

# TEATRO, EDUCACIÓN Y COMUNIDAD

## La animación teatral como modelo de intervención socioeducativa

Víctor J. Ventosa Pérez

**RESUMEN:** *El propósito que subyace al encabezamiento de este artículo es el de intentar delimitar el concepto de Animación Teatral a partir de los determinantes que lo originan, una vez establecido el marco socioeducativo de referencia en el que éste se ubica. Cualquier acontecimiento antropológico-cultural tiene carácter histórico y como tal, para llegar a saber lo que es, necesitamos primero saber de dónde viene. La Animación Teatral, en cuanto fenómeno sociocultural, hemos de someterla también a este análisis, con vistas a su demarcación tanto teórico-conceptual como metodológica y práctica.*

*De acuerdo con dichas premisas, en las páginas siguientes intentaremos responder a dos preguntas básicas con relación a nuestro tema: ¿Cómo y de dónde surge la Animación Teatral? Y ¿cuál es la parcela epistemológica y disciplinar que le corresponde? Para ello, utilizaremos además de la vía diacrónica —siguiendo la pista del proceso evolutivo y de gestación del concepto— la sincrónica —analizando sus componentes constitutivos y constituyentes.*

### 1. ANÁLISIS SINCRÓNICO: LOS COMPONENTES DE LA ANIMACIÓN TEATRAL

#### 1.1. La Estructura dual del concepto determina su radical ambivalencia:

Para comenzar por lo más obvio e inmediato, lo primero que constatamos a la hora de analizar el fenómeno de *Animación teatral* es su carácter *complejo*, derivado a su vez de los dos términos que lo componen, animación y teatro. Merece la pena que reparemos en esta dualidad conceptual de partida, por la impronta que va a dejar en todo su posterior desarrollo. Esta ambivalencia de la Animación teatral constituye, por tanto, su primera característica a resaltar y deriva no sólo de su estructura dual,

sino de la dimensión polisémica de su concepto matriz: la Animación (Trilla, 1977, p.18. Ucar, 2000, p. 100. Ventosa, 2002, pp. 229-231). En virtud de ello, podemos afirmar que la Animación teatral es resultado *emergente* de la aplicación del teatro como recurso *material* al ámbito *formal* y *metodológico* de la Animación. Dicho resultado, como veremos, aunque es fruto de la fusión de dos componentes primarios —animación y teatro— que se atraen mutuamente, no se reduce a ellos.

## 1.2. Complementariedad de componentes

La fecundidad innovadora de la Animación teatral surge del perfecto ensamblaje de sus piezas, en donde la animación sociocultural actúa de *urdimbre* —dimensión formal de la intervención— y el teatro pone la *trama* —dimensión material de la intervención— para fabricar de este modo el tejido sociocultural resultante. Por tanto, la Animación teatral no nace de la mera yuxtaposición o mezcla de la animación y del teatro, sino de su estrecha complementariedad. Esta relación nos va a dar otra de sus claves explicativas, delimitando claramente el papel y las funciones que cumplen cada uno de sus componentes. De este modo podemos dar un paso más, afirmando que su ambivalencia se refleja en la complementariedad de sus componentes enlazados entre sí mediante una relación definida en términos de *continente* —animación—y *contenido* —teatro. Ello nos abre la posibilidad de enriquecer el estudio de la Animación teatral —al igual que ya hemos hecho con la Animación Sociocultural (Ventosa, 2002)— con las teorías aportadas desde diversas ciencias y disciplinas (Filosofía, Antropología, Lingüística y Semiótica, Cibernética...) al hilo del paralelismo que podemos establecer entre la relación animación-teatro y las existentes entre forma-materia, potencia-acto, esencia-existencia, sujeto-objeto, significante-significado, código-signo, software-hardware...

De cualquier modo, todas esas posibles lecturas tienen un mismo común denominador en relación a nuestro concepto: lo sustantivo —el sustrato base— es la Animación, mientras que el teatro es lo específico y diferencial que caracteriza y materializa a aquella, convirtiéndola en una manera de animar, es decir en un tipo de animación. Pero ¿de qué animación estamos hablando? Para contestar necesitamos recurrir a la perspectiva diacrónica.

