es considera el teatre educatiu com un accessori, com un art de segona categoria en el qual molts artistes no volen intervenir. Per la seva banda, els educadors sovint no estan suficientment especialitzats com per desenvolupar de forma satisfactòria la seva tasca. Aquells projectes fruit de col·laboracions entre diferents agents són els que poden revertir de forma més satisfactòria tant en la creació com en el desenvolupament personal per tal de que noves formes d'explicar i entendre el món emergeixin i donin lloc a canvis socials.

---

<sup>36</sup> El Teatre Invisible té els mateixos objectius que el Teatre de l'Oprimit. Aquest però el desenvolupa Boal en referència a les societats suposadament democràtiques on la figura de l'opressor és difícilment reconeixible.





Perquè això es produeixi cal que hi hagi una concepció del teatre com educació i no com a instrucció. El teatre com a procés comunicatiu i creatiu no pot tenir fixats uns objectius educatius marcats unidireccionalment per l'educador; s'ha de tenir en compte la unicitat, dinamisme i contextualització del procés. Si es condiona el procés teatral als objectius previs es devalua la seva capacitat per generar aprenentatges. D'aquesta manera, s'ha de tenir en compte que el procés d'aprenentatge és incert, en certa manera, ja que es basa en la pròpia pràctica. La transformació es produeix gràcies a la negociació de significats de la comunitat que, com veurem en el proper capítol es crea a través de la pràctica col·lectiva.

Aquestes contradiccions posen de manifest la necessitat de buscar noves estratègies per crear aquell teatre que en la seva pràctica generi *empowerment* en una adequada adaptació al context i al món actual. La globalització i les noves tecnologies posen a l'abast de les comunitats, dels artistes i educadors, una estratègia única que pot permetre redistribuir les relacions de poder i desenvolupar noves metodologies de treball on conflueixin interessos i estètiques de diferent índole atorgant al teatre una capacitat transformadora independentment dels orígens i motivacions del mateix.



## 4. EL TEATRE TRANSFORMADOR: UNA CONCEPCIÓ INTEGRADA





## 4. EL TEATRE TRANSFORMADOR: UNA CONCEPCIÓ INTEGRADA

*En aquest capítol es fa una aproximació a aquell teatre transformador que a partir de principis postdramàtics genera processos de negociació de significat propis de les comunitats de pràctica. Un teatre que genera experiències individuals i col·lectives capaces de generar canvis en els individus i, per tant, puguin generar canvis a nivell social, cultural i polític.*

### PREMISSES PER UNA CONCEPCIÓ INTEGRADA

El teatre pot néixer amb motivacions diferents; com diria Schütz es pot fer teatre “per” o “per a”<sup>37</sup> (1972). Quan una acció es fa “per” alguna cosa és perquè aquesta ve motivada per una necessitat intrínseca en l’individu; quan una acció es fa “per a” alguna cosa és que aquesta persegueix una finalitat concreta. Sovint es relaciona el teatre no intencionalment educatiu com una activitat que neix de la necessitat intrínseca dels creadors per expressar-se. I d’una altra banda, es relaciona el teatre educatiu com una activitat que té la finalitat d’educar. *A priori* sembla que aquestes dues posicions haurien de ser complementàries i no excloents. La necessitat intrínseca de crear d’un artista no exclou que el seu art pugui tenir també unes finalitats específiques (explícites o no). I al contrari, el fet de que el teatre s’utilitzi com a eina educativa no exclou que el resultat expressi necessitats intrínseques dels individus. Aquesta apreciació resulta important ja que sovint es fan discursos que recolzen una visió no integrada d’ambdós aspectes. Es considera que el teatre educatiu instrumentalitza el teatre i produeix un art menys elevat; el teatre professional, en canvi, és més elevat perquè parteix d’una metafísica o necessitat inherent als artistes. Aquesta lectura que sovint s’atribueix al teatre hauria de ser revisada. Allò que es vol puntualitzar és l’existència d’un teatre reproductor que aliena<sup>38</sup> i un teatre transformador que educa, independentment de l’etiqueta que se li vulgui atribuir.

El teatre transformador que exposem no ve inscrit sota una etiqueta educativa o artística sinó que engloba ambdós aspectes en tant que busca noves formes de representar la realitat. Aquest teatre involucra qüestions culturals, socials i

<sup>37</sup> En castellà la diferència es veu més clara; ‘hacer el teatro por’ o ‘hacer teatro para’.

<sup>38</sup> En el primer capítol ja s’explica que el teatre alienador s’associa a l’estructura dramàtica.

polítiques que veurem al llarg del capítol. Des d'aquest punt de vista cal considerar alguns aspectes que resulten el pilar del desenvolupament d'aquest teatre transformador:

- El teatre transformador es caracteritza per ésser una **pràctica** que es dona de forma extraquotidiana<sup>39</sup> i que incorpora la noció de Boal de *espect-actor* com a fonamental. És a dir, un teatre que va vers la dissolució dels conceptes d'actors i públic, per transformar-los en participants de l'esdeveniment. Com indica al teoria estètica de Dewey: *"Thus, art and by extension any object of human perception is latent experience awaiting human interaction. This is of course includes other human beings who provide an inexhaustible source of interaction"* (Weddington, 2004:121). El teatre es converteix en una pràctica *de risc* - que no un *habitus*- ja que es demana als espectadors que reaccionin davant d'allò que està succeint. I al mateix temps, que els actors responguin davant les reaccions del públic. El teatre és un activitat que sorgeix en el fer d'*aquí i ara* i, per tant, no pot ser concebut únicament com l'expressió d'una cosa que existeix de forma prèvia- com el text d'una obra- sinó com allò que es crea a través de les accions, percepcions i les respostes d'ambdós participants: actors i espectadors.

