

## TEATRO, CULTURA Y ANIMACIÓN

Dr. Víctor J. Ventosa Pérez  
Universidad P. de Salamanca

### ARTE Y ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL:

Las relaciones existentes entre la Animación Sociocultural (ASC) y las diferentes expresiones artísticas, hay que enmarcarlas dentro del desarrollo que las políticas internacionales en materia de cultura han tenido en los últimos cuarenta años. En este contexto, tanto los Organismos Internacionales (UNESCO, UE. .) como los diferentes gobiernos, sobre todo occidentales, han venido diferenciando con claridad lo que son las "funciones culturales" de las "expresiones culturales" en las que aquellas se aplican (Ventosa, 1996: 19-20)<sup>1</sup> Desde esta perspectiva, la ASC constituye una insustituible función cultural asociada a políticas culturales centradas en la demanda (Políticas de Democracia Cultural), complementaria a su vez de otras funciones centradas en la oferta, tales como la creación, la conservación o la difusión cultural. Estas funciones se desarrollan y aplican a través de las diferentes expresiones artístico-culturales, tales como el teatro -tema central de nuestra cita- la música o la plástica. Por tanto, podemos decir que las diferentes prácticas de la Animación Cultural surgen de la intersección entre dicha función o estrategia de intervención y cada una de las expresiones artístico-culturales sobre las que aquella se aplica (ver gráfico 1).

En razón de todo ello podemos afirmar que uno de los rasgos más definitorios de la ASC es su carácter procedimental, en razón de lo cual esta disciplina no tiene un objeto propio o específico, sino que se lo aportan los diferentes espacios temáticos en donde aquella se utiliza. Por eso, epistemológicamente la debemos ubicar en el nivel de las estrategias o modelos de intervención. Esto quiere decir que, en la práctica, no puede existir por sí sola, "en vacío", salvo como mera estructura formal o teórica (Ventosa, 1996: 10). Para poder materializarse y demostrar, por tanto, sus virtudes, necesita de fines y de medios concretos, que vendrán dados, en el primer caso por las Políticas y Concepciones Socioculturales sobre las que se asiente y, en segundo término, por los diferentes ámbitos de intervención en los que aquella se aplica. Estas variables configuran las modalidades fundamentales de ASC. En otras palabras, podemos afirmar que el carácter procedimental de la ASC comporta el que ésta precise de espacios de intervención concretos para poder materializarse. Dichos ámbitos vienen determinados por una serie de razones histórico-contextuales y pragamático-sociales (Ventosa, 1992) y terminan configurándose en diferentes modalidades de Animación, una de las cuales, la que denominamos Animación Cultural, es la que, aplicada a determinadas expresiones artísticas, da lugar a diferentes prácticas socioculturales que, sin embargo, no podemos confundir con actividades propiamente artísticas. De este modo:

*llamaremos Animación Teatral a ese tipo de Animación Cultural que se sirve del teatro y de sus técnicas para la consecución de su meta fundamental, esto es, el desencadenamiento de procesos autoorganizativos mediante el despliegue de la creatividad individual y expresión colectiva.*

### **VARIABLES CONFIGURADORAS DE LA ANIMACIÓN CULTURAL**

(Gráfico 1)

#### FUNCIONES/ESTRATEGIAS CULTURALES:

##### *I. Centradas en la Oferta:*

- Creación cultural

<sup>1</sup> El Ministerio de Cultura recoge en *Métodos y objetivos de la planificación cultural* (1997:120-131) habla de "funciones y terrenos culturales". Posteriormente *-Políticas Culturales en Europa* (1981:19-60)- se referirá a la misma distinción utilizando los conceptos "funciones y expresiones culturales" (Ventosa, 1990:13; 1996:19-20).

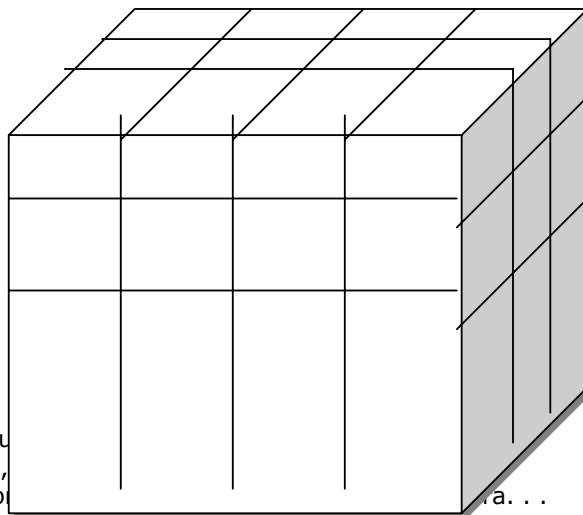
- Conservación de patrimonio
- Difusión y distribución cultural ...

## II. Centradas en la Demanda:

- **Animación Sociocultural**

### EXPRESIONES ARTÍSTICAS:

- Literatura
- Música
- Deporte y Cultura Física
- Arquitectura
- Imagen y Sonido
- Plástica
- **Teatro. .**



### ACCIONES DE ANIMACIÓN:

- Animación a la lectura: Cuentacuentos, teatro de títeres, etc.
- Animación musical: disco-forum, talleres de música, etc.
- Animación deportiva: juegos y deportes, etc.
- Terrenos de aventuras, construcciones rústicas y técnicas de fortuna
- TV y Vídeo comunitarios. Radios alternativas, participativas. Talleres de vídeo, radio. . .
- Talleres de manualidades, expresión artística, plástica. . .
- **Animación teatral:** teatro de calle, forum teatral, juego dramático, teatro-periódico. . .
- . . .

(VENTOSA, 1999)

Sin embargo, la constatación de las estrechas relaciones de la ASC -y, más concretamente, la Animación Cultural- con las diferentes expresiones artísticas, no debe darnos pie a identificar o confundir el Arte con la Animación. Para evitar esta tentación, es imprescindible que analicemos las diferencias existentes entre ambos conceptos, a través de una serie de variables comunes a ambos (Ventosa, 1996: 26-28).