## 2. ANÁLISIS DIACRÓNICO: LOS DETERMINANTES DE LA ANIMACIÓN TEATRAL

Históricamente la Animación teatral surge como una alternativa superadora de los límites del *teatro popular*, por un lado y de los de la *educación tradicional*, por otro.

La expansión del llamado teatro popular durante los años 60 del pasado siglo vino espoleada por el auge de las políticas de democratización cultural expandidas por Occidente, a su vez como reacción ante una concepción patrimonial y exclusivista de la cultura representada, en este caso, por el teatro de élite (Coenen-Huther, 1977, pp. 6-7. Ventosa, 1996, pp. 24-26. Ventosa, 2000, pp. 137-140). En este sentido, una buena muestra de la transición mencionada la encontramos en las críticas que hace Jerónimo López Mozo al paternalismo e ineficacia del teatro popular seguidas de una reivindicación superadora de tales limitaciones, capaz de pasar del *teatro hecho para la gente*, al *teatro hecho por la gente* (1976, pp. 6-16).

Sin embargo no es hasta principios de los años 70 del siglo XX, cuando se empiezan a relacionar y utilizar de forma conjunta y sistemática los términos de animación y teatro con vistas a desarrollar actuaciones innovadoras orientadas a la mejora de la escuela y de la comunidad.

### **2.1. Animación teatral y escuela: del teatro a la animación**

En el frente educativo hay que destacar la experiencia pionera dirigida por Franco Passatore en las escuelas de Turín e iniciada bajo los auspicios del Ayuntamiento de la ciudad a partir de 1969 (Passatore, Destefanis, Fontana, De Lucis, 1972). Un modelo que pronto dejará su huella en España a través de los Movimientos de Renovación Pedagógica surgidos en los años 70, así como en las Escuelas de Verano que surgieron a su abrigo<sup>1</sup> (Colectivo La Teja. Teatro de Inutensilios Varios. Carlos Herans, 1983). Sin embargo, tales experiencias estaban más centradas en el teatro que en la animación, de tal forma que la reflexión generada en torno a ellas ofrece abundante y valiosa información descriptiva a cerca de diferentes técnicas, actividades y recursos creativos generados a partir de la expresión dramática y teatral, pero muy escasas e imprecisas referencias sobre la metodología presuntamente animadora que las debe guiar. A lo más que se consigue es identificar la animación con un talante o estilo —activo, participativo, lúdico, creativo, innovador, comunicativo— más que con un modelo fundamentado y sistematizado de intervención (Passatore, Destefanis, Fontana, De Lucis, 1985, pp. 35-40). En definitiva, la animación en este primer estadio, cumple una función de nexo entre la nueva escuela y el teatro, unidos en aras de una renovación educativa que pasaba por acercar la Comunidad Social a la Escuela, a través de un proceso de descentralización local impulsado por el desarrollo demo-

1 Concretamente en el marco de algunas de estas Escuelas de verano organizadas por el movimiento de renovación pedagógica Acción Educativa en Madrid durante los años 70, tuve la ocasión de iniciar mi formación en la práctica y en la reflexión de la AT.

crático (Colectivo La Teja. Teatro de Inutensilios Varios. Carlos Herans, 1983, pp. 5, 13, 15, 48).

Para afrontar esta empresa teñida de idealismo y utopía, el arte y sus técnicas de expresión se manifestaban como un medio idóneo, destacando el teatro como recurso didáctico privilegiado. Para ello hacía falta crear un nuevo perfil —el animador— a medio camino entre el maestro y el artista que fuera capaz de aplicar dicho recurso con una metodología —la animación— activa, lúdica, motivadora y participativa. Estas primeras experiencias plantearon la necesidad de crear una nueva modalidad de intervención sociocultural y un nuevo agente para llevarla a cabo, apuntando las líneas iniciales de su actuación y los rasgos generales de su perfil. El camino para desarrollar, contrastar y sistematizar el trabajo de la Animación teatral estaba abierto.