- El teatre transformador es centra en la **comunitat**. Aquesta pràctica participativa es sustenta en la comunitat que descriu Turner com a tipologia de relació social (1979). Aquest tipus de relació social no només permet als seus individus funcionar de forma autònoma sinó que també és la que garanteix una major cohesió entre els seus membres (Kershaw, 1992). Si el teatre es crea a partir de la interacció de públic i actors, podem dir que el teatre té com a base la creació i sosteniment del vincle comunitari. Com indica Fischer-Lichte: *"The performance calls for social community (...) since in tis course it brings forth for a social community that unites actors and spectators. Theatre, thus, appears to be an important community-building institution"*. (2005:23). La comunitat des d'una perspectiva extraquotidiana busca en la particularitat i heterogeneïtat dels participants la creació d'un discurs propi alternatiu a aquell global propi de la cultura de masses i la societat de consum: *"Community-based art work is located in site-specific spaces outside the mainstream and in alternative spaces found in culturally diverse neighbourhoods"* (Garoian, 1999:27).

---

<sup>39</sup> Incorporarem de nou en concepte de Barba, per referir-nos a un a teatre que es dona fora de la quotidianitat.



· El teatre transformador en tant que comunitat funciona com un **ritual**. Com s'ha exposat creadors com Artaud o Grotowsky, entre d'altres, atribueixen al teatre aquesta característica<sup>40</sup>. També ho fan diferents corrents del teatre educatiu. El que interessa destacar del ritual és la seva capacitat transformadora<sup>41</sup> que es troba en la *liminalitat*, concepte que va crear Van Gennep i que va desenvolupar Turner. La *liminalitat* constitueix la segona etapa en l'estructura processual del ritual, el qual està format per les etapes de separació, marge o *liminalitat* i reagregació. Concretament la *liminalitat* és l'estat i procés de semitransició del ritus. Durant aquest procés les característiques dels individus són ambigües, donat que passen d'un domini cultural que té pocs o cap atributs de l'estat anterior o del proper (Turner, 1979). És a dir, el ritus en tant que procés *liminal* atorga als individus nous atributs i característiques i, per tant, implica un canvi.

Aquesta idea de *liminalitat* també es pot associar a la idea de vulnerabilitat de Dewey. La transformació només es pot donar en el desig de canvi de l'individu que implica de forma inherent l'exposició a una situació de vulnerabilitat. *"We accepted the risk and the responsibility of engaging with it is resolved through our emotionally guided project of synthesizing new and old knowledge, experience, and/or sentiments. The human being is transformed through the resolution of this tension, and the object (i.e., the other human being) of this experience is also transformed in the perception of the subject who cannot think of this other in the same way as they did before the experience occurred."* (Weddington, 2004:123).

Com exposa clarament Peter McClaren, diferents autors ja han fet palès les funció transformadora del ritual: *"Los rituales tienen la habilidad de transformar a los participantes en miembros de diferentes estatus sociales, así como en diferentes estados de conciencia. Esto es logrado generalmente en el estadio liminal del ritual (por ejemplo, communitas o antiestructura) (Moore y Mierhoff, 1977; Turner, 1979; Partridge, 1972; Holmes, 1973; Bilmes y Howard, 1980)"* (1995:67). Fischer-Lichte, per la seva banda, considera que el teatre es pot considerar com a ritual però la seva *liminitat* és reversible i no està subjecte a cap demanda social. Es a dir, el teatre exposa als individus a una situació de *liminalitat* però aquesta no té perquè afectar-los de forma social. Tot i que no s'obvia la voluntat de participació com a element

---

<sup>40</sup> Segons Fischer-Lichte el pas en el teatre del mite al ritual s'associa al pas del text a *performance*.

<sup>41</sup> La liminalitat i la comunitat son entesos en alguns casos com antiestructures socials. La antiestructura està composta per vincles humans que existeixen fora de l'estructura de funcions, estatus i posicions dins de la societat.

clau en la comunitat, en aquest estudi es discrepa d'aquesta postura en tant que es defensa el teatre transformador com a motor generador de canvis. Aquests canvis deriven, com veurem a continuació, de la capacitat del teatre per generar nous aprenentatges. D'aquesta manera, la idea d'un teatre transformador remet de nou al concepte grec de catarsis, no tant en la seva dimensió d'identificació com en la seva capacitat de canvi i reflexió en els individus.

· El teatre transformador és una pràctica comunitària i ritual i **sociosimbòlica**. El ritual és principalment una associació de signes i símbols que estan impregnats per elements socioculturals, que segons McClaren, es converteixen en indispensables per a la interpretació i gestió dels successos de la vida quotidiana. D'aquesta manera, els rituals tenen també la capacitat d'invertir les normes i valors de l'ordre social dominant, a la vegada que permeten incorporar i transmetre ideologies o visions del món en la seva pràctica. Des d'un punt de vista teatral, Kershaw matisa: *"The spectator is engaged fundamentally in the active construction of meaning as performance event proceeds. In this sense performance is 'about' the transaction of meaning, a continuous negotiation between stage and auditorium to establish the significance of the signs and conventions through which they interact"* (2000:121). El públic adquireix un compromís amb el procés teatral ja que converteix en creador dels significats que es generen.

Les premisses descrites ens remetent directament a la teoria de la comunitat de pràctica<sup>42</sup> de Etienne Wenger. Els aspectes comentats s'inclouen en aquesta concepció però com veurem a continuació exploren de forma complexa i coherent la relació entre aquests elements.

## LA COMUNITAT DE PRÀCTICA

La comunitat de pràctica des de la perspectiva de Wenger es revela com un procés social que es dona en un context determinat. Aquesta pràctica no resulta de processos mecànics, és a dir, tot el que es desenvolupa en el moment de la pràctica s'associa a una sèrie de significats que emergeixen fruit de la interacció dels individus que hi participen. Per tant, aquesta està continguda per una sèrie de condicionants relacionats amb factors socials, culturals, polítics, econòmics, etc.

