



Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad

Número
3
Volumen
2



Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad

**Número 3
Volumen 2
2020**

Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad

RevistaAPES

Volumen 2, Número 3, 2020

Equipo editorial

Personas editoras

- Dr. Emilio Méndez Martínez. Investigador independiente (España)
- Dra. Esther Uria Iriarte. Universidad del País Vasco (España)
- D. Koldobika Gotzon Vío Domínguez. Teatropedagogo y director teatral independiente (España/Grecia)

Consejo Científico

- 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. Universidad de Cantabria y 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)
- 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)
- 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 Emilio Méndez Martínez, Esther Uria Iriarte y Koldobika Gotzon Vío Domínguez
2020**

Revista semestral

<https://www.congresoexctd.com/revista>

Dirección de contacto: revistaAPES@gmail.com

Sumario

Editorial. Revista APES nº 3	5
¿Dónde está mi comunidad? Aportes a la convivencia desde el proyecto de Teatro Comunitario “Mosaicos” – Agosto 2020. <i>Fernando Gallego</i>	7
Primer Encuentro Regional TEYDRE (TEatro Y DRama en Educación) en Asturias. <i>Ángela Antúñez, Emilio Méndez Martínez, José Ignacio Menéndez Santurio, Rosa Ana Muñoz Cayado, Bárbara Nita Espina, Javier Suárez Parrondo, Nuria Varela y Sara Villanueva</i>	13
Entrevista a Nati Villar. La Escuela Municipal de Teatro <i>Ricardo Iniesta</i> recibe el Premio Max de Carácter Social 2020. <i>Sara Torres</i>	25
Reseña de libro “Teatro en la educación (España, 1970-2018)”, de Tomás Motos. <i>Antoni Navarro Amorós</i>	33

Editorial

RevistaAPES

nº 3

Para referenciar: Vío Domínguez, Koldobika Gotzon. (2020). Editorial. RevistaAPES nº3. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 2(3), 5-6.

El 2020, tiempos de Coronavirus, tiempos de crisis. El mundo de la cultura y las artes se ha visto paralizado o, cuando menos, sacudido por un fuerte seísmo que ha provocado parálisis laboral, colapso en las producciones y en las exhibiciones. Las Artes Performativas, en lo que tienen de relación y encuentro con el público, se han visto sujetas a mantenerse lejos de su medio natural, el escenario, y viven a la espera de volver a la normalidad. La Educación también ha sido puesta patas arriba. Clases a través de plataformas de internet, o esta “vuelta al cole” con máscaras y distancia social tan lejos del contacto humano y la relación interpersonal que es el centro y eje de cualquier intervención socioeducativa. Y en el mundo de los Servicios Sociales, aunque muchas intervenciones no se han detenido, no se pueden detener, pero se han visto obligadas a esta distancia social que condiciona su trabajo.

En las Artes y el Teatro Aplicado, en el Teatro/Drama en la Educación, dos de nuestras características principales se han doblado ante el peso de este virus, lo vivencial y lo relacional, y así nuestro caminar de novedoso espacio educativo, erguido, animoso y cargado de esperanza, hoy cojea intentando encontrar un nuevo cuerpo, manos y mirada. Cuántas dificultades han afrontado en estos días los profesionales de nuestro campo. Interrogantes, incertidumbres y sinsabores se han hecho compañeros de trabajo y no parecen aún querer irse.

Y en estos tiempos de crisis, donde a veces hemos hecho demasiado uso de la nostalgia, yo he recordado mis primeros cursos con Georges Laferrière. Este carismático maestro nos explicaba las variables que influyen en la Pedagogía de la Expresión y en concreto cómo juega el tiempo en nuestras actividades. Georges nos hacía ver que se empieza con fuerza pero que después de un pico de actividad se caía en un hundimiento o crisis donde todo se ralentiza y minimiza. Hay menos productos, salen muy lentamente y puede resentirse su calidad. Pero Georges nos explicaba que si se dejaba pasar el tiempo y no se caía en pánico cortando la actividad o el proceso, la curva volvía a ascender en cantidad y calidad, sobre todo entiendo esta desde la perspectiva educativa.

He ido confirmando y revalorando este aprendizaje en años de experiencia y observación en procesos expresivos, en procesos creativos, viendo y haciendo improvisación, e incluso en procesos de vivencia grupal o de creación y construcción colectiva, y hasta en revistas como esta. Se empieza fuerte y luego se cae en crisis, pero si se sabe esperar, llega una nueva fuerza llena de nuevos matices, sorpresas y descubrimientos. No hay espacio para el pánico cuando parece que todo empieza a caer, hay que esperar, siempre se sale a flote y de una manera más interesante que antes.

Todos estos años he ido viendo esta curva de la influencia del tiempo en paralelo al efecto del autoadrizamiento en un barco, es decir, en su capacidad de volver a su posición

normal tras haber volcado o quedar desplomado-recostado sobre el mar. Siempre lo he imaginado en un tono épico, cuando en una tormenta una gran ola vuelca el velero y este, con la ayuda del peso de la orza, vuelve a recuperarse. Me imagino la angustia de la tripulación mientras pasan por debajo del mar en tales condiciones... eso sí que es angustia y no lo de esperar a que la curva del tiempo vuelva a subir. Pero lo hermoso es eso, saber que se vuelve a subir, el barco, el grupo, la creatividad se vuelve a enderezar si no entramos en pánico.

La imagen de la orza, esa gran bola de contrapeso bajo la quilla, escondida bajo el mar, me hace jugar a *parametaforear* a Augusto Boal. Este importante creador nos explica su Estética del Oprimido con la metáfora de un árbol. Si bien en las ramas encontraremos las diferentes técnicas que propone, bajo tierra coloca las raíces en un suelo fértil de ética, política, historia y filosofía. Y así me imagino que la orza que necesitamos para no hundirnos en la tormenta que vivimos estos días, y para volver a alzarnos más fuertes, más creativos y con mayor impacto en nuestros objetivos, debe nutrirse y ganar su peso en esos mismos campos: ética, política, historia y filosofía. No han sido nunca las técnicas las que nos llevaban lejos, son solo medios, velas que se entrecambian en función del viento y cómo se quiere navegar. Y hoy las técnicas, mucho menos que nunca, no nos ayudarán en estas tormentas y mares de incertidumbre, son velas que se han rasgado con facilidad. Será el saber qué queremos hacer y por qué lo que nos hará estar firmes, no zozobrar y reinventarnos.

Es seguro que las Artes aplicadas, el Teatro/Drama en la Educación y los demás campos en los que nos movemos, con tiempo y sin pánico, se levantarán y seguirán siendo un campo fructífero y puntero de intervención socioeducativa, pero aprovechemos estos días para aprender lo que “es” importante y lo que “tiene” importancia, aprovechemos para descubrir lo “esencial” que tantas veces ha permanecido invisible ante nuestros ojos.

Koldobika Gotzon Vío Domínguez

Teatropedagogo y director teatral independiente, España/Grecia

urratxa@yahoo.es

¿Dónde está mi comunidad? Aportes a la convivencia desde el proyecto de Teatro Comunitario “Mosaicos” – Agosto 2020

Where is my community? Contributions to coexistence from the “Mosaicos” Community Theatre project - August 2020

Fernando Gallego

Colectivo Mosaicos Teatro Comunitario

La Rueda Teatro Social, España

info@proyectomosaicos.com, larueda@laruedateatrosocial.com

Para referenciar: Gallego, Fernando. (2020). ¿Dónde está mi comunidad? Aportes a la convivencia desde el proyecto de Teatro Comunitario “Mosaicos” – Agosto 2020. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 2(3), 7-11

3 años de vida son muy pocos para que un proyecto como el nuestro aporte certezas, sobre todo cuando nos movemos en terrenos tan llenos de incertidumbres como son lo artístico y lo social. Y más aún cuando caminamos a tientas por los márgenes en los que ambos territorios confluyen. Todo se complica aún más si tenemos en cuenta que nuestros resultados son difícilmente cuantificables, apenas se pueden medir con mirada científica, algo que suele gustar mucho a administraciones públicas y

subvenciones... ¿Cuántxs participantes tenemos? ¿Acaban los procesos? ¿Cómo quedan de satisfechxs de 0 a 10? ¿Se perciben cambios visibles en su vida? ¿Somos aplaudidxs por el público que asiste a las representaciones?

Quizás sería un buen punto de partida decir que, a priori, rechazamos todo este tipo de varas de medir. No por nada, tan solo porque no nos sirven demasiado. No nos importa mucho contar participantes o celebrar el logro de los resultados esperados. Estamos

más atentxs a lo que nos dicen nuestros sentimientos. Y eso, posiblemente, no sea demasiado científico.