## **2.2. Animación teatral y comunidad: de la animación al teatro**

Prácticamente a la par que las descritas incursiones de la Animación teatral en el ámbito educativo, se empieza a tener noticia de diversas acciones de animación sociocultural en barrios y comunidades de diferentes países europeos que utilizan el teatro como instrumento principal de intervención. El afloramiento de tales experiencias tiene lugar gracias al Proyecto Animación Sociocultural desarrollado desde el Consejo de la Cooperación Cultural del Consejo de Europa entre 1970 y 1977, bajo la dirección de J. A. Simpson (1978). En este proyecto se encomendó a expertos y animadores de diferentes países europeos la tarea de recopilar, convocar, confrontar y sistematizar aquellas experiencias significativas desarrolladas en Europa bajo el novedoso apelativo de animación sociocultural, con vistas a establecer una definición y unos principios comunes de actuación en dicha materia. A lo largo de dicho trabajo se desarrolló una intensa tarea de rastreo, recopilación, análisis de casos, simposios, seminarios, reuniones de trabajo e informes, a través de los cuales llegaron a pasar varios cientos de proyectos y experiencias concretas de animación sociocultural (Ventosa, 2002, p. 215). El interés de los expertos europeos por el teatro como medio de animación, surge, por tanto, de una constatación empírica, al comprobar cómo el teatro en sus diversas manifestaciones se revela como una de las actividades con mayor presencia en los programas de animación sociocultural examinados<sup>2</sup>. Este hecho le lleva a Fin Jor, uno de los autores de este inventario de experiencias inno-

<sup>2</sup> Esta característica no sólo se manifiesta en el Proyecto *Animación Sociocultural* comentado (1970-1977) sino también en proyectos europeos posteriores. Véase por ejemplo el proyecto sucesor del de Animación llamado *21 ciudades* (1977-1982) (Goodey, 1983, pp. 233-256).

vadoras, a establecer la animación teatral como uno de los más importantes ámbitos o modalidades de animación sociocultural practicados en Europa (1979, pp. 44-48).

Por otro lado, es muy significativo advertir cómo algunos de los protagonistas del Proyecto Animación Sociocultural del Consejo Europeo eran animadores que desarrollaban su tarea fundamentalmente a través del teatro. El caso más relevante posiblemente sea el de J. Hurstel, responsable del capítulo del Proyecto destinado a la formación de los animadores socioculturales, quien en un momento de su intervención afirma tajantemente:

*“Soy un hombre de teatro que ejerce su profesión no en función de una obra a crear, sino en relación a una población determinada”* (1980, pp. 301-302).

Con todo, las aportaciones más significativas del Proyecto europeo en relación a nuestro tema, vinieron de la mano de A. Martinow-Remiche (1974) y J. Coenen-Huther (1977).

La primera, constata la eficacia del teatro como medio de animación sociocultural en barrios populares, a partir de un trabajo de recopilación, debate y evaluación de diversas experiencias europeas existentes al respecto (Hainaut, Lieja, Bruselas, Monbéliard, Flémagelle-Haute...) (Martinow-Remiche, 1974, p. 21). En concreto, destaca las posibilidades que ofrece la práctica teatral a la animación sociocultural como medio de expresión y como método liberador en el sentido freiriano de concienciar y dar la palabra al desposeído de ella (Martinow-Remiche, 1974, p. 21). Finalmente, propone lo que serán las primeras líneas metodológicas contrastadas de cara a sistematizar el trabajo de la animación teatral, a partir de tres etapas de actuación (Martinow-Remiche, 1974, pp. 7-12):

- 1ª: Toma de contacto con la población.
- 2ª: Realización, mediante la creación de un montaje u obra colectiva.
- 3ª: Difusión y proyección de los resultados a la Comunidad.

Coenen-Huther, por su parte, se acerca a la animación teatral desde una perspectiva más histórico-conceptual que metodológica y, a partir de una crítica a las diferentes formas adquiridas por el teatro en relación con las correspondientes concepciones y políticas culturales europeas pasadas, muestra la animación teatral como una alternativa al teatro popular y al de élite, a la hora de conseguir los objetivos de una auténtica democracia cultural (1977, pp. 6-19). Viene a decir que el teatro, en cuanto instrumento de animación sociocultural, desencadena un doble y complementario proceso centrípeto de *concientización* y centrífugo de *provocación* (1977, p.8). Observación que considero especialmente interesante, en cuanto que coincide con el

doble sentido y función de la animación: subjetiva de *dar sentido* (anima) y objetiva de *incitar a la acción* (animus) (Ventosa, 2002, 19). También, establece una serie de condiciones muy clarividentes que ha de reunir cualquier proyecto para poder ser de animación teatral:

- Importancia de los *procesos* expresivos y grupales sobre los *productos* artísticos.
- Necesidad de *continuidad* y complementariedad frente a acciones o espectáculos puntuales o aislados.
- Atención al *efecto multiplicador* de la animación teatral con el fin de provocar el surgimiento de grupos autóctonos surgidos de la misma comunidad.
- Conocimiento e *inserción en el medio* de intervención
- Pasar del teatro *para la gente* (difusión) al teatro *con la gente* (animación).

Al igual que su colega Martinow-Remiche, destaca una serie de características que hacen del teatro un especial medio de animación sociocultural : cauce de comunicación, medio de concienciación, recurso formativo y creativo, motor de desarrollo grupal (1977, p.24). Finalmente, apunta posibles líneas abiertas de investigación para continuar fundamentando la animación teatral en el futuro, en torno a temas como el impacto del espectáculo y su repercusión en el medio social, el proceso de concienciación sobre temas concretos, papel de la animación teatral en la formación de los animadores socioculturales y posibles estrategias de implementación de procesos de animación teatral (1977, pp. 25-26).

En síntesis, estas experiencias y planteamientos sobre la animación teatral, si bien coinciden con las anteriores en la confirmación del teatro como medio privilegiado de animación, difieren de aquellas en dos aspectos importantes:

- 1º. *Los contextos de intervención*: mientras que en el primer caso la animación teatral se desarrolla en un marco *escolar* y con una finalidad básicamente *educativa*, en el segundo la animación teatral acontece en contextos *comunitarios* y con una finalidad *sociocultural*.
- 2º. *Los enfoques de intervención*: tanto las experiencias, como las reflexiones de quienes abordan la animación teatral en relación a la escuela se hacen fundamentalmente *desde la expresión dramática y la pedagogía teatral*. En cambio el acercamiento acometido en el marco del Consejo de Europa se efectúa *desde la Animación Sociocultural*.

Por tanto, desde el *frente educativo* se llegaba a la animación teatral desde el teatro y ello supuso centrarse más en las actividades y técnicas teatrales aplicables y aplicadas en contextos escolares, en detrimento de los procesos de animación en los que aquellas debían insertarse. En consecuencia, con esta corriente se lograba llevar el

teatro a la escuela bajo la pátina innovadora e inconformista del concepto animación, con intenciones de renovación educativa. Pero si raspamos un poco, tras el concepto de animación no encontramos sino unas cuantas alusiones difusas e imprecisas que ni siquiera nos aclaran de qué tipo de animación se nos habla<sup>3</sup>. De este modo, la así llamada animación teatral queda reducida a un recurso didáctico con pretensiones, en donde el concepto animación se usa de manera genérica, asociado a *fiesta, inconformismo y alternatividad* (Passatore, 2000, p. 238).

En cambio, desde el frente *comunitario* —en el doble sentido del término— la animación teatral se acercaba al teatro no desde la animación a secas —nombre ya de por sí demasiado impreciso como para no ponerle apellido— sino desde la animación sociocultural, noción más delimitada y para la que, por ese tiempo, ya se había iniciado un proceso de reflexión y sistematización internacional (UNESCO y Consejo de Europa especialmente). Ello abría la puerta a la superación de lecturas parciales y superficiales, de casuísticas, recetarios y batallas en torno a la animación teatral, para aspirar a sistematizar en un cuerpo teórico y metodológico lo que de común han de contener todas estas prácticas, para poder aspirar a ser consideradas con especificidad y autonomía, a partir de un modelo contrastado de intervención.

