



Revista de
Artes Performativas,
Educación
y Sociedad

Número
9/10
Volumen 5
2023



Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad

**Número 9/10
Volumen 5
2023**

Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad

Revista APES

Volumen 5, Número 9/10, 2023

Equipo editorial

Personas editoras

- Dra. Ángela Antúnez Sánchez. Investigadora independiente (España)
- Dr. Emilio Méndez Martínez. Investigador independiente (España)
- D. Xema Palanca Santamaría. Investigador independiente (España)
- Dra. Sara Torres Pellicer. Universidad de Alcalá (España/Argentina)
- Dra. Esther Uria Iriarte. Universidad del País Vasco (España)
- D. Koldobika Gotzon Vío Domínguez. Teatropedagogo y director teatral independiente (España/Grecia)

Consejo Científico

- Dra. Ángela Antúnez Sánchez. Investigadora independiente (España)
- Dña. Patrice Baldwin. Drama for Learning and Creativity (Reino Unido)
- Dra. Marta Domínguez Escribano. Universidad de Córdoba (España)
- Dr. Javier Fernández-Río. Universidad de Oviedo (España)
- Dra. Alicia Gómez-Linares. Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi, Dantzerti (España)
- Dra. Martha Katsaridou. Universidad de Tesalía (Grecia)
- Dr. José Ignacio Menéndez Santurio. Universidad Isabel I (España)
- Dra. Mercé Mateu Serra. INEFC-Barcelona (España)
- Dr. Emilio Méndez Martínez. Investigador independiente (España)
- Dra. Mar Montávez Martín. Universidad de Córdoba (España)
- Dr. Tomás Motos Teruel. Universidad de Valencia (España)
- Dra. Rosario Navarro Solano. Universidad de Sevilla (España)
- D. Xema Palanca Santamaría. Investigador independiente (España)
- Dra. Ana Pérez de Amézaga Esteban. ESAD de Asturias (España)
- Dra. Monica Prendergast. Universidad de Victoria (Canadá)
- Dra. Rosario Romero Martín. Universidad de Zaragoza (España)
- Dra. Beatriz Sánchez Martínez. Universidad de Oviedo (España)
- Dña. Sanja K. Tasic. Artistic Utopia-UUU y CEDEUM (Serbia)
- Dra. Sara Torres Pellicer. Universidad de Alcalá (España/Argentina)
- Dra. Ester Trozzo. Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)
- Dra. Esther Uria Iriarte. Universidad del País Vasco (España)
- D. Koldobika Gotzon Vío Domínguez. Teatropedagogo y director teatral independiente (España/Grecia)
- Dña. Cristina Yarto López. Universidad de Barcelona (España)

ISSN 2659-594X

Editado en Gijón, Asturias, España

por Ángela Antúnez Sánchez, Emilio Méndez Martínez, Xema Palanca, Sara Torres Pellicer, Esther Uria Iriarte y Koldobika Gotzon Vío Domínguez

2023

Revista semestral

<https://www.apesrevista.com>

Dirección de contacto: apesrevista@gmail.com

Sumario

Editorial. Revista APES nº 9/10	5
Teatro Foro en el ámbito educativo. <i>Marc Escrig Escrig</i>	7
Entrevista	
Entrevista a Ester Trozzo. <i>Emilio Méndez Martínez</i>	21
Entrevista a Xesca Vela. <i>Sara Torres Pellicer</i>	27
Reseña de libro	
Reseña del libro " <i>Prácticas artísticas, participación y política</i> ", de Hugo Cruz. <i>Teresa Mora</i>	33
Reseña del libro " <i>Teatro en educación sin memorizar textos. 77+1 técnicas dramáticas y teatrales</i> ", de Tomás Motos Teruel y Emilio Méndez Martínez. <i>Xema Palanca Santamaría</i>	39

Editorial

Revista APES

nº 9/10

Para referenciar: Mendez Martínez, Emilio. (2023). Editorial. Revista APES nº9/10. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 5(9/10), 5.

Sigue habiendo guerras en el mundo. Hace algunos años, cuando éramos niños y niñas y nos quedábamos en la calle jugando hasta que oscurecía y casi ya no había más opción que volver a casa, realmente creíamos que era cuestión de tiempo que las guerras serían cosa del pasado, como sí que ocurrió con las máquinas de escribir o con los teléfonos fijos, por ejemplo. Al menos yo siempre tuve la sensación de que esas y otras cosas dejarían de existir en el futuro. Pero la más horrible y hortera de todas aquellas cosas que imaginaba, la guerra, lamentablemente sigue existiendo.

El arte, y en concreto el arte performativo, ocupa ese lugar que da voz a quienes no la tienen, que grita de infinitas maneras, que trata de dar respuesta a aquellas preguntas que no tienen respuesta. Particularmente, APES es una publicación extraña y superviviente en medio de un mundo cada vez más capitalista, en el que progresivamente parecen ir desapareciendo los resquicios que permitían soñar con que las cosas irían a mejor. En ese lugar, APES aún ofrece ese *espaciotiempo* de resistencia.

En este número 9/10 contamos con aportaciones que abren esos *espaciotiempos* más allá de lo que parece posible.

Xema Palanca reseña el libro “Teatro en educación sin memorizar textos. 77+1 técnicas dramáticas y teatrales”, escrito por el legendario Tomás Motos y por quien escribe, un libro que trata de rellenar un espacio hasta ahora desocupado, el referido a las técnicas dramáticas y teatrales. La entrevista a la maestra argentina Ester Trozzo es un soplo de aire fresco que nos recuerda lo bello que es comunicarnos. Teresa Mora nos presenta, en gallego y castellano, la interesante obra de Hugo Cruz acerca de las implicaciones políticas del arte. El autor Marc Escrig comparte una experiencia realizada mediante el teatro foro en contextos educativos. Finalmente, Sara Torres entrevista a Xesca Vela, con motivo de la reciente publicación de su fabuloso libro “Teatro y educación”.

Sigamos encontrándonos, es decir, sigamos resistiendo, porque en el altruismo y en el encuentro entre los seres humanos, creo que indudablemente está la esperanza. Yo ya no soy el niño que jugaba hasta que se hacía de noche. Soy el adulto que juega hasta que se hace de noche, y por eso aún conservo mi esperanza. APES forma parte de ella. Encontrémonos también por aquí.

Emilio Méndez Martínez

Maestro e investigador, Universidad de Oviedo, España
emiliomendezmartinez@gmail.com

Teatro Foro en el ámbito educativo

Forum Theatre in education field

Marc Escrig Escrig

Artista pedagogo y director de Teatre de Caixó. Castelló de la Plana, España

www.teatredecaixo.com

Para referenciar: Escrig Escrig, Marc. (2023). Teatro Foro en el ámbito educativo. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 5(9/10), 7-19

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2023
Fecha de aceptación: 9 de junio de 2023

RESUMEN: El presente artículo presenta una experiencia del Teatro del Oprimido (TO) en la Educación. Se describe la metodología desarrollada por Augusto Boal desde el Teatro Imagen hasta el Teatro Foro, así como los conceptos básicos de su filosofía. Estas herramientas funcionan como tecnología social, lo que significa que podemos utilizarlas para incrementar habilidades relacionales como la creatividad, el pensamiento crítico, la expresión personal o el empoderamiento social.

El siguiente texto muestra una forma particular de aplicar la TO. No es la única, pero es la que hemos desarrollado para hacer frente a los retos a los que nos hemos enfrentado. Este enfoque trata de inspirar a la comunidad educativa e invitarles a conocer los beneficios de este particular tipo de teatro entre jóvenes. El Teatro Imagen permite encarnar conflictos particulares y el Teatro Foro ayuda a romper opresiones, ambas técnicas actúan como motor de cambio personal y social.

El artículo trata de ser práctico, ofreciendo algunas técnicas y juegos que se pueden realizar fácilmente en una clase. Sin embargo, es sólo un apunte, y si alguien quisiera ir más allá, deberá de vivir un proceso de TO para adquirir los conocimientos necesarios, porque sólo cuando una persona lo ha experimentado puede realmente entender el poder de esta fórmula. En resumen, esta es una aproximación teórica a una metodología práctica, una invitación a descubrir nuevas posibilidades en el campo de la educación.

ABSTRACT: The current article presents an experience of Theatre of the Oppressed (TO) into Education. The methodology developed by Augusto Boal is described from Image Theatre to Forum Theatre, and so the basics concepts of its philosophy. These tools work as social technology, which means that we can use them in order to increase relational abilities such as creativity, critical thinking, personal expression or social empowerment.

The following text shows a particular way of applying TO, it is not the only one, but it is the way that we have developed to cope with the challenges that we have faced. This approach tries to inspire the education community and invite them to know the benefits of this particular kind of theatre between youngsters. Image Theatre allows embodying particular conflicts and Forum Theatre helps to break oppressions, both technics act as the motor of personal and social change.

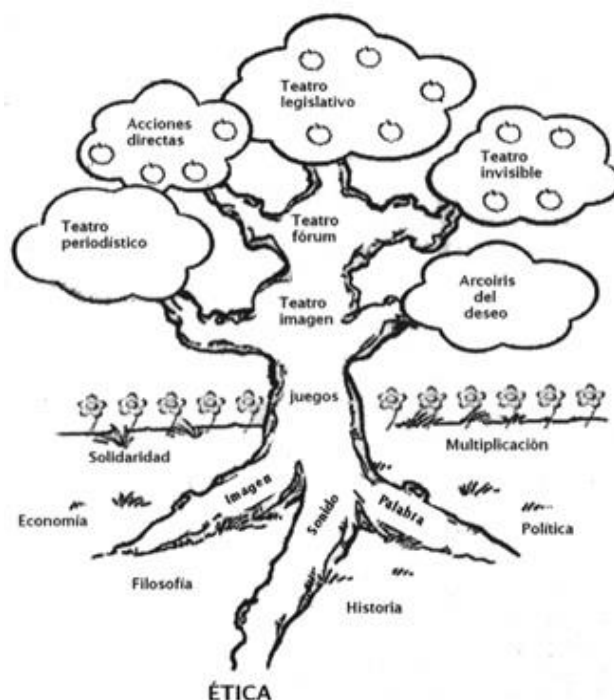
The article tries to be practical, providing some technics and games that can be easily played in a class. Nevertheless, it is just a taste, and whether somebody would like to go further, this person should live a TO process to acquire the required knowledge, because only when a person has experienced it can really understand the power of this theatre. So, this is a theoretical approximation to a practical methodology, an invitation to discover new possibilities in the field of education.

