



Foro de Educación

ISSN: 1698-7799

jlhhuerta@mac.com

FahrenHouse

España

Vieites García, Manuel F.

Augusto Boal en la educación social: del teatro del oprimido al psicodrama silvestre

Foro de Educación, vol. 13, núm. 18, enero-junio, 2015, pp. 161-179

FahrenHouse

Cabrerizos, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=447544619010>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## ***Augusto Boal en la educación social: del teatro del oprimido al psicodrama silvestre***

***Augusto Boal and social education: from Theatre of the Oppressed to Wild Psychodrama***

**Manuel F. Vieites García**  
e-mail: [mvieites@uvigo.es](mailto:mvieites@uvigo.es)

*Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia, Universidad de Vigo*

**Resumen:** La obra de Augusto Boal *Teatro del Oprimido* se suele situar entre las aportaciones más trascendentales del teatro del siglo XX, en tanto sus dictados teóricos y sus propuestas metodológicas y prácticas han calado en ámbitos de la educación social y teatral relacionados con el desarrollo de la democracia cultural. Pasados cuarenta años desde sus primeras experiencias, en este trabajo<sup>1</sup> se propone una genealogía del teatro del oprimido a partir de una lectura crítica de sus textos fundacionales y de alguna experiencia considerada paradigmática en su desarrollo, para mostrar su naturaleza, aportes, fortalezas y debilidades. Igualmente se muestra el tránsito entre una dimensión más educativa y teatral y otra más centrada en la terapia y el desarrollo personal, para concluir que las técnicas y recursos empleados en teatro del oprimido, que proceden de fuentes muy diversas, siguen teniendo potencialidades indudables en propuestas de intervención social, cultural y educativa propias de la pedagogía teatral y la pedagogía social.

**Palabras clave:** teatro del oprimido; teatro; psicodrama; educación teatral; educación social.

**Abstract:** Augusto Boal's *Theatre of the Oppressed* is usually placed among the most momentous contributions in twentieth century theatre essayism, while its theoretical dictates and its methodological and practical approaches have permeated those areas of social and theatrical education related to the development of cultural democracy. Forty years after its first experiences, this paper proposes a genealogy of the theatre of the oppressed starting from a critical reading of its foundational texts and some experiences considered paradigmatic in its development, in order to show its nature, contributions and weaknesses. At the same time it shows how the theatre of the oppressed waives its theatrical and educational dimension in favour of therapy and personal development, although its techniques and exercises, taken from several sources, continue to have an obvious potential in social, cultural and educational intervention related to theatre education and social education.

**Keywords:** theatre of the oppressed; theatre; psychodrama; theatre education; social education.

Recibido / Received: 19/02/2014  
Aceptado / Accepted: 18/03/2014

<sup>1</sup> El texto que presentamos se vincula al Proyecto de Investigación «De los tiempos educativos a los tiempos sociales: la construcción cotidiana de la condición juvenil en una sociedad de redes. Problemáticas y alternativas pedagógico-sociales», del que es IP José Antonio Caride, subvencionado mediante convocatoria pública por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad en el marco del Plan Nacional de I+D+i (convocatoria 2012), con el código EDU2012-39080-CO7-01, con financiamento de la Unión Europea a través de los fondos FEDER.

## 1. Introducción

En un episodio especialmente relevante de sus memorias, Boal cuenta que, en su vuelta a Brasil, tras estudiar en Columbia University, trabaja de traductor para una «revista de crimes, sexo e sangue», oficio que desempeña con verdadero desenfado pues «não lia a história antes de traduzi-la», por lo que, según sus palabras, «me transformei em poderoso inventor de Ressurreições» (Boal, 2000, p. 138). El episodio es relevante por lo que nos dice de la persona que lo vive, y nos informa de una pauta recurrente en su comportamiento. Una de las cuestiones que más sorprenden en su trayectoria es su capacidad para adaptar el pasado a sus necesidades presentes, por lo que utiliza con frecuencia el verbo «inventar» y la expresión «primero en». En un trabajo de 1972 comenta: «El teatro periodístico lleva ese nombre porque el Grupo Núcleo, del Teatro Arena de San Pablo, primero en investigar estas técnicas, lo hizo utilizando noticias de diario» (Boal, 1982, p. 49).

Cualquier persona conocedora del teatro en el siglo XX sabrá que el «teatro periodístico», o «Living Newspaper», se desarrolla en la Unión Soviética (Bablett et al., 1977), para pasar a Alemania (Willet, 1978), o Estados Unidos (Bradby, James, Sharrat et al., 1980; McConachie, Friedman et al., 1985), aunque en países como Chile, México, Argentina o Bolivia también arraiga con fuerza un teatro de orientación anarquista o socialista, con la misión de concienciar y movilizar masas iletradas (Golluscio de Montoya, 1987). Lo mismo ocurre con el concepto de «teatro invisible», practicado en los Estados Unidos en los años sesenta bajo el nombre de «street theatre», «street work», «public work», o en acciones escénicas como la que realizan Export y Weibel en Viena en 1968 bajo el nombre de «Aus der Mappe der Hundigkeit» (Goldberg, 1988).

En obras más recientes de Boal como *El arco iris del deseo* ([1990] 2004) o *La estética del oprimido* ([2009] 2012) encontramos afirmaciones que, si bien provocan entusiasmo entre incondicionales, analizadas en una perspectiva científica carecen de fundamento. En el primer volumen, recuperando a Lope de Vega, Boal define el teatro como «un tablado, dos seres humanos y una pasión», obviando las propuestas de Brook (1969) o Grotowski (1970), y no deja de ser curioso que la persona que decía querer rescatar al teatro de la antinomia entre actor/pectador, deje pasar la ocasión para definir el teatro como un proceso de comunicación en el que el espectador es un sujeto activo. En el segundo volumen incluye un capítulo dedicado a «Cerebro y conocimiento», en el que aborda temas propios de la neurociencia o de la epistemología sin ofrecer referencias científicas en un campo tan complejo, lo que informa la que será una de sus constantes como «teórico» teatral: la ausencia de otros referentes en sus obras que no sean sus propias formulaciones y experiencias. Esa actitud de olvido, no consideración, o negación, del «otro», que, como él, escribe, y es su fuente, se deja sentir en relación a Freire, de quien toma tantas ideas (De Costa, 1990), y

a quien sólo reconocerá de forma explícita con la edición de *Legislative Theatre*, en el capítulo titulado «Paulo Freire, my last father» (Boal, 1998, pp. 126-129).