### 3. ANIMACIÓN TEATRAL Y CULTURA: EL PUNTO DE ENCUENTRO

A través del apretado recorrido histórico-conceptual realizado hasta el momento, hemos podido comprobar cómo, lejos de existir un origen común en el surgimiento de la animación teatral, a este concepto se llega a través de dos itinerarios bien diferenciados. La ya señalada dualidad de nuestro concepto posibilita dicha divergencia, mientras que los diferentes contextos y procedencias hacen el resto. Por tanto, esta diversidad de enfoques obedece a razones estructurales, contextuales e históricas y no a posicionamientos de confrontación del todo ausentes en los escritos y autores citados. Por otro lado, difícilmente podrían enfrentarse quienes aún se desconocen o ignoran, en una época donde ambos frentes discurrían en paralelo sin puentes de contacto.

Sin embargo, de igual forma que la *dualidad del concepto* de Animación teatral (1.1.) dio pie a esta dualidad de perspectivas, la *complementariedad de sus componentes* (1.2.), debería abrir el camino de su integración. Tan sólo hará falta descubrir un punto de encuentro. Es decir un rasgo que sea común tanto a la animación como al teatro.

3 —“animación (¿teatral o cultural?)” — se pregunta sin encontrar respuesta F. Passatore en el prefacio de la obra más significativa de esta corriente (1985, p. 6.).

Esta función de nexo la aportará el concepto de cultura y más concretamente el de política cultural a partir de su implantación (Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. Venecia, 1970) y posterior desarrollo (Conferencia mundial sobre las Políticas Culturales. México, 1982). Gracias a este proceso impulsado por Organismos Internacionales tales como la UNESCO y el Consejo de Europa, los diferentes países comienzan a asumir competencias en materia de cultura a partir de la creación de ministerios encargados de desarrollar sus correspondientes políticas culturales (Ventosa, 2002, pp. 103-104). Esto conllevará, entre otros muchos avances, la adopción de medidas conducentes al ordenamiento y estructuración de los diferentes conceptos, funciones y actuaciones englobadas dentro de dicho marco. La política cultural establece, por tanto, el marco referencial y básico en cuanto a fines y líneas procedimentales que da sentido y orientación a la acción cultural. Una política cultural se asienta y se ve determinada por una concepción cultural. Para llevar a cabo un determinado tipo de política cultural se precisa de una serie de acciones culturales. La articulación y el ordenamiento de estas acciones de cara a su ejecución concreta, contextualizada y temporalizada, es lo que llamamos programa cultural. De este modo, un concepto de cultura fundamenta una política cultural, cuyos principios se concretan en una serie de acciones culturales que finalmente se llevan a cabo organizadas a través de determinados programas culturales

El Consejo de Europa también distingue en el marco de la acción cultural entre lo que llama “temas de acción” y los “sectores de acción”. O dicho de otro modo, de las “funciones culturales” que se abordan normalmente en toda política cultural y las “expresiones culturales” o espacios en los que se pretende llevar a cabo aquellas funciones (Ventosa, 2000, p. 105).

Estas funciones se desarrollan y aplican a través de las diferentes expresiones artístico-culturales, tales como la música, la plástica, la literatura o, cómo no, el teatro.

Por tanto, desde el punto de vista cultural, podemos decir que los diferentes tipos de la Animación Sociocultural 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).

Como podemos observar, uno de los rasgos más definitorios de la Animación sociocultural 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 ámbitos y recursos en y con los que se aplica. Por eso, epistemológicamente la debemos ubicar en el nivel de la tecnología intangible, inmaterial, blanda o de planeamiento (Ucar, 1997, p. 194). 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 mate-



rializarse 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 formal de la ASC comporta el que ésta precise de espacios de intervención concretos para poder materializarse. Uno de ellos se lo ofrece el teatro.

De este modo: *llamaremos Animación Teatral a ese tipo de Animación Sociocultural (en su modalidad 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 SOCIOCULTURAL (MODALIDAD CULTURAL)

(Gráfico 1)

#### **FUNCIONES/ESTRATEGIAS CULTURALES:**

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

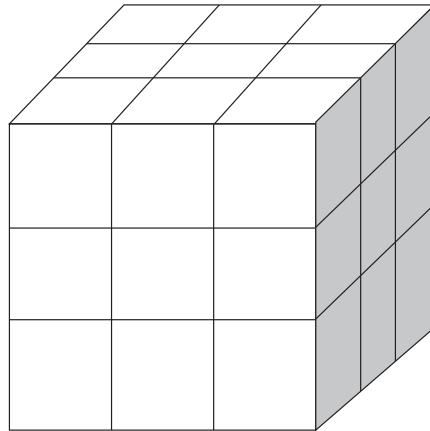
- Creación cultural
- Conservación de patrimonio
- Difusión y distribución cultural