1. Objeto: si atendemos al objeto principal de ambas realidades analizadas, podemos percibir cómo en el teatro como arte, lo que importa es el producto o resultado. La obra bien hecha es el fin del trabajo artístico. El arte sólo culmina y se materializa en la obra acabada del creador y en la representación final de la misma. En cambio a la Animación Teatral (AT) lo que le interesan no son tanto los productos cuanto los procesos -de expresión, comunicación, participación. . . - desencadenados a partir de la práctica de una actividad artística determinada. La actividad teatral, así como el resultado al que ésta conduce, no constituye un fin en sí mismo, sino que es un medio para cumplir con los objetivos de la ASC: el desarrollo de la participación y la creatividad individual y colectiva.
2. Agentes: los principales agentes del trabajo teatral son los creadores, los artistas, los críticos y los gestores de la cultura. En cambio los agentes de la AT son los animadores, dinamizadores, educadores y monitores, a los que podemos llamar animadores teatrales. Un nuevo perfil profesional que demanda una formación específica en función de nuevos y prometedores campos de intervención sociocultural (escolar, extraescolar, asociativo. . .).

3. Destinatarios: el público de la producción teatral mantiene un perfil de mero consumidor de objetos culturales. Son receptores más o menos pasivos de las obras y productos culturales elaborados por los creadores. Los destinatarios de la AT, en cambio, están llamados a convertirse en agentes activos, protagonistas de los propios procesos que la Animación pone en marcha. La meta de la Animación Cultural es precisamente la de invertir la pirámide cultural, rompiendo con la tradicional separación y desproporción entre la minoría de creadores y agentes activos de la cultura y la mayoría de los consumidores pasivos.
4. Política Cultural: La concepción cultural que predomina en el mundo del arte es la de la Cultura como SABER (cultura de elite) y como TENER (cultura de masas), desarrollada a través de políticas de Democratización cultural, que básicamente persiguen difundir la "Cultura" al mayor número posible de gente (Ventosa, 1993: 26-30). La AT, sin embargo, se asienta sobre una concepción de la Cultura como SER (cultura popular) y se desarrolla a través de políticas de Democracia cultural orientadas a dar los medios y crear los contextos propicios para que la gente desarrolle su propia cultura. Por ello, mientras que la actividad artística se centra más en el desarrollo de la oferta cultural, las acciones de la Animación van dirigidas a la creación de demanda.
5. Direccionalidad de la Comunicación: los procesos artísticos funcionan con arreglo a sistemas de comunicación vertical y unidireccional que van de los artistas al público receptor. Los procesos socioculturales de la animación requieren de una comunicación horizontal y de carácter bidireccional entre animadores y destinatarios de la animación.
6. Funciones: Por último, tanto el teatro en cuanto arte como la AT poseen una serie de funciones propias y diferenciales. Así, mientras el primero tiene una función altamente selectiva, creativa e individualizadora, la segunda desempeña una función integradora, expresiva y participativa.

En síntesis, las diferencias entre el teatro y la animación teatral las podemos esquematizar según el cuadro siguiente:

### **TEATRO Y ANIMACIÓN TEATRAL: RELACIONES Y DIFERENCIAS**

	<i>OBJETO</i>	<i>AGENTES</i>	<i>DESTINATARIOS</i>	<i>POLITICA CULTURAL</i>	<i>COMUNICACIÓN</i>	<i>FUNCIONES</i>
<b>TEATRO</b>	La obra bien hecha como resultado o producto acabado. Obra=Fin	Creadores (autores, actores.. ) Críticos Gestores , agentes teatrales.	Público consumidor. Receptores pasivos de objetos culturales	Democratización Cultural. Centrada en la <b>Oferta</b>	Vertical Unidireccional	Selectiva Creativa Individualizadora

<b>ANIMACIÓN</b>	Los procesos que se desencadenan. Obra=Medio	Animadores Dinamizadores Educadores Monitores	Agentes activos participantes en el mismo proceso cultural	Democracia Cultural. Centrada en la <b>Demanda</b>	Horizontal Bidi-reccional	Integradora Expresiva Participativa
------------------	---	--	--	---	------------------------------	---

#### TEATRO, CULTURA Y ANIMACIÓN:

El teatro constituye una manifestación de la cultura y como tal es un reflejo de las diferentes concepciones por las que ha venido evolucionando ésta. Por ello, para poder comprobar el camino recorrido por el teatro en nuestro tiempo, no tenemos sino que repasar la evolución histórica de las diferentes concepciones y políticas culturales por las que ha transitado Europa en el siglo que acaba. Como esta tarea ya la he abordado con mayor detenimiento en otros estudios (Ventosa, 1993. Ventosa, 1996), aquí me voy a limitar a exponer de manera esquemática la relación estrecha existente entre ambas realidades, hasta llegar a la Animación Teatral como expresión de la confluencia entre el teatro y una determinada manera de entender y hacer cultura. Esto lo podemos ver a partir de una doble dimensión: la diacrónica o temporal mediante la que percibimos la evolución histórica de las tres grandes concepciones y políticas culturales aparecidas en nuestro continente y extendidas al resto de los países democráticos; la flecha del tiempo, en este sentido, ha venido avanzando en la línea de una progresiva democratización de la Cultura. El otro gran eje del cuadro es el sincrónico que nos permite analizar transversalmente cómo se ha ido desarrollando la cultura en cada etapa a partir de una Concepción determinada, generadora a su vez de una Política Cultural que se materializa a través de una serie de acciones concretas que encuentran su expresión correspondiente en una manera determinada de hacer teatro. Cada nivel, orientado hacia una meta, finalmente, genera un determinado tipo de participación entre la gente.

Pues bien, con arreglo a estas coordenadas, podemos decir que el teatro ha evolucionado al compás del progresivo proceso democratizador que se inicia en los países de nuestro entorno a partir de las dos Grandes Guerras Mundiales. Este periplo avanza desde una inicial concepción elitista del teatro fruto de una concepción patrimonialista de la cultura centrada en el saber. En estas circunstancias, el teatro se mantuvo hasta los años 50 como signo de distinción de las clases privilegiadas de la sociedad, conservando esa marca aristocrática que arranca del Renacimiento<sup>2</sup> -algo que no ocurría en las épocas anteriores con el teatro medieval o el de nuestro Siglo de Oro, por ejemplo, estrechamente vinculado a la religiosidad y a la cultura popular (Ruiz Ramón, F. 1981). La influencia posterior de determinadas corrientes progresistas generan una serie de utopías culturales - Mayo del 68- y pedagógicas -Educación Popular y Movimiento de la Escuela Nueva- que junto con otras consecuencias del desarrollo industrial (aumento del tiempo libre, desarrollo de la industria cultural. . . ) y democrático, provoca la aparición de una nueva visión: la democratización de la cultura. Con ella se trata de difundir al mayor número de gente una cultura que hasta entonces había estado al alcance de unos pocos, bajo una oferta creciente de productos culturales. Esto se lleva también al teatro mediante el fenómeno del llamado *teatro popular* (López Mozo, 1976. Pérez Oliva, 1973) concepto bajo el que se ampara toda una generación de grupos llamados "independientes" y de base que intentan, bajo una filosofía democratizadora con tintes