Si bien la creación artística no conoce otras leyes que las del arte (aunque debiera saber de ética), la «teorización» que deviene de la reflexión sobre la creación, o que deriva de la simple especulación, debe estar elaborada con un cierto rigor, y de eso carecen sus escritos, sea en relación con su crítica feroz, pero sesgada, de Aristóteles (Dwyer, 2005), sea con su lectura incompleta y superficial de Marx (O'Sullivan, 2001). Otro tanto ocurre con conceptos «inventados» como «espacio estético» (Boal, 2004, p. 35), y en cuya «invención» no considera aportaciones de la sociología, la psicología, la psiquiatría, la teoría de la comunicación, o la teoría teatral (Goffman, 1975).

Al decir «espacio estético», Boal invoca la «escena» en tanto marco de transición entre lo real y lo imaginario, lo interno y lo externo, lo subjetivo y lo objetivo, que hace posible el juego y el teatro (Huizinga, [1954] 1987; Brook, 1969). Interesan, en la consideración de la escena como espacio «transicional», las aportaciones de Burke (1969), Goffman (1969) o Winnicott (1972), y en la definición de una conducta «dramática» sobre la que Martínez Bouquet señalaba que «se da de modo espontáneo a nuestro alrededor y en nosotros..., se observa habitualmente como una forma y expresión de la vida individual, grupal y social en la que nos encontramos inmersos» (1977, p. 82). Cuando Boal afirma que «¡Ser humano, es ser teatro!» (2004, p. 25), confunde dos planos de la expresión humana que los especialistas en las disciplinas mencionadas conocen: la expresión dramática, que se sitúa en el ámbito de la conducta, y la expresión teatral, que se sitúa en el ámbito del arte, diferencia que asoma en cualquier sencillo manual de sociología (Rocher, 1983, p. 47).

Nace este trabajo de la necesidad de analizar las aportaciones de Boal al campo del teatro y del teatro social, desde una perspectiva crítica, sobre todo porque en los ámbitos de la pedagogía social y de la pedagogía teatral, y en sus prácticas, especialmente en la animación teatral (Gourdon et al., 1986), se deben generar y presentar discursos razonados y objetivos en torno a lo que pueda ser hoy en día la relación entre teatro, educación e intervención social o sociocultural. También es necesario calibrar, en su justa medida, los aportes del teatro del oprimido, una de las tendencias reconocidas en animación teatral (Úcar, 1999), cuyas metodologías y técnicas, tomadas de otras prácticas escénicas, siguen suscitando interés, admiración o controversia, y no carecen de utilidad en el campo sociocultural y educativo.

Se propone esta lectura crítica toda vez que la misma es realmente infrecuente, como muestran trabajos recientes en los que el panegírico es norma (Baraúna y Motos, 2009), y estimulada además por propuestas valientes que denuncian cómo esa actitud acrítica generó una:

[...] academic fantasy that has spawned a glut of articles, book chapters, theses, and conference addresses; in short, a critical industry that puts out assembly-line repetition of clichés about «liberating» and «original» techniques, as well as the virtual canonization of Augusto Boal himself (George, 1995, p. 40).

Lo haremos a través del análisis de lo que fueron los documentos fundacionales del teatro del oprimido, mostrando puntos fuertes y débiles, considerando préstamos y apropiaciones, analizando fuentes y el uso que se hace de las mismas, sin olvidar revisar alguna experiencia considerada paradigmática por lo que pueda aportar.

Partimos de que en la trayectoria de Boal hay, al menos, cuatro fases diferenciadas: (a) su trabajo de director de escena en Brasil, hasta 1971, (b) la configuración del «teatro del oprimido», entre 1971 y 1976, (c) el desarrollo del «arco iris del deseo» (1990 [2004]), ya en Francia, y (d) su apuesta por un «teatro legislativo» (1998), de vuelta en Brasil. Son cuatro fases que no tienen carácter lineal, pues Boal ha transitado entre una tendencia y otra en su quehacer, en función de las circunstancias. Siendo así, entre 1967 y 1978 Boal publica los trabajos fundacionales del teatro del oprimido, que se elaboran y se combinan en traducciones (entre castellano y portugués, o viceversa) que incorporan, modifican o eliminan capítulos. Para los objetivos del presente trabajo, consideramos las siguientes obras:

- *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Contiene «Categorías del teatro popular», «Técnicas latinoamericanas de teatro popular» y un «Apéndice» con diversos artículos. Editado en 1975, reeditado en 1982.
- *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Contiene «O sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles», «Maquiavel e a Poética da Virtú», «Hegel e Brecht», e «Poética do oprimido». Editado en 1975, reeditado en 1980.
- *Teatro del oprimido 1: teoría y práctica*. Contiene «Poética del oprimido», «El sistema trágico coercitivo de Aristóteles», Maquiavelo y la poética de la virtú, «Hegel y Brecht», y la entrevista «Al pueblo los medios de la producción teatral». Editado en 1975, reeditado en 1980.
- *Duzentos e tal Exercícios e Jogos para o actor e o não actor com ganas de dizer algo através do teatro*. Contiene «Por un teatro para a libertação», «História do Teatro Arena de São Paulo», «Jogos e Exercícios» y «Entrevistas». Editado en 1978.

Somos conscientes de que una lectura crítica del pensamiento, obra y trayectoria de una de las figuras de especial relevancia en el ámbito del teatro social, que deja sentir su influencia notable en el campo de la educación social o teatral, puede suscitar un fuerte debate y no pocas polémicas, pero tal vez haya llegado el momento de analizar sin ningún tipo de juicios previos la genealogía y la natu-

raleza de algunas propuestas de Boal por el impacto que su voz pueda tener en el discurso socioeducativo o sociocultural de quienes se aventuran en un territorio nuevo al amparo de frases con un enorme efecto llamada, como la propia formulación de un «teatro del oprimido». Y hemos de decir que numerosas propuestas que en el universo mundo se acogen al amparo de esa denominación, «teatro del oprimido», acaban por tener una orientación más sustentada en la «pedagogía del oprimido» de Freire y una dimensión más concientizadora y emancipadora, que las experiencias conocidas del propio Boal (van Erven 2001; Baraldo, Scodeller et al., 2006; Persino, 2008).