---

<sup>42</sup> Es podia haver explorat directament la relació del teatre amb el concepte de comunitat d'aprenentatge però s'ha cregut interessant incorporar elements a la teoria des d'altres perspectives que no són les que directament proposa l'autor.



propis de la comunitat i dels individus que la formen: *"Las comunidades de práctica son el contexto fundamental en el que podemos alcanzar un sentido común mediante el compromiso mutuo. El concepto de práctica destaca el carácter social y negociado de lo explícito y lo tácito que hay en nuestra vida"* (2001:71). En altres paraules, la pràctica comprèn el *cos* com a element fonamental; un *cos* subjecte al seu caràcter històric, dinàmic i social.

Aquesta pràctica dóna lloc a un dels aspectes claus de la teoria de Wenger que és la negociació de significat<sup>43</sup>. Aquest concepte- que es pot associar amb l'aspecte sociosimbòlic de la pràctica- deriva de la interacció entre els individus. Aquests construeixen significats; aquests no són preexistents però tampoc emergeixen del no res. *"El significado negociado es al mismo tiempo histórico y dinámico, contextual y único"* (2001:79). D'aquesta manera, el significat es construeix a partir de processos d'interpretació i acció contingents tan a aspectes socials com personals de participants.

Així la comunitat de pràctica dóna lloc a processos significatius que es sustenten en dos elements fonamentals: la participació i la cosificació. Si la participació es deriva de la nostra presència, la cosificació fa referència als objectes derivats de la nostra participació; aquesta última engloba tan processos com productes traduïbles, en idees, abstraccions, conceptes, símbols, instruments, etc. La cosificació resulta un concepte molt útil en tant que no es fonamenta en una relació de causalitat - símbol-referent<sup>44</sup>, instrument-funció, fenomen-interpretació- sinó que atribueix certa autonomia a les formes o elements que es puguin crear a partir de la interacció.

La conjunció d'aquests dos elements interdependents és la que dóna lloc a la negociació de significat. La diferència entre ambdós es troba com explica Wenger: *"Mientras que en la participación nos reconocemos mutuamente, en la cosificación nos proyectamos en el mundo y, al no tener reconocernos en esas proyecciones, atribuimos a nuestros significados una existencia independiente. Este contraste entre mutualidad y proyección es un diferencia importante entre la participación y*

---

<sup>43</sup> Aquest concepte ja es va incorporar de forma introductòria al capítol referit al teatre postdramàtic.

<sup>44</sup> En l'anàlisi teatral un dels camps més explorats a estat l'estudi semiològic. Alguns dels principals teòrics en matèria teatral han fet paleses les limitacions pel que fa a l'anàlisi semiològic (De Marinis o Pavis, o fins i tot en la revisió que fa el mateix Elam de la seva famosa obra *The Semiotics of Theatre and Drama*). Aquestes estan relacionades amb l'estatisme i dificultat d'aplicació de les propostes teòriques que tenen un gra desenvolupament epistemològic i conceptual però el seu alt nivell d'abstracció dificulta i posa en dubte els significats i, per tant, les interpretacions que se n'extreuen.

*la cosificación*" (2001:87). D'aquesta manera, la participació i la cosificació es conformen de forma dual i, per tant, complementària. La tensió entre aquests dos elements mai és neutral sempre està subjecte a les característiques de la comunitat i de la pràctica.

El procés de negociació de significat es pot relacionar amb el concepte de ritual. Així ho exposa també McClaren: *"La ritualización es un proceso que implica la encarnación de símbolos, asociaciones simbólicas, metáforas y raíces paradigmáticas mediante gestos corporales formativos. Los rituales, como formas actuadas de significado, posibilitan que los actores sociales enmarquen, negocien y articulen su existencia fenomenológica como seres sociales, culturales i morales"* (1995:69). És en aquest procés d'interacció on els subjectes es posen en situació de vulnerabilitat (Dewey) i de *liminalitat* (Turner), fet que deriva directament en el canvi. Per Wenger, el canvi que es produeix es relaciona directament amb l'aprenentatge; la comunitat de pràctica no és més que el resultat d'un aprenentatge compartit. Cal matisar però que aquest aprenentatge es deriva de la comunitat però no existeix de forma prèvia en tant que es consolida en la negociació de significat.

El teatre transformador, a banda del que s'ha comentat, es sustenta en la comunitat de pràctica en tant que genera processos de negociació de significat. Des d'aquesta perspectiva es considera que la efectivitat i el valor del teatre es troba en la seva capacitat per a generar escenaris que posen a les persones participants en situació de compartir, contrastar i negociar les seves percepcions i opinions sobre les vides que viuen i les que desitjarien viure. Però perquè la participació i la cosificació es materialitzin en la creació del que socialment es denomina teatre<sup>45</sup> s'han d'incorporar altres aspectes que concreten la seves característiques en tant que comunitat de pràctica.

## EL TEATRE COM A COMUNITAT DE PRÀCTICA

La concepció del teatre com a comunitat de pràctica parteix de la idea bàsica que el procés teatral sota aquestes premisses genera una sèrie d'aprenentatges basats en la negociació de significat. Entenem que aquesta comunitat de pràctica es genera en el moment de l'esdeveniment teatral, és a dir, en el moment en que té lloc l'acció teatral. Aquesta característica de pensament-acció emergent que fa que el teatre es fonamenti en una perspectiva crítica. Com indica Jameson: *"This 'social*

---

<sup>45</sup> Entenem teatre des de la perspectiva global, podent incloure dins d'aquest els diferents formats.



*cartography' repositions the body from its marginalized status and reinstates its 'capacity to act and struggle'"* (Garoian, 1999:19). Aquesta consideració de l'individu en tant que globalitat -o com reflexa la literatura teatral en tant que *cos*<sup>46</sup>- fa que diferents autors contemporanis, posteriors a Boal, hagin identificat la dimensió de negociació de significat en el procés teatral: "*The participation of individual members of the audience, in the reading of signifiers and the construction of meaning, assumes a polyvocal condition wherby multiple cultural histories can come into play*" (Garoian,1999: 23). En el moment, en què els spec-actors s'apropien de l'experiència estan en condicions d'incidir en el procés, construir nous significats i aprendre.