Contextualización

Teatre de Caixó somos una companyia valenciana con una trayectoria de más de diez años que se ha especializado en teatro en la educación. Una de las herramientas con la que trabajamos es la metodología del Teatro del Oprimido y en especial el formato de espectáculo llamado Teatro Foro. El siguiente artículo pretende compartir nuestras experiencias en este ámbito.

El Teatro del Oprimido es una metodología propuesta y desarrollada por el brasileño Augusto Boal, quien dedicó su vida a buscar soluciones teatrales a los retos con los que se fue encontrando en su trayectoria profesional y personal. Todo su legado se sintetiza en el árbol del Teatro del Oprimido.

Trabajamos con material humano, personas con un cuerpo, unas ideas, unas emociones y un bagaje cultural nutrido por la solidaridad, la economía, la filosofía, la ética, la historia y la política. Todos estos elementos componen un lenguaje de sonidos, imágenes y palabras que se desarrolla mediante juegos. Los juegos permiten desmecanizar y predisponer para la acción reflexiva.



Teatro Imagen

En la base del tronco de este árbol está el Teatro Imagen. Con nuestro cuerpo podemos realizar estatuas de conceptos, tanto concretos como abstractos. Por ejemplo, podemos representar los conceptos de: estudiante, profesora, emigrante, hombre, mujer, el color azul, el concepto de libertad, el concepto de opresión... Trabajar con imágenes nos permite representar la realidad, significarla y modificarla. Veamos algunas de sus bonanzas.

Trabajar desde el cuerpo burla la censura de nuestra mente. Si a un grupo le proponemos que a la palmada haga la estatua del concepto de "hombre", el resultado serán imágenes que se corresponden con la idea socialmente interiorizada por parte de cada persona. Tal vez no estemos de acuerdo con esa idea o no es lo que nos gustaría mostrar, pero sí que es lo que hemos interiorizado por como hemos sido sociabilizadas. De esta forma, se hacen visibles las opresiones interiorizadas, se establece la visión generalizada que tiene el grupo sobre un concepto y se puede reflexionar sobre aquello que vemos, aquello que no vemos y aquello que deseáramos ver.

En un grupo siempre acaban aflorando aquellas opresiones que están vivas entre las personas que lo conforman. El ser humano es proyectivo, interpreta la realidad a partir de las ideas que conforman su mente. A efectos prácticos esto supone que ante una misma estatua, cada persona verá aquello sobre lo que está sensibilizada. Por ejemplo, proponemos que alguien haga una estatua del concepto de "opresión", luego pedimos al grupo que interprete qué ve, quién podría ser y qué tipo de opresión sufre. Las lecturas que surjan estarán en relación con las opresiones vivas en las personas del grupo. Esto resulta muy práctico a la hora de trabajar con los focos de interés reales de un grupo concreto. Ante una misma estatua de opresión, un grupo puede ver una opresión de género, otro grupo puede ver una opresión de racismo y un tercero podría ver un caso de acoso.

A partir de la significación de una imagen podemos desarrollar nuestra visión sobre la temática. Supongamos que a partir de una imagen individual de opresión el grupo ve a

una persona sufriendo acoso, ahora podemos preguntar ¿quién es? ¿qué edad tiene? ¿dónde está? ¿quién ejerce la opresión? ¿alguien puede asumir la estatua de la persona opresora? De esta forma la imagen se amplía, ya tenemos una persona oprimida y otra opresora. Nuevamente preguntamos qué ve el grupo, ¿qué tipo de opresión se está ejerciendo? ¿por qué? ¿hay alguien más en la escena? ¿quién puede asumir la estatua de los personajes que faltan? Así, se acaba conformando una imagen cada vez más concreta de una historia particular sobre una temática general.

Teatro Foro

El Teatro Foro surge en el momento en que se modifica una propuesta que representa una opresión. Pongamos que hemos creado una imagen colectiva del concepto de familia donde cada integrante de la imagen representa un rol. Ahora pedimos a las personas que observan la imagen que opinen sobre lo que ven, ¿hay alguna opresión? ¿quién la sufre? ¿quién la ejerce? ¿cómo se podría romper la opresión? Ante esta última pregunta surgen propuestas y se invita a que alguien de fuera se intercambie por alguien de dentro y adopte una nueva estatua que sintetice la propuesta de cambio. ¿Qué vemos ahora? ¿qué está haciendo? ¿qué podría generar en esa situación? ¿se rompería la opresión? Este tipo de intervención ya es Teatro Foro.

Pero además, el Teatro Foro es un formato de espectáculo teatral. Consiste en la representación de una situación opresiva y el posterior foro escénico con el público. Un teatro foro tiene tres partes diferenciadas, primeramente se explica al público el funcionamiento y se proponen algunas dinámicas de calentamiento para predisponer a la participación. Seguidamente se representan las escenas en las que se plantea la opresión en concreto. En tercer lugar se inicia un debate con el público en el que se le invita a convertirse en espectadores y espect-actrices, es decir, se les invita a que quien tenga una propuesta de cambio entre en la escena, interprete alguno de los roles de la obra y actúe su propuesta de mejora del conflicto.



Proceso de creación

La filosofía de Augusto Boal y de su Teatro del Oprimido era dar herramientas para que personas oprimidas pudieran romper sus opresiones mediante el teatro. Así pues, lo ideal es que un grupo inicie un proceso de introspección que culmine con la creación de un teatro foro sobre aquella opresión que sufre y que quiere romper. Este tipo de creaciones empiezan en talleres donde los juegos ayudan a crear el grupo y donde el Teatro Imagen ayuda a explorar las opresiones y a generar material escénico. En nuestra trayectoria hemos abordado el proceso de creación desde dos modelos, en algunos casos hemos facilitado procesos de creación con grupos que han creado sus propias obras y luego han sido confrontadas ante un público; y en otros casos hemos sido actores y actrices profesionales quienes hemos realizado una creación sobre una opresión dirigida a un público que la sufre. El primer modelo es mucho más transformador para el grupo creador, ya que supone mucho más tiempo de análisis, exploración, transformación y empoderamiento. El segundo modelo resulta práctico para trabajar con grupos numerosos que no disponen de la posibilidad de realizar un proceso más largo.

A la hora de crear una pieza de Teatro Foro hay que tener en cuenta las características específicas de este tipo de teatro. Una clave fundamental es la ausencia de catarsis, es decir, la obra no purga, no tiene un final feliz en el que se resuelve el conflicto planteado, sino que termina mal, como la realidad de ese conflicto. Esto es esencial, ya que deja al público con la necesidad de ver como se soluciona la historia y es el motor principal de su participación, ya que cuando se les pide quien podría hacer algo para solucionarlo, su deseo de final feliz pone en marcha su creatividad a la vez que activa su cuerpo predisponiéndolo para la acción.

En relación a este punto, destaca el concepto de Crisis China. En chino, la palabra Crisis se escribe con dos símbolos 危机 (Wei Ji), que por separado significan Peligro y Oportunidad. El Teatro Foro se apropia de esa filosofía de ver un peligro como una oportunidad de crecimiento. En una dramaturgia la Crisis China es el

momento final que desencadena en las consecuencias más severas de una opresión, también llamado Punto de No Retorno, simboliza el momento en que una opresión se ha establecido o normalizado. En el proceso de creación se busca ese momento que será determinante tanto para el desarrollo de la historia como para su culminación, ya que en el resultado final suele mostrarse de cara al final de la historia. Durante la representación preguntaremos al público en que momentos podría hacerse alguna cosa distinta antes de que el Punto de No Retorno establezca una situación donde la opresión se ha instaurado.

Al igual que está el momento de la Crisis China, están también las Ventanas, momentos en los que el público podría intervenir, momentos que son identificados durante la creación y que se añaden a la dramaturgia para que el público vea oportunidades de cambio durante todo el transcurso de la obra, antes de la Crisis China.

Los personajes que aparecen en una obra de Teatro Foro pueden clasificarse en cuatro tipos:

- Oprimido. Personaje o personajes que sufren la opresión.
- Opresor. Personaje o personajes que ejercen la opresión.
- Cómplice. Personaje o personajes que con su actitud permiten que la opresión continúe.
- Aliado. Personaje o personajes que con su actitud ayudan a que la opresión se rompa.

Lo más significativo de esta clasificación es que engloba a todo el mundo, incluso a quienes observan o parecen ajenos al conflicto. Ver un conflicto y quedarse al margen nos convierte en cómplices. Por lo tanto, si como asistentes a una sesión de Teatro Foro nos quedamos callados cuando se nos da la oportunidad de cambiar las cosas, esa actitud nos convierte en cómplices. La vergüenza, el miedo a represalias o a equivocarnos nos convierte en cómplices. Esto nos interpela, evidencia la responsabilidad que todos tenemos de que el mundo sea como es y una vez hemos tomado conciencia de una realidad ya no podemos obviar que existe. La ignorancia podría eximir nuestra responsabilidad, pero

una vez somos conocedores ya no hay vuelta atrás.

Todas estas características son claves para garantizar que la posterior confrontación con el público resulte dinámica, viva y llena de propuestas de cambio. Teniendo en cuenta estas singularidades se desarrolla la creación, un proceso creativo donde a partir de imágenes se van conformando escenas. La imagen de una situación concreta se significa y se improvisa, de manera que surgen los diálogos y se va conformando una dramaturgia que poco a poco ordena el caos. ¿Qué falta? ¿qué no funciona? ¿qué estamos obviando? ¿qué? ¿qué? ¿qué? Cuestionarse, analizar y jugar en busca de las respuestas nos permite avanzar en el proceso. ¿Qué podría hacer el público de otra forma en este momento para mejorar las cosas? Hacer Foro durante los ensayos nos

ayuda a anticipar posibles intervenciones del público y preparar la escena para que resulte lo más realista posible. Los personajes cogen forma, tienen argumentos, deseos, miedos... Los actores y actrices se preparan para defenderlos ante propuestas de cambio, igual que harían en la realidad.