##### II. Centradas en la Demanda:

- Animación Sociocultural

#### **EXPRESIONES ARTÍSTICAS:**

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



#### **TIPOS DE ANIMACIÓN:**

- Animación a la lectura: Cuentacuentos. Talleres literarios...
- Animación musical: disco-forum, danzas y canciones de animación...
- Animación deportiva: juegos y predeportes, deporte popular y de aventura...
- Vídeo comunitario. Radios alternativas, participativas. Talleres de vídeo, radio...
- Talleres de manualidades, expresión artística, plástica...
- Animación teatral: teatro de calle, forum teatral, juego dramático, teatro-periodico...

#### 4. EXPRESIONES ARTÍSTICAS, ANIMACIÓN Y TEATRO

Sin embargo, la constatación de las estrechas relaciones de la ASC —y, más concretamente, su modalidad 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 partir de las aportaciones hasta aquí recogidas y 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 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 Animación sociocultural 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 Animación teatral son los animadores, dinamizadores, educadores o monitores, a los que podemos llamar animadores teatrales en sus diferentes niveles. 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 posee el papel de espectador como consumidor de objetos culturales. Son básicamente receptores de las obras y productos culturales elaborados por los creadores. Los destinatarios de la Animación teatral, 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 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 élite-teatro de élite) y como

## Teatro, educación y comunidad

TENER (cultura de masas- teatro popular), 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 Animación teatral 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 más 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 Animación teatral poseen una serie de funciones propias y diferenciales. Así, mientras el primero tiene una función 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 TEATRAL</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 Bidireccional	Integradora Expresiva Participativa

## 5. TEATRO, CULTURA Y ANIMACIÓN

Los análisis precedentes nos muestran cómo la Animación teatral encuentra el nexo entre los dos conceptos que lo componen —animación y teatro— en la dimensión cultural que los une a ambos. Esta conexión la hemos descrito en términos sincrónicos y conceptuales, bien a partir del análisis de los componentes de la Política cultural, bien a través de la comparación entre el teatro como arte y la Animación teatral. En coherencia con nuestras premisas de partida, nos queda abordar esta relación desde la perspectiva diacrónica.

Si decimos que tanto el teatro como la animación sociocultural constituyen sendas manifestaciones de la cultura, como tales deberán ser afectadas por las diferentes concepciones por las que ha venido evolucionando ésta. Por ello, para poder comprobar el camino recorrido, tanto por el teatro como por la animación sociocultural, no tenemos sino que repasar la evolución histórica de las diferentes concepciones y políticas culturales por las que ha transitado Europa en el siglo pasado. Como esta tarea ya la he abordado con mayor detenimiento en otros lugares (Ventosa, 1993, 1996, 2002), 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. Nuestro análisis permite la lectura diacrónica propuesta, 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. Pero también podemos interpretarlo de forma sincrónica, analizando 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>4</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 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).

4 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).

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

		DIMENSIÓN SINCRÓNICA						
		COCEP. CULTURAL	POLÍTICA CULTURAL	PERIODO	ACCIÓN CULTURAL	EXPRESIÓN CULTURAL	PARTICIPACIÓN	META RESULTADO
DIMENSIÓN DIACRÓNICA	↓	Centrada en el SABER: conjunto de saberes y conocimientos	Cultura Patrimonial	Años 50-60	Conservación y creación de patrimonio cultural	Teatro de elite	Ausencia de participación (minoritaria y selectiva)	Salvaguardar el patrimonio cultural y fomentar su desarrollo
		Centrada en el TENER: conjunto de productos a los que se ha de tener acceso	Democratización Cultural	Años 60-70	Difusión y distribución de productos culturales	Teatro popular	Pasiva, receptiva uniformizada, unidireccional	Facilitar el acceso a la cultura: "TEATRO PARA TODOS"
	+	Centrada en el SER: estilo de vida y ámbito de autodesarrollo	Democracia Cultural	A partir de los años 80	Animación Sociocultural	Animación teatral	Activa, creativa, crítica y bidireccional	Facilitar los medios para el desarrollo de la cultura: TEATRO POR TODOS
		DESARROLLO CULTURAL						