Com indica Garoian, diferents autors consideren aquest nova concepció del *cos* en el context postmodern, com la funció pedagògica del *performance art*<sup>47</sup>. D'aquesta manera, la negociació de significat en aquesta perspectiva transformadora qüestiona les relacions i tensions del procés teatral entre el *cos*, la comunitat i més àmpliament la cultura. Aquests elements interactuen entre sí i són crucials per entendre la relació de les comunitats de pràctica amb la cultura i més àmpliament amb els esdeveniments socials i polítics de l'entorn. És a dir, les comunitats de pràctica trenquen la relació causal i arbitrària dels significats apreheusos del teatre tradicional dramàtic per discutir també la seva funció social. I aquesta crítica a les assumpcions ideològiques, culturals o socials es fa a partir des d'una perspectiva postmoderna; a partir de l'estructura emergent de la comunitat.

### *Bases per un model: el teatre com a comunitat de pràctica*

Per caracteritzar la comunitats de pràctica des de la perspectiva teatral es tindran en compte les següents aproximacions tèoriques:

- Qualitats del postmodernisme - Schechner (1982)<sup>48</sup>.

Schechner identifica deu qualitats del postmodernisme que són essencials per comprendre la interdisciplinarietat i interculturalitat del *performance art*

---

<sup>46</sup> El *cos* és pensa de forma complexa, incloent totes les seves dimensions. No interessa tant el *cos* com element semiòtic sinó com a '*real body*'. La corporeïtat en el aquí i ara, en la seva relació amb el món.

<sup>47</sup> En aquesta proposta que fa Garoian podem incloure perfectament el teatre postdramàtic.

<sup>48</sup> Les qualitats o principis de Schechner s'exposen en el seu llibre *The end of humanism: Writings on performance*. En el procés d'investigació no s'ha pogut tenir directe a aquesta font. S'ha treballat a partir del llibre *Performance Pedagogy* de Garoian, que també exposa la mateixa. Les cites que s'exposen són d'aquesta font secundària.

*pedagogy*<sup>49</sup>. Aquesta pedagogia es relaciona directament a la participació en processos creatius que responen a aquestes qualitats o característiques en la societat postmoderna. En el procés de la pràctica es generen una sèrie d'aprenentatges però que estan condicionats per les qualitats següents:

**1.Multicentrisme:** el desenvolupament de diferents entitats que busquen noves formes d'expressió i nous codis culturals emergents i que gràcies a les noves tecnologies estan interconnectats permetent generar una alternativa al *establishment* cultural. La xarxa permet redistribuir les relacions de poder establertes.

**2.Paradoxa:** es valoren i busquen noves formes d'expressió que reflexin la complexitat i la contradiccions culturals. "*Conceptual, emotional, and physical variations are sought after and appreciated for their differences*" (1999:47).

**3.Participació:** les distincions entre artistes i espectadors<sup>50</sup> es dilueixen. Tots els membres implicats en el procés estan en disposició de crear noves representacions culturals i participar com a ciutadans en una cultura democràtica.

**4.Indeterminació:** *Performance art pedagogy* posa en dubte els codis, les assumpcions i ideologies al voltant de l'art, la cultura i l'aprenentatge. Les interpretacions no estan prefixades sinó determinades per les circumstàncies i situacions en les que es veuen involucrats els participants.

**5. Interdisciplinarietat:** Tots els modes d'expressió són vàlids, incloent el llenguatge discursiu i el no discursiu. A més, la incorporació de les noves tecnologies obre noves possibilitats de col·laboració entre especialistes de diferents disciplines per generar un discurs comunitari.

**6. Reflexió:** la participació en el procés implica la reflexió sobre el propi discurs cultural. "*Sometimes we are in (the culture), sometimes we are out of it. Even when were out of it; and even when we are in it, we are out of it watching ourselves in it*" (1999:48).

---

<sup>49</sup> En aquest cas fem comprensiu en aquesta concepció tot aquells teatre que podem considerar postdramàtic.

<sup>50</sup> Schechner també es refereix a la relació professor-estudiant.



7. **La lògica del somni:** tot allò que emergeix del imaginari revela les idees, emocions i desitjos del propi *cos*. “*The coexistence of these images within the mind and their unpredictable patterns represent performance art cognition*” (1999:48). Les noves formes d’expressió ens porten a desenvolupar noves capacitats per produir i interpretar les representacions de la realitat que emanen també des de la perspectiva onírica.

8. **La intel·ligència del cos:** El cos en totes les seves dimensions és font de coneixement, és a dir, hi ha una oposició a la idea cartesiana que limita les relacions entre cos i ànima. “*Because cultura patterns inscribe the body and determine its participation, performance art pedagogy focuses on the body as a site of cultural resistance*” (1999:48).

9. **Procés:** Hi ha un interès pel procés en lloc del objecte cultural resultant. Aquesta característica deriva directament de la participació i de la indeterminació que caracteritza aquesta perspectiva.

10. **Interculturalitat:** la cultura identitària resulta essencial per desafiar la ideologia que expandeix una monocultura i construir un discurs crític vers la democràcia.

- *Performance as site of intervention (Emancipatory pedagogy)* - Garoian (1999)

Garoian entén que també el procés de la pràctica de la *performance* genera aprenentatges i, per tant, és potencialment educador. Com altres autors, considera el procés un ritual com l’estructura a partir de la qual es construeix el canvi i, per tant, identifica en el procés creatiu d’interacció l’estat de *liminalitat* que caracteritza el ritual.

En el procés de creació- interacció es desenvolupen una sèrie d’estratègies que tenen com a eix central el propi *cos* i que es relacionen entre sí obertament i de forma sistèmica. Les estratègies deriven directament del propi cos i de la seva relació amb el context i la història. En elles el cos es revela com un espai contestatari que qüestiona com la naturalesa de les característiques de l’entorn modifica el propi cos i com el cos es relaciona amb aquell. . En aquesta proposta holística Garoian descriu les estratègies següents:

Esquema 7. Les estratègies pedagògiques del *Performance art*



Esquema extret de *Performing Pedagogy*

1. **Estratègia etnogràfica:** la *performance* de la cultura representa una estratègia etnogràfica que qüestiona i comunica el caràcter del cos físic, cultural i històric.