Una vez hay una dramaturgia de base se procede a aplicarle técnicas de ensayo que permiten potenciar aquello sobre lo que queremos incidir. Y sin olvidar nunca que estamos realizando un proceso artístico, por lo tanto la forma y el lenguaje tendrán una estética que resultará atractiva como resultado artístico. La estética ha de reforzar el contenido y a su vez el contenido reforzará la estética de la creación.





Confrontación con el público

El resultado de la creación puede quedarse como parte del proceso de un grupo o puede presentarse a un público ajeno al proceso. Si lo compartimos con un público, el Teatro Foro empieza con una presentación donde se explica la dinámica, seguido de un calentamiento que predispone al público para la acción. Luego se presenta la obra, planteando la problemática y la historia que se va a intentar cambiar.

Una vez mostrada la obra al público se inicia el Foro, donde se genera el diálogo con el público y se estimula a que el diálogo no sea sólo verbal, sino también escénico. Se lanzan las primeras preguntas: ¿lo que habéis visto es real? ¿os gusta? ¿os gustaría cambiarlo? A partir de ahí, aparecen las primeras propuestas. Las personas facilitadoras procuran que el debate sea plural y ordenado, que se escuchen voces diversas, acogiendo la diversidad de opinión, reformulando en ocasiones si alguna idea no queda del todo clara y cuestionando los argumentos más sentenciadores. Las personas facilitadoras han de ser conocedoras de la temática en cuestión, han

de poder evaluar las opiniones para conducir el debate hacia la mayor riqueza posible y han de detectar cuando una propuesta es intervenible. Así, cuando alguien del público sugiere un cambio que alguno de los personajes de la obra podría llevar a cabo, esta persona ha de ser invitada a subir al escenario, asumir el rol del personaje y actuar su propuesta. ¿Quién de la historia podría realizar ese cambio? ¿en que momento de la obra? ¿lo probamos? Si dice que sí, ese espectador o espectadora se convierte en espect-actor o espect-actriz.

Una vez sube alguien del público a escena se le ofrecen los elementos de vestuario identificativos del personaje. Con esto le ayudamos a ubicarse en el rol y también creamos un distanciamiento, lo que haga el espect-actor o espect-actriz será desde el personaje, no desde él o ella. Actuamos el momento en cuestión y al terminar la intervención le preguntamos “¿has podido llevar a cabo tu idea?”. Y luego de escuchar su respuesta le agradecemos su intervención y le invitamos a volver al público. Entonces preguntamos al público qué ha visto y realizamos un análisis de qué cosas se han cambiado con la intervención. A partir de aquí sigue el debate a la espera de nuevas propuestas.



Nuestra experiencia

El Teatro Foro es una herramienta de prevención y resolución de conflictos. Permite tomar conciencia sobre nuestro funcionamiento social y personal, pone luz sobre las causas de nuestro comportamiento e invita a realizar cambios para tratar de ser la mejor versión de nosotros mismos.

Nuestra motivación a la hora de crear un espectáculo parte de la exploración e investigación de las necesidades del alumnado. Estamos en continuo contacto con los diferentes agentes educativos: madres y padres, profesorado y sobre todo alumnado. Esto nos permite identificar problemáticas vivas y preocupantes que podemos ayudar a atajar mediante nuestro trabajo. Ejemplos de problemáticas son: el acoso escolar, el ciberacoso, las relaciones tóxicas, la violencia de género, el racismo, el absentismo escolar...

Una vez identificada una problemática empieza la fase de documentación, buscamos información lo más plural posible para tratar de tener una idea lo más completa posible del conflicto. Una vez sumergidos en la temática creamos una dramaturgia siguiendo las pautas anteriormente descritas y damos forma a la creación hasta que esté lista para ser presentada ante el público juvenil.

El Teatro Foro es un laboratorio donde explorar como podemos cambiar la realidad que no nos gusta. El público es invitado a participar de la acción escénica, entra en la escena, asume un rol y actúa su propuesta de mejora. Esto es profundamente transformador, pone en valor su creatividad y le convierte en motor de su propio cambio. Quizá la resolución de las acciones de la espect-actora o espect-actor fracasen en su empeño de mejorar, no pasa nada, es teatro, es un juego, no hay consecuencias dramáticas. Pero, ¿y si se logra una mejoría? Entonces todo el público asistente se irá de la función con una estrategia que podrá hacer servir si se encuentra con ese problema en la vida real. El Teatro Foro nos prepara para afrontar los conflictos, es un espacio donde ensayar, mediante la prueba y el error descubrimos alternativas que nos preparan para afrontar la vida real con más posibilidades de éxito.

Un factor relevante es el hecho de que las propuestas surjan del público. Una idea no te moviliza tanto si te la dan preelaborada que como si se te ocurre a ti. El alumnado está cansado de que le aleccionen, pasa gran parte de su etapa educativa recibiendo mensajes a través de lecciones magistrales y charlas. Esta saturación y la rebeldía propia de la juventud, que por defecto rechaza todo lo que el sistema le obliga a asumir, hacen que el alumnado mire con escepticismo cualquier propuesta de nuestro modelo educativo. Ante esto, el Teatro Foro se basa en la mayéutica, el arte de hacer preguntas. Esto resulta muy estimulante, ya que pone a las personas en la tesitura de reflexionar, discurrir y crear. Crear, verbo clave para la transformación. El ser humano es instintivamente creativo y los beneficios de crear son enormes. Cuando una persona crea una idea original se emociona a si mismo, se sorprende, segrega endorfinas que alteran su ritmo cardíaco, aumenta el bienestar, activa el cuerpo y lo predispone para la acción. Cuando tenemos una idea, la propia idea nos empuja a implementarla. El Teatro Foro se aprovecha de este fenómeno, invita a tener ideas y luego da espacio para que sean accionadas. Otra característica de la creatividad es que necesitamos compartirla, el ser humano es social, generoso y gusta de mostrar a los demás aquello que a si mismo le emociona, tratando de contagiar de esa emoción. El Teatro Foro también aprovecha ese fenómeno, dando espacio para que la idea sea compartida en vivo y en directo.

La participación

Exponerse ante los demás es un acto de valentía. El hecho de plantarse en un escenario ante la mirada enjuiciante de tus semejantes supone un reto difícil para muchas personas. Lamentablemente, la mayoría de personas no recibe por parte del sistema educativo las herramientas suficientes para sentirse con comodidad y seguridad a la hora de exponerse, este hecho se solventaría exitosamente con un sistema educativo que integrara las artes escénicas en su metodología de formación de personas. En cualquier caso, las personas facilitadoras de Teatro Foro han de tener en cuenta esta carencia por parte de la mayoría del público con el que trabajan.



Así pues, para conseguir la participación del público existen diferentes estrategias. La primera de ellas es realizar un calentamiento al inicio de la sesión. Se plantean algunas dinámicas y se invita a que todo el mundo juegue. Estos son algunos ejemplos de dinámicas que se pueden plantear para que el público se accione:

- Saludar a las personas con las que vamos a compartir la sesión. Esta dinámica entrena la confianza. Se invita que saluden a las personas que tienen a los lados. Se invita a saludar a las personas que tienen delante y detrás. Se invita a buscar con la mirada a una persona desconocida y saludarla desde la distancia. Se invita a saludar a alguien que esté lejos de donde una está.
- Diálogo corporal. Esta dinámica entrena para el diálogo y la participación. Se establece un diálogo numérico entre el público y el elenco: elenco dice “uno”, público dice “dos”, elenco dice “tres”, público dice “uno”, elenco dice “dos”, público dice “tres”, elenco dice “uno”...y así sucesivamente. Una vez establecido el diálogo, se invita a que alguien del público cambie el “uno” por un sonido y un gesto, por ejemplo decir “ei” mientras se levanta una mano. Se vuelve a reproducir el diálogo anterior sustituyendo el “uno” por la propuesta del público. Sucesivamente se

cambian el “dos” y el “tres” por sendos sonidos y gestos. El resultado es un diálogo repetitivo de sonidos y gestos.

- Si digo “luna” el público dice “sol” y si digo “sol” el público dice “luna”. Esta dinámica entrena la atención y concentración, obliga al público a estar aquí y ahora. La persona dinamizadora juega con la dupla de palabras, por ejemplo puede decir “luna-luna-sol” y el público responde “sol-sol-luna”, luego dice “sol-luna-luna-sol” y el público responde “luna-sol-sol-luna”.

Como hemos comentado anteriormente, la obra no tiene catarsis, lo cual provoca la necesidad del público de buscar una solución y lo predispone para la acción. Esta es la estrategia primordial para generar participación.

Otra estrategia para lograr la participación del público es la mayéutica, el hecho de interpelar al público con una pregunta que inevitablemente empezará a contestarse en su cerebro y que en alguno de los casos no podrá reprimirse la necesidad de ser compartida.

Puede suceder que entre el público se establece que no van a participar de ninguna de las maneras. A veces las personas tienen ganas de salir pero también grandes resistencias a exponerse, buscar maneras

indirectas de que lo hagan les ayuda a cumplir su íntimo deseo de mostrarse y probar. Existen dinámicas multitudinarias que disipan la cerrazón e invitan a la acción. Que muchas personas a la vez se expongan ante el resto relaja al grupo y normaliza el hecho de participar. Compartimos un par de ejemplos:

- El termómetro. Consiste en que suben a escena unas diez personas. Las dinamizadoras dicen sentencias ante las cuales el grupo se ha de posicionar en el espacio. Previamente se ha establecido que un extremo del escenario es "Totalmente de acuerdo" y el otro extremo "Totalmente en desacuerdo", existiendo grados entre ambos extremos, así la línea que cruza el escenario quedaría tal que así: "totalmente de acuerdo", "muy de acuerdo", "de acuerdo", "no lo sé", "desacuerdo", "bastante en desacuerdo", "totalmente en desacuerdo". Ejemplos de frases: "los chicos y las chicas somos iguales", "cada persona se hace a sí misma", "soy libre de hacer aquello que quiera en la vida"...
- Las voces internas. Exploramos a un personaje de la obra, intentamos averiguar porque es como es, preguntamos que frases ha escuchado en su vida que lo han hecho ser así. El público dice frases que ha podido escuchar, sube a escena y sostiene su frase tocando al personaje. El resultado es una imagen del personaje del que surgen multitud de frases que tiene interiorizadas. A partir de aquí podemos reflexionar: ¿quién dice esas frases? ¿le ayudan al personaje? ¿estoy de acuerdo con ellas? ¿alguna vez las he dicho yo? ¿por qué se dicen?