El Teatro Comunitario es algo difícil de medir, pero fácil de sentir. Así que trataré de contar, en pocas líneas, lo que no se puede contar. Una experiencia compleja, íntima, colectiva y subjetiva. Cuando alguien nos pregunta con interés por el taller de TC siempre decimos lo mismo: “Ven a probar, y si te convence puedes volver el próximo día”. O sea, esto hay que vivirlo. De eso se trata.

El Teatro Comunitario Argentino como referencia

El “Proyecto Mosaicos Teatro Comunitario” nace en Madrid en 2017 como inquietud de Laura Presa Fox y Fernando Gallego, directorxs de “La Rueda Teatro Social”. Después de 7 años liderando y facilitando procesos de creación artística con colectivos sociales nos surgió la necesidad de implantar proyectos más sólidos y duraderos, cansadxs tal vez de esa condición itinerante de los cómicos de la legua tan característica de nuestro trabajo: llegar, actuar e irse. Queríamos asentar la cabeza, dar continuidad a nuestros proyectos y buscar resultados a largo plazo. Así que volvimos la mirada hacia Buenos Aires, y su ya mítico Teatro Comunitario, que propone un cambio de visión radical sobre el uso del teatro y su relación con la ciudadanía. Los viejos galpones (como allí llaman a las naves industriales de los barrios) se convierten en espacios de creación artística para lxs vecinxs. Pero no debemos confundir el Teatro Comunitario con el Teatro Amateur, que trata de emular las reglas del teatro tradicional entre lxs no profesionales. El objetivo del TC no es hacer teatro, sino hacer comunidad por medio del teatro. Desde los años 80 se han creado en Buenos Aires cerca de un centenar de estos espacios, más cercanos en su concepción a un centro social que a un teatro convencional, con el propósito de servir de referencia y acogida a quellxs vecinxs que desean formar parte de un proyecto artístico colectivo que busca honrar el barrio y a sus habitantes. Es por eso que el TC en Buenos Aires trata de rescatar viejas historias del barrio o la ciudad, a través de investigaciones, entrevistas, o conversaciones con lxs

vecinas, pues es un teatro en busca de sentido. Miramos al pasado para saber quiénes fuimos, de dónde venimos, y quiénes nos precedieron para entender así el sentido de nuestro presente y proyectar nuestros deseos para el futuro. No hay que olvidar que el TC nace durante los peores años de represión de la dictadura, donde reinaba impune la política del terror. La búsqueda de sentido, de sentimiento de pertenencia, de apoyo entre compañerxs, y de disfrute colectivo debió de convertirse en una auténtica lucha por la supervivencia frente al miedo y el aislamiento social de la época. La necesidad mayor era, seguramente, permanecer unidxs... Sentir la unión.

Y 40 años después la búsqueda de este sentimiento de unión sigue vigente. Hoy día, en esta era post-pandemia (post?) vemos como gran parte de los anuncios de radio y TV coinciden en ofrecer sus productos con eslóganes del tipo “Nos necesitamos unos a otros”, “Hay que permanecer unidos”, y cosas por el estilo. Si la publicidad lo dice, y esta sí se basa en datos y estudios cuantitativos, algo habrá de cierto en ello. La búsqueda de sentido, cuando se hace en grupo, genera unión, bienestar, sensación de poder (resiliencia, agencia, empoderamiento), pertenencia y placer. Este es el aporte del TC a la convivencia, y lo hace a través de algo tan simple y barato como es el juego.

¿Solas o acompañadas?

Así que, volviendo a nuestra historia, desde La Rueda decidimos aliarnos con 3 amigxs, compañerxs y profesionales en el ámbito del teatro social y la creación colectiva en Madrid: Laura Santos, Daniele Cibati, y Natalia Sanz. Juntxs formamos un equipo diverso y multidisciplinar que soñó con crear 5 grupos estables de TC en Madrid. Con referencias del TC Argentino, pero también con su propia identidad y ética de trabajo basada en años de experiencia como actores y actrices, dirigiendo creaciones artísticas con grupos y colectivos sociales, facilitando conflictos, realizando talleres con perspectiva de género o de orientación terapéutica, impartiendo formaciones en Teatro Social, y cómo no, actuando y haciendo, sobre todo, mucho teatro.

Y el sueño comenzó a hacerse real. Lo primero que pasó es que nos fueron concedidas algunas ayudas desde el Ayto. de Madrid. Así que cada cual eligió el barrio en el que más le interesaba trabajar: Carabanchel, Lavapiés, Chamberí, San Pascual y Tetuán. Estaba casi todo listo para empezar, pero faltaba algo importante: no teníamos grupos con los que trabajar, había que convocarlos... Comenzó así una necesaria búsqueda de alianzas con asociaciones y agentes locales, que permitió no solo dar mayor difusión al proyecto, sino también que pudiéramos permear en la compleja red de proyectos sociales que hay en cada barrio. Hay que resaltar que la búsqueda de estas alianzas es absolutamente vital para proyectos como el nuestro que pretenden afianzarse en el territorio. Que vengamos del mundo del teatro no justifica que podamos ir por libre cuando deseamos formar parte y recibir apoyo del entramado de proyectos que trabajan por la convivencia en los barrios, ya sea en el ámbito de la salud, el trabajo social, la cultura o el activismo. Esta idea de "ir por libre", que es perfectamente legítima, es probable que venga de la necesidad de crear cierto distanciamiento desde el arte para percibir y representar la realidad, manteniendo libertad creadora y crítica. Pero debemos asumir que, valga la redundancia, distanciarnos de la realidad nos aleja de ella. Y este es un reproche bastante frecuente que se hace a proyectos que llegan a un territorio a trabajar y no hacen la labor previa de presentarse, interesarse, contrastar enfoques y objetivos, entrevistarse con colectivos y agentes sociales, etc. Nuestra opción fue la de buscar alianzas, estar abiertas a opiniones y críticas, para poder entrar a formar parte de algo así como un movimiento social. De nuevo, y creemos que, de forma coherente, buscábamos estar juntxs, pedir y ofrecer apoyo, dar sentido a nuestra búsqueda amparadas en una misión colectiva. El Teatro comunitario no puede estar lejos de la Comunidad que pretende transformar.

Líneas éticas

Han pasado 3 ciclos anuales desde que empezamos nuestra andadura. Son 5 grupos, lo que significa algo parecido a unos 15 procesos de creación, seguramente más.

Y cada uno de ellos ha tenido unas características particulares. Y es que no hemos partido de metodologías o líneas de trabajo consensuadas, sino que cada unx de nosotrxs ha encontrado su propia fórmula de trabajo en su barrio, en cada creación, buscando una manera de hacer y de enmarcar cada propuesta que resultara eficaz a la par que atractiva para lxs participantes. Algunos de nuestros grupos son abiertos y otros cerrados, unos mixtos y otros solo de mujeres, los hay de 8 personas y de 40, ha habido dramaturgias basadas en la biografía de lxs participantes y otras en entrevistas a vecinxs, hemos producido espectáculos de teatro foro, itinerantes, en patios, de sala o de calle, hemos facilitado a solas o cofacilitado... Pero ¿qué es el TC exactamente? ¿Hay que seguir unas directrices para hacerlo correctamente? ¿Es muy osado pretender seguir nuestra intuición frente a definiciones ya elaboradas? Seguramente nosotrxs hemos optado por adaptar la metodología a la realidad de cada barrio y cada grupo, y a los intereses y destrezas de cada facilitadorx. Pero la losa de lo que "verdaderamente es", o "debe ser" siempre pesa sobre este tipo de proyectos en los que trabajas con una metodología o formato previamente definido, ya sea haciendo Teatro Foro, Teatro Social, Teatro Comunitario o incluso simplemente teatro. Quizás la juventud de nuestro proyecto nos permita o, por qué no, nos exija, encontrar nuestra propia manera de hacer el TC. Lo que sí está claro es que antes o después te tienes que definir, y eso marcará tu quehacer rápidamente. Pongamos un ejemplo. Podríamos pensar que lo ideal es que un grupo de TC sea abierto. Cada persona que llega al taller es aceptada, sin filtro. No se limita a lxs asistentes en ningún caso, salvo por aforo de la sala. En teoría parece más inclusivo, y pueden pasar cosas tan maravillosas como sucedió en Mosaicos Lavapiés, que el día del estreno de la segunda creación, mientras se ensayaba, apareció una joven subsahariana pidiendo actuar en la obra. Y en base a este principio de apertura fue incluida en el ensayo general y en la representación. De hecho, fue quien decía la frase final del espectáculo en wolof, su lengua materna. Pero esta idea de ser tan abiertxs puede hacer el proceso y al grupo mucho más inestable. Si cada día de taller permites que entren personas nuevas, tu grupo puede ver mermada su confianza

basada en la identidad grupal, y probablemente tendrá menos capacidad de sostener dificultades que aparezcan en ejercicios o dinámicas de exposición personal. Sin olvidar que cada día que aparecen personas nuevas acabas poniendo parte de tu energía en cuidarla, conocerla, ver qué tal lo lleva... Ninguna opción es mala ni buena, pero tienes que saber lo que te da y lo que te quita cada una.