DEMOCRATIZACIÓN DESNCETRALIZACIÓN

+

## 6. ENFOQUES DE LA ANIMACIÓN TEATRAL

Otra manera de comprobar cómo la ambivalencia y la complementariedad de los componentes de la Animación teatral inciden en su configuración y definición, es analizando sus implicaciones prácticas, sus posibles aplicaciones. En anteriores trabajos me he ocupado de subrayar la versatilidad, gracias a la cual la Animación puede concebirse como fin o también como medio. Es lo que denomino 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. Funciones que, como veremos, coinciden con los itinerarios históricos desde los que se ha venido gestando el concepto de Animación teatral (Ver Cuadro).

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 con el 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 Animación teatral en las Escuelas de Arte Dramático, como en las Escuelas de Trabajo y Educación Social, Animación sociocultural y Tiempo libre.

Una síntesis de estas dos perspectivas de la Animación teatral la encontramos en el siguiente cuadro:

#### ENFOQUES DE LA ANIMACIÓN TEATRAL

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

## 7. HACIA UNA NUEVA DISCIPLINA

El recorrido del que hemos querido dar cuenta en este estudio, pone en evidencia el progresivo acrisolamiento de una práctica socioeducativa, a partir de una inicial e intuitiva mezcla de ingredientes. Este proceso ha llegado a un punto de madurez en el que se hace necesario plantearse el reconocimiento académico y profesional de la Animación teatral como una disciplina y una profesión con personalidad propia.

Hay, al menos, dos tipos de razones que fundamentan esta propuesta. La primera es de naturaleza empírica y se asienta en la presencia generalizada que ha llegado a tener el teatro, dentro de los programas y servicios de animación, ya sea en su vertiente educativa como social y cultural. De ello dan fe los ya citados estudios empíricos y documentales europeos realizados (Simpson, 1978. Fin Jor, 1979. Goodey, 1983. Ventosa, 1992).

La segunda razón es de carácter científico y se refiere al grado de conocimiento que se ha venido generando en torno a esta nueva disciplina, desde las iniciales experiencias (Passatore, Destefanis, Fontana, De Lucis, 1972. Martinow-Remiche, 1974. Coenen-Huther, 1977), las primeras elaboraciones teórico-metodológicas (Ventosa, 1988 y 1990. Ucar, 1992 y 1993), hasta las últimas aportaciones en torno a los Foros Internacionales convocados sobre el tema (Vieites –coord.– 2000. Caride, Martins y Vieites –coords.– 2000). Este proceso, aunque aún está en rodaje, presenta sin embargo unas condiciones suficientes como para emprender esta empresa legitimadora. Para ello, disponemos de unas bases teórico-conceptuales al respecto que parten de la consideración de la Animación teatral como un tipo de Animación sociocultural caracterizado por la utilización del teatro como recurso preeminente de intervención. Esto nos permite afirmar que el objeto de nuestra disciplina viene delimitado por el conjunto de modelos, métodos y prácticas socioculturales derivados de la aplicación predominante de las técnicas de expresión dramática y teatral a programas y modelos de Animación sociocultural. Su campo de estudio abarcará, por tanto, la intersección entre la Animación Sociocultural —como modelo formal de intervención— y el teatro —en cuanto recurso material y técnico—. Atendiendo a estas premisas, podemos definir la Animación teatral como *una práctica sociocultural compleja, que brota cuando un determinado modelo de intervención (la Animación sociocultural) se lleva a cabo a través de un recurso expresivo concreto (el Teatro) en aras de la democracia cultural* (Ventosa, 1996, p. 20).