## 2. En el principio fue el teatro

La trayectoria de Boal como uno de los directores de escena del Teatro Arena de São Paulo, entre 1956 y 1971, no carece de interés, aunque también ejerce de dramaturgo, y de profesor en la Escuela de Arte Dramático en esa misma ciudad (Boal, 1998, p. 53), en un momento en que en el teatro brasileño se están produciendo cambios substantivos (Almeida Prado, 1988). Para los objetivos de este trabajo, tiene especial interés la transición que se da entre paradigmas de interpretación y escenificación: desde el inductivo y realista, con Stanislavki, al deductivo y crítico, con Brecht, aunque ya formulado por Meyerhold (Zarrilli et al., 2002). El primero, de corte naturalista, está presente en sus primeros espectáculos, en tanto el segundo, próximo al realismo crítico, emerge en los últimos, en lo que él denomina «sistema coringa» (Boal 1980a, pp. 186-208). A medida que la propuesta formal de los espectáculos del Teatro Arena varía (Anderson, 1996), Boal integra algunos principios de Brecht, sobre todo en lo referido al «gestus» como característica del personaje que denota su posición social, indagando en una «interpretação coletiva» que «permittia separar o essencial da circunstância», y mostrar la «máscara social» (Boal, 2000, p. 231). Las referencias a Brecht (1961) en los primeros escritos de Boal son constantes, si bien haga un uso instrumental de algunas de sus ideas básicas, a las que también llega a partir de las propuestas de John Gassner, su profesor en Nueva York, que en 1956 publica *Form and Idea in Modern Theatre*, en el que comenta el estilo «anti-realista» (Babbage, 2004).

Años después, llega a un paradigma en el que el actor desaparece, como el personaje, para dar lugar a la «persona escénica», que ocupa la escena para presentar una acción, un parlamento, para interaccionar con otras personas. De todo ello escribía Kirby en un trabajo de 1972, «On Acting and Non-Acting», en el que analizaba nuevas formas de hacer en la escena propias de la acción escénica (*happening*) o de la presentación escénica (*performance*), pero que, en esencia, proceden de las formas de hacer del teatro popular, como reconoce el propio Boal recordando el trabajo del actor brasileño Duarte Lima: «Não sentia nada, em termos de emoção verdadeira, mas sabia fazer tudo.» (Boal, 2000, p. 180).

Boal parece ser consciente del camino transitado cuando señala que espectáculos como *Arena conta Zumbí*, marcaban «o fim de uma etapa de investigação», una «destruição do teatro» que daría lugar a «novas formas» (Boal, 1980a, p. 92). Esa nueva forma era el llamado «sistema coringa», la adecuación de Brecht al contexto de trabajo de la compañía, al teatro de Brasil, y al propio país, para «tornar o teatro outra vez exequível em nosso país..., continuar a pensá-lo útil» (Ibíd., p. 208). La destrucción del teatro vendrá después, como veremos.

### 3. La pedagogía del sujeto

En Buenos Aires, a donde llega en 1971, después de haber sido encarcelado y torturado, Boal, por razones pocas veces explicadas, da un giro en su trayectoria. En sus memorias tiene recuerdos amargos para aquella ciudad en la que «não se notava que eu existia» y en la que se «sentia invisível» (Boal, 2000, p. 289), un «artista em trânsito, dividido» (p. 294), «onde começou o vazio» (p. 296). Con el recuerdo del dolor inmenso de la cárcel y la tortura, y de la nueva invisibilidad, señala: «Queria me recriar. Renascer. Ao refazer-me, ser outro: ser, também, o fazedor» (p. 295). También en el plano artístico llega la soledad, con espectáculos fallidos o con escaso impacto; pero, además, «não me davam trabalho... nem me chamavam os empresários» (p. 297).

Y entonces llega la llamada de Perú, para participar en un programa de Alfabetización Integral, en el que utiliza la improvisación dramática como manera de exploración de problemas, situaciones, conflictos, roles, pautas de conducta. Nace el teatro foro, según sus palabras, cuando una espectadora, en lo que él califica como «fantástica transgressão!», es invitada a subir a escena para explicar sus ideas y para «atuar seus pensamentos, não só falar. Ela entrou em cena assumindo o personagem, dividindo-se em duas: ela e o personagem» (Boal, 2000, p. 298). Con todo, también refiere experiencias anteriores de teatro periódico y teatro foro en Brasil (Boal, 1982, p. 49; 2000, p. 191). La transgresión fantástica de la que habla era un procedimiento habitual en los trabajos de grupo, de psicoterapia, de psicodrama (Moreno, 1966; Feldhendler, 2006), que por aquel entonces vivían un considerable desarrollo en Argentina (Rojas Bermúdez, 1971). Sea como fuer, ahí aparece un sujeto nuevo, que Boal denominará «espect-actor» (el paciente en psicodrama, que desarrolla ambos roles), y se produce un tránsito entre teatro y terapia que se gesta entre 1971 y 1976, para luego, ya en París, acentuar el uso de «introspective techniques..., under the generic title Rainbow of Desire», en las que incorpora «ways of theatricalising subjectivity» (Boal, 1998, p. 5), ya desarrolladas antes.

En los sesenta Freire publica sus primeros trabajos en torno a una forma nueva de entender la educación, y la alfabetización, que iba mucho más allá de aprender a leer. Ese nuevo paradigma de alfabetización es el que informa los

programas en que participa Boal, al decir en una nota al pie que «O método de alfabetização utilizado por Alfin era, naturalmente, inspirado em Paulo Freire» (Boal, 1980a, p. 124). Para Freire la alfabetización no es un fin sino un instrumento, herramienta para desvelar la realidad y promover la toma de conciencia de las estrategias de la hegemonía, la dominación, la sumisión; por eso aprender a leer tiene un significado social, como afirma Boal parafraseándole: «A alfabetização teatral é necessária porque é uma forma de comunicação muito poderosa e útil nas transformações sociais. Há que aprender a ler» (Boal, 1978, p. 171).

En los trabajos escritos en el exilio bonaerense es donde Boal explicita y justifica el nuevo rumbo en su trayectoria, dejando atrás a Brecht. Analizando las que considera cuatro categorías de teatro popular presentes entonces en Latinoamérica (en clave sumamente reduccionista, por cierto), Boal llega a la conclusión de que «en las tres primeras categorías, el pueblo recibe, consume, es pasivo» en tanto en su propuesta de «teatro periódico», «el pueblo es agente creador, no sólo inspirador o consumidor. Es activo: produce teatro», lo que permite superar «la antinomia artista-spectador» (Boal, 1982, p. 46).