Otras preguntas que nos hemos hecho durante este tiempo han sido: ¿aceptamos a personas en los grupos que no sean del propio barrio? Cuando hago creaciones a partir de entrevistas a vecinxs ¿debo/puedo filtrar determinados comentarios con los que no estoy de acuerdo? ¿Damos a elegir al grupo el tema de la creación o lo proponemos nosotrxs?

Todas estas dudas las compartíamos lxs 5 facilitadorexs en nuestras reuniones regulares, pero al final cada unx decidía qué quería hacer en su barrio. En cualquier caso, lo duro ha sido trabajar a veces con la sensación de no estar siendo fiel al modelo, o estar pervirtiendo la herramienta. Es lo malo de trabajar con un enfoque prestado. Lo bueno, obviamente, es que si no sabes qué hacer o pierdes el norte, siempre tienes dónde agarrarte. Para nosotrxs fue tranquilizador poder visitar en 2019 varios proyectos de TC de Buenos Aires y comprobar que cada proyecto es un mundo, que casi todos parten de condiciones muy diferentes, y que las definiciones están bien en el papel, pero que en la realidad cada cual hace lo que quiere o lo que puede.

La creación, ¿colectiva?

Quizás otro de los ideales que marca y diferencia nuestra manera de entender el TC (y no solo la nuestra) es que los resultados escénicos deben ser el resultado de un proceso que represente de alguna manera los intereses del grupo. Tampoco es que creamos que un grupo de TC sea el lugar más apropiado para hacer creaciones colectivas tal y como hicieran previamente compañías de teatro profesional como el Living Theater o Els Comediants, en las que, lo que era colectiva, era la dirección del espectáculo. Hay que tener en cuenta que nuestrxs participantes no tienen conocimientos escénicos ni, en muchos

casos, motivación por aprenderlos. Pero sí que nos interesa la creación colectiva en el sentido del trabajo que realizaba el colombiano Buenaventura Rodríguez, que creaba piezas teatrales a partir de las improvisaciones que realizaban los actores/actrices del grupo sin una dramaturgia previa. Si en algo estamos de acuerdo en el Proyecto Mosaicos es que el resultado final de un proceso creativo no es un objeto de satisfacción de directorxs y dramaturgxs. Por eso nos gusta hablar más de facilitación que de dirección. Todos nuestros procesos se inician con la elección de una temática (consensuada con el grupo o no) a la cual le sigue un proceso de investigación basado en improvisaciones, muchas veces sobre hechos biográficos de lxs participantes o bien a partir de entrevistas a vecinxs del barrio. De esta manera nos aseguramos dos cosas: que el resultado tenga el sello del grupo y que lxs participantes/vecinxs vean sus historias llevadas a escena. Para nosotrxs es importante no olvidarnos de que estamos trabajando y creando para la comunidad, y esto es algo que queremos tener en cuenta en todo momento. Ya que, en ocasiones, inmersos en una creación a partir de historias reales, nos encontramos con momentos muy íntimos, y el trabajo de elegir qué contar y cómo contarlos se convierte en una cuestión delicada a la que hay que poner mucho tacto, mucho mimo, y para la que preferiblemente conviene consultar al grupo.

Si en algo se caracteriza nuestra manera de entender y hacer teatro es que podemos llegar a primar más el proceso y el cuidado de las personas que el resultado escénico. Esto no significa que no queramos que nuestras obras queden bonitas, significa que no vamos a pasar por encima de nadie para lograr un resultado vistoso, ya que el motivo de nuestro trabajo no es únicamente conmover al público, también lo es establecer relaciones y vínculos basados en el respeto y el diálogo, ya sean personales, artísticos o profesionales. Y es que sería enormemente contradictorio que un proyecto que desea abordar en su contenido temáticas sociales, reprodujera en sus formas y estructuras de trabajo, precisamente, aquello con lo que no está de acuerdo: el individualismo, la codicia, la crueldad o el abuso... Estas relaciones de poder, que por desgracia están tan presentes

en nuestra sociedad, también se pueden encontrar en el propio teatro.

Así que, de nuevo, aludimos como un mantra a la máxima de “queremos hacer esto juntxs”, y juntxs significa cuidado, significa respeto, significa cariño... a nivel personal, relacional y grupal. Queremos aportar nuestra parte a la construcción de una comunidad sana y consciente.

Frente al aislamiento y la polarización el TC se vuelve aún más necesario

La crisis de la pandemia ha caído como una maza sobre nuestros proyectos. Suponemos que nos ha afectado igual que a muchos otros oficios, espacios, y ámbitos de la vida. No sabemos cuándo volveremos a vernos ni de qué manera. Pero sí sabemos que necesitamos estos espacios. Los necesitamos nosotrxs como facilitadrox, que bebemos del poder, el calor y el cariño de nuestros grupos. Pero también lxs participantes, que reclaman el espacio de encuentro semanal donde se olvidan de sus problemas o donde los tratan de forma directa. La crisis del COVID se ha llevado también a algunx participantes con todo nuestro dolor, y el resto de ellxs se debaten entre las ganas de que nos veamos pronto para estar juntxs y el miedo a los rebrotes. Los grupos con una media de edad mayor, como los de Chamberí o San Pascual, acusarán más este golpe. Aun así algunos de ellos han continuado la actividad de forma no presencial, intentando llenar el hueco que ha dejado en nuestras vidas la imposibilidad de relacionarnos y abrazarnos. Esta crisis ha evidenciado la necesidad de lxs otrxs, del contacto físico, la mirada y la presencia.

Mientras tanto han cambiado algunas de las políticas públicas que nos afectan. La

palabra “comunitario” ha sido desterrada de centros y proyectos dependientes del Ayuntamiento de Madrid. También han sufrido otras como “ciudadanía” o “participación” y qué decir de todo aquello que se defina abiertamente como “feminista”. Las expresiones de odio, la irritación general, o los discursos racistas y machistas son tendencia en la ciudad y las redes sociales. También lo son, en otro plano de la realidad, la depresión, el miedo y el aislamiento social... Esta crisis la van a pagar colectivos como lxs mayores, personas con problemas de salud mental, dependientes, paradxs, migrantes, personas que viven en soledad... Podemos asegurar, sin ser por ello pesimistas, que la convivencia no pasa por su mejor momento. Así pues, ante la dificultad de dar sentido a todo este proceso vital, muchxs de nosotrxs nos preguntamos: ¿dónde está mi comunidad?

El teatro puede y debe dar respuesta a esta necesidad. Y aunque seguramente este momento de distanciamiento obligado no sea el mejor para el encuentro y el contacto grupal, sí lo puede ser para reflexionar sobre nuestro papel como artistas y agentes de cambio en la construcción de espacios que aporten sentido y esperanza a la comunidad. Por utópicos, pequeños, frágiles y simbólicos que sean o parezcan. Por difícil que sea medir y evaluar sus resultados. Y en ellos, en estos espacios, el teatro podrá ser la pasta que nos una a unos y a otras. Con emoción, mucha emoción, y por el simple placer de estar juntxs.