2. **Estratègia lingüística:** la *performance* del llenguatge representa una estratègia per criticar les metàfores culturals que codifiquen i estereotipen el cos i fer emergir un nou llenguatge de la identitat.

3. **Estratègia política:** la resistència a la cultura dominant és la estratègia que es crea des del cos polític. *"The oppositional pedagogies of Ivan Illich, Paolo Freire, Henry A. Giroux and Stanley Aronowitz provide a theoretical background, while Goat Island's 'spectacles of resistance', Robbie McCauley's antiracism 'talkabouts', Tim Miller's antihomophobia work (...) provide examples of a politics of resistance through performance art"* (1999:44).

4. **Estratègia social:** la *performance* de la comunitat representa una estratègia social generar *empowerment* en els ciutadans per tal de que treballin col.laborativament a l'hora de restablir les identitats culturals pròpies.

5. **Estratègia tecnològica:** incorpora la intervenció del cos en la cultura tecnològica a través de la *performance* d'elements electrònics i mecànics.



6. **Estratègia extàtica:** fa referència a l'explicitació del cos com a element expressiu: *"as a site upon which culture inscribes its codes that, when reclaimed by the performance artist serves as material for aesthetic experience and expression"* (1999:45).

- El teatre postdramàtic - Lehmann (2006)

Ens referim als aspectes estètics exposats en el segon capítol<sup>51</sup> i que permeten explicar des d'aquesta perspectiva la comunitat de pràctica en el teatre.

Abans de caracteritzar la comunitat de pràctica (o aprenentatge) des de la perspectiva teatral tenint en compte aquestes teories o marcs conceptuals, puntualitzem el següent a mode d'aclariment:

· La teoria de Schechner i la de Garoian parteixen de la praxis de la *performance* com pràctica educativa. En la proposta que presentem no només és té en compte la *Performance art* sinó el que hem denominat teatre postdramàtic. Entenem que aquestes primeres concepcions de l'art teatral com a pedagogia parteixen de la *performance* perquè tal i com indica Lehmann: *"In Performance Art , the action of the artists is designed not so much to transform a reality external to them and to communicate this by virtue of the aesthetic treatment, but rather to strive for a 'self-transformation' (2006:137)*. L'origen d'aquestes teories és anterior a la concepció del teatre postdramàtic i, en aquest sentit, observem que hi ha una confluència entre els aspectes estètics i formals del teatre i de la *performance*. D'aquesta manera, focalitzem l'atenció en dos aspectes claus que hem comentat de forma prèvia: la pràctica i la seva conseqüent negociació de significat. Quan el subjecte (actor o espectador) participa de forma activa en la construcció del significat podem parlar del teatre com a comunitat de pràctica.

· Els aspectes que es deriven d'aquestes tres teories conflueixen com veurem a continuació amb el concepte de comunitat de pràctica. Els esquemes de les pàgines següents mostren un ordre en la presentació dels elements per facilitar-ne la lectura, tanmateix aquests no representen una jerarquia. Tots els elements són importants i estan relacionats entre sí.

---

<sup>51</sup> No s'han tornat a explicar els elements per no fer repetitiu el text. S'anomenen les característiques en el quadre que hi ha a continuació.

A continuació es presenten dos esquemes. El primer exposa tots els elements comentats en tres teories que configuren i caracteritzen el teatre com a comunitat de pràctica. El segon, reorganitza els elements; en la part superior de l'esquema s'han col·locat aquells aspectes que són genèrics a qualsevol comunitat de pràctica. D'aquesta manera, es mostra la coherència entre la proposta de Wenger i aquelles que provenen de l'àmbit teatral. I a continuació, es mostren aspectes que podem considerar específics de les comunitats de pràctica teatral.





Esquema 8. L'esdeveniment teatral com a comunitat de pràctica (I)



Esquema d'elaboració pròpia

Esquema 9. L'esdeveniment teatral com a comunitat de pràctica (II)



Esquema d'elaboració pròpia

La comunitat de pràctica teatral és un procés de negociació de significat que es basa en la participació dels individus i en les cosificacions<sup>52</sup> que es generen en el mateix. La pràctica es revela com un esdeveniment, concret i, donada la naturalesa de l'acció teatral, únic i efímer. D'aquesta manera, la comunitat de pràctica no crea mai productes tangibles sinó que es recrea en la contingència del moment i en la naturalesa d'allò tàcit que emergeix en el desenvolupament de la seva pràctica. És a dir, la comprensió de la comunitat de pràctica teatral està subscripta a un estat d'emergència creativa i a la seva ubicació en el temps i l'espai. El context on es desenvolupa, d'aquesta manera, es revela com a essencial per comprendre la naturalesa de cada comunitat.

El teatre es mostra com un espai on els participants<sup>53</sup> tenen la possibilitat d'expressar-se i actuar de forma negociada. Els individus adquireixen un compromís en la creació de significats que els vincula de forma social i política amb el seu entorn. La participació en qualsevol acció té un component de responsabilitat i, al mateix temps, és inherentment política. Però la comunitat de pràctica, dona als individus l'oportunitat de construir i restablir una identitat pròpia que porti al *empowerment*. D'aquesta manera, es pot atribuir al teatre la característica de generar espais parcials de llibertat - en tant que aquesta és negociada- amb l'afegit que no ho fa sota el requeriment de la *veritat o realitat*. El que succeeix és real però no té perquè construir-se sota la premissa d'allò que es considera verídica; el teatre juga amb el recurs de la conjugació d'allò fictici i d'allò real. La comunitat de pràctica teatral es caracteritza en aquest sentit per ser essencialment nietzscheana<sup>54</sup>. És a dir, no es deté a analitzar la naturalesa dels fets sinó que posa èmfasi en les interpretacions, és a dir, és potencialment creativa i imaginativa.