En apariencia su discurso no puede ser más radical, al proponer un teatro «hecho por el pueblo y para si mismo» (Boal, 1982, p. 46), que busca «a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo», dado que «não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens» (Boal, 1980a, p. 168). Boal está próximo al uso de conceptos como teatro «banario» (con Freire) o «conserva teatral» (con Moreno), pero su posición debe ser analizada con detenimiento, sobre todo porque en esas pocas líneas se resume todo su discurso teatral, que construye a partir de un número reducido de ideas, que en esa altura presentan un aire marxista con muy poca consistencia (Davis y O'Sullivan, 2004).

En primer lugar, esa visión del teatro de su época, además de reduccionista y parcial, es sumamente injusta. Desde finales de los sesenta del siglo XX muchos grupos en América Latina y en los Estados Unidos desarrollaban iniciativas orientadas a presentar espectáculos que, siguiendo la estela de Brecht, promoviesen en el espectador un cuestionamiento de lo real, a través del «reconocimiento» de la dimensión dialéctica del mundo dramático creado en la escena, pero también en la confrontación de ese mundo con la realidad, un teatro con una evidente dimensión educativa, en sintonía con movimientos que luchan por proyectar una educación popular, crítica y emancipadora, entre las clases subalternas. Son grupos como El Galpón, Libre Teatro Libre de Córdoba, Rajatabla, Teatro Campesino y La Candelaria, pero también The San Francisco Mime Troupe, The Diggers, Bread and Puppet, Living Theatre, Open Theatre, Free Southern Theatre o Gut Theatre. Así, el Teatro Experimental de Cali buscaba caminos para ahondar en ese «reconocimiento» pues «we and the audience are

re-creating a model reality, and only through that reality, in active proof of it, are we revealing ourselves to ourselves and to the public, just as we reveal the public to ourselves and itself» (Buenaventura, 1970, p. 156).

En segundo lugar, en defensa de su propuesta, de marcado carácter idealista, da por sentadas cuestiones que no lo están tanto. La antinomia entre espectador pasivo y activo, carece de fundamento, sobre todo si consideramos que, para que la recepción sea posible, aquél siempre ha de estar activo, pues «*the totally passive audience is a figment of the imagination, a practical impossibility*», en tanto «*the spectator is engaged fundamentally in the active construction of meaning as a performance event proceeds*» (Kershaw, 1992, p. 16).

Boal olvida que hacia 1913 Meyerhold señalaba que su teatro de la convención considerara «un cuarto creador, después del autor, el director y el actor: el espectador», en tanto la convención «crea una puesta en escena cuyas alusiones debe completar el espectador creadoramente, con su propia imaginación» (1972, p. 161). Meyerhold, ausente del discurso de Boal, se adelanta a las propuestas de Ingarden y de lo que será la Escuela de Constanza, movimiento conocido como «Estética de la recepción» y que viene a postular el papel substantivo del lector, y del público, en la construcción del hecho artístico y de la significación (Warning et al., 1989; Sanchis Sinisterra, 1994).

Finalmente resulta difícil considerar las experiencias diversas que relata Boal como teatro, pues incluso en formas de teatro alejadas de la ideología burguesa se mantiene esa relación necesaria entre quien actúa o presenta, y quien mira y participa, e incluso a veces interviene en la acción. Además, Boal no acaba por cumplir su proclama de que los espectadores sean productores (1982, p. 119), pues, a lo sumo, son participantes en una dramatización colectiva coordinada por un «animador» (llamado «joker») y su grupo de colaboradores (actrices y actores «auxiliares»), siguiendo la estructura básica de una sesión de psicodrama: ante un conflicto dado, se realiza una dramatización, utilizando técnicas como el soliloquio, el espejo o la inversión de roles.

En ningún momento, si hemos de hacer caso a sus experiencias relatadas, fomenta Boal esa conversión del espectador en actor que crea y difunde sus propios espectáculos, porque él, finalmente, se convierte en animador de experiencias puntuales, y en formador de formadores, sin un trabajo comunitario continuado. George (1995) señala que aquellos grupos a los que Boal atribuía prácticas «coercitivas» al imponer discursos acabados a sus audiencias, realizaban un trabajo permanente en sus comunidades. Como ejemplo citamos de nuevo el Teatro Experimental de Cali, que a partir de 1967 inicia un período sumamente fructífero en el que el teatro se convierte «en un interlocutor de la comunidad y en su espacio de encuentro y deliberación» (Jaramillo y Osorio, 2004, p. 109). No es el caso de Boal, que en ningún caso realiza un trabajo permanente, conti-

nuado, con ninguna comunidad en aquellos años primeros, sino que más tarde incluso actúa como «animador» de eventos, por lo que alguno de sus seminarios «gives the impression of a publicity stunt» (George, 1995, p. 44).

El diseño general del teatro del oprimido consta de cuatro etapas. Las tres primeras, ampliación del «calentamiento» en psicodrama, se orientan a (1) conocer el cuerpo, (2) tornar el cuerpo expresivo, y (3) utilizar el lenguaje teatral; la cuarta se centra en el desarrollo de propuestas de dramatización de situaciones, conflictos o problemas, bajo el modelo del «teatro estatua», «teatro mito», «teatro invisible», «teatro foro», «teatro periódico», con todas sus variantes (Boal, 1980a, pp. 131-132). En ningún caso se quiere crear un espectáculo que muestre una determinada forma de ver y desear el mundo, para luego trasladarlo a la comunidad; es más bien una acción colectiva en la escena que puede contar con participación de público, pero sin continuidad. Esos modelos de lo que llama teatro del oprimido (foro, estatua, invisible...) se vinculan con la «dramática grupal» o dramatización (Paulovski, Moccio y Martínez, 1971), por cuanto la finalidad de cualquiera de las técnicas comentadas no es la de crear universos de ficción de naturaleza escénica, sino explorar conflictos, individuales o colectivos, en una perspectiva esencialmente hermenéutica, alejada por tanto de una perspectiva crítica y transformadora, como proponían Gramsci o Freire para la praxis cultural.

No estamos pues ante una propuesta que tenga como finalidad lograr la emancipación creativa de todas las personas de una determinada comunidad, que es en definitiva el objetivo último de la democracia cultural, sino más bien estamos ante una propuesta de intervención a partir de técnicas propias de la dinámica de grupos, de la psicoterapia, del psicodrama, del sociodrama y de la expresión dramática y teatral (Vieites, 2012), para recrear y explorar conflictos, sea en un marco lúdico, sea en un marco (teatro invisible) en el que el conflicto se presenta como real cuando en realidad se trata de una presentación escénica, pero que no se muestra como ficticia sino como real, y por eso se le llama «invisible», porque la vieja y manida convención teatral se oculta, aunque siga viva y activa.