<sup>2</sup> Algunos van incluso más lejos afirmando que este proceso de "despopularización" del teatro arranca desde mediados del siglo XVI "cuando el teatro fue sacado de las calles y encerrado en los salones" (López Mozo, J. , 1976:10).

paternalistas, hacer llegar a todo tipo de gente las grandes obras dramáticas del patrimonio cultural (Coenen-Huther, J. 1977). Las premisas de tal corriente se centran en el intento de acercar el teatro al pueblo a través de determinados procedimientos tomados de la difusión cultural, tales como la organización de itinerarios y certámenes por pueblos y en espacios al aire libre, adaptación de clásicos y subvención de espectáculos públicos. Los pobres resultados que con este sistema se consiguieron, pronto desvelaron que el acceso a la cultura no es sólo cuestión de medios y no es, por tanto, lo cuantitativo lo decisivo, esto es, generalizar la cultura de élite, popularizar la llamada Alta Cultura. Esto no es suficiente si la actitud de la gente sigue siendo la misma: pasiva y consumista. Esta situación frustrante y de fracaso fuerza a dar un paso más en la maduración y desarrollo cultural de la comunidad. La gente difícilmente se implicará en la cultura si antes no está motivada para ello. Esta motivación vendrá de la mano de una nueva concepción de la cultura entendida no ya como SABER o TENER sino sobre todo como SER.

"Cultura no es solamente la explicación del mundo que nos rodea, sino el desarrollo de una sensibilidad (. . .) Realmente ser culto exige no solamente haber desarrollado el conocimiento, sino también la sensibilidad" (Anaya, G. , tomado de Viché, M. 1999:7).

De este modo, con la llegada de los 80 se pasa de la democratización de la cultura a la democracia cultural, en donde la cultura deja de ser únicamente conocimiento y objeto de consumo para convertirse en un estilo de vida, ámbito de realización personal y colectiva al que todo el mundo está llamado. La estrategia para conseguir esta meta será la Animación Sociocultural la cual, al ser de naturaleza metodológica y procedimental necesita aplicarse a través de las diferentes expresiones y recursos culturales; el teatro entre todos ellos, pronto empieza a manifestarse como uno de los más eficaces aliados de este nuevo modelo de intervención. El movimiento del teatro popular deja paso a la animación teatral. Del "teatro para todos" se pasa al "*teatro por todos*", es lo que otros llamarán la etapa de la *intervención teatral* (Motos, T. , 1996), parafraseando a Augusto Boal (1974): "todo el mundo puede hacer teatro, incluso los actores. . . se puede hacer teatro en todas partes, incluso en los teatros".

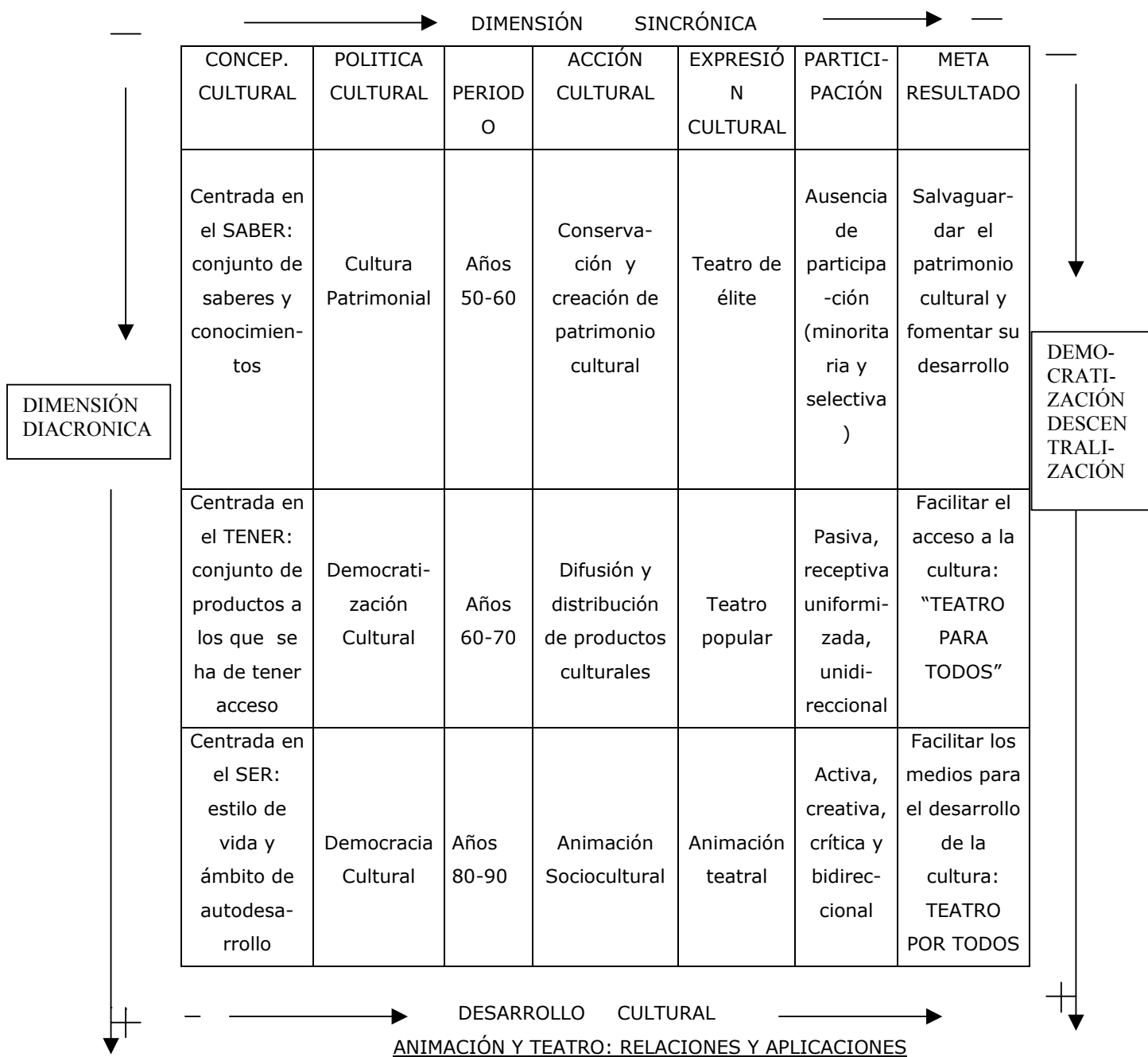
El teatro, percibido bajo la óptica de la animación, asume una nueva dimensión que será justificada con argumentos como los de Coenen-Huther (1977:7):

"Para los adeptos del teatro de animación, el teatro popular está consagrado al fracaso porque se basa en premisas falsas. La gran masa no participará nunca en las "fiestas ceremoniosas" que se organizan para ella porque no le conciernen.