Si la falta de participación perdura se puede aprovechar para hacerla explícita y explorar sus causas, al fin y al cabo el Teatro Foro tiene como finalidad ayudarnos a entender mejor como somos. Se puede preguntar "¿por qué no queremos salir?", demos el tiempo que haga falta y aparecerán las respuestas: "por vergüenza", "por miedo a equivocarme", "por miedo a que los demás

me juzgen"... Ante esta situación podemos exponer el siguiente análisis:

Hay una cosa que todas las personas tenemos en común. Todas queremos que nos quieran. Y como somos inteligentes, cuando llegamos a un grupo observamos y detectamos los comportamientos que el grupo aplaude y aquellos que castiga. Asumimos las dinámicas del grupo y así logramos su aceptación. Pero asumir dinámicas nocivas me convierte en cómplice de una opresión que en algún momento me puede perjudicar a mí. Resulta que a cambio de la aceptación del grupo me convierto en un agente perpetuador de una opresión que en algún momento podría dañarme. O somos valientes, nos enfrentamos al miedo al rechazo y somos consecuentes con lo que consideramos que está bien y mal; o por el contrario, seremos responsables de que las cosas sigan yendo mal.

Luego de esta exposición pedimos si hay alguna persona valiente que piense que las cosas podrían mejorar. Normalmente siempre suele aparecer alguna voz. En caso contrario, no pasa nada, se acepta que no quieren participar. Para hacerlo más explícito, en el cierre de la sesión se puede pedir:

"Levántate si durante la sesión has participado hablando". Este es el porcentaje de personas que exponen sus ideas.

- "Levántate si durante la sesión has participado escénicamente". Este es el porcentaje de personas que se exponen ante un público para implementar acciones de cambio.
- "Levántate si tenias una idea que aportar pero te ha dado vergüenza aportarla". Este es el porcentaje de personas que por miedo al juicio del grupo no comparten su creatividad y su talento...

"Levántate si te da vergüenza levantarte en esta dinámica" :).



Reflexiones

La experiencia de muchas representaciones con teatros foro sobre problemáticas muy diversas nos han permitido ser testigos de la enorme creatividad y talento que tenemos las personas y concretamente las personas jóvenes, que llegan a conclusiones y reflexiones realmente trascendentales y sorprendentes. No siempre se encuentran diamantes en las sesiones, pero de vez en cuando se siente que se toca alguna verdad. Compartimos algunas reflexiones sugeridas por jóvenes en sesiones de teatro foro:

- “No hagamos de nuestras limitaciones nuestra identidad. Seamos críticos con nosotras mismas y capaces de aceptar que a veces nos equivocamos.”

Lucía, 17 años.

- “Tenemos el privilegio de dedicar tiempo a reflexionar sobre quién somos y quién podemos llegar a ser. Esto es gracias a que nuestros padres, madres y generaciones anteriores trabajaron duramente para darnos lo mejor que pudieron, generaciones que no tuvieron el privilegio de dedicar tiempo a cuestionarse, porque las prioridades eran otras. La mejor forma de honrar ese esfuerzo hecho desde el amor incondicional no es intentando ser o pensar como ellas, sino ser capaces de soltar ciertas creencias limitantes, no repetir sus mismos errores y tratar de superarlas en aquello que ellas no tuvieron oportunidad.” Carlos, 18 años.

- “La violencia es el argumento de

quien no tiene argumentos. La violencia genera más violencia. Mediante la violencia una persona no obtiene respeto de los demás, sino que infunde miedo y el miedo no tiene nada que ver con el respeto.” Pedro, 14 años.

- “Como sociedad hemos creado mecanismos de control (policía, sistema jurídico....) porque hemos demostrado que no somos capaces de gestionar nuestra libertad sin hacer daño a los demás. Para ser dignos de nuestra libertad tenemos que madurar y aprender a vivir respetuosamente con los demás.” Ana, 16 años.

- ¿Eres libre? “No, estamos influenciados por el contexto, el cual moldea nuestras ideas, gustos y visión del mundo.” Yuri, 17 años.

Conclusiones

Cada grupo y persona tiene una percepción y un madurez respecto a cada tema. A veces desde la dinamización quisiéramos generar un cambio radical en el tiempo de que se dispone en una sesión. Pero hay que adaptarse al ritmo y la realidad del grupo con el que se trabaja. Puede que nos parezca que un grupo no ha llegado a conclusiones muy profundas, pero nuestro trabajo es sembrar semillas, sugerir ideas que tal vez nunca broten o que en el mejor de los casos pasen años antes de que una persona de las que asistió a la sesión despierte aquella idea sugerida y le ayude en su camino de crecimiento. Como facilitadoras tenemos que aprender a no frustrarnos, a no ser demasiado exigentes con nosotras y con el grupo, así como a respetar el momento de cada persona.

Consideramos que estas herramientas tienen un impacto muy positivo y significativo en la madurez de las personas más jóvenes y en su crecimiento como ciudadanas. Y es que, como dijo Augusto Boal: “ciudadano no es aquel que vive en sociedad, es aquel que la transforma”. Animamos a que la comunidad educativa integre estas técnicas en la práctica docente, ya que ayudan al desarrollo no solo individual, sino también comunitario; y lo hacen de una manera lúdica y divertida, pero también integral y profunda.

Bibliografía

- Boal, A. (2002) *Juegos para actores y no actores*. Alba Editorial.
- Baraúna, T. y Motos, T. (2009) *De Freire a Boal. Pedagogía del Oprimido. Teatro del Oprimido*. Ñaque Editora.
- Santos, B. (2019) *Teatro del Oprimido. Raíces y Alas*. Editorial Descontrol.

Entrevista a Ester Trozzo

Emilio Méndez Martínez

Maestro e investigador, Universidad de Oviedo, España

emiliomendezmartinez@gmail.com

Para referenciar: Mendez Martinez, Emilio. (2023). Entrevista a Ester Trozzo. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 5(9/10), 21-25.

Entrevista a Ester Trozzo

Pedagoga teatral



Entrevista completa:



Ester, la palabra que siempre escucho cuando digo tu nombre en España es "inspiración".



La gente más pobre se necesita más. Los pueblos más pobres suelen unirse más... Más pobres en dinero.



Esa necesidad genera cercanía, que se construye desde la educación, también desde el teatro.




Porque jugar juntos va construyendo una manera de estar conjuntamente.




"La vida en juego", gran libro de la maestra argentina Ester Trozzo!




En Argentina llevamos 30 años con el teatro en la escuela, que comenzó a producir una contracultura escolar, atenuando su rigidez.




En teatro trabajamos con lo que el alumnado trae, y ahora es difícil, porque tienen en sus cabecitas tanto Youtube, tanto TikTok...



Es una nueva forma de aculturación, de ser de ninguna parte.



Pero el teatro te humaniza y eso te otorga más antenas para captar la realidad, que es muy confusa y compleja debido a una construcción irreal desde los medios.



La tecnología no es mala, lo malo es cómo se suele usar. Con los niños pequeños, es clave porque reduce su vínculo con el entorno limitándolo a una pantalla y a una realidad que no existe.

CRACK!



Hablamos de un teatro pedagógico. Se ocupa de la autoestima, del autoconocimiento, del respeto de las diferencias, del aprender a escucharse. Eso se enseña, no viene dado.



Y quizá no se llega a montar una obra, porque no es el objetivo principal.



Y habiendo vivido tantos cambios políticos como has vivido, ¿qué piensas que va a pasar?

Que estaremos en lucha mucho tiempo. El imperio es tan fuerte y se nota tan claramente en todo...



¡Gracias, España, por tanto afecto! Y a esta sala maravillosa le deseo que suene, que vibre y que se disfrute teatro.

BOOM!



Veo que los mayores teníamos más clara la utopía. Ahora veo a los jóvenes: "bueno, si estoy cómodo, si tengo un trabajo...no importa quién me dé ese trabajo... No me voy a meter en este lío".



Entrevista a Xesca Vela

Sara Torres Pellicer

Universidad Rey Juan Carlos, España
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

torrespellicersara@gmail.com

Para referenciar: Torres Pellicer, Sara. (2023). Entrevista a Xesca Vela. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 5(9/10), 27-32.



Podemos decir de Xesca Vela que es Doctora en Teatro y Educación por la UAB y docente de secundaria y Bachillerato de ciencias y artes escénicas. Es miembro del Movimiento Educativo Sistémico que trabaja la Pedagogía Sistémica. Tiene el Máster Universitario en Estudios Teatrales (UAB), Máster en Coaching Sistémico (UAB), Posgrado en Pedagogía Sistémica (Instituto Gestalt) y es licenciada en Ciencias Químicas (UV). Siempre ha amalgamado sus estudios universitarios con el teatro y la danza. De esta fusión, científica y artística, ha cultivado su pasión por la Pedagogía Teatral.

Pero, sobre todo, debemos decir que es una apasionada defensora del teatro en la educación. Se define como una investigadora incansable que combina sus clases con la experimentación en el aula. Fruto de todo su trabajo es el libro que ha publicado este año y que es una herramienta muy útil para trabajar desde el teatro con adolescentes y jóvenes.

Vela Carmona, V. (2023) *Teatro y educación. Guía práctica para trabajar con jóvenes*. THEATRUM EDUCARE.

¿Cómo llegaste a elaborar este libro?