Referencias

www.proyectomosaicos.com

www.laruedateatrosocial.com

Primer Encuentro Regional TEYDRE (TEatro Y DRama en Educación) en Asturias

**First Regional Meeting TEYDRE
(Theatre and Drama in Education) in Asturias**

**Ángela Antúnez
Emilio Méndez Martínez
José Ignacio Menéndez Santurio
Rosa Ana Muñoz Cayado
Bárbara Nita Espina
Javier Suárez Parrondo
Nuria Varela
Sara Villanueva**

TEYDRE, Asturias, España
teydreasturias@gmail.com



Para referenciar: Antúnez, Ángela, Méndez Martínez, Emilio, Menéndez Santurio, José Ignacio, Muñoz Cayado, Rosa Ana, Nita Espina, Bárbara, Suárez Parrondo, Javier, Varela, Nuria, Villanueva, Sara. (2020). Primer Encuentro Regional TEYDRE (TEatro Y DRama en Educación) en Asturias. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 2(3), 13-23

Todo comenzó con el I Congreso Internacional de Expresión Corporal, Teatro y Drama en Educación, organizado en Oviedo en noviembre de 2018. A aquel encuentro realizado sin apoyo económico de ningún tipo asistieron 170 personas, provenientes de diversos lugares de España y de fuera de España, y contó con la participación de personas expertas como Patrice Baldwin (Inglaterra), Monica Prendergast (Canadá), Tomás Motos (España), Koldo Vío (España/Grecia), Ester Trozzo (Argentina) y Martha Katsaridou (Grecia).

Casi exactamente un año después, el 22 de noviembre de 2019, tuvo lugar en Xixón la primera reunión del Nodo de Asturias (un grupo de personas interesadas en el teatro y drama en educación del Principado de Asturias), siguiendo el ejemplo del Nodo de Catalunya, que inició su andadura el 4 de octubre del mismo año con una primera reunión iniciática. Con aquel primer encuentro asturiano, al que acudieron 20 personas, nació TEYDRE (TEatro Y DRama en Educación), cuyos integrantes actualmente seguimos en contacto mediante un grupo de WhatsApp que en la actualidad cuenta con 38 integrantes. Y seguimos creciendo.

Este es un movimiento no excluyente. El teatro/drama en educación no es de las personas formadas en arte dramático. El teatro/drama en educación no es de las personas formadas en pedagogía. El teatro/drama en educación no es de nadie... y todo el mundo puede echar mano de él al mismo tiempo... y mientras sigamos pensando en términos de pertenencia, continuaremos perdiendo la oportunidad de unir fuerzas para hacer realidad que aquello que nos une y cuyos beneficios conocemos de sobra esté presente curricularmente en el sistema educativo español.

El 6 de marzo de 2020, días antes de que fuera decretado el estado de alarma a nivel nacional, tuvo lugar el Primer Encuentro TEYDRE (TEatro Y DRama en Educación), un encuentro realizado en el CM del Coto (Xixón), al que asistieron 80 personas. Dicho encuentro se compuso de cuatro talleres, siete charlas, todas ellas actividades gratuitas, y una cena.

Este documento presenta las experiencias vividas por diversas personas participantes en el evento.

José Ignacio Menéndez Santurio

El pasado 6 de marzo de 2020 tuve la ocasión de asistir al I Encuentro Regional de Teatro y Drama en Educación que se celebró en Gijón, una interesante propuesta promovida por un colectivo de personas que desde diferentes ámbitos tratan de unir fuerzas para hacer que, en general, las artes escénicas sean empleadas en la escuela como medio educativo.

Para alguien como yo, lego en la materia, pero con un interés desmedido para comenzar a aplicar teatro en mis clases de Educación Primaria, el encuentro se tornaba como una oportunidad ineludible para aprender de los diferentes expertos que por allí pasaron, tanto ponentes como los propios asistentes.

El encuentro estuvo dividido en tres partes claramente diferenciadas. Primeramente, tuvieron lugar las ponencias, siete en total, en las que se explicaron diferentes experiencias en distintos ámbitos, instituciones, etc. en las cuales se utilizaron las artes escénicas como herramienta pedagógica. La amalgama de temáticas dentro de estas ponencias fue muy variada, algo perfecto para ampliar visiones y perspectivas sobre el uso del teatro en Educación: desde el *clown* como medio para pedagógico en las aulas hospitalarias del Hospital Universitario Central de Asturias (HUCA) al Teatro Comunitario dentro de la Escuela Superior de Arte de Asturias (ESAD) pasando por otras exposiciones en las que se habló con detalle del actual movimiento estatal que se está llevando a cabo en nuestro país por el teatro y drama en Educación. Debo destacar, además, una interesante ponencia sobre los movimientos juveniles asociativos a través del teatro en la cual los autores explicaron la historia que vivieron: un grupo de jóvenes estudiantes de secundaria que deciden utilizar un local del barrio para generar cohesión comunitaria y ayudar transversalmente al alumnado con

más dificultades en sus quehaceres escolares utilizando el teatro como lenguaje vehicular. Una propuesta de mucho interés social que, lamentablemente, tuvo que echar el cierre por falta de medios y apoyos pero que a buen saber sirvió de experiencia imperecedera para esos jóvenes.

Tras las dos horas que duraron las ponencias, y después del breve descanso, tuvieron lugar los cuatro talleres, estos ya con un interés más pragmático del teatro y del drama, entre los cuales los asistentes pudieron acudir a dos. Yo opté por dos que me parecían muy interesantes: en primer lugar, el taller sobre teatro aplicado y género, en el que se realizaron diferentes escenas que trataron de simular situaciones cargadas de sexismo tomando como base el hilo argumental de la famosa canción de Miliki sobre los días de la semana para abordar los estereotipos sexistas de nuestra sociedad. Una apuesta interesante que mediante el trabajo en grupo, la escenificación y la posterior reflexión grupal ofreció una oportunidad de oro para trabajar situaciones cotidianas de nuestra vida en las que la mujer está en desigualdad. El otro taller al que asistí trató sobre la viabilidad del teatro como herramienta inclusiva en Educación. De la misma manera que en el anterior taller, mediante escenificaciones diferentes se pudieron poner sobre la mesa situaciones dispares en las cuales se trataron situaciones de exclusión social que sin duda fueron elemento de reflexión.

Una vez finalizados los talleres y hecha la foto final de grupo de este I Encuentro, una gran cantidad de asistentes nos desplazamos a cenar para clausurar como se debía esta interesante iniciativa que ha servido para acercarnos un poco más a este mundo tan abierto, útil y absolutamente necesario que es el teatro y el drama en Educación.

Un viaje apasionante

Javier Suárez Parrondo

El I Encuentro Regional de Teatro y Drama en Educación (TEYDRE) se celebró en un clima de completa fraternidad y alegría influenciado posiblemente por lo *entusiasmante* de la reclamación que subyacía en él, devolver a la educación lo

que nunca debió separarse de ella, el teatro y el drama.

Como “azafato” de un viaje tan especial, sentí un gran cúmulo de emociones, por un lado, y ya lo sentía desde días antes, conocer ponentes con experiencia e intereses en un elemento sectorial tan acotado como es este y con vivencias y proyectos muy interesantes y a los que sin lugar a duda han dedicado muchísimo esfuerzo y sudor, preveía un día de aprendizaje muy intenso, por otro lado y esto no lo esperaba con tanta claridad, la cantidad de gente que se interesó por el tema, realmente fue inesperado, estos dos factores hicieron que me sintiese azafato de un viaje intenso, bonito y con muchísima alegría por la causa, sentí que estábamos siendo parte, pequeña pero importante, de la historia de la educación en Asturias.

Cuando todo acabó, cuando se llegó al “final del viaje” puedo decir que todos sentimos, en realidad, que el viaje solo acababa de empezar.

“Danza creativa”, taller de Nuria Vallejera, por Sara Villanueva

El pasado 6 de marzo de 2020, como un soplo de aire fresco previo a lo que se nos venía encima, tuve la gran suerte de formar parte del encuentro de charlas y talleres sobre teatro y drama en educación, organizado de forma colaborativa por todas aquellas personas que formamos TEYDRE. Para finalizar la variada jornada, participé en el taller que propuso Nuria Vallejera (psicóloga especializada en terapia infanto-juvenil), titulado “Danza creativa”.

En menos de una hora y con el acompañamiento de la dulce voz de Nuria, hicimos un viaje a través de los sentidos y los sentimientos que nos llevó volando, mediante la danza, por la evolución humana, por diferentes culturas y por nuestro interior. Experimentamos el trabajo con todo el cuerpo, relajando la cabeza y dejando respirar nuestros sentimientos a través del movimiento consciente, qué importante el movimiento consciente. Vivimos la experiencia de cómo esos diferentes movimientos nos influían en nuestras

maneras de sentir y relacionarnos con el grupo, desde el cuerpo, la mirada, el tacto, el oírnos y sin necesidad de palabras.

Los diferentes bloques del taller estaban entrelazados por músicas e imágenes proyectadas en una pared que nos convertían en protagonistas de ese vivir desde lo corpóreo. Nos dejamos sentir desde ser moléculas, fetos, simios, hasta llegar a la civilización actual con las prisas, eso se manifestó muy rápido. Notamos como nuestros músculos se fueron tensando e incomodando en ese proceso. Disfrutamos nuestros movimientos desde los sonidos de diferentes culturas, en una cultura danzábamos en solitario y en otra nos uníamos como un todo haciendo comunidad de forma instintiva.