Para los grupos del teatro de animación es necesario, pues, dejar de imponer a todos la cultura de una élite. .

El imperialismo cultural debe dejar sitio a la democracia cultural en la cual cada uno podrá desarrollar libremente su propia concepción del mundo".

## **EVOLUCIÓN DE CONCEPCIONES, POLÍTICAS Y ACCIONES CULTURALES Y SU RELACIÓN CON EL TEATRO**



A la hora de establecer las posibles relaciones entre el mundo del teatro y el de la ASC conviene partir de uno de los rasgos esenciales de esta última. Me refiero a su versatilidad, gracias a la cual la Animación puede concebirse como fin o también como medio. Es lo que en otros lugares he descrito como la doble dimensión de la Animación: finalista e instrumental (Ventosa, 1993: 184-185). Según desde dónde enfoquemos esta direccionalidad, dependiendo de dónde se ponga el acento, nos encontraremos con un tipo de relación diferente y, por ello, con unas funciones claramente distintas.

1. Desde una perspectiva finalista: el teatro como medio de animación. Aquí el acento se pone en la Animación. La expresión dramática se convierte en un recurso de ASC. Se trata de un recorrido que va de la Animación al teatro con el fin de recoger de éste una serie de recursos (técnicas de expresión, actividades artísticas, juegos, ejercicios, propuestas metodológicas. . .) útiles para desarrollar procesos de ASC con un colectivo de personas determinado. En este sentido, se conciben los diferentes ámbitos expresivos integrados en el teatro, como medios de expresión privilegiados para poner en marcha programas de ASC, aprovechando una serie de virtudes que aquellos poseen con relación a ésta:
  - *Coincidencia de objetivos.* Muchos de los objetivos alcanzables con las actividades de expresión dramática, coinciden plenamente con los perseguidos por la ASC, tales como el desarrollo de la expresión, de la comunicación o de la capacidad creativa.
  - *Capacidad motivadora.* La dimensión lúdica asociada a la expresión dramática es uno de los rasgos comunes compartidos con la Animación, así como el elevado grado de satisfacción que reporta su práctica; todo ello hace que este tipo de actividades posea una fuerte capacidad de convocatoria, pudiendo ser utilizadas como centros de interés iniciales para la puesta en marcha de procesos de ASC. Esta pluralidad de centros de interés de la que goza el hacer teatral es precisamente lo que da una dimensión integradora, inclusiva y altamente gratificante para todo tipo de personas y grupos.
  - *Dimensión grupal.* La realización de cualquier actividad teatral conlleva o permite desarrollar un intenso y continuado trabajo colectivo que genera, a su vez, un alto grado de convivencia y comunicación grupal, abriéndose de este modo a una de las dimensiones básicas y características de la Animación, como es su finalidad socializadora e integradora.
  
2. Atendiendo a un enfoque instrumental: la animación como medio del teatro. En este caso el acento recae sobre el teatro. La ASC entonces se convierte en instrumento del teatro y de la educación artística. El recorrido es inverso al anterior. El punto de partida es el teatro y desde él se acude a la ASC para servirse de su metodología activa, de su capacidad motivadora y de sus posibilidades socioeducativas para poner dicha manifestación artística al alcance de todos, mediante estrategias participativas, lúdicas y grupales. De este modo, las funciones de la Animación cambian completamente y se dirigen a motivar a la población hacia el teatro, educando su sensibilidad y capacitando su sentido crítico, contribuyendo, en definitiva a desarrollar una demanda cultural que garantice una buena aceptación y un óptimo aprovechamiento de la oferta existente, mediante la creación de un público formado y exigente (Pavis, 1980). En síntesis, podemos afirmar que esta perspectiva instrumental de la animación persigue los siguientes objetivos:
  - Educar a un público culto y crítico en relación al teatro, mediante campañas de asistencia a espectáculos, teatro-forums. . .
  - Promocionar el teatro mediante la potenciación de la demanda entre la población, a partir de la práctica y de la formación teatral con fines educativos, recreativos o vocacionales.
  - Desarrollar la innovación teatral mediante la investigación en la creación de nuevos lenguajes y nuevas relaciones actor-espectador, el aprovechamiento de nuevos espacios dramáticos (la calle, el grupo, el barrio. . .) y la experimentación con nuevas técnicas y formas teatrales (teatro-periódico, teatro-documento, forum teatral, teatro de calle, improvisaciones. . .)

Los agentes socioculturales que impulsan estos procesos, también suelen tener un perfil diferente según se posicionen en uno u otro enfoque. Así, desde la perspectiva finalista lo que predomina es la función animadora y, por tanto, la formación básica y de entrada suele ser en ASC, complementada con conocimientos y habilidades específicas -adquiridas normalmente de manera autodidacta o mediante cursos puntuales- propias del ámbito de la expresión dramática. Diríamos que los que utilizan el teatro como recurso para su trabajo de ASC son fundamentalmente animadores con una formación teatral complementaria. En cambio, aquellos que se sirven de la ASC como medio educativo y sociocultural para su trabajo artístico, precisan de un perfil contrario al anterior, puesto que suelen ser artistas, creadores o profesionales del teatro con una función animadora y, por tanto, con una formación complementaria en ASC. Los primeros suelen pertenecer al gremio socioeducativo (educadores sociales, trabajadores sociales, educadores de adultos, animadores, monitores de tiempo libre. . .) mientras que los segundos trabajan en el frente artístico-cultural (actores, directores, creadores. . .). Los primeros precisan de una formación específica y especializada en ASC (formación de animadores). Los segundos necesitan de una formación complementaria en ASC (formación para

la animación) (Ventosa, 1993: 184-185). Ambas necesidades formativas, por tanto, han de tenerse en cuenta, debiéndose plantear incluso de una manera diferenciada a la hora de diseñar los correspondientes planes de estudios orientados a cualificar a este nuevo tipo de profesionales. Esta ambivalencia justifica tanto la implantación de los estudios de ASC en las Escuelas de Arte Dramático, como la formación teatral entre animadores, monitores, educadores y trabajadores sociocomunitarios. En síntesis las relaciones entre la Animación u el teatro las podemos esquematizar en el siguiente cuadro:

RELACIONES ENTRE LA ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL Y EL TEATRO

ENFOQUE	OBJETO	PERFIL	FUNCIONES	FORMACIÓN	IMPLICACIONES
FINALISTA: <i>La Animación como fin</i>	El Teatro como medio de ASC(cualquier programa de ASC en el que el teatro se utilice como medio de intervención)	Animadores socioculturales especializados en expresión dramática y teatro	-Centro de interés -Dimensiones: - lúdica - expresiva . - creativa - grupal - socializadora	Formación básica en ASC y complementaria en teatro.	Incorporación de la formación teatral dentro de los estudios de ASC.
INSTRUMENTAL: <i>La Animación como medio</i>	La ASC como medio del teatro(Campañas de teatro, teatro-forum, Certámenes de teatro aficionado, Escuelas Municipales de teatro. . . )	Profesionales del teatro especializados en ASC	-Educación teatral -Promoción teatral -Innovación y experimentación	Formación básica en teatro y complementaria en ASC.	Implantación de la formación en ASC dentro de los estudios y escuelas de Arte Dramático



## METODOLOGÍA Y PRÁCTICA DE LA ANIMACIÓN TEATRAL

Sin lugar a dudas, el teatro y sus técnicas constituye uno de los recursos más utilizados por los animadores y que mejores resultados ha dado a la ASC. No en vano, tanto los orígenes de la Animación como las primeras experiencias asociadas a ella han estado relacionadas con el teatro en alguna de sus múltiples manifestaciones. Autores europeos pioneros como Hurstel (1978) Martinow-Remiche (1974) o Coenen-Huther (1977), se sirvieron de su experiencia pionera para aportarnos las primeras reflexiones en torno a las fructíferas posibilidades que ofrece el teatro a la ASC (Ventosa, 1993: 161-169). Otros, a partir de ahí y con la ayuda de investigaciones y experiencias propias hemos intentado desarrollar y enriquecer esta línea de trabajo con nuevas aportaciones teóricas, metodológicas y prácticas, con la esperanza de aportar a la Animación y a los animadores uno de los recursos más potentes en su trabajo (González Díaz, 1987. Ventosa, 1990. Ucar, 1992. Ventosa, 1996). Este desarrollo nos permite hablar e incorporar una serie de propuestas de intervención ya experimentadas por célebres autores y diversos grupos y que han demostrado probada eficacia en el trabajo con comunidades y colectivos, tales como el teatro-periódico Augusto Boal, 1975) el teatro de calle, el juego dramático (Eines y Mantovani, 1980, Faure y Lascar, 1981) la improvisación en sus diversas formas (Gravel y Leduc, 1977) el teatro-forum (Darío Foo) la dramatización musical, el happening o el sociodrama (J. L. Moreno) Todas ellas se pueden integrar con derecho propio en lo que denominados *Animación Teatral*:

*El producto de una práctica sociocultural innovadora que surge cuando una determinada función cultural –la ASC- se realiza a través de una determinada expresión artístico-cultural –el teatro- con vistas a conseguir los objetivos de la Democracia Cultural.  
Como modalidad de intervención y a medio camino entre el teatro y la ASC, la Animación Teatral ofrece al animador y educador una metodología participativa y grupal que se sirve de la expresión dramática como medio de dinamización sociocultural de una comunidad (Ventosa, 1990: 14 y 1996: 20).*

### METODOLOGÍA DE LA ANIMACIÓN TEATRAL:

La estrategia a seguir para llevar a cabo este tipo de intervención sociocultural, pasa por tres etapas básicas (Ventosa, 1996: 37-39):

**1. Grupal:** fase de toma de contacto con la población para detectar sus problemas e intereses y articular a partir de éstos una propuesta de trabajo teatral que dé origen a una primera estructura grupal estable, con los más interesados en llevarla a cabo. Es una etapa de toma de contacto, captación de intereses y recursos y lanzamiento de propuestas iniciales, mediante la aplicación de una serie de técnicas de convocatoria, motivación, captación e iniciación grupal.

**2. Creativa:** con el grupo ya creado, se trata de entrar en una fase activa de lanzamiento de iniciativas y articulación de las acciones oportunas para llevarlas a cabo. Es, por tanto, el momento de seleccionar, decidir y preparar las actividades teatrales que el grupo plantee, a través de la búsqueda y elección de estilos y métodos de trabajo apropiados a los intereses del grupo y en estrecha relación con la forma teatral adoptada (teatro de autor, montajes colectivos, drama, comedia, farsa. . . ).

**3. Expansiva:** esta etapa viene dada por el momento de la proyección al exterior de los frutos del trabajo del grupo, con el fin de objetivar su actividad, confrontarla con la comunidad e intercambiarla con otro tipo de experiencias y grupos similares de otros contornos. Todo ello, lejos de significar el fin del proceso, representa el momento de recoger y valorar resultados, efectos y procesos desencadenados, para poner las bases de un nuevo ciclo de trabajo grupal con nuevas metas y propuestas más enriquecidas. Es, por tanto, la hora de las representaciones, los circuitos y giras, el momento de los intercambios, los encuentros de evaluación y las transferencias grupales como indicadores más relevantes del impacto de todo el trabajo realizado en el medio de intervención (grupo, comunidad, barrio o población).