El libro es una recopilación de ejercicios que he ido experimentando a lo largo de mi formación actoral y pedagógica. Se puede decir que es un pedacito de mi vida. Las actividades propuestas las he experimentado en el aula o las he vivido en mi formación y sé que funcionan 100%.

Algunos compañeros y compañeras docentes me preguntaban de dónde sacaba tantos ejercicios que proponía. -¿Dónde está escrito? Me preguntaban... Y yo les señalaba mi cabeza y mi corazón, porque los había aprendido con la experiencia y la consciencia. La idea de documentar los ejercicios de las clases de teatro, me iba rondando por la cabeza. Después de escribir mi tesis doctoral sobre teatro y educación, aprendí a recoger, seleccionar y ordenar metódicamente mi práctica en el aula. Una vez doctorada, decidí que el libro saliera a la luz. De hecho, tenía mucho material investigado, solo necesitaba organización y me puse a trabajar. Y aquí está su resultado.

Dentro de las publicaciones que hay en el campo del teatro y la educación ¿qué aporta este libro?

La diferencia se encuentra en la mirada pedagógica que, además de sugerir ejercicios propone un tipo de evaluación y una autoevaluación (para el alumnado y para el docente). También es original porque combina diferentes técnicas de crecimiento personal para fomentar la creatividad en la creación de un espectáculo colectivo. Se explican diferentes maneras de funcionar en una comunidad educativa para fomentar la cultura, como la escuela de espectadores teatrales con familias, docentes, alumnado y la población del centro. Otro interés del libro es la vinculación que se establece con la práctica educativa en el aula y la investigación innovadora con el modelo IAN, la técnica fotovoz, la kitchen table, el haqueo teatral, entre otras muchas. La propuesta teatral promueve 3 dimensiones de las

personas para su crecimiento personal y colectivo: La dimensión socioemocional, la artística y la sociocultural. Los ejercicios, propuestos en cada capítulo, se clasifican de más sencillos y asequibles a los más complejos. Los últimos requieren un crecimiento madurativo para poder abarcar una evolución emocional, artística y social.

Dices que es para docentes que quieran dar teatro o dinamizar sus clases. ¿Cuál es la diferencia entre ambos ámbitos?

Me centro en docentes de secundaria y bachillerato porque es mi oficio, pero realmente sirve para quien quiera iniciarse o revisar su práctica educativa. El teatro se puede impartir como una materia artística, en la que se desarrollan diferentes técnicas teatrales y se aprenden los diferentes oficios que se entrelazan, además de poder construir una pieza teatral. Cuando hablo de dinamizar las clases, pienso en docentes de otras materias que no sean de drama, pero que quieren romper la rutina estática en el aula y enriquecerla con la participación de las personas de manera activa, corporal y lúdica.

El teatro engloba todas las disciplinas, se puede trabajar la historia con una propuesta escénica, ya que los personajes históricos han sobrevivido con el tiempo, y se pueden jugar. La física, latecnología y la educación visual y plástica acompañan a la construcción de la estética de los espectáculos: Escenografía e iluminación. Las matemáticas y la educación física enriquecen la danza y el movimiento escénico. La química y la biología explican la vida orgánica humana y las combinaciones emocionales... La música investiga el espacio sonoro, las lenguas enriquecen la expresión escrita, oral y cultural... todo esto, en el caso de que disgreguemos las materias, pero si se entiende la educación como la unificación de todos los conocimientos, el teatro puede contribuir al crecimiento humano en cualquier ámbito, obteniendo un trabajo colectivo y holístico.

¿Con qué criterio has secuenciado este libro en capítulos?

La clasificación de los capítulos se ha organizado de los más sencillos, los ejercicios que pienso que son primarios para establecer un buen vínculo emocional con el grupo, a

actividades más complejas y que necesitan una maduración teatral. Referencio el sistema evolutivo teatral de Mantovani. En la adolescencia introduzco el juego dramático, la investigación de materiales, cuerpo, voz, la improvisación y finalmente la dramaturgia para crear sus propios espectáculos. Y también hago reflexión sobre la preparación de la audiencia, en una escuela de espectadores teatral y debatiéndola puesta en escena, para desarrollar el pensamiento crítico. Al principio del libro propongo pautas para el juego escénico, en este apartado se pacta el compromiso del grupo, un esquema dramático, las bases de la improvisación, la oratoria y un kit imprescindible para las aulas de teatro. Otro material valioso que propongo es la ficha de observación del docente para las dimensiones socioemocional, artística y sociocultural, a las que contribuye el teatro en el crecimiento de la persona.

¿Este libro podría ser un “manual de ejercicios” para trabajar en diferentes ámbitos o solo en el escolar?

Yo tengo experiencia en el ámbito educativo, tanto en adolescentes como con adultos. Es un libro sencillo, pero completo, toca muchas teclas para abrir el interés de la persona que lo lea y lo quiera aplicar. Es una guía pedagógica teatral básica. Cualquier persona lo puede aplicar como método terapéutico, o en diferentes ámbitos si quieren potenciar la relación en grupos de diferentes empresas o identidades... depende de quien lo quiera aplicar. En el libro de Motos, Navarro, Ferrandis y Stronks: *Otros escenarios para el teatro* desarrollan las diferentes aplicaciones del teatro, como cambio social, como cambio personal, en la educación, como dramaterapia y neurodrama con ancianos y en las organizaciones. El teatro es versátil y con él se rompen estructuras mentales y sociales para interrelacionar socialmente. En el ámbito sanitario, se utilizan técnicas teatrales para que los pacientes puedan mostrar sus emociones, se sientan parte de un grupo, con un objetivo común y una pasión compartida. Tengo compañeras que trabajan con el cuerpo de bomberos y bomberas para dinamizar el grupo con el fin de una mejor convivencia... Esta guía está abierta a cualquier ámbito y edad.

¿Es necesario tener formación en teatro para poder aplicar las propuestas que haces en esta publicación?

La formación presencial y la experiencia teatral presencial siempre enriquece más que un libro, pero tener una guía ayuda a poner orden en el trabajo teatral, y decidir por dónde empezar. Creo que si hay alguna persona que no ha hecho teatro, en un principio se sentirá insegura, pero acompañada con las explicaciones del libro. Aunque siempre que seas posible se debe formar presencialmente. Para afianzar sus clases, y para alimentar el alma, como dice la filósofa y docente, Begoña Román: “El alma, como el cuerpo, también se muere de hambre”, su nutrición se completa con las artes.

¿Podrías hablarnos de las diferencias entre juego simbólico, juego dramático y juego de roles?

Hay una fina línea entre ellos y muchas definiciones según Laferrière y Motos en *Palabras para la acción*, entre otros. Para mí, el juego simbólico es una acción espontánea en el que la persona imita su vida cotidiana, por ejemplo, los niños y las niñas imitan el mundo que ven, juegan a que son padres o madres, juegan a que son gatos, juegan y se lo creen. Pueden pasar de lo que es real a lo que es imaginario de una manera fluida, sin consciencia. Su nivel de implicación es lúdico, de entretenimiento.

En el juego dramático, la persona sabe que está representando conscientemente un papel. Juega con un grado más de madurez, se potencia la improvisación y se tienen en cuenta la construcción de personajes. En el juego de roles, la persona recibe la información sobre un rol determinado y debe trabajar sobre él. Es una simulación. Normalmente, se utiliza para mostrar ejemplos de situaciones, de manera pedagógica, aunque hay juegos que piden la implicación en cada rol ficticio.

Para mí, el juego es una ventana abierta a la imaginación, a crear sin prejuicios y donde las ideas más extrañas tienen su espacio. El adulto necesita este espacio para permitirse jugar, y los adolescentes se encuentran en un momento crucial, en el que no les gusta que se les reconozca como niños, pero al mismo tiempo les encanta jugar. Es un dilema, pero el teatro les brinda la posibilidad de

expresarse tal como son, y es un descanso emocional.

Has trabajado con el sistema de teatro evolutivo por etapas de Mantovani. ¿Qué tiene de interesante este enfoque?

A mí me ayudó a identificar a mi alumnado. Yo trabajo con la franja de edad de 12 a 18 años. Últimamente, me quedo con los jóvenes de 16 años y el salto de 12 a 16 es grandioso. Veo como entra el alumnado en primero de la ESO (12 años), inseguro, activo, y con una mirada *yoísta*. Son el centro de su mundo y necesitan una máxima atención, además de tener una energía descontrolada y trabajar con pasión. Cuando pasan a segundo de la ESO (13 años) presentan una fase más rebelde y de rotura con todo. A los 14 años empiezan a encaminar sus pasiones y descubrir hacia donde se quieren dirigir y entre los 15 y 16 años, el pensamiento ha madurado, no se creen el centro, aprenden a escuchar, a mostrarse con una nueva sensibilidad y estética. Poder identificar estas fases de la adolescencia según la formación teatral, me ayudó a entender que necesitaba mi alumnado en cada curso. Hay excepciones y dependen de los grupos, pero es un buen comienzo, para plantearte las clases. Luego los límites o los retos se van viendo según el vínculo o la implicación de la clase.

Hablas del modelo IAN, cuéntanos cómo lo utilizas en este libro.

El modelo IAN, ideado por la universidad Arhus, pretende valorar la calidad artística de un espectáculo a partir de 3 factores: La intención (I), la habilidad (A, *ability*) y la necesidad (N). Este modelo lo he trasladado al mundo educativo para valorar los espectáculos a los que asistimos. Si los 3 factores (intención, habilidad y necesidad), se encuentran en equilibrio, estamos delante de un buen espectáculo. La intención se basa en la idea, la premisa o el tema de que va el espectáculo,

¿Qué pretende el director o la directora transmitir al público? Cuando hablamos de habilidad, se valora la capacidad interpretativa de los y las intérpretes en escena. Finalmente, se plantea si el espectáculo es necesario para la sociedad. ¿Interesa al público al que va dirigido?

Cuando los tres vectores se equilibran, en un valor elevado, se valora que el espectáculo tiene calidad artística. Este modelo nos ayuda en la clase para valorar las actuaciones que vemos o interpretamos.