Finalizamos el viaje desde nuestro interior, compartiendo la experiencia de la sesión desde lo sensorial, sin necesidad de verbalizarlo. Es difícil de explicar, hay que probarlo y llevarlo a las aulas. Desbloquearnos y aprovechar nuestro cuerpo en su totalidad como una de las herramientas más eficientes para la mejora del aprendizaje transversal. Un gran ejemplo de aplicación del drama en educación. Ya no volveré a decir que no sé bailar.

“Teatro como herramienta inclusiva en educación”, taller de Rosa Ana Muñoz Cayado, por Rosa Ana Muñoz Cayado, profesora de AES y LCyL

El taller trató de aunar, por un lado, la trascendencia de la inclusión en la educación y, por otro lado, la importancia que tiene el teatro en la educación para poder observar cómo se pueden cambiar actitudes y comportamientos aceptados socialmente y que en muchos casos marginan al individuo o provocan un conflicto difícil de solucionar.

En poco más de una hora se trató de mostrar cómo con las herramientas adecuadas el teatro puede ser útil para tratar la inclusión

en cualquier entorno, pero sobre todo en un aula.

El taller se dividió en tres partes:

1. *Calentamiento corporal y sinergia de grupo.* El grupo no se conocía, ya que las personas que se inscribieron eran de diferentes puntos de la región, por eso era necesario que, de forma rápida, a través del juego, de la música y del contacto físico se formara un grupo que fuera capaz de trabajar en subgrupos, bien en tríos o parejas. De ahí que se comenzara distribuyendo a la gente por el espacio, cada uno al ritmo de la música tenía que ir moviendo una parte del cuerpo, luego el cuerpo entero, más tarde se desplazaba por el espacio, siempre al ritmo de la música para ir calentando el cuerpo y preparando la mente para lo que se iba a proponer. Una vez que el cuerpo estaba receptivo se comenzó a trabajar el contacto primero con una persona, luego con dos, luego con tres, hasta que al final todo el grupo trabajaba en conjunto. Sin que se dieran cuenta en quince minutos ya estaban preparados para la segunda parte.

2. *El texto es el pretexto.* A cada trío se le entregaron dos textos, una vez leídos debían elegir uno. Dicho texto no tenía ningún tipo de signo ortográfico o de puntuación, ni ninguna acotación, simplemente eran palabras a las que se les debía dar sentido escénicamente. Cada grupo elegía el contexto, la situación, los personajes, el conflicto y la puesta en escena, en la que se podían decir los textos. El resultado fue una escenificación variada y rica en matices. El grupo en general debía identificar la situación, los personajes, el conflicto... Con ello se pretendía analizar qué vemos y cómo, es decir, para actuar y cambiar una situación adversa debemos primero observarla.

3. *Inclusión.* Para terminar, se proponía un texto parecido al anterior, sin acotaciones ni signos ortográficos, en el que se analizaba un conflicto relacionado con la no inclusión. La idea era escenificarlo y aportar un solo cambio en un momento para que se fuera consciente de que con un solo gesto puede cambiar una situación. Y así sucedió. Se demostró cómo a veces un solo gesto, una palabra,

una acción, pueden cambiar una situación y de la no inclusión pasamos a la inclusión.

En conclusión, el teatro es una herramienta fundamental para poder hacer visible lo invisible y para poder cambiar y transformar la sociedad, de ahí la necesidad del teatro en la educación.

Viernes antes de #8M, una niña fue a jugar y jugó. Teatro Aplicado y género, por Bárbara Nita Espina, arteducadora y directora artística de la ruxidera.

la ruxidera es un templo-laboratorio artístico que he creado para que las personas con experiencia menstrual investiguemos juntas esto de vivir. En mi maleta llevo teatro, juegos, escritura creativa y otras herramientas de autoconocimiento y sanación.

En concreto, empleo Teatro Aplicado, que entiendo como una aproximación pedagógica a la creación escénica, con las participantes como co-creadoras de su propio proceso. El objetivo general de estos talleres no es mostrar ante un público, sino jugar, expresar y reflexionar desde la voz, el cuerpo y la imaginación sobre temas de interés. Para mí, cae de cajón explorar algo tan esencialmente corporal, creador y antropológico como es el ciclo menstrual desde el movimiento, la expresión y el teatro.

Este trabajo recibe su nombre de la sonaja de la pandereta asturiana: el rugido del instrumento. *la ruxidera* pone el foco, por tanto, en nuestro “rugido interno”, esto es, las historias que nos contamos para darle sentido a nuestra experiencia menstrual del mundo y la simbología personal que empleamos para ello. En el “aquí y ahora” del juego, se activan historias a explorar en grupo e individualmente.

¿Pero de qué hablo cuando digo “experiencia menstrual”? Entiendo el ciclo menstrual en un sentido amplio que yo llamo “menstrualidad”. Con ello me refiero a un proceso biológico, emocional, relacional, político y espiritual, que está en conexión con todos los aspectos vitales, no solo con los

más típicamente cíclicos (ej.: productos menstruales, molestias y cólicos, “tasa rosa”). ¿Cómo habita o le es permitido habitar este mundo a un cuerpo cíclico?

Desde *la ruxidera*, propongo la experiencia menstrual como una lupa a través de la cual explorar los sistemas político-sociales en que nacemos, nos desarrollamos y morimos (o nos matan), unos sistemas que nos afectan a todas las personas. Estos impactan de una manera específica, a la par que diversa, contra las personas con experiencia menstrual. Por ello ofrezco este espacio exclusivo donde detenernos a revisar, creativa y colaborativamente, nuestra experiencia vital, que siempre es menstrual.

Para el *I Encuentro de Teatro y Drama en Educación* (nodo Asturias), tuvo sentido recibir a un grupo mixto (muy entusiasmado, todo sea dicho). El objetivo era conocernos y poner en común los recursos y experiencias de quienes nos hemos juntado para promover las artes, en general, y el teatro, en particular, en la educación. El taller fue potente como un rayo, pero breve como un suspiro, así que me quedé con las ganas de una evaluación grupal específica a través de la lupa menstrual *ruxidera*.

Por otra parte, me hizo ilusión abrir la actividad de *la ruxidera* a un público mixto, aunque puntualmente, porque se creó la oportunidad de recordar el *power transformer* e inclusivo del teatro, independientemente del tema en juego. El teatro es un súper poder y puede todo.

Celebrándose el viernes 6 de marzo, aproveché la manifestación feminista del 8M como marco contextual. El título responde a la conocida canción infantil, de sesgo marcadamente machista y popularizada en su época por *Los Payasos de la Tele*. Cuenta la historia de una niña que quiere jugar, pero en su lugar ha de hacer un montón de tareas domésticas históricamente asignadas a la mujer. En las canciones infantiles -por naturaleza, cercanas al juego y de fácil aprendizaje- encuentro regalitos o recursos valiosos para trabajar. En este caso, aproveché la propia estructura como base sobre la que construir todo el taller. Esta, como la moralina patriarcal, se repite para cada día de la semana y comienza:

“Lunes antes de almorzar,
una niña fue a jugar,
pero no puedo jugar

porque tenía que planchar.
Así planchaba, así, así....”

Esencialmente, esta estructura plantea que alguien quería divertirse, pero se le impuso una tarea sobreentendida como obligación o responsabilidad en su lugar. En el taller se invita a que la protagonista sea ahora una niña o mujer de nuestro tiempo con un deseo negado y violentado por la opresión patriarcal del sistema en que vivimos. Es decir, nos reapropiamos de una canción que refuerza una mentalidad machista, opresiva hacia la persona percibida como niña o mujer. Se podría decir que así, en chándal y cotidianamente, probamos a reescribir la historia.

Tras unos juegos de activación a salvo de obligaciones domésticas, se formaron pequeños grupos en los que se trabajó Teatro Imagen. Esta dinámica de expresión corporal incluía crear estatuas grupales de una situación de opresión machista y la versión ideal de las mismas. Luego se abrió un foro para compartir lo observado y vivido. Algunos ejemplos fueron:

“Una adolescente no puedo ir a un concierto por la noche porque era peligroso.”

“Una niña fue a jugar pero no pudo porque se tenía que casar.”

“Viernes antes de almorzar, una niña fue a jugar, pero no pudo jugar porque tenía que cuidar a su abuela.”