Las formas diversas de teatro del oprimido pueden ser tan coercitivas como las derivadas de la *Poética* de Aristóteles, más dogmáticas que otras formas de teatro popular. Donde se deja sentir esa coerción es en el modelo del teatro invisible en el que se presenta ante un público, que no tiene conciencia de serlo, un hecho ficticio con apariencia de realidad, por lo que en ningún momento se pide el pláctet a aquél para intervenir en el juego. Una propuesta que, en línea con la *Poética* de Aristóteles, busca la identificación, la implicación vivencial de la persona anónima ante hechos que toma como reales, para, finalmente, provocar la catarsis, lejos del «extrañamiento», de la «distanciación» que proponía Brecht, de una anagnórisis entendida como reconocimiento de la dimensión dialéctica de lo real.

Si los espectadores han de ser productores de su propio teatro, la línea de trabajo es otra, y se enmarca más en el ámbito de lo que han sido las tentativas de fomentar el teatro comunitario, aficionado, escolar, o de clase, en sintonía con esa idea de la democracia cultural, que quiere promover culturas alternativas y contrahegemónicas, y a los sujetos en la creación de las mismas (Caride y Meira, 2000), y que a principios del siglo XX conocía propuestas revolucionarias, de la mano de Rolland (1903) o McKaye (1910), pioneras de la animación teatral.

Conviene resaltar que tampoco es el «espect-actor» un productor libre y autónomo, pues siempre actúa bajo la tutela del «joker», del animador, del grupo que interviene. Siempre está presente esa figura del director «de la escena» y siempre los actores que colaboran (lo que en psicodrama es «yo» auxiliar), por lo que más que de teatro del oprimido debiéramos hablar de un psicodrama de signo popular, dado que esa idea, tantas veces proclamada, de «devolver el teatro al pueblo» (Boal, 1982, p. 47), acaba por ser negada por la propia praxis, pues, siguiendo una acertada frase del propio Boal, es el «joker», y su equipo, quienes pronuncian el mundo.

#### 4. Del sujeto al espectáculo del sujeto

Sorprende la facilidad con la que Boal asume haber superado las propuestas de Brecht, a quien utiliza una y otra vez en defensa de sus posiciones, dada su necesidad de establecer distancias frente a otros creadores comprometidos de toda América, de construir un lugar propio en la periferia del sistema que acabe por llevarle al centro del mismo, como finalmente ocurrió, en Europa y en los Estados Unidos, curiosamente. Así ocurre en el capítulo titulado «Hegel e Brecht» (Boal, 1980a, pp. 91-119). Nicholson señala como Boal «rewrites Brecht's theories to serve his own political inflections, positioning his own participatory practices as having the stronger revolutionary potential» (2005, p. 117). Y tras haber usado a Brecht, en ese mismo libro, *Teatro do oprimido*, Boal establece sus diferencias con el director alemán señalando que la de éste sería una «Poética da Conscientização», y la suya una «Poética da Liberação» (1980a, p. 169). Boal justifica las bondades de su poética explicando que en Brecht «a ação dramática esclarece a ação real» y por tanto sería «uma preparação para a ação», en tanto en su propuesta «teatro é ação» y por tanto «um ensaio da revolução!» (Boal, 1980a, p. 169). Olvida Boal que la clave del teatro es la acción dramática que viven los personajes y muestran los actores, por lo que, en cualquier caso, teatro siempre es acción, pero una acción ficticia, como también es ficticia la acción dramática que tiene lugar en una sesión de dramatización o psicodrama, por mucho que se la construya como una réplica, simulacro, alegoría, símil, o metáfora de lo que se tiene por real. Y esa vivencia de lo que es simulacro de lo real, con frecuencia implica una desmovilización del sujeto, pues libera su tensión y su emoción con

ante eventos que no son sino réplicas de lo real, nunca lo real mismo. Por eso Brecht proponía estrategias para romper cualquier posibilidad de empatía entre personajes y espectadores, pues una vivencia compartida provoca la identificación, justo lo que ocurre con los juegos dramáticos de Boal. En la defensa de su poética, éste acaba por ser más aristotélico que el propio Aristóteles.

La radicalidad discursiva de Boal se construye a partir de muy pocas frases constantemente repetidas, como la denuncia del colonialismo cultural del Norte (1982, p. 18), de donde toma prestadas tantas ideas, pero se desvanece a partir del momento en que se analizan casos que él mismo presenta como substantivos en la génesis del teatro del oprimido. Uno de esos casos, repetido en diversas ocasiones (Boal, 1980a, 2000, 2004), es el de la mujer de Lima. Interesa por dos motivos trascendentales.

En primer lugar, sorprende que un acontecimiento transcendental tenga dos versiones opuestas. Se trata del caso de una mujer analfabeta que descubre que unos papeles que su marido le confía, y que piensa puedan estar relacionados con la compra de su casa, acaban por ser cartas de una amante de aquél. Como siempre, el público analiza el caso y aporta soluciones, desde no dejar entrar al marido en su casa, hasta abandonarle. En su primera versión del caso, el público, integrado por hombres y mujeres, da por buena la solución aportada por una señora gorda y exuberante, que propone que la mujer reciba al marido, le dé una buena paliza, al objeto de que se arrepienta, y luego le sirva la cena y le perdone. Y así, la actriz que sirve de «yo auxiliar» de la señora despechada, ejecuta el castigo, «para diversão do público presente»; luego sirve la cena al marido y comenta con él «amistosamente as últimas medidas do governo, nacionalizando companhias ianques» (Boal, 1980a, p. 142).

La segunda versión es radicalmente diferente tanto en el fondo como en la forma. Aquí es una señora gorda que, descontenta por el modo en que se está intentando resolver el conflicto, solicita permiso para subir a escena y proponer otra solución. Cuando lo tiene, agarra al marido, le da una paliza mientras le «decía lo que pensaba de las relaciones hombre-mujer», y una vez satisfecha le ordena que sea él quien le traiga la cena a ella (Boal, 2004, p. 19).