Un altre element que dona riquesa a la comunitat de pràctica teatral és l'heterogeneïtat dels individus que la componen. Aquesta fa que la negociació de significats es nodreixi de la càrrega física, històrica i cultural de cada un dels participants. En aquest sentit, la comunitat de pràctica reforça el principi d'interculturalitat; el discurs que es genera per tant no és fruit d'un constructe

---

<sup>52</sup> Tot i que en l'esquema no s'ha inclòs la cosificació (aquesta és pròpia de Wenger) es considera implícita en els elements que s'exposen.

<sup>53</sup> Considerem a tots els agents implicats en l'esdeveniment.

<sup>54</sup> Una de les màximes de Nietzsche, "*No hi ha fets, només interpretacions*" reflexa la impossibilitat d'aproximar-se a allò real.

monocultural sinó que es defineix en funció de les característiques i aportacions dels participants.

Vista la complexitat dels elements que intervenen i que componen la comunitat de pràctica teatral cal indicar que l'experiència que se'n deriva troba una element comú en les teories que han contribuït a elaborar aquest discurs. Aquest element que es desvetlla com a fonamental des de les teories postmodernes és el *cos*. El *cos* com entitat capat d'expressar-se de formes diverses, com a contenidor d'experiències capaç de generar nous significats i com a referent únic on s'entrecreuen i emergeixen els aspectes personals i socials. El *cos* com a realitat present i futura, capaç del transformar i ésser transformat, el *cos* com a coneixement. Aquesta exaltació del cos respon als principis sistèmics i complexos que guien la comprensió del món postmodern; tot emergeix i retorna al *cos*.

Aquesta concepció del *cos* fonamenta una teoria de la recepció centrada no només en aspectes racionals sinó també subconscients i cinèsics. D'aquesta manera la recepció i la comunicació s'amplien a nous llenguatges - corporal, musical, visual, etc.- que es combinen o es produeixen de forma simultània. La comunitat de pràctica teatral és caracteritzada per l'experimentació en el llenguatge. Un llenguatge multisensorial que promou l'activació cognitiva a diferents nivells i que no jerarquitzava les formes expressives. D'aquesta manera, els participants poden activar nous codis i generar nous significats que no es regeixen per les convencions tradicionals del llenguatge. La paradoxa és el motor a partir del qual diferents disciplines es retroben per tal de generar noves representacions de la realitat.

Fruit d'aquesta complexitat comunicativa la interdisciplinarietat desvetlla nous ponts d'interacció i d'aprenentatge entre els participants. Les comunitats de pràctica teatral es serveixen també de la tecnologia per qüestionar tant l'ús com la seva entitat com a formes de poder. La comunitat de pràctica teatral redescobreix les noves tecnologies en relació amb els participants i amb el món. L'experiència no queda subjecte a un espai i temps presencial sinó que és també virtual. En aquest sentit, les possibilitats de la comunitat s'amplifiquen a un món físic, metafísic, però també virtual.

En aquest amalgama de medis i referents el participant es pot trobar desorientat i perplex. L'experiència l'obliga a prendre compromís i actuar de forma conjunta; la comunitat és vinculant. Però no hi ha un idea prefixada de com ha de ser

l'experiència, ni tan sols un judici moral sobre el desenvolupament del mateix. La comunitat construeix en la seva acció una nova visió del món. En aquesta construcció es individus es modifiquen i modifiquen el seu entorn. Perquè el que succeeix, interacciona amb allò existent i amb allò inexistent, però sobretot amb allò que estar per venir.

Els aprenentatges que es poden derivar de la comunitat de pràctica teatral es relacionen amb la capacitat de col·laboració i compromís, amb la responsabilitat i la reflexió, amb el desenvolupament cognitiu, amb l'adquisició de noves competències lingüístiques, amb la capacitat d'interpretar la complexitat i crear-la, amb la capacitat de manipular instrumental i maquinària, etc. però sobretot és caracteritzada per posar a disposició nous espais on les persones perquè reflexionin i prenguin decisions sobre el món que el envolta.

*"That politically oppressed people are shown on stage does not make theatre political. And if the political in its sensational aspects merely procures entertainment value, then theatre merely procures entertainment value, then theatre may well be political- but only in the bad sense of an (at least unconscious) affirmation of existing political conditions. It is not through the direct thematization of the political that theatre becomes political but through the implicit substance and critical value of its 'mode of representation'". (Lehmann, 2006:176).*



## 5. CONCLUSIONS







## 5. CONCLUSIONS

Una evidència que es desprèn de l'anàlisi realitzat en aquesta recerca i que, per la seva banda, altres autors han fet palesa és la convivència de diferents paradigmes teatrals que atribueixen a aquest art diferents funcions socials. Tot i que la denominació de les diferents tipologies de teatre - teatre dramàtic, teatre postdramàtic i teatre educatiu - ajuda a visualitzar el panorama actual, el cert és que la complexitat dels fenòmens teatrals fa a vegades difícil la diferenciació entre aquests paradigmes.

Des de la perspectiva educativa el que resulta més interessant no és tant atribuir etiquetes formals o estètiques a l'eclecticisme teatral sinó identificar aquell teatre que per les seves característiques és potencialment educador i, que per tant, genera canvis en els individus i en els col·lectius. La proposta d'aquesta recerca es sustenta en el concepte de comunitat de pràctica com a base a partir de la qual el teatre genera aprenentatges. D'aquesta manera, el valor del teatre des de la perspectiva educativa es basa en la capacitat de generar processos de negociació de significat entre els participants en l'esdeveniment teatral.