Al construir estas imágenes y luego comentar en grupo, se abren “melones” de conceptos y creencias a poner en común, dándose así un proceso de aprendizaje colaborativo. Aquí se encuentran las ideas con los cuerpos y experiencias vitales, lo que genera un caldo de cultivo riquísimo, nivel tortilla de mi abuela, para revisar las perspectivas desde donde interpretamos el mundo.

Para terminar, jugamos a manifestarnos creando un sencillo eslogan reivindicativo basado en el proceso de Teatro Imagen vivido esa tarde. Este fue coreado con espíritu y alevosía, primero por grupos y luego todos y todas a la vez. Se cocinó en aquella sala un poderoso aperitivo del #8M que revolucionó durante unos minutos el Paraninfo del CMI de El Coto.

La formación de este primer encuentro TEYDRE se completó con el taller titulado

“¿A que sí te atreves?”, impartido por el veterano y enérgico José Antonio Salan Herrero, una propuesta basada en el clown y en la expresión oral.

Ponencias en el I Encuentro de Teatro y Drama en educación, por Nuria Varela

Hablar de las Artes Escénicas y su dimensión educativa se convierte en una necesidad para quienes tenemos interés en profundizar en ello.

El I Encuentro Regional de Teatro y Drama en Educación (TEYDRE) supuso el esfuerzo de un colectivo para propiciar el intercambio entre profesionales de distintos campos (educativo, artístico y sociocultural) generando un espacio de reflexión e intercambio de experiencias.

Dispusimos de la compañía de:

- “CLOWNTIGO, DEL HUCA AL AULA”. Asociación de payasos que realiza actuaciones e intervenciones de manera voluntaria en el Hospital Universitario Central de Asturias en Oviedo, en las áreas de pediatría y oncología infantil y UCI pediátrica, a cargo de Carmela Romero.

- “TEATRO COMUNITARIO, UNA EXPERIENCIA EN LA ESAD DE ASTURIAS”. Nora López y Cristina Suárez, profesoras de la Escuela Superior de Arte Dramático del Principado de Asturias explicaron a los asistentes el origen y la extensión de esta iniciativa.

- “MOVIMIENTOS JUVENILES ASOCIATIVOS A TRAVÉS DEL TEATRO EN SECUNDARIA”. Dándonos a conocer una experiencia asociativa donde el teatro se convierte en una herramienta de empoderamiento juvenil, a cargo de Javier Suárez Parrondo.

- “LA RUXIDERA, UN PROYECTO ARTÍSTICO –MENSTRUAL”. Con Bárbara Nita repensando nuestros ciclos y procesos, en cómo entendemos y qué significa sangrar. Exponiendo la

experiencia menstrual como algo biológico, político, relacional y espiritual.

- “MOVIMIENTO ESTATAL POR EL TEATRO Y DRAMA EN EDUCACIÓN”. Planteó las líneas de actuación y objetivos de un movimiento que surge con el *I Congreso Internacional de Expresión Corporal, Teatro y Drama en Educación* que tuvo lugar en Oviedo en 2018 y de cuyo Nodo nace TEYDRE Asturias, a cargo de Emilio Méndez.

- “TEATRO Y DUA. PRESENTACIÓN DE LA CÍA. MOZA DE LA BOCARTE”. Reflexionando con Natalia Suárez Ríos sobre el diseño universal de aprendizaje (DUA) como modelo de enseñanza/aprendizaje que busca eliminar las barreras que aparecen en el aprendizaje formal considerando los diversos modos de aprender.

La mirada de estos profesionales enriquece sin duda nuestros puntos de vista y nuestras posibilidades de implicación en futuras líneas de desarrollo, potenciando la puesta en marcha de proyectos de investigación, renovación e innovación.

Personalmente, fue una satisfacción participar en la organización de este encuentro y tener la oportunidad de colaborar en mantener lazos afectivos que respalden la mejora del conocimiento y nuestras respectivas tareas.

Organización y acogida del I Encuentro TEYDRE, por Ángela Antúnez

El Nodo Asturias del grupo de Teatro y Drama en la Educación (TEYDRE) fue presentado oficialmente el jueves 13 de febrero de 2020 a las 16:15 en el Antiguo Instituto Jovellanos (Gijón), con motivo de la Feria Europea de Artes Escénicas para niños y niñas (FETÉN). Tras el éxito de dicha presentación, se decidió que era el momento de organizar el I Encuentro de Teatro y Drama en Educación en Asturias, dando así a conocer temáticas relevantes para la práctica diaria del profesorado de Educación Primaria, Secundaria y de otros niveles educativos, así como para otros profesionales interesados en la confluencia y simbiosis de las Artes Escénicas y la

Educación de la infancia y la juventud asturianas. Para organizar este I Encuentro, se sugirió en el grupo de Whatsapp general—creado a raíz de la primera reunión de coordinación de TEYDRE Asturias— la posibilidad de llevar a cabo esta iniciativa y de crear un grupo de trabajo más específico con aquellas personas que pudieran estar interesadas. En este segundo grupo se comentaban periódicamente todas las sugerencias de los integrantes y se fijaban las reuniones de coordinación, previa votación a través de la aplicación Doodle. Una vez celebradas las reuniones, se difundía el acta a todo el grupo de trabajo y se realizaba un resumen para los miembros del grupo de Whatsapp general.

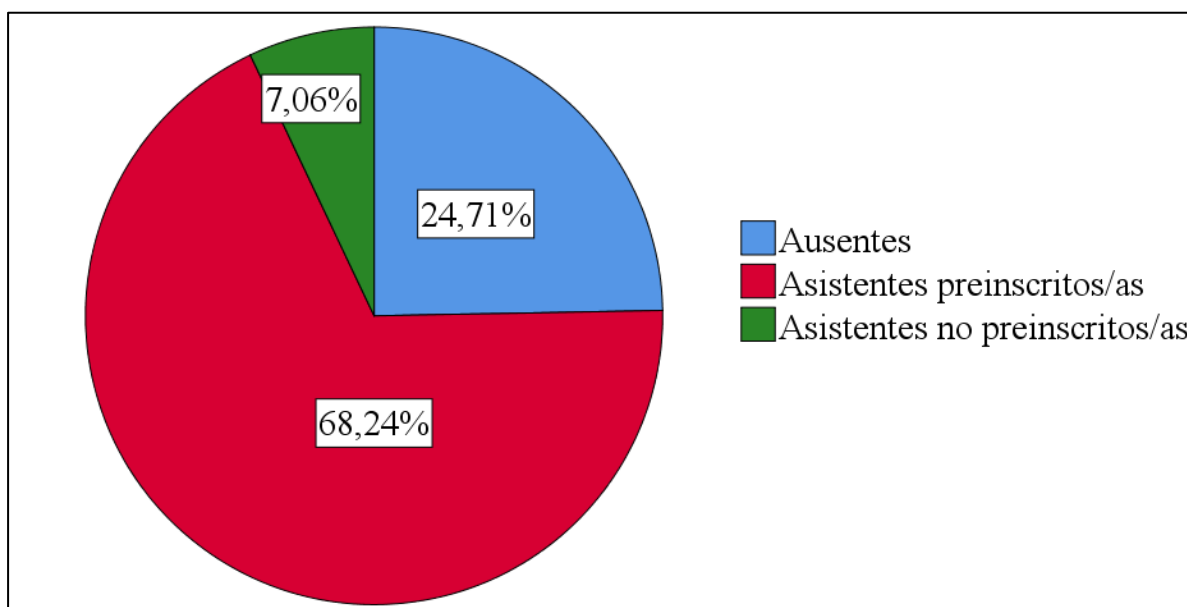
En la primera de ellas, se realizó una tormenta de ideas sobre los temas de interés y cada profesional indicó cuál podría ser su aportación a nivel teórico y práctico para las charlas y los talleres. En la segunda, se debatieron y eligieron de forma colaborativa los temas, y se asignaron las tareas principales a cada integrante (difusión de información en redes, cartelería, gestión de los datos de los participantes, comunicación con el centro de acogida del Encuentro, etc.). Asimismo, se diseñó un breve cuestionario para recoger los datos demográficos básicos de las personas interesadas (sexo, edad, lugar de residencia, profesión), y para obtener una aproximación del número de asistentes, su perfil profesional, y su motivación y disponibilidad para asistir a todas las sesiones de la tarde o solo a una selección de las mismas. Además, se gestionó la difusión de la información del Encuentro en las redes sociales (Facebook, Twitter, Instagram), y se animó a los/as interesados/as a unirse al grupo TEYDRE a través del *sítes* de Google, (<https://bit.ly/2SkGvGx>) para que toda la gente implicada en el proyecto estuviera conectada a nivel nacional e internacional. Finalmente, también se trabajó a partir de un listado de contactos en los centros educativos, a los que se les facilitó la información sobre el Encuentro. En la tercera y última reunión, se confirmaron los horarios, los espacios y los ponentes definitivos. Igualmente, se eligió a las personas encargadas del listado de nombres y firmas de asistentes, del fondo para la cena del final de la jornada, y de la recepción de los participantes a través de la temática de un

de celebrar el Encuentro, un grupo de personas acudió el día anterior para asegurar que se cumplían los requisitos técnicos mínimos para llevar a cabo las sesiones, y para comentar con el personal del Centro Municipal los últimos detalles para que todo transcurriera sin mayores incidencias.