¿Cuál de las versiones es la correcta? Boal lo soluciona a su manera, consciente de que cuenta «a mesma história de uma maneira diferente», aunque en esencia se trate de dos historias muy diferentes, y se limita a señalar que «os processos psíquicos da memória e da imaginação são indissociáveis» (Boal, 2000, p. 196). La respuesta a esta disparidad en el recuento de un suceso capital en el desarrollo del teatro del oprimido (p. 196), se explica en tanto Boal adapta las historias a sus receptores de modo que «to a certain extent we all hear the version of Boal we want to hear» (Dwyer, 2004, p. 156).

En segundo lugar, interesa considerar las propuestas de resolución del «caso de la mujer de Lima», porque en ningún caso se ha cuestionado un sistema social en que la opresión opera en diferentes direcciones. La solución de la violencia no deja de operar en el plano individual y no en el colectivo, y no deja de ser una simple inversión de roles, sumamente ficticia por cierto, pues por mucho que en la dramatización la mujer exija le traigan la sopa, en la vida real la sopa la servía la mujer. No se cuestiona en ningún momento la opresión, la dominación o la sumisión, que son las que generan la violencia, ni el hecho de que la inversión de roles convierta al oprimido en nuevo opresor. Ese problema había sido señalado por Freire, quien señalaba que los oprimidos «alojan al opresor en sí», para establecer que «sólo en la medida en que se descubran alojando al opresor podrán contribuir a la construcción de su pedagogía liberadora» (1968 [1995, p. 41]). Boal abordará esa cuestión años después, con el proyecto «The Cop in Your Head» (2004, p. 200).

Frente al diálogo que propugna Freire, Boal acepta la solución del tablado de marionetas: el malo es corrido a escobazos. ¿Cómo trabaja Boal, en esa dramatización exploratoria, la idea del marido opresor que engaña a su mujer y la cosifica, siendo él mismo un ser cosificado? ¿Cuál la función del matrimonio en una sociedad como la peruana? ¿En qué medida hace partícipes a los hombres y mujeres que participan en la experiencia, de esa problemática, de forma que el teatro se convierta en un arma de alfabetización social, para el análisis de los roles sociales, y los conflictos que genera u oculta su reparto? Preguntas tan importantes quedan sin respuesta, en éste y en otros casos, porque lo que de verdad importa es el juego de actuación dramática y sus posibilidades para generar procesos colectivos en los que el juego es la finalidad última, y generar fascinación.

Y con el juego que no parece tener otra finalidad que el propio juego, y la ruptura un tanto pueril de las convenciones supuestamente anquilosadas del teatro, al grito de «todo o mundo pode fazer teatro» (Boal, 1978, p. 18), llega el espectáculo. No deja de ser sintomático que ese trueque se consolide en Europa, donde el concepto de «opresión» varía, y donde ya no tiene sentido hablar de revolución sino de desarrollo personal, por lo que el teatro del oprimido ya se concibe como «um ensaio concreto de uma situação concreta, num momento dado, num local determinado. É uma pesquisa, uma análise, uma busca» (Boal, 1978, p. 16), idea muy próxima a lo que Barret (1982) definirá como «pédagogie de la situation». No obstante, antes de que ese tránsito se consuma, Boal realizará algunas demostraciones impactantes de sus métodos en París, Estocolmo, Godrano, Oporto, con un gran revuelo mediático, una forma de popularizarlos y canonizarlos. Y aparece entonces la «franquicia del oprimido», como infelizmente también ocurrió con la Escuela Moderna de Freinet (Colom y Santandreu, 1990).

Como él mismo acaba por reconocer, Boal transita entre el teatro experimental, con el Teatro Arena, y la terapia. Una buena parte de sus experiencias desde que inicia el tránsito en Perú están próximas a lo que se denomina «Dramatherapy». Wiseman señalaba que esta disciplina permite a las personas explorar juntas «their creativity, their energy, their problems, their aims, their joys— all those areas that are integral to us as human beings» (Jennings, 1995, p. 169). De hecho Boal dice situarse en ese territorio cuando afirma que «restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana..., hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos» (Boal, 2004, p. 28).

Y si bien es cierto que en momentos concretos de su trayectoria Boal dicta cursos y ofrece demostraciones de cómo analizar los problemas sociales a través del uso del teatro, finalmente acaba por instalarse en el territorio de la terapia grupal, intersubjetiva, como él mismo señala en *El arco iris del deseo*. Y entonces la cuestión radica en considerar hasta qué punto cabe canonizar y promover esa versión edulcorada y tosca de un psicodrama popular, o potenciar una versión reducida e igualmente tosca de la animación teatral, dado que «para incluir las técnicas dramáticas en los grupos... hay que tener una sólida formación, una comprensión cabal de los procesos grupales y un entrenamiento especializado...», pues de no hacerlo así «todo lo demás es improvisación. Psicodrama silvestre» (Paulovsky, 1977, p. 10). También debiéramos considerar, con criterios propios de la deontología y la ética profesional (Campillo y Sáez, 2012), el hecho de que personas sin la formación y la cualificación necesaria ejerzan como terapeutas de la conducta.

## 5. Conclusiones

Como señala Babbage, el éxito de Boal se debe a que la «flexibility and accessibility of Boal's methods have encouraged widespread dissemination» (2004, p. 1), lo que obedece, en buena medida, a cuatro motivos fundamentales:

- Definir su poética como «del oprimido» le permite vincularse con Freire y su «pedagogía», término que genera de inmediato adhesión y simpatía.
- Renunciar a desarrollos teóricos fuertes, sólidos, contrastados, en beneficio de una fundamentación básica pero atractiva, construida a base de slogans y antinomias poderosas.
- Dotar su propuesta de una orientación práctica, de aplicación inmediata, reforzada con frases como «o teatro pode ser feito em todos os lugares –até mesmo dentro dos teatros!» (Boal, 1978, p. 18), con un

enorme reclamo, pues pone en valor nuestras capacidades, nuestra dimensión de artistas creadores.

- Potenciar en sus trabajos la fascinación terapéutica, que atrae a tantas personas que trabajan con colectivos humanos, y que en tantas ocasiones les llevan a actuar como terapeutas, a pesar de no serlo.