Una de las labores más complejas en la pedagogía artística es la evaluación. Tú has ideado una Tabla de autoevaluación del proceso teatral. ¿Cómo se trabaja con ella?

Cuando damos clases, los y las docentes tenemos siempre el dilema de la evaluación. Nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Cómo debemos evaluar esta actividad? ¿Puede ser el arte evaluado? ¿Se puede ser objetivo en una materia tan subjetiva? ¿Qué valor numérico le doy a este trabajo, o a esta interpretación? Yo apuesto por una autoevaluación del alumnado para que sean conscientes de su implicación en la materia, que valoren su esfuerzo, su escucha, su valentía y sus habilidades comunicativas, artísticas y sociales. La rúbrica que presento de autoevaluación es sencilla, se valoran 4 estados en cada pregunta: Nivel principiante (aprendo de forma pasiva), nivel en vías de desarrollo (participo y me activo), nivel avanzado (aporto y creo) y nivel experto (investigo y me comprometo). Cada persona valora su nivel individual y grupal en cada trimestre y para cada actividad concreta.

También propongo una rúbrica para que la persona que observa el proceso del alumnado, lo evalúe en las tres dimensiones, la socioemocional, la artística y la sociocultural. No se debe olvidar también que la persona docente es objeto de evaluación por parte del alumnado y por ella misma. Es una manera de mejorar la práctica educativa analizando proceso y resultado. ¿Qué se aprende conjuntamente? Es importante que después de cada sesión teatral se cierre la clase, dando voz a todo el mundo, con una rueda de impresiones.

Otra propuesta que hago, es el diario individual de cada sesión que realiza el alumnado y el diario de la persona docente. Es una herramienta básica para establecer un buen vínculo con el alumnado. Muchas veces, algunas personas no se atreven a decir lo que sienten en público y por escrito se aventuran a expresarlo mejor. La escucha es prioritaria, para crear un buen ambiente en el aula. Para la tesis, también grabé diferentes sesiones y

me dió una nueva dimensión para analizar mi práctica educativa. Había situaciones que viví de manera diferente a las que observaba en el vídeo. La perspectiva da otra dimensión, enriquece y te permite reflexionar y transformar.

Hay un capítulo especialmente original y es el de “La audiencia”. ¿Cómo surgió escribir sobre esto?

Un día, un alumno me dijo que no quería ir a la salida que hacia su grupo de clase al teatro. Yo le pregunté ¿Por qué? Y me respondió: Porque una vez fui al teatro y no me gustó. Aquí empecé a darle vueltas cómo motivar al alumnado de mi centro para asistir al teatro. Me di cuenta de que cuando venían del teatro decían: Me ha gustado mucho o no me ha gustado nada. Pero eran incapaces de decirme qué tipo de teatro habían visto, cómo se llamaba la compañía, quienes eran los protagonistas, qué escenografía se había utilizado, cómo era la estética del vestuario, la iluminación, la música... No se fijaban, se quedaban con momentos, sin observar cada uno de los oficios, y del trabajo que comportaba la función. Por eso, propuse al equipo directivo crear una hoja de ruta para ver una obra y poder expresar lo que han sentido, valorar los oficios, la intención de la dirección, la habilidad de los y las intérpretes... así nació ADOLESCENA, una propuesta en 4 fases para apreciar y debatir un espectáculo.

A partir de aquí, no dimos cuenta que necesitábamos formar también a los adultos. Así empezamos nuestra escuela de espectadores de teatro, donde leíamos teatro en comunidad, asistimos a la función y posteriormente compartimos las impresiones y analizamos la puesta en escena. Es un trabajo de familias, docentes y alumnado. Por tanto, el capítulo de la audiencia es esencial para entender la práctica educativa comunitaria.

¿Cómo ves el panorama del teatro en la educación en España?

Tengo fe que el teatro se valore como herramienta pedagógica. De momento tiene poca presencialidad en el currículum de la educación obligatoria y en el universitario. Las artes son esenciales para complementar a la persona, ahora falta que lo reconozca las

altas esferas que gobiernan y que dediquen parte del currículum a impartir arte con calidad sin olvidarse del teatro y la danza, que son las materias más olvidadas. Me entristece que jóvenes que están interesados e interesadas en el teatro, solo lo puedan cursar de manera extraescolar, con el gasto económico correspondiente, y por este motivo, algunas personas no lo pueden practicar.

Has trabajado como profesora de secundaria dando otras asignaturas y en esa labora has aplicado el teatro. ¿Qué podrías sugerir al profesorado que tenga una inquietud similar a la tuya?

Yo soy química, y mis clases han ido acompañadas de dramatización. Las ciencias como las otras materias tienen mucha relación con el arte dramático. Mi alumnado ha estudiado la composición de los 3 tipos de rocas: magmáticas, sedimentarias y metamórficas y cuando las han identificado les he pedido que se identificaran con alguna de ellas y que lo hicieran en formato poesía. La puesta en escena de su poesía fue espectacular, algunas personas se sentían metamórficas, tímidas y poco comunicativas, otras explosivas como las volcánicas y otras eran calmadas como las sedimentarias. Una mezcla de emociones, introspección y conocimiento se vislumbraba en sus miradas. Si hablamos de los estados de la materia: sólido, líquido, gaseoso o plasma, podemos trabajar corporalmente los estados, la materia se mueve de manera diferente si se incrementa la temperatura, las estructuras de los sólidos son rígidas y su vibración es mínima, en cambio, un gas puede ocupar todo el espacio. También se puede interpretar papeles de científicas o científicos como Lise Meitner, la descubridora de la fisión nuclear, que nunca fue reconocida, por ser mujer y judía. Investigar los personajes históricos y representarlos, dándoles voz, es una buena manera de dignificar la historia. Otro personaje que trabajo es *Galileo Galilei* a partir de la obra de Bertolt Brecht. Depende mucho de la programación, pero si hay voluntad se puede trabajar de manera dramática. Surgen muchas vinculaciones entre el aprendizaje y el teatro, todo es atreverse, pasar el límite de las dudas y evidentemente, formarse. La educación es un viaje hacia la vida buena. Los y las docentes transmiten a su alumnado el culto por el arte y la cultura, por la estética de la vida. Como

dice Hartmut Rosa, en un mundo donde todo lo queremos controlar y planificar, *la vida es indisponible*. Las artes nos dan una buena vida: Son un respiro en la vida cotidiana, buscan lo extraordinario, nos aportan razones para vivir y para creer, aportan consciencia y estética, en definitiva, nos transforman. En

conclusión, las artes nos alimentan y nos dirigen hacia el asombro y la resonancia con la estética. El placer compartido se maximiza, y el teatro es una experiencia efímera, inesperada y compartida.



Reseña de libro

Prácticas artísticas, participación y política,

de Hugo Cruz

Neret Edicions

Barcelonal 2023

472 págs

Teresa Mora

CICS.NOVA.UMinho - Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais,
Universidade do Minho, Braga, Portugal

teresammora@gmail.com

Para referenciar: Mora, Teresa. (2023). Reseña del libro "*Prácticas artísticas, participación y política*", de Hugo Cruz. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 5(9/10), 33-37.



Chega a Espanha o livro *Práticas artísticas, participação y política* da autoria de Hugo Cruz. Publicado originalmente em Portugal, em 2021, com a chancela das Edições Colibri e no ano seguinte, em 2022, no Brasil, pela Editora Hucitec. Este livro que a Neret Edicions vem tornar acessível aos leitores de espanhol não é só o resultado público de uma investigação científica que o autor desenvolveu ao longo de 4 anos, em Portugal e no Brasil, envolvendo artistas não profissionais de 23 grupos teatrais. É, também, o resultado partilhado de todo um saber-fazer e acontecer de 19 anos de cruzamentos entre arte e participação cívica e política que marca o percurso de Hugo Cruz: psicólogo de formação; diretor artístico em diversos projetos teatrais com comunidades locais; programador cultural em espaços não-convencionais; consultor e avaliador de políticas culturais; professor no ensino universitário; formador em oficinas de arte e comunidade; e investigador, lugar para o qual este livro nos envia, dado tratar-se da publicação da tese de doutoramento do seu autor.

O livro está estruturado em quatro partes, às quais o autor – como que dando a ver o artista por detrás do cientista – confere subtítulos de natureza poético-performativa. No *Ato de inspirar* (primeira parte) são convocadas diversas abordagens teóricas numa travessia de fronteiras disciplinares (estudos artísticos e teatrais, estudos políticos, ciências da educação, ciências sociais) elucidativa da complexa teia de contributos que tecem as práticas artísticas comunitárias, através da qual o leitor vai acedendo à revisão e atualização dos três conceitos centrais desta investigação: as “práticas artísticas comunitárias” (objeto de estudo), a “participação cultural e artística” e a “participação cívica e política” (duas dimensões da *participação*, o cerne da problemática desenvolvida). No *ato de idealizar* (segunda parte) é traçado o desenho metodológico do trabalho no terreno. Sendo assumida uma posição epistemológica interpretativa e uma perspetiva de estudo de caso múltiplo, destaca-se a opção, rara nas investigações sobre práticas artísticas comunitárias, de articular a primazia de uma metodologia qualitativa, assente nas técnicas de observação participante, grupos de foco e

Llega a España el libro *Práticas artísticas, participación y política*, de Hugo Cruz. Publicado originalmente en Portugal, en 2021, con el sello de Edições Colibri y en Brasil al año siguiente, en 2022, por Editora Hucitec. Este libro que Neret Edicions pone al alcance de los lectores de lengua castellana no es solo el resultado público de una investigación científica que el autor llevó a cabo durante cuatro años en Portugal y Brasil, con la participación de artistas no profesionales de 23 grupos de teatro. Es también el resultado compartido de todo el saber hacer y acontecer de 19 años de intersecciones entre arte y participación cívica y política que jalonan la trayectoria de Hugo Cruz: psicólogo de formación; director artístico de diversos proyectos teatrales con comunidades locales; programador cultural en espacios no convencionales; consultor y evaluador de políticas culturales; profesor universitario; formador en talleres de arte y comunidad; e investigador, lugar al que nos remite este libro, dado que se trata de la publicación de la tesis doctoral del autor.