El Encuentro se celebró el viernes 6 de marzo de 2020 de 16:15 a 21:00 en el Centro Municipal del Coto (Gijón). Tras el Encuentro, se recogieron los datos y se realizaron unos sencillos análisis descriptivos. El evento tuvo una buena acogida, pues 85 personas mostraron interés, 58 realizaron la inscripción previa y finalmente 64 asistieron (Figura 1).

Figura 1.

Datos de asistencia al I Encuentro.

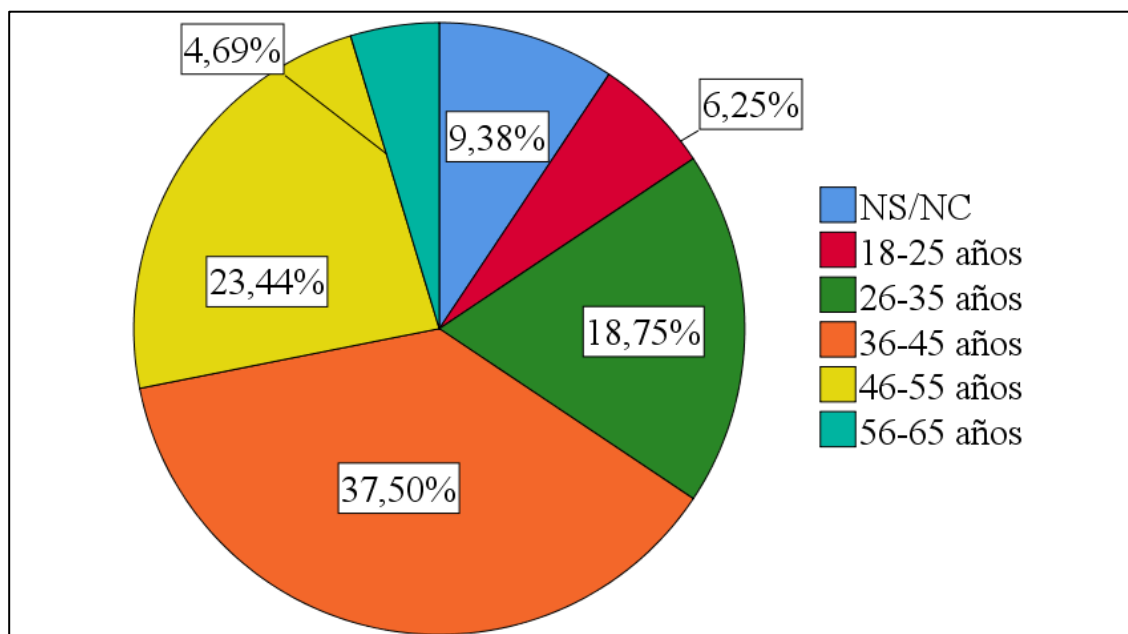


En cuanto al perfil de los asistentes, cabe señalar que aproximadamente el 40% de los/as asistentes se encontraban en el grupo de edad comprendido entre los 36 y los 45 años (Figura 2).

Figura 2.

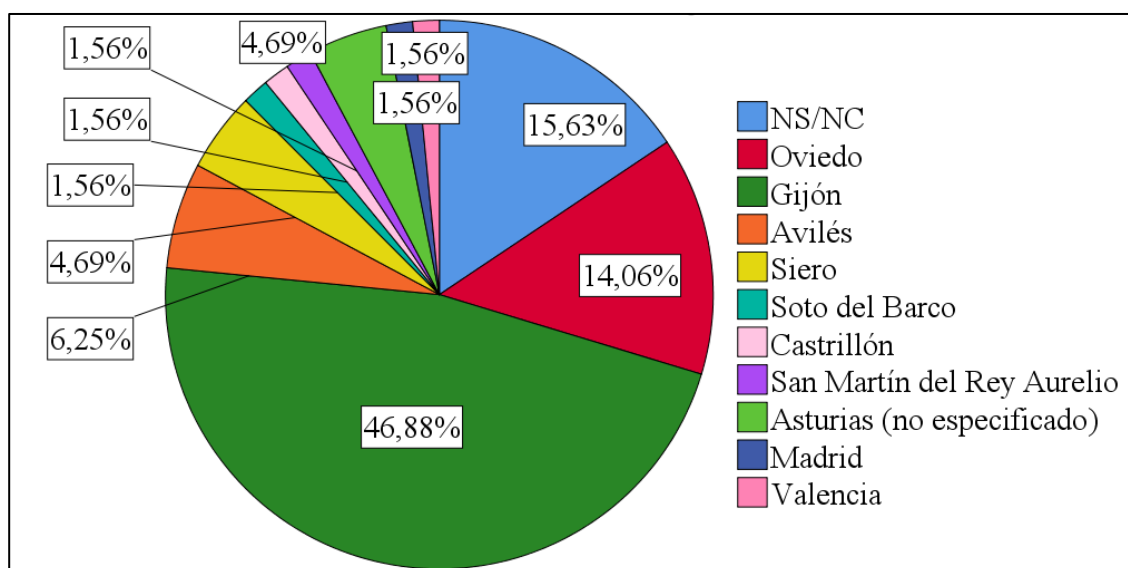
Perfil etario de las personas asistentes al I Encuentro.

Datos de asistencia al I Encuentro.



Además, aunque prácticamente la mitad de los/as participantes vivía en Gijón, también se acercaron profesionales de otros puntos de Asturias e incluso del resto de la Península (Figura 3).

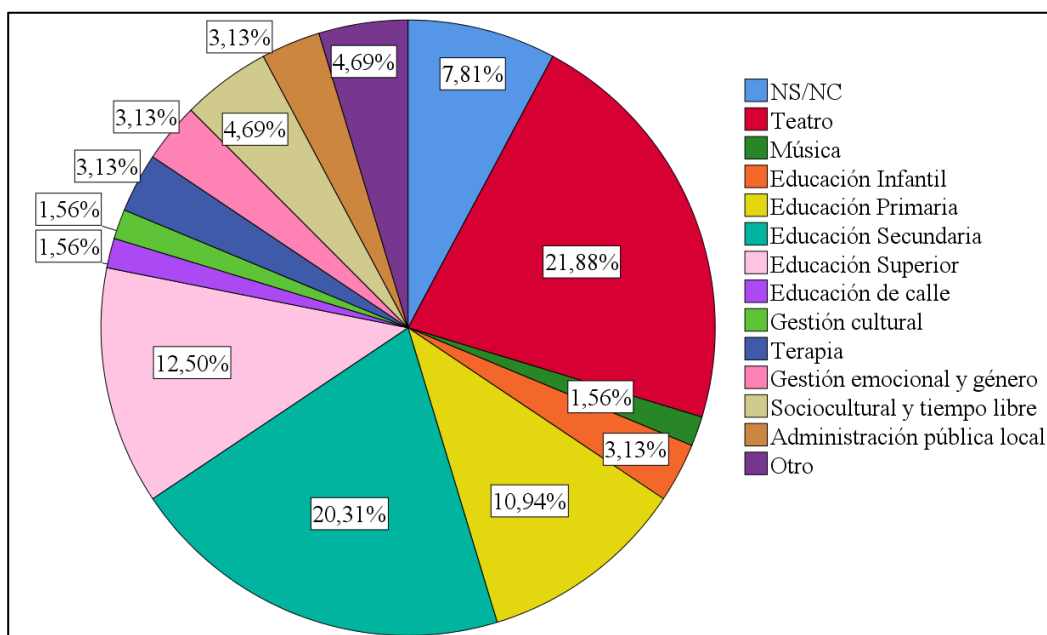
Figura 3.
Perfil residencial de las personas asistentes al I Encuentro.