Las aportaciones de Boal al campo específicamente teatral, escénico, son escasas, como lo son sus aportaciones al campo de la terapia, aunque su presencia en volúmenes colectivos y antologías publicadas en los últimos años sea notable, en la mayor parte de los casos vinculada con los usos sociales, políticos o terapéuticos del teatro (Cohen-Cruz et al., 1998; Goodman, de Gay et al., 2000; Zarrilli et al., 2002; Schutzman y Cohen-Cruz et al., 2006; Kuppers, Robertson et al., 2007; Fritz, 2012). Tal es el impacto de una denominación, «teatro del oprimido», que, como franquicia educativa o sociocultural, tiene un enorme atractivo, provoca fascinación compasiva.

Sin embargo, no es menos cierto que Boal, gracias a ese sintagma poderoso y evocador con que define su propuesta, teatro del oprimido, ha contribuido, en el plano teórico, a destacar la dimensión educativa, socioeducativa y sociocultural del teatro, y no son pocas las experiencias que se desarrollan en esos campos que tienen como referencia las propuestas prácticas, juegos, ejercicios, y modelos de dramatización, que Boal recoge en fuentes muy diversas, especialmente del psicodrama, la expresión corporal, el mimo, el juego dramático o la dramatización. Por eso, en campos como la educación social y la educación teatral, y, con ellos, la animación teatral (Caride, Vieites et al., 2006), las aportaciones de Boal se deben valorar a partir de todo aquello que se muestra pertinente y de lo que resulta más cuestionable.

- Es cuestionable su propuesta de tránsito entre educación, intervención y terapia, dado que cada ámbito requiere una formación y cualificación específica, sea en el campo de las ciencias de la salud, de la conducta, o de la educación.
- Es destacable su defensa de la práctica teatral como metodología de intervención social y de animación teatral, por mucho que sea una línea de trabajo que no desarrolle, dada su ambición terapéutica.
- Es pertinente su promoción del juego dramático y de la dramatización como recursos substantivos de la expresión dramática y teatral, elaborando un catálogo de juegos y ejercicios (Boal, 1978), que, a día de hoy, es su aportación más interesante, pues recoge y sistematiza propuestas tomadas de las más diversas fuentes, en tanto el uso de juegos estaba muy presente en ámbitos diversos de la expresión dinámica (Slade, 1954; Spolin, 1963; Stokoe, 1974; Barker, 1977).

- También resulta interesante la puesta en valor de una serie de modelos de dramatización y de improvisación dramática (teatro foro, estatua, periódico) que ya se habían utilizado en otros tiempos y espacios, y que pueden resultar especialmente relevantes en procesos colectivos de expresión y creación teatral (Heddon y Milling, 2006).
- Igualmente positiva es la visión del teatro como práctica artística al alcance de todas las personas, de todas las comunidades, en línea con una democracia cultural cada vez más necesaria, y en el fomento del desarrollo personal y comunitario, también en relación con colectivos específicos como adolescentes.

Las aportaciones de Boal tienen especial interés en el ámbito en el que se debieran ubicar atendiendo a su naturaleza, al menos en una perspectiva teatral y educativa, que no es otro que el de la animación teatral. Además, los juegos, ejercicios y modelos de dramatización por él utilizados tienen pertinencia en programas de expresión dramática y de expresión teatral, y por tanto en todo el ámbito de la pedagogía teatral (Vieites, 2013). Pero tal vez la reflexión última, sobre todo en una perspectiva educativa o socioeducativa, derive del hecho de que las técnicas, las metodologías o los recursos con una dimensión dramática, pueden servir a finalidades diversas, incluso dispares. Por eso la clave está en decidir no sólo el paradigma de nuestra intervención (Caride, 1997), sabiendo de las contingencias de una exploración hermenéutica que puede derivar en un simple bucle lúdico, sino la perspectiva disciplinar (pedagogía teatral, pedagogía social, pedagogía terapéutica...), y su orientación ideológica (Gadotti, 2014), pues la cuestión clave sigue estando en cómo, por qué y para qué intervenir.

## 6. Referencias

- Almeida Prado, D. (1988). *O teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva & Universidade de São Paulo.
- Anderson, R. K. (1996). The Muses of Chaos and Destruction of Arena Conta Zumbi. *Latin American Theatre Review*, 29 (2), pp. 15-28.
- Babbage, F. (2004). *Augusto Boal*. London: Routledge.
- Bablet, D. (Ed.) (1977). *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Paris: La Cité - L'Age d'Homme.
- Baraldo, N., & Scodeller, G. (Eds.). *Mendoza 70. Tierra de sol y de luchas populares*. Buenos Aires: Manuel Sánchez Editor.
- Baraúna, T., & Motos, T. (2009). *De Freire a Boal*. Ciudad Real: Ñaque.
- Barker, C. (1997). *Theatre Games*. London: Methuen.

- Barret, G. (1982). Une pédagogie de la situation. En S. Heurtaux (Coord.), *A corps retrouvé* (pp. 123-128). Paris: Casterman.
- Boal, A. (1978). *Duzentos e tal exercícios e jogos para o actor e o não actor com ganas de dizer algo através do teatro*. Lisboa: Cooperativa de Acção Cultural.
- Boal, A. (1980a). *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1980b). *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Nueva Imagen.
- Boal, A. (1982). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos Aires: Nueva Imagen.
- Boal, A. (1998). *Legislative Theatre*. London: Routledge.
- Boal, A. (2000). *Hamlet e o filho do padeiro*. Memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record.
- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba.
- Bradby, D., James, L., & Sharrat, L. (Eds.) (1981). *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, 1800-1976*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brecht, B. (1961). «On the Experimental Theatre». *The Tulane Drama Review*, 6 (1), pp. 2-17.
- Brook, P. (1969). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Buenaventura, E. (1970). Theatre & Culture. *The Drama Review*. 14 (2), pp.151-156.
- Burke, K. (1969). *A Grammar of Motives*. Berkeley, CA.: University of Berkeley Press.
- Campillo Díaz, M., & Sáez Carreras, J. (2012). Por una ética situacional en Educación Social. *Pedagogía Social*, 19, pp. 13-36.
- Caride, J. A. (1997). Paradigmas teóricos en animación sociocultural. En J. Trilla (Coord.), *Animación sociocultural. Teorías, programas, ámbitos* (pp. 41-60). Barcelona: Ariel.
- Caride, J. A., & Meira, P. (2000). La Educación Social en las Políticas Culturales: hacia una construcción pedagógica de la democracia cultural. En J. A. Caride (Coord.), *Educación Social y Políticas Culturales* (pp. 19-42). Santiago de Compostela: Tórculo.
- Caride, J. A., & Vieites, M. F. (eds.) (2006). *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Trea.