El libro se estructura en cuatro partes, a las que el autor -como si revelara al artista que hay detrás del científico- pone subtítulos de carácter poético-performativo. En *acción de inspirar* (primera parte), se recurre a diversos enfoques teóricos en un cruce de fronteras disciplinares (estudios artísticos y teatrales, estudios políticos, ciencias de la educación, ciencias sociales), dilucidando la compleja trama de aportaciones que tejen las prácticas artísticas comunitarias, a través de las cuales el lector accederá a la revisión y actualización de los tres conceptos centrales de esta investigación: "prácticas artísticas comunitarias" (objeto de estudio), "participación cultural y artística" y "participación cívica y política" (dos dimensiones de la participación, núcleo del problema desarrollado). En *acción de idealización* (segunda parte), se esboza el diseño metodológico del trabajo de campo. Adoptando una postura epistemológica interpretativa y una perspectiva de estudio de caso múltiple, se destaca la opción, poco frecuente en la investigación sobre prácticas artísticas comunitarias, de articular la primacía de una metodología cualitativa, basada en las técnicas de observación participante, grupos focales y entrevistas semiestructuradas, apostando por una

entrevistas semiestruturadas, com o investimento numa metodologia quantitativa que se expressa na realização de inquéritos e seu tratamento estatístico. No *ato de conceber* (terceira parte) são apresentados os três estudos que dão corpo e vozes ao *ato de idealizar*. O primeiro e o segundo estudos, originalmente publicados sob a forma de artigos em revistas científicas, têm um cariz qualitativo e enfoque em artistas não profissionais de seis grupos de teatro, nos dois contextos societais (três em Portugal e três no Brasil). O terceiro estudo segue uma abordagem quantitativa incidente sobre um inquérito a 248 artistas não profissionais de 20 grupos portugueses de teatro comunitário com o objetivo de ampliar, à escala da realidade nacional, a pesquisa sobre os elementos caracterizadores das práticas artísticas comunitárias e as suas ligações com a participação cívica e política. Finalmente, no *Ato de apresentar* (quarta parte) são colocadas em cena as reflexões finais. Em clara sintonia ética e metodológica com a centralidade da participação como problemática da investigação, é dado eco às reflexões dos/as participantes sobre as considerações preliminares relativas aos estudos qualitativos nos quais foram envolvidos/as.

A relevância da passagem de um trabalho vindo da academia para o espaço público da leitura e do debate alargados anuncia-se na síntese que nos é apresentada na contracapa da edição portuguesa, a qual retoma parcialmente o resumo do autor: é na confluência entre, por um lado, o "interesse crescente" que as práticas artísticas comunitárias têm vindo a assumir, nos últimos anos – nas vertentes da ação e da produção académica, em contexto nacional e internacional – e, por outro, a consciência de vivermos um presente de debilidade para as democracias e para a vida coletiva que Hugo Cruz, discute "os elementos fundamentais" das práticas artísticas comunitárias "bem como as potencialidades e fragilidades que os processos criativos encerram na sua ligação à participação cívica e política" dos/das participantes. Desta discussão pode dizer-se que resultam dois contributos principais: (i) a tese segundo a qual a qualidade da participação cultural e artística nas práticas artísticas comunitárias e as experiências de participação cívica e política "influenciam-se mutuamente"; (ii) e a própria proposta conceptual de "qualidade de

metodología cuantitativa expresada en la realización de encuestas y su tratamiento estadístico. En *acción de concebir* (tercera parte), se presentan los tres estudios que dan cuerpo y voz al *acto de idealizar*. Los estudios primero y segundo, publicados originalmente como artículos en revistas científicas, son de naturaleza cualitativa y se centran en artistas no profesionales de seis grupos teatrales de los dos contextos sociales (tres en Portugal y tres en Brasil). El tercer estudio sigue un enfoque cuantitativo basado en una encuesta a 248 artistas no profesionales de 20 grupos de teatro comunitario portugueses, con el objetivo de ampliar a escala nacional la investigación sobre los elementos que caracterizan las prácticas artísticas comunitarias y sus vínculos con la participación cívica y política. Por último, en *acción de presentar* (cuarta parte), se ponen en escena las reflexiones finales. En clara sintonía ética y metodológica con la centralidad de la participación como tema de investigación, se hace eco de las reflexiones de los y las participantes sobre las consideraciones previas en torno a los estudios cualitativos en los que se implicaron.

La relevancia del paso de una obra del ámbito académico al espacio público de lectura y debate más amplio se anuncia en el resumen que se nos presenta en la contraportada de la edición portuguesa, que retoma parcialmente la síntesis del autor: es en la confluencia entre, por un lado, el "creciente interés" que las prácticas artísticas comunitarias vienen asumiendo en los últimos años -en los ámbitos de la acción y de la producción académica, en un contexto nacional e internacional- y, por otro, la conciencia de que vivimos un presente de debilidad para las democracias y la vida colectiva donde Hugo Cruz, debate "los elementos fundamentales" de las prácticas artísticas comunitarias "así como las potencialidades y debilidades que los procesos creativos contienen en su conexión con la participación cívica y política" de los y las participantes. De esta discusión surgen dos aportes principales: (i) la tesis según la cual la calidad de la participación cultural y artística en las prácticas artísticas comunitarias y las experiencias de participación cívica y política "se influyen mutuamente"; (ii) y la propia propuesta conceptual de "calidad de la participación cultural y artística" como medio de ayudar

participação cultural e artística” como um meio de heurísticamente auxiliar a ação e a reflexão sobre as práticas artísticas comunitárias, quer na identificação de fragilidades, designadamente riscos de reprodução de uma estética legítima ou dominante, de instrumentalização política e de romantização social, quer no reconhecimento do seu potencial alternativo. Isto porque a qualidade da participação nas práticas artísticas comunitárias é, afinal, indissociável da prática da democracia direta (isto é, participativa) em múltiplas declinações, desde a aproximação entre arte, vida quotidiana e micropolíticas ao desenvolvimento estético como direito individual, coletivo e humano.

Trata-se, pois, de um livro de leitura incontornável para todos/as quantos possam estar investidos/as nas práticas artísticas comunitárias: artistas profissionais e não-profissionais, políticos/as, programadores/as culturais, avaliadores/as, técnicos/as sociais e educativos/as, investigadores/as, professores/as, estudantes. De um modo mais geral, *Prácticas artísticas, participación y política* oferece-se aos/às leitores/as como um estímulo para conhecer a área das artes performativas de cariz comunitário. Uma oportunidade, enfim, para cada um/a indagar as suas relações com o exercício da democracia direta, relativamente à qual este livro nos dá a pensar a potência das práticas artísticas comunitárias.

heurísticamente a la acción y la reflexión sobre las prácticas artísticas comunitarias, tanto en la identificación de debilidades, a saber los riesgos de reproducir una estética legítima o dominante, la “instrumentalización política” y la “romantización social”, o en reconocer su potencial alternativo. Esto se debe a que la calidad de la participación en las prácticas artísticas comunitarias es, al fin y al cabo, inseparable de la práctica de la democracia directa (es decir, participativa) en sus múltiples facetas, desde el acercamiento entre arte, vida cotidiana y micropolítica hasta el desarrollo estético como derecho individual, colectivo y humano.

Es, por tanto, un libro de lectura obligada para todas aquellas personas que puedan estar implicadas en las prácticas artísticas comunitarias: profesionales y no profesionales del mundo del arte, de la política, la programación cultural, la evaluación, la investigación y la educación reglada y no reglada -estudiantes y docentes-. En términos más generales, *Prácticas artísticas, participación y política* ofrece a los lectores un estímulo para conocer el ámbito de las artes escénicas comunitarias. Una oportunidad, en definitiva, para que cada cual indague en su relación con el ejercicio de la democracia directa, en relación con la cual este libro nos brinda la oportunidad de reflexionar sobre el poder de las prácticas artísticas comunitarias.

Hugo Cruz

Cruzó Campanhã y Bonfim mientras crecía, la ventana de un sexto piso con las calles sin salida de sus abuelas, tías y primas. A partir de trayectorias paralelas y simultáneas en la psicología comunitaria y la creación artística, encontró aliento en lo cercano a lo humano en Portugal, España y Brasil. Se reconoció en los movimientos asociativos y en la acción cívica y política. En este camino se doctoró en la Universidad de Oporto y se posgraduó en Teatro Social e Intervención Socioeducativa en la Universidad Ramon Llull. Publica y enseña en las áreas de "creación artística y espacio público", "prácticas artísticas comunitarias y participación cívica y política", "arte y política" y "políticas culturales". Es investigador del CIIE-Universidad de Oporto y del CHAIA-Universidad de Évora. Forma parte del equipo de evaluación externa de la

Iniciativa PARTIS / Art for Change - Calouste Gulbenkian Foundation/Fundação La Caixa. Director artístico de MEXE_Encontro Internacional de Arte e Comunidade y de varios proyectos teatrales en co-construcción con comunidades locales. Es comisario y asesor en diferentes proyectos internacionales, sobre todo en España (por ejemplo: municipios, festivales y fundaciones). Es cofundador de la Asociación MEXE, Núcleo do Teatro do Oprimido do Porto, Pele y Nómada. Autor del libro "Prácticas Artísticas, Participación y Política" (2021) publicado en Portugal, Brasil y España. Coordinador de los libros "Arte y Comunidad" (2015), "Arte y Esperanza" (2019), "Arte, Reinención y Futuros" (2023) editados por la Fundación Calouste Gulbenkian.