Como muestra ilustrativa y sintética de todo este proceso metodológico, mostramos el siguiente cuadro: (incluir cuadro de Seguimiento en Animación teatral)

También cabe acercarse a la expresión dramática como conjunto de técnicas y recursos susceptibles de ser utilizados en programas de ASC a través de múltiples vertientes: la expresión corporal, el juego dramático, el teatro de calle, el teatro-periódico, la dramatización como propuesta integradora, a su vez, de diversas áreas de expresión (cuerpo, voz, música, plástica, danza, literatura. . .). Todos estos caminos nos conducen a una serie de funciones y objetivos que el teatro aporta a la ASC, entre los que podemos destacar los siguientes (Ventosa: 1996: 66-67):

- Es un medio de comunicación directa al ser el mismo teatro un hecho comunicativo.
- Es un excepcional móvil organizativo y convivencial.
- Constituye un espacio integrador de las tres modalidades básicas de animación: cultural (ámbito de expresión y creatividad), educativa (motivador y activador de procesos de aprendizaje integral) y social (grupal y participativo).
- Supone un eficaz medio para analizar la realidad y posicionarse críticamente ante ella. Por ello mismo, también es un método crítico y liberador al permitir en grupo "apropiarse de la palabra" como paso previo para intentar transformar la realidad, tal y como ya preconizara P. Freire (con su Pedagogía liberadora o del oprimido) o J. L. Moreno (al hablar del sociodrama y psicodrama).
- En fin, es un atractivo y fecundo espacio integrador de diferentes áreas de expresión y formas artísticas.

#### EL TRABAJO TEATRAL DEL ANIMADOR.Y SU RELACIÓN CON EL GRUPO:

El quehacer del animador teatral está estrechamente vinculado y determinado por el grupo con el que trabaja. Por eso, una de sus habilidades fundamentales consistirá en saber relacionarse con dicho grupo desde el contacto inicial hasta el resultado final. Todo ello, conlleva todo un proceso continuado de intervención y

seguimiento que podemos sistematizarlo en la siguiente propuesta metodológica, extraída y contrastada desde mi propia experiencia de trabajo teatral con grupos:

#### 1ª Etapa: "¿Y si hacemos teatro? Convocatoria inicial.-

La misma técnica del "y si", tan utilizada en el mundo teatral para buscar y crear situaciones en las que pase algo, nos sirve también para provocar una situación similar en la realidad del grupo con el que va a trabajar el animador. Esta invitación a hacer teatro no es necesario que la haga el animador. A veces surge del propio grupo o de alguno de sus miembros ante una pregunta previa más genérica: "¿qué nos gustaría hacer?". De cualquier modo, al animador le toca en todo caso crear el clima adecuado para que dicha pregunta aparezca ante el propio grupo como un reto, como una aventura, como una provocación capaz de despertar el interés colectivo por una empresa ante la cual todos caben, debido a la diversidad de centros de interés que el fenómeno teatral, en su enorme polivalencia, es capaz de convocar (literatura, plástica, música, maquillaje, sonido. . . )

#### 2ª Etapa: "¿Pero, qué teatro?" Generación de alternativas.-

Una vez convocado el grupo ante la posibilidad atrayente de hacer teatro, se impone una mayor concreción de la feliz idea para que ésta llegue a convertirse en realidad. Es el momento, entonces, de generar posibles caminos, suscitando por parte del animador propuestas concretas o recogiendo las que salgan del mismo grupo, procurando no descartar inicialmente ninguna:

- Búsqueda, lectura, selección y representación de obras de autor.
- Creación, preparación y montaje de obras colectivas del propio grupo.
- Formación en materia teatral: interpretación, dirección escénica, luminotecnia, decorados, maquillaje, vestuario, regiduría, utillaje, sonido y música...
- Aplicación de técnicas y formas teatrales concretas: títeres, marionetas, sombras, teatro de calle...
- Organización de cursos o talleres de expresión dramática, corporal, mimo y pantomima...
- Teatro leído, debates y foros teatrales, improvisaciones, juego dramático...

#### 3ª Etapa: "Cómo nos lo montamos?" Establecimiento de prioridades y distribución de funciones.-

Ya tenemos propuestas de sobra. Ahora ha llegado el momento de ordenarlas, seleccionando las más interesantes, las más viables, las que convocan mayores adhesiones, priorizando aquellas más necesarias o indispensables para poder acometer las demás. Y así, habrá que poner al principio aquellas iniciativas

orientadas a la formación inicial de sus destinatarios, después las que sean más fáciles de llevar a cabo, las que produzcan recompensas o gratificaciones más inmediatas que realimenten la motivación del grupo y lo mantengan unido.

Tras la priorización de acciones, hay que organizarse para poderlas llevar a cabo, distribuyendo tareas, repartiendo funciones y delegando responsabilidades derivadas de las elecciones asumidas, en función de los intereses y posibilidades de cada cual. Es el momento del reparto de papeles, pero no sólo los referidos a la obra teatral sino a todo lo que su puesta en escena conlleva. El teatro tiene la gran ventaja de tener reservado un cometido para cada habilidad e interés de cada cual: interpretación, dirección, escenografía, iluminación y electricidad, sonido y música, regiduría, utilaje, coreografía, maquillaje, vestuario y figurines, producción y otras muchas más que, sin ser propiamente teatrales, se pueden asociar a ellas (archivo y documentación teatral, biblioteca de obras y textos teatrales, mediateca teatral con representaciones y trabajos grabados del propio grupo. . . ).

#### 4ª Etapa: "¡Manos a la obra!" Desarrollo del proceso de creación grupal.-

Estamos ante el mismo núcleo del proceso de animación teatral. Llegados a este punto, puede haber tantos caminos como caminantes. Pero para asegurar una buena elección que tenga salida y que no sea demasiado tortuosa, haremos bien en trazarnos una serie de indicadores a lo largo del camino. Una atención especial merecen aquellos colectivos que optan por la creación y el montaje de sus propias obras a partir de un proceso de creación grupal, por ser este procedimiento el más coherente con la naturaleza y los objetivos de la animación sociocultural. En tal caso habría que tener en cuenta, como mínimo, los siguientes pasos (Ventosa, 1996:141-143):

*1º: Búsqueda de temas* :en función de las preferencias y objetivos del grupo, así como de las características de sus miembros (edad, nivel cultural, problemática...). La técnica del "torbellino de ideas" puede sernos muy útil para dar este paso.

*2º: Primera selección de temas*, a partir de los recopilados. Se ha de recoger el máximo de opiniones de cada miembro del grupo al respecto, seleccionando en una segunda ronda aquellos temas más apoyados y viables. Para este momento podemos aplicar ciertas técnicas como la del "grupo nominal".

*3º: Debate e improvisación colectiva* sobre los temas seleccionados. Se trata de una primera aproximación teórica y práctica al tema o temas seleccionados para comprobar sus posibilidades dramáticas. La improvisación es una técnica propedéutica y de investigación, al alcance de cualquier grupo, que se lleva a cabo mediante representaciones imprevistas y creativas surgidas de sí mismas -de la misma acción dramática. Las hay de

diversos tipos: las creadas a partir de un boceto o situación inicial (Commedia dell'Arte), del juego gestual y verbal libre de reglas (juego dramático, Grotowski), de la búsqueda de nuevos lenguajes mediante la desconstrucción corporal y verbal (Artaud) o incluso de la simulación de competiciones deportivas (much de improvisación de R. Gravel e Y. Leduc). . . (Motos, 1996. Laferrière, 1993).