**BIBLIOGRAFIA:**

- ARAIZ, B., (2000): *Teatro, sobremesas y juegos*, Madrid, CCS.
- ARNANZ, E., (1988): *Cultura y prisión*, Madrid, Popular.
- BERENGUER, A. (1984): *Teatro europeo de los años 80*, Barcelona, Laia.
- BOAL, A. (1974): *Teatro del oprimido*, Buenos Aires, Ed. De la Flor.
- BOAL, A. (1975): *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Buenos Aires Corregidor.
- BOAL, A. (1975): *200 ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*, Buenos Aires, Crisis.
- CATERRIER, G. (1993): *La improvisación pedagógica y teatral*, Bilbao, EGA.
- COENEN-HUTHER, J. (1977): *Le théâtre, agent d'innovation culturelle*, Strasbourg, CCC, (CE).
- EINES, J. y MANTOVANI, A. (1980): *Teoría del Juego Dramático*, Madrid, INCIE- Ministerio de Educación.
- FAURE, G. Y LASCAR, S. (1981): *El juego dramático en la escuela*, Madrid, Cincel-Kapelusz.
- GOODEY, B. (1983): *La Cultura urbaine á un tournant?*, Strasbourg, CCC (CE).
- HURSTEL, J. (1978): "Formation des animateurs" en *Animation Socioculturelle*, Strasbourg, CE.
- LA TEJA-TIV-HERANS (1983): *Teatro, imagen, animación*, Barcelona, Cuadernos de Pedagogía-Laia.
- LÓPEZ MOZO, J. (1976): *Teatro de barrio, teatro campesino*, Madrid, Zero Zyx.
- MAINÉ, M.C., (1974): *Escenificar un cuento*, Barcelona, Vilamala.
- MANTOVANI, A. 1981): *El teatro: un juego más*, Madrid, Ed. Nuestra Cultura.
- MARTINOW-REMICHE, A. (1974): *Animation et theatre*, Strasbourg, CCC, (CE).
- MOTOS, T. (1996): "Teatro y Animación" en *Rev. Claves de Educación Social*, nº2.
- PAVIS, P. (1980): *Diccionario de Teatro*, Barcelona, Paidós.
- PASSATORE, F.; DESTEFANIS, S.; FONTANA, A.; DE LUCIS, F. (1985): *Yo soy el árbol(tú el caballo)*, Barcelona, Hogar del libro.
- PASSATORE, F. (2000): "A formación do animador teatral", en VIEITES, M. F.(coord.): *Animación Teatral. Teorías, experiencias, materiais*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.
- PÉREZ OLIVA, P. (1973): *Iniciación al teatro popular*, Madrid, Doncel.
- RUIZ RAMON, F. (1981). *Historia del Teatro Español*, Madrid, (Vols. I y II). Cátedra.

- UCAR, X. (1992): *El teatro en la Animación Sociocultural. Técnicas de intervención*, Madrid, Diagrama.
- VENTOSA, V. J. (1988): “El teatro como instrumento de Animación Sociocultural” en Rev. *Tablas*. Diputación de Salamanca, (primavera), p.6.
- (1990): *Animación Teatral. Teoría, metodología y práctica*, Madrid, Popular.
- (1991): “Teatro y Animación en la Educación no formal” en *Rev. Internacional D’Expressió Dramática Homo Dramaticus*, Tarragona.
- (1993): *Fuentes de la Animación Sociocultural en Europa*, Madrid, Popular.
- (1996): *La Expresión Dramática como medio de Animación en Educación Social. Fundamentos, técnicas y recursos*, Salamanca, Amarú Ed.
- (1997): *Teatro de calle*, Madrid, CCS.
- (1998): *Manual del monitor de tiempo libre*, Madrid, CCS (2ª ed.).
- (1999): *Intervención Socioeducativa*, Madrid, CCS. (2ª ed.).
- (1999): *Expresión musical, educación y tiempo libre*, Madrid, CCS.
- (2000): “Metodología e práctica da animação teatral”, en CARIDE, MARTINS y VIEITES, *Animação teatral. Teoria e prática*, Porto, Campo das Letras.
- (2000): “Teatro, cultura e animación”, en VIEITES (coord.): *Animación Teatral. Teorías, experiencias, materiais*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.
- (2000): “Deseño, elaboración e realización de proxectos de animación teatral”, en VIEITES (coord.): *Animación Teatral. Teorías, experiencias, materiais*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.
- VICHÉ, M. (1999): *Una Pedagogía de la Cultura: La Animación Sociocultural*, Zaragoza, Certeza.
- VIEITES, M. F. (2000): *Animación Teatral. Teorías, experiencias, materiais*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.