- Cohen-Cruz, J. (Ed.) (1998). *Radical Street Performance*. London: Routledge.
- Colom, A. J., & Santandreu, M. A. (1990). Aportaciones inéditas a la ruptura del movimiento Freinet. *Educación y sociedad*, 10, pp. 35-36.
- Davis, D., & O'Sullivan, C. (2000). Boal and the Shifting Sands: the Un-Political Master Swimmer. *New Theatre Quarterly*, 63, pp. 288-297.
- De Costa, E. (1990). *Collaborative Latin American Popular Theatre: From Theory to Form, from Text to Stage*. New York: Peter Lang.
- Dwyer, P. (2004). Augusto Boal and the Woman in Lima: a Poetic Encounter. *New Theatre Quarterly*, 20 (2), pp. 155-163.
- Dwyer, P. (2005). Theoria Negativa: Making Sense of Boal's Reading of Aristotle. *Modern Drama*, 48 (4), pp. 635-658.
- Feldhendler, D. (2006). Augusto Boal and Jacob L. Moreno. En M. Schutzman y J. Cohen-Cruz (Eds.), *A Boal Companion. Dialogues on Theatre and Cultural Politics* (pp. 87-109). London: Routledge.
- Freire, P. (1995). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Fritz, B. (2012). *InExActArt - The Autopoietic Theatre of Augusto Boal: A Handbook of Theatre of the Oppressed Practice*. Stuttgart: ibidem-Verlag.
- Gadotti, M. (2014). Alfabetizar e Politizar. Angicos, 50 anos depois. *Foro de Educación*, 12 (16), pp. 51-70.
- George, D. S. (1995). Theatre of the Oppressed and Teatro de Arena: In and Out of Context. *Latin American Theatre Review*, 28 (2), pp. 39-54.
- Goffman, E. (1969). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth, UK: Penguin.
- Goffman, E. (1975). *Frame analysis. An Essay on the Organization of the Experience*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Goldberg, R. (1988). *Performance Art. From Futurism to the present*. London: Thames & Hudson.
- Golluscio de Montoya, E. (1987). Elementos para una teoría teatral libertaria. Argentina, 1900. *Latin American Theatre Review*, 21 (1), pp. 85-93.
- Goodman, L., & De Gay, J. (Eds.) (2000). *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London: Routledge.
- Gourdon, A-M<sup>a</sup>. (Ed.) (1986). *Animation, Théâtre, Société*. Paris: Éditions du CNRS.
- Grotowski, J. (1970): *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Heddon, D., & Milling, J. (2006). *Devising performance*. London: Palgrave Macmillan.

- Huizinga, J. (1987). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jaramillo, M. M., & Osorio, B. (2004). El legado de Enrique Buenaventura. *Revista de Estudios Sociales*, 17, pp. 107-112.
- Jennings, S. (1995). Interviews with Pioneers and practitioners. En S. Jennings; A. Cattanach; A. Mitchell; A. Chesner, y B. Meldrum, *The Handbook of Dramatherapy* (pp. 166-170). London: Routledge.
- Kershaw, B. (1992). *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*. London: Routledge.
- Kirby, M. (1972). «On Acting and Non-Acting». *The Drama Review*, 16 (1), pp. 3-15.
- Kuppers, P., & Robertson, G. (Eds.) (2007). *The Community Performance Reader*. London: Routledge.
- Martínez Bouquet, C. (1977). *Fundamentos para una teoría del psicodrama*. México: Siglo XXI.
- McConachie, B. A., & Friedman, D. (Eds.) (1985). *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*. Wesport, CT: Greenwood Press.
- Mackaye, P. (1910). *The Civic Theatre in Relation to the Redemption of Leisure*. New York: Mitchell Kennerley.
- Meyerhold, V. (1972). El teatro de la convención. En J. A. Hormigón (Ed.), *Textos teóricos 1* (pp. 157-162). Madrid: Alberto Corazón.
- Moreno, J. L. (1966). *Psicoterapia de grupo y psicodrama*. México: FCE.
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama. The gift of theatre*. London: Palgrave Macmillan.
- O'Sullivan, C. (2001). Searching for the Marxist in Boal. *Research in Drama Education*, 6 (1), pp. 85-97.
- Paulovsky, E. (1977). Prólogo. En C. Martínez Bouquet, *Fundamentos para una teoría del psicodrama* (pp. 9-12). México: Siglo XXI.
- Paulovsky, E., Moccio, F., & Martínez, C. (1971) *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar*. Buenos Aires: Editorial Proteo.
- Persino, M. S. (2008). Teatro Esquina Latina (Cali): multiplicación sostenible. *Telón de fondo*, 8, pp. 1-10.
- Rocher, G. (1983). *Introducción a la Sociología*. Barcelona: Herder.
- Rojas Bermúdez, J. G. (1971). *Qué es el Psicodrama*. Buenos Aires: Genitor.
- Rolland, R. (1903). *Le théâtre du peuple*. Paris: Imprimerie de Suresnes.
- Sanchis Sinisterra, J. (1995). Por una dramaturgia de la recepción. *ADE/Teatro*, 41-42, pp. 64-70.

- Schutzman, M., & Cohen-Cruz, J. (Eds.) (2006). *A Boal Companion. Dialogues on Theatre and Cultural Politics*. London: Routledge.
- Slade, P. (1954). *Child Drama*. London: London University Press.
- Spolin, V. (1963). *Improvisation for the Theatre*. Evanston, IL.: Northwestern University Press.
- Stokoe, P. (1974). *Expresión corporal y el adolescente*. Buenos Aires: Barry.
- Úcar, X. (1999). Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal. *Teoría de la educación*, 11, pp. 217-255.
- van Erven, E. (2001). *Community Theatre. Global Perspectives*. London: Routledge.
- Vieites, M. F. (2012). Despues de la LOE. Presente y futuro de la educación teatral en España en los inicios del siglo XXI. *Don Galán*, 2. Disponible en: <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/sumario.php>
- Vieites, M. F. (2013). La construcción de la pedagogía teatral como disciplina científica. *Revista Española de Pedagogía*, 256, pp. 493-508.
- Warning, R. (Ed.) (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor Dis.
- Willet, J. (1978). *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*. New York: Pantheon Books.
- Winnicott, D. W. (1971). *Playing and Reality*. London: Tavistock.
- Zarrilli, Ph. (Ed.) (2002). *Acting (Re)Considered*. London: Routledge.

*página intencionadamente en blanco*