S'observa que aquell teatre potencialment educador es caracteritza per aproximar-se a una estètica postdramàtica que, a la vegada, utilitza com a recurs positiu tant els elements que caracteritzen la societat postmoderna com les estratègies que emanen directament de la complexitat del cos. Es sustenta en les mateixes contradiccions que manifesten pensadors postmoderns - Foucault, Butler, Derrida, etc. - per utilitzar la paradoxa com a motor creador i transformador. D'aquesta manera, la possibilitat de canvi social es recolza en una educació comunitària que té en el teatre un recurs global que, a la vegada, es capaç de contenir la particularitat dels individus i les cultures existents, així com aquelles característiques efímerament construïdes en l'esdeveniment teatral.

Estem davant d'un panorama teatral que clarament mostra un interès tant educatiu com artístic ja que des de les dues perspectives s'estan generant accions i canvis que fan intuir un nou posicionament social del teatre. La principal dificultat és que en molts països hi ha una manca clara de recerca i anàlisi del fenomen teatral des de les diferents perspectives cosa que dificulta sovint la visualització i la coneixença de la

realitat de l'àmbit. A aquest fet, s'uneix la falta de polítiques globals i comunitàries que ajudin a mantenir iniciatives i a crear xarxes creatives i investigadores en els diferents territoris. En aquest sentit, la incorporació d'un treball interdisciplinari i col·laboratiu entre els diferents agents pot ajudar a consolidar i enriquir propostes formatives, creatives i investigadores. La interrelació entre les persones i les comunitats pot generar un *empowerment* real en les individus que participen del processos teatrals.

L'estudi de les metodologies de creació i l'anàlisi teatral des d'una perspectiva més àmplia pot ajudar als diferents professionals a establir noves línies formatives i d'investigació que poden activar processos de diàleg i actualització de les institucions dedicades a l'estudi teatral. En aquest sentit, la investigadora pretén en el projecte de tesis consolidar el model d'anàlisi teatral des de la perspectiva educativa. En el mateix es pretén profunditzar en el model, validant-lo a través del treball de camp, tenint en compte diferents tipologies de teatre. El model pretén ser una eina útil tant per creadors com educadors independentment de les motivacions que els uneixen a l'art teatral.

## 6. FONTS DOCUMENTALS





## 6. FONTS DOCUMENTALS

### LLIBRES

1. ALEXANDER, V.D. (2003). *Sociology of the arts*. Massachussets: Blackwell Publishing.
2. ARISTÓTELES. (2004). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
3. ARTAUD, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa. [1938].
4. AUSLANDER, P. (1999). *Liveness*. London and New York: Routledge.
5. BIRRINGER, J. (1991). *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
6. BOAL, A. (2001). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
7. BROOK, P. (1968). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península. [1997].
8. CAÑAS, J. (1992). *Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
9. CARIDE, J.A. i VIEITES, M.F. (Coord.) (2006). *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Trea.
10. DE MARINIS, M. (1988). *Capire il teatro. Liamenti di una teatrologia*. Roma: Bulzoni Editore.
11. DEWEY, J. (2005). *Art as experience*. New York : Perigee Book [1934]
12. ELAM, K. (Rev.2000). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge.
13. FISCHER-LICHTE, E. (2005). *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London and New York: Routledge.
14. FUCHS, E. (1996). *The death of character. Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
15. GAROIAN, C.R. (1999). *Performing pedagogy. Towards an Art of Politics*. New York: State University of New York Press.
16. GIANNACHI, G. (2004). *Virtual theatres*. London and New York: Routledge.
17. GOFFMAN, E. (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: CIS i Siglo XXI Editores. [1975].
18. GOLBERG, R. (1998). *Performance. Live art since the 60s*. London: Thames and Hudson.
19. GÓMEZ-PEÑA, G. (2005). *Ethno-techno. Writings on performance, activism and pedagogy*. London and New York: Routledge.
20. GOODMAN, L. i DE GAY, J. (Ed.) (2000). *The Routledge reader in politics and performance*. London and New York: Routledge.
21. GROTOWSKY, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI Editores. [1968].
22. HAUSSEMER, M. (Dir.) (2008). *Philosophie du théâtre*. Paris: VRIN.

23. HELLER, A. (1991). *Historia y futuro ¿sobrevivirá la modernidad?* Barcelona: Península.
24. INNES, C. (1992). *El teatro sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica. [1981].
25. KERSHAW, B. (1992). *The Politics of Performance. Radical Theatre as Culture Intervention*. London and New York: Routledge.
26. KOWSAN, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros. [1992].
27. LARROSA, J. (2003). *Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel*. Barcelona: Ediciones Laertes.
28. LEHMANN, H. (2006). *Postdramatic theatre*. London and New York: Routledge. [1999].
29. LEVERATTO, J. (2006). *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. Paris: La Dispute.
30. MARTIN, C. i BIAL, H. (Ed.) (2000). *Brecht Sourcebook*. London and New York: Routledge.
31. McLAREN, P. (1995). *La escuela como un performance ritual*. Madrid: Siglo XXI Editores. [1982].
32. MOTOS, T. i TEJEDO, F. (1999). *Prácticas de Dramatización*. Madrid: Editorial La Avispa.
33. OLIVA, C. i TORRES, F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
34. PAVIS, P. (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
35. PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós. [1996].
36. PHELAN, P. i LANE, J. (1998). *The ends of performance*. New York: New York University Press.
37. POPPER, F. (1980). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Ediciones Akal. [1989].
38. RUFFINI, F. (2001). *Per piacere. Itinerario intorno al valore del teatro*. Roma: Bulzoni Editore.
39. SÁNCHEZ, J.A. (Rev.2002). *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla -La Mancha.
40. STANISLAVSKI, K. (1968). *El arte escénico*. Madrid: Siglo XXI Editores.
41. TREND, D. (1992). *Cultural Pedagogy*. New York: Bergin & Garwey.
42. TRILLA, J. (Coord.) (2001). *El legado pedagógico del siglo XX para la escuela del siglo XXI*. Barcelona: Graó.
43. TURNER, V. (1997). *The Ritual process. Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine de Gruiter. [1969].
44. UBERSFELD, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicación de la Asociación de Directores de Escena de Espanya.
45. VAN ERVEN, E. (2001). *Community theatre. Global perspectives*. London and New York: Routledge.
46. WALLIS, B., WEEMS, M. i YENAWINE, P. (1999). *Art matters. How the culture wars changed America*. New York: New York University Press.