Reseña de libro

Teatro en educación sin memorizar textos. 77+1 técnicas dramáticas y teatrales, de Tomás Motos Teruel y Emilio Méndez Martínez

Octaedro

Barcelona 2023

308 págs

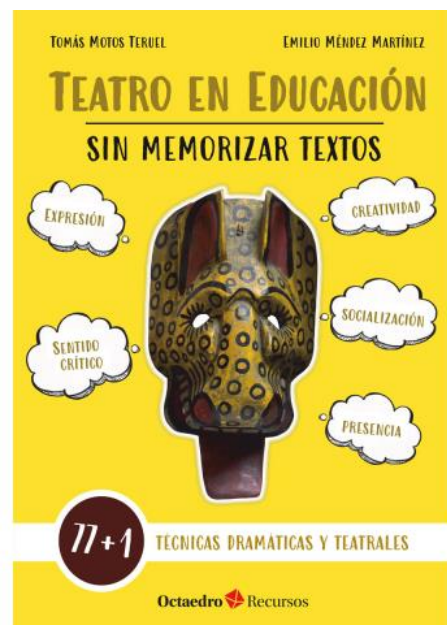
Xema Palanca Santamaría

Profesor de Secundaria. Aldaia, España

xemapalanca@gmail.com

Para referenciar: Palanca Santamaría, Xema. (2023). Reseña del libro "*Teatro en educación sin memorizar textos. 77+1 técnicas dramáticas y teatrales*", de Tomás Motos Teruel y Emilio Méndez Martínez. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 5(9/10), 39-41.

La colección Recursos de la editorial Octaedro nos ofrece un nuevo libro de Tomás Motos, esta vez acompañado de Emilio Méndez. Ambos autores necesitan poca presentación. Tomás Motos continúa siendo la voz más prestigiosa del Teatro en Educación en el estado español. Emilio Méndez es en la actualidad la persona más activa en este terreno, con presencia en cursos, congresos y revistas tanto en el ámbito nacional como internacional. De la suma de los dos podemos esperar fundamentación teórica e innovación, que es en suma lo que nos ofrece esta obra.



La prestigiosa pedagoga Patrice Baldwin, encargada del prólogo, lo califica con tres adjetivos: extraordinario, comprensible e importante. Y en cierta medida así lo es. Es extraordinario porque descubrirá, sobre todo para las personas neófitas, el fascinante mundo del Teatro en la Educación con un completo corpus de técnicas teatrales y dramáticas y los posibles vínculos con el currículum de cualquier enseñanza. Es comprensible porque, a pesar de ser exhaustivo, el libro aparece bien estructurado facilitando su comprensión lo que animará e inspirará a muchos profesionales de la educación. Finalmente es importante porque recoge la tradición del trabajo realizado en las últimas décadas en este mundo en el que conviven el arte dramático y de pedagogía, a la vez que acoge las más recientes innovaciones.

El libro se divide en dos partes. La primera tiene un carácter teórico. De hecho, se abre con un intento de definir qué es el teatro/drama en la educación, describiendo su presencia a lo largo de las seis leyes que han ordenado el sistema educativo en el estado español en los últimos cincuenta años¹. A continuación se enmarcan los objetivos y orientaciones metodológicas que el teatro/drama requiere para su aplicación en educación. Estos dos apartados están salpicados por breves relatos o fábulas que, a modo de parábolas, hacen explícito aquello que una simple descripción no puede abarcar. Las personas que nos dedicamos a la expresión dramática sabemos de la riqueza de nuestras propuestas, de las múltiples facetas que abrazan y de las dificultades en la que nos encontramos cuando debemos especificar aquello que hacemos. Estas metáforas, además de aligerar y de hacer más simpáticos los aspectos teóricos, ayudan a mostrar la complejidad de estas actividades. Como decía Séneca “El camino de la doctrina es largo; breve y eficaz, el del ejemplo.”

En la segunda parte es en la que aparecen las 77+1 técnicas dramáticas y teatrales que se anuncian en el título. Los autores diferencian y agrupan las actividades en dramáticas y teatrales. Ellos mismos explican que entienden por dramáticas aquellas que se realizan en clase y por teatrales aquellas que se utilizan con la pretensión de hacer una representación. El número 78 se consigue añadiendo cuatro actividades que están pensadas para valorar o evaluar.

Las técnicas se describen con un esquema que recoge ocho secciones que corresponden a los epígrafes *Qué, Cuándo, Cómo, Con qué, Dónde, Profundizando, Recomendamos y ¿Algo más?*. Los cuatro primeros responden a preguntas obvias. Son los cuatro últimos los que, tal vez, merezcan una breve aclaración. Así, el apartado *Dónde* relaciona las actividades con el currículum educativo, mostrando como las propuestas se adaptan tanto a diferentes etapas como distintas materias, dando al profesorado la clave para que aplicarla en su entorno. *Profundizando* nos ofrece unos códigos QR que dirigen a complementos visuales que ayudan a explicar como desarrollar la técnica. El bautizado como *Recomendamos* sustituye al capítulo de bibliografía y webgrafía que tradicionalmente encontramos al final de un libro, aportando referencias a cada una de las técnicas. Finalmente, el letrero *¿Algo más?* permite a los autores enriquecer sus propuestas con comentarios, observaciones o apostillas de gran interés, en los que demuestran su sabiduría y su dominio sobre el tema.

Seguramente una de las singularidades del libro está en el sintagma del título que dice “sin memorizar textos”. Esto se debe a que en ninguna de sus propuestas dramáticas (aquellas que tienen como objetivo una representación) aparece el texto literario como elemento de la puesta en escena. Tomás Motos ha profundizado durante años en el Teatro Aplicado, un espacio en el que el texto literario queda relegado a un último lugar en la taxonomía del hecho dramático. Por otro lado, Emilio Méndez realizó su tesis doctoral teniendo como

¹ Recordemos que Motos ha hecho un análisis profundo y exhaustivo de las enseñanzas de las artes escénicas en la legislación educativa española entre los años 1970 y 2021, en el libro *Trabajo de Sísifo: las artes escénicas en la educación*, reseñado en el número 7 de la revista APES.

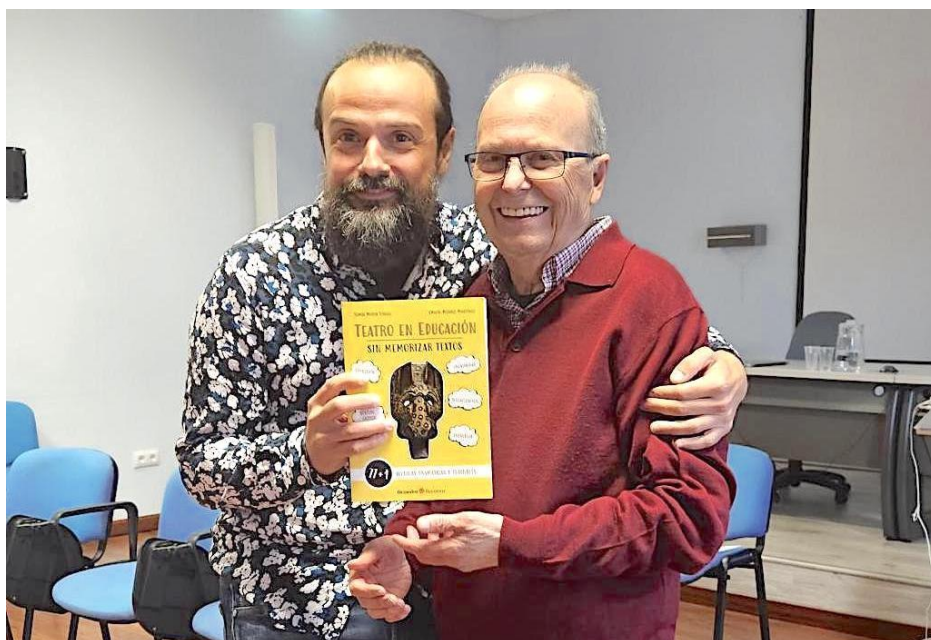
tema la improvisación teatral y pedagógica, disciplina en el que el texto es oral no escrito y si se fija lo hace por repetición no por ensayo.

En el fondo, más que una renuncia al texto literario todo parece una provocación para que se entienda que el teatro/drama en las aulas es un producto creativo que va más allá de la clásica representación escolar. A todo esto, debe de entenderse que utilizamos la palabra provocación en el sentido de incitación, de seducción, no de bravata. No dar primacía al texto sobre los otros lenguajes artísticos que intervienen en una actividad dramática, le permite adaptarse a otros espacios pedagógicos que no sean las asignaturas lingüísticas. Además, responde a la intención, ya manifestada por los autores en el hecho de diferenciar entre actividades dramáticas y teatrales, de poner en valor tanto el proceso creativo como el resultado artístico. La conocida dicotomía de proceso o resultado es asumida con naturalidad y, como no se presenta ningún favoritismo, ambas propuestas conviven y se enriquecen mutuamente.

También se adivina una provocación en la expresión 77+1. No se trata de un eufemismo para evitar el número 78 por superstición. Todo lo contrario. En la fórmula 77+1 encontramos un homenaje a aquella hipótesis n+1, en la que n eran todas las respuestas conocidas y +1 lo propuesta nueva que se podía aportar. Porque el gran acierto de este libro no es el carácter cuantitativo de sus propuestas, sino la aspiración de que el lector o la lectora tenga en sus manos una herramienta que le ayuden a crear y generar sus propias actividades. Sin duda alguna, si nos dejamos seducir por él, la suma no será sólo de +1, sino +2, +3 o +vetetúasaber.

En resumidas cuentas, en el amplio abanico de más de 300 páginas que extienden Méndez y Motos conviven la teoría y la práctica, la tradición y la innovación. Encontraremos fundamentos e instrumentos, así como ejercicios clásicos y nuevas adaptaciones. Un modelo (parafraseando a Cortázar) para armar y desarmar; para jugar. Porque, no nos engañemos, su finalidad, su objetivo último es que lo usemos, que lo pongamos en práctica, que pase del papel a la pequeña escena que son las aulas. Una pedagogía (esta vez parafraseando a Georges Laferrière) que debe de ponerse en escena.

Por todo ello este libro se hace imprescindible tanto para iniciarse como para iniciados, tanto para los que comienzan el camino como para los que paran y miran atrás con el afán de recuperar fuerzas. Así pues, no encontramos mejor final para esta reseña que las mismas palabras que le ha dedicado Elsa Punset: “[...] útil, concreto y muy inspirador”. Lo subscribimos.



NÓN

HÁDEGI

212

N

N