*4º:Fijación definitiva del tema central, eje organizador del texto y propuesta inicial del montaje.*

*5º:Elección de las técnicas formales y el tratamiento del tema, según se le quiera dar un enfoque cómico, satírico, dramático, burlesco, trágico...y en función de la opción formal y estética del relato (hilo argumental ,a base de sketches, secuencias, escenas...).*

*6º:Primera redacción de textos, a partir de la discusión e improvisación colectiva, incorporando las técnicas y el tratamiento formal elegido en la etapa anterior.*

*7º:Revisión y fijación definitiva de textos,tras improvisaciones reiteradas, matizadas y enriquecidas a partir de la propuesta inicial. Es el momento de pasar de las improvisaciones a los ensayos.*

*8º:Incorporación de las técnicas y elementos teatrales necesarios para el montaje de la obra. Con el texto fijado,ya se puede hacer una relación de posibles técnicas a incorporar para enriquecerlo, así como concretar la utilización de cada uno de los elementos teatrales necesarios para su puesta en escena (escenografía y maquinaria, luminotecnia, vestuario y figurines, utillaje, música y efectos sonoros...).*

*9º:Montaje y acabado de la obra. Este es un momento decisivo en el proceso creador del grupo,puesto que se trata de integrar todos los elementos surgidos hasta ahora en algo que se llama el *acabado* de la obra. Para ello, es preciso aplicar cuatro principios esenciales: *claridad limpieza, urgencia y economía de medios*. Como elementos integradores, sobresalen *el estilo y el ritmo* que se les quiera dar al conjunto (Ventosa, 1996:95-116).*

#### RECURSOS PARA LA ANIMACION TEATRAL:

Entre las diversas formas y técnicas teatrales existentes y que hemos señalado como más adecuadas a las pretensiones de la ASC, voy a detenerme, a modo de ejemplos, en tres de ellas por los excepcionales resultados que personalmente me han aportado a mi trabajo.

### El teatro-periódico:

De entre todas las modalidades teatrales aplicables al proceso grupal, una de las que mejor se adapta a los objetivos de la animación sociocultural, es el "teatro-periódico". Una forma teatral que persigue la dramatización y escenificación de determinadas situaciones y problemas sacados de la realidad cotidiana a partir de noticias aparecidas en los medios de comunicación (prensa, radio, TV, revistas...) <sup>3</sup>. El objetivo principal se centra en el análisis crítico de la realidad social que nos rodea con el fin de implicarse en su transformación y mejora de forma colectiva. Ello se consigue a través de un proceso creativo que atraviesa las siguientes etapas (Ventosa, 1996:147-148):

1º: *Recopilación y selección de material* (noticias de prensa, radio o TV, anuncios publicitarios, sucesos...) relacionado con el tema o problema de nuestro interés (paro, consumo, racismo, ecología, violencia juvenil, injusticia, vivienda, drogas, ocio y tiempo libre, igualdad de oportunidades, pacifismo, cultura, educación... la lista sería interminable).

2º: *Trabajo de mesa*: análisis connotativo y denotativo de la noticia desde diferentes perspectivas, búsqueda de implicaciones diversas (sociales, personales, grupales...), aislamiento de la anécdota principal y primera plasmación de posibilidades dramáticas (descubrimiento de la "norma" y el "conflicto", determinación de personajes...).

3º: *Aplicación de diferentes técnicas creativas propias del "teatro-periódico"* a la noticia analizada (descontextualización, asociación a otras situaciones por similitud o contraste, lecturas cruzadas, acciones paralelas,...) con el fin de perfilar las primeras propuestas escénicas.

4º: *Improvisaciones sobre las propuestas escénicas seleccionadas*, por parte de los miembros del grupo.

5º: *Fijación de las improvisaciones*, tras un período creativo de tanteo, sayo y experimentación, con aportación de los elementos teatrales necesarios para su puesta en escena (luz, sonido, música, escenografía, maquillaje, vestuario, utilaje, producción, dirección...).

---

<sup>3</sup> Esta técnica tiene sus orígenes en el "teatro periodístico" de A. Boal (1974, 1975) y está estrechamente relacionada con el "teatro documento".

A continuación, describiré brevemente algunas de las técnicas más características del teatro-periódico:

- \*Lectura descontextualizada: consiste en leer la noticia pero sacada del contexto o situación en la que se da normalmente.
- \*Lectura ritmada, ometida a un determinado ritmo o música.
- \*Improvisaciones a partir de anuncios publicitarios.
- \* Relato de acciones paralelas, dramatizadas a la vez en abierto contraste.
- \*Refuerzo audiovisual: apoyo o reforzamiento de una noticia con imágenes y sonidos (diapositivas, transparencias, proyecciones, efectos sonoros...).
- \*Lectura cruzada de dos noticias relacionadas y contradictorias o en abierto contraste.
- \*Descontextualización: proporcionar a la noticia un marco escenográfico inusual o insólito, respecto al contexto normal en el que apareció.
- \*Concreción de la abstracción: la idea transmitida o expresada se concretiza en un acto simbólico.
- \*Relaciones contradictorias entre los elementos teatrales propios de la representación :voz-mensaje,gesto-situación,decorado-acción,luz-sonido,situación-música...

### **Teatro de calle:**

El teatro de calle surge en los años sesenta con la pretensión de acercar el teatro a la participación de la gente, con el fin de llegar a un público que de otra manera no vería teatro y con un objetivo de provocación y movilización social ligado a los objetivos de la animación sociocultural en cuanto que se utiliza el teatro como un instrumento de participación sociocultural(Pavis,1984,477).Por esta razón, otra de las formas teatrales más idóneas para la animación sociocultural es la del teatro de calle.