47. WENGER, E. (2001). *Comunidades de pràctica: aprendizaje, significado e indentidad*. Barcelona: Paidós. [1998].

## TESIS

1. BARRAÚNA, T.M. (2007). *Dimensoes Sócio Educativas do Teatro do Oprimido: Paolo Freire e Augusto Boal*. Bellaterra: Doctorat d'Educació i Societat, Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social - UAB.

## ARTICLES

1. BÁRCENA ORBE, F., LARROSA BONDÍA, J. i MÈLICH SANGRÀ, J.C. (2006). Pensar la educació desde la experiència. *Revista portuguesa de pedagogia*, 40 (1), 233-259.
2. DALRYMPLE, L. (2006). Has it made a difference? Understanding and measuring the impact of applied theatre with young people in the South African context. *Research in Drama Education*, 11 (2), 201-218.
3. ETHELTON, M. i PRENTKI, T. (2006). Drama for change? Prove it! Impact assessment in applied theatre. *Research in Drama Education*, 11 (2), 139-155.
4. FOWLER, B. (2006). Autonomy, Reciprocity and Science in the Thought of Pierre Bourdieu. *Theory, Culture & Society*, 23 (6), 99-117.
5. GIACCHÉ, P. (2002). The Art of the Spectator: Seeing Sounds and Hearing Visions. *Diogenes*, 193 (49/1), 77-87.
6. GORNOSTAEVA, M. (2004). Review Essay: Art, Self and Society. *Current Sociology*, 52 (1), 91-102.
7. GREEN, S. (2001). Boal and Beyond. Strategies for Creating Community Dialogue. *Theater*, 31 (3), 47-61.
8. HANLEY, B. (2005). Research as empowerment?. Report of a series of seminars organized by the Toronto Group. Disponible a:  
<http://www.jrf.org.uk/bookshop/eBooks/1859353185.pdf>
9. HOMBRADOS-MENDIETA, M.I. i GÓMEZ-JACINTO, L. (2001). Potenciación en la intervención comunitaria. *Intervención Psicosocial*, (10 (1), 55-69.
10. HORMIGÓN, J.A. i VIEITES, M.F. (2008). Justificación y necesidad de unas Bases para un Proyecto de Ley del Teatro. Disponible a:  
<http://www.adeteatro.com/revista/editoriales/editoriales113.htm>
11. KERSHAW, B. (2000). Performance, Memory, Heritage, History, Spectacle. *The Iron Ship*, 21 (3), 132-149.
12. KERSHAW, B. (2002). Ecoactivist Performance. The Environment As Partner in Protest? *The Drama Review*, 46 (1), 118-130.
13. KERSHAW, B. (2004). Pathologies of Hope in Drama and Theatre. *Theatre in Prison*, 35-51.

14. LAFERRIÈRE, G. (1999). La pedagogía teatral, una herramienta para educar. *Educación Social*, 13, 54-65.
15. MANGHAM, I.L. (2005). Vita Contemplativa: The Drama of Organizational Life. *Organization Studies*, 26 (6), 941-958.
16. MARKUS, G. (2006). Adorno and mass culture: Autonomous art against the culture industry. *Thesis Eleven*, 86, 67-89.
17. MEISIEK, S. (2004). Which Catharsis Do They Mean? Aristotle, Moreno, Boal and Organization Theatre. *Organization Studies*, 25 (5), 797-816.
18. NICHOLSON, H. (2002). The Politics of Trust: drama education and the ethic of care. *Research Drama Education*, 7 (1), 81-91.
19. OTTY, N. (1995). Theatre of the Oppressed: Cultural Action for Freedom. *Contemporary Theatre Review*, 3 (1), 87-100.
20. PRETKI, T. (2002). Social Action through Theatre. *Contemporary Theatre Review*, 12 (1+2), 115-133.
21. SCHUTZ, A. (2000). Teaching Freedom? Postmodern Perspectives. *Review of Educational Research*, 70 (2), 215-251.
22. SHEVTSOVA, M. (2002). Appropriating Pierre Bourdieu's Champ and Habitus for a Sociology of Stage Production. *Contemporary Theatre Review*, 12 (3), 35-66.
23. ÚCAR MARTÍNEZ, X. (1999). Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal. *Teoría de la Educación*, 11, 217-255
24. WEDDINGTON, H.S. (2004). Education as Aesthetic Experience: Interactions of Reciprocal Transformation. *Journal of Transformative Education*, 2 (2), 120-137.
25. WOODSON, S.E. (1999). (Re)Conceiving "Creative Drama": an exploration and expansion of American metaphorical paradigms. *Research in Drama Education*, 4 (2), 201-214.

## RECURSOS ELECTRÒNICS

1. Diccionario Crítico de Ciencias Sociales (Universidad Autónoma de Madrid): <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario>
2. Asociación de Directores de Escena de España: <http://www.adeteatro.com/>
3. International Drama and Theatre Education (IDEA): <http://www.idea-org.net/>
4. American Alliance for Theatre and Education (AATE): [www.aate.com/](http://www.aate.com/)
5. International Organization of Theatre of the Oppressed: <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=1>
6. Foro de Teatro pa' tothom: <http://www.patothom.org/>
7. Trans-formas: [http://www.trans-formas.com/pag\\_intervencion1.asp](http://www.trans-formas.com/pag_intervencion1.asp)
8. Teatro y compromiso: teatro social y de la escucha: [www.teatroycompromiso.com/](http://www.teatroycompromiso.com/)
9. La Pocha Nostra: [www.pochanostra.com/](http://www.pochanostra.com/)
10. Creative Drama: <http://www.creativedrama.com/>