Referirnos a esta manifestación teatral de una manera sistemática resulta harto difícil, a causa de la ausencia de cánones y normas comúnmente admitidas y establecidas para tal práctica, así como debido también a la inexistencia de publicaciones con textos de teatro de calle<sup>4</sup> - éste es un género efímero y de creación colectiva. Y es que en realidad puede haber tantos tipos de teatro de calle como montajes, Con todo y con una finalidad más didáctica que notarial, podemos señalar algunos de los más practicados:

- *Teatro de pasacalles*: en donde el argumento es sustituido por una determinada ambientación temática que discurre sobre una estructura itinerante por un determinado recorrido callejero, con el acompañamiento festivo de la gente.
- *Espectáculos pirotécnicos*: basados en la utilización masiva de fuegos de artificio estratégicamente colocados a lo largo del recorrido y manejados por el grupo de animación con apoyo de artefactos, muñecos, máscaras, zancos, instrumentos de percusión y demás efectos sonoros.
- *Teatro de calle basado en argumento*. Como mínimo se suele plantear 1º: inicio (pasacalles o recorrido inicial de convocatoria y captación de participantes), 2º: un desarrollo (que se suele corresponder con el espectáculo central, normalmente estático que se puede resolver con la incorporación de concursos, pruebas y juegos participativos e incluso con el montaje de determinadas instalaciones tales como puestos o casetas con atracciones) 3º: un final o despedida (baile o danza colectiva, pasacalles . . . ).

Entre los elementos claves e indispensables para realizar un proyecto teatral de animación en la calle sobresalen :

- *la participación de la gente en el mismo desarrollo del montaje*. Para ello, la estructura del mismo ha de ser "abierta" -en el sentido que U. Ecco aporta a este concepto- de manera que se complete con la incorporación de la gente y sus aportaciones al discurrir del espectáculo.

---

<sup>4</sup> Con la intención de contribuir a paliar esta injusta situación, recientemente salió al mercado mi libro *Teatro de calle*. CCS. Madrid, 1997.



- *el juego* : el teatro de calle es animación porque tiene que ver más con la expresión y el juego dramático que se recrea y agota en el puro placer de representar-se, que con el teatro como producto acabado dispuesto a ser consumido y contemplado por otros.
- *la música*: le aporta al montaje el ritmo necesario que ha de hilvanar todo el movimiento y desenvolvimiento escénico. Puede ser música popular o creada ad hoc. Pero en cualquier caso, siempre pegadiza,ailable y envolvente, para facilitar la implicación de la gente en la propuesta escénica.
- \* *las canciones* : al igual que la música, han de ser sencillas, de estructura circular, repetitiva , con el fin de que todos las puedan aprender rápidamente y cantarlas fácilmente.
- \*los efectos especiales : en el teatro de calle cabe cualquier efecto que contribuya a crear, subrayar y amplificar el clima o ambiente perseguido: pirotecnia, botes de humo de colores, efectos sonoros, olores.
- \**la escenografía de calle*: a base de muñecos y artefactos expresamente ideados y contruidos para movilizar y provocar a la gente con vistas a su implicación activa en el montaje. En este sentido, tampoco podemos olvidar la utilización del espacio urbano como espacio escénico, ya que esta es una de las características definitorias de esta forma teatral. Por ello, las calles, plazas o parques de la población, constituyen los determinantes escénicos básicos sobre los que ha de discurrir el montaje.

#### BIBLIOGRAFIA:

- BERENQUER, A. (1984): Teatro europeo de los años 80. Laia, Barcelona.
- BOAL, A. (1974): *Teatro del oprimido*. Ed. De la Flor. Buenos Aires.
- BOAL, A. (1975): *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Corregidor. Buenos Aires.
- BOAL, A. (1975): *200 ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*. Crisis. Buenos Aires.

- CATERRIER, G. (1993): *La improvisación pedagógica y teatral*. EGA. Bilbao.
- COENEN-HUTHER, J. (1977): *Le théâtre, agent d'innovation culturelle*, Strasbourg . CE.
- EINES, J. y MANTOVANI, A. (1980): *Teoría del Juego Dramático*. INCIE-Ministerio de Educación. Madrid.
- FAURE, G. Y LASCAR, S. (1981): *El juego dramático en la escuela*. Cincel-Kapelusz. Madrid.
- HURSTEL, J. (1978): "Formation des animateurs" en *Animation Socioculturelle*. CE. Strasbourg.
- LA TEJA-TIV-HERANS (1983): *Teatro, imagen, animación*. Cuadernos de Pedagogía-Laia. Barcelona.
- LÓPEZ MOZO, J. (1976): *Teatro de barrio, teatro campesino*. Zero Zyx. Madrid.
- MANTOVANI, A. 1981): *El teatro: un juego más*. Ed. Nuestra Cultura. Madrid.
- MARTINOW-REMICHE, A. (1974): *Animation et théâtre*. CE. Strasbourg.
- MOTOS, T. (1996): "Teatro y Animación" en Rev. *Claves de Educación Social*, nº2.
- PAVIS, P. (1980): *Diccionario de Teatro*. Paidós. Barcelona.
- PÉREZ OLIVA, P. (1973): *Iniciación al teatro popular*. Doncel. Madrid.
- RUIZ RAMON, F. (1981). *Historia del Teatro Español*. (Vols. I y II). Cátedra, Madrid.
- UCAR, X. (1992): *El teatro en la Animación Sociocultural. Técnicas de intervención*. Diagrama. Madrid.
- VENTOSA, V. J. (1988): "El teatro como instrumento de Animación Sociocultural" en Rev. *Tablas*. Diputación de Salamanca.
- VENTOSA, V. J. (1990): *Animación Teatral. Teoría, metodología y práctica*. Popular. Madrid.
- VENTOSA, V. J. (1991): "Teatro y Animación en la Educación no formal" en Rev. *Internacional D'Expressió Dramática Homo Dramaticus*. Tarragona.
- VENTOSA, V. J. (1993): *Fuentes de la Animación Sociocultural en Europa*. Popular. Madrid.
- VENTOSA, V. J. (1996): *La Expresión Dramática como medio de Animación en Educación Social. Fundamentos, técnicas y recursos*. Amarú Ed. Salamanca.
- VENTOSA, V. J. (1997): *Teatro de calle*. CCS. Madrid.
- VENTOSA, V. J. (1998): *Manual del monitor de tiempo libre*. CCS. Madrid. (2ª ed. ).
- VENTOSA, V. J. (1999): *Intervención Socioeducativa*. CCS. Madrid. (2ª ed. ).
- VENTOSA, V. J. (1999): *Expresión musical, educación y tiempo libre*. CCS. Madrid.

- VICHÉ, M. (1999): *Una Pedagogía de la Cultura: La Animación Sociocultural*. Certeza, Zaragoza.

Víctor J. Ventosa Pérez

Salamanca, octubre de 1999