Asimismo, es importante señalar que los ámbitos profesionales más comunes estaban relacionados con el teatro (21,9%) y la docencia en Educación Secundaria (20,3%) (Figura 4).

Figura 4.

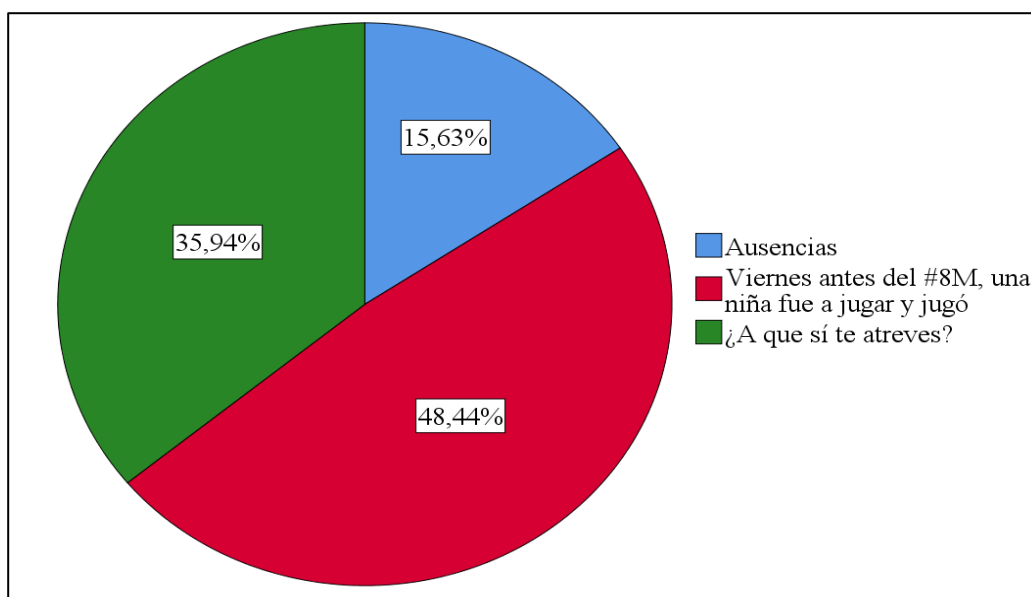
Perfil profesional de las personas asistentes al I Encuentro.



Finalmente, con respecto a los datos de asistencia a los talleres, de los 64 asistentes al evento, 54 personas acudieron a los talleres ofertados de 19:00 a 20:00 (Figura 5), mostrando un mayor interés por la temática de igualdad de género.

Figura 5.

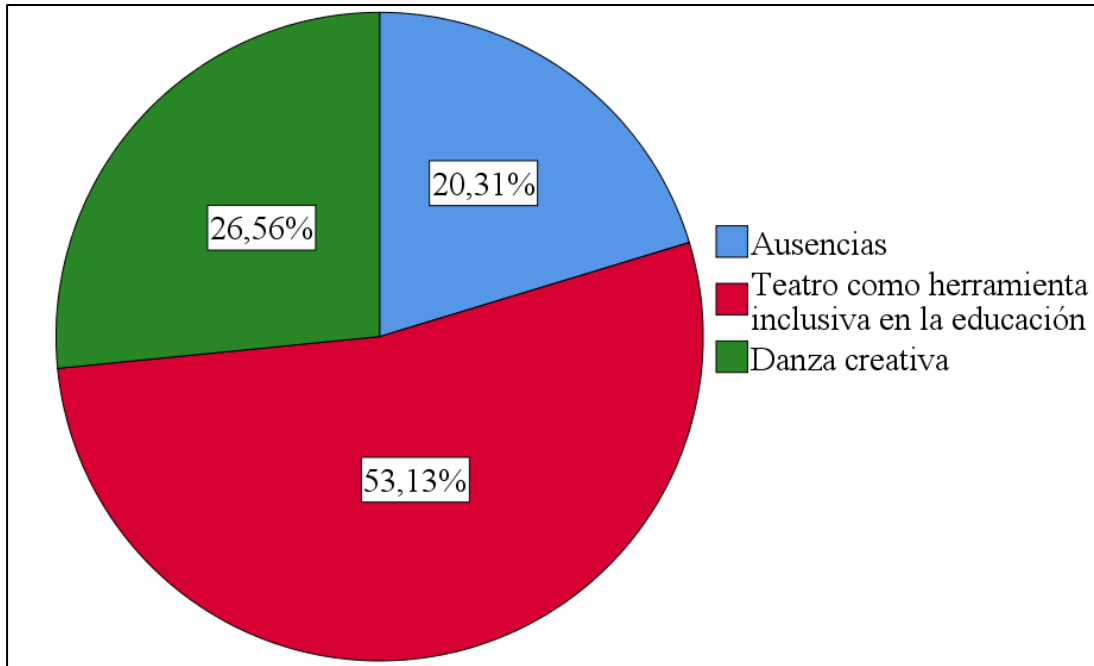
Datos de asistencia a la primera sesión de los talleres (de 19:00 a 20:00).



En la segunda sesión, 51 personas asistieron a los talleres, la mayor parte de ellas interesadas en descubrir el potencial del teatro como herramienta para favorecer la inclusión educativa (Figura 6).

Figura 6.

Datos de asistencia a la segunda sesión de los talleres (de 20:00 a 21:00).



Hacia dónde vamos

La situación de alarma mundial que nos ha tocado vivir a causa del COVID nos ha obligado a plantearnos varias preguntas esenciales acerca del porqué de las cosas. ¿Qué es la educación? ¿Qué es la escuela? ¿Qué es enseñar? ¿Qué entendemos por aprender? ¿Para qué? ¿Para qué? ¿Para qué? Cuanto más abrimos las respuestas a estas preguntas, más presencia ocupa el arte. Quizá el arte en la escuela tiene más que ver con aprender y menos con enseñar, y quizá por eso ha ido perdiendo relevancia en la educación; por otro lado, es posible que cada vez esté más cerca el momento en el que vayamos logrando ese cambio de paradigma, también educativo, que algunas personas venimos reclamando desde hace

tiempo, con el arte como herramienta imprescindible. TEYDRE ha nacido, y está aquí para ayudar en esa dirección. De momento, ya estamos empezando a hablar de volver a tender manos, de unirnos y ofrecer espacios de convivencia, creemos que ese es el único camino hacia posibilitar el cambio.

Entrevista a Nati Villar

La Escuela Municipal de Teatro *Ricardo Iniesta* recibe el Premio Max de Carácter Social 2020

Sara Torres

Profesora universitaria e investigadora. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

torrespellicersara@gmail.com

Para referenciar: Torres, Sara. (2020). Entrevista a Nati Villar. La Escuela Municipal de Teatro Ricardo Iniesta recibe el Premio Max de Carácter Social 2020. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 2(3), 25-31.

Esta institución es un referente de inclusión a través del arte. Lleva a cabo un proyecto innovador con personas con discapacidad funcional y con otros colectivos a través del Teatro. Organiza el Festival de Teatro e Inclusión, desde marzo de 2017, ha obtenido el Primer Premio de Teatro en el Festival IGUALARTE de Arte Inclusivo por el montaje "El Principito", trabajo hecho con personas con diversidad funcional, en 2014 y, este año, ha obtenido el Premio Max de Carácter Social 2020.



Nati Villar, Licenciada en Arte Dramático por la ESAD de Córdoba y Especialista Universitaria en Teatro Social e Intervención Socioeducativa por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, es desde 2004 la directora de la Escuela Municipal de Teatro "Ricardo Iniesta" de Úbeda,

En las últimas décadas el paradigma de la discapacidad ha cambiado enormemente. Se han superado los enfoques esencialistas que se basaban en el déficit y la carencia del individuo; se ha reflexionado sobre el peso de la mirada social gracias a los aportes interaccionistas, que consideran que el "otro" es el que define la falta de capacidad y etiqueta como "discapacitados" a los sujetos, creando una patología de lo "anormal". Los nuevos modelos consideran que el tema de las capacidades diferentes o diversidad funcional, es un problema macro de una sociedad que dice qué es lo normal y qué se sale de la

normalidad, y excluye a las personas que no contribuyen a un modo de funcionamiento capitalista y de consumo.

En esta entrevista, Nati Villar comparte su experiencia de trabajo como docente y artista, y ofrece una mirada del teatro como herramienta que promueve la visibilidad y el empoderamiento de las personas excluidas de un sistema basado en el *habitus* discapacitante dictado por la normalidad del mercado.

¿Qué significa para ti como artista y para la Institución que presides recibir uno de los máximos galardones que se otorgan en la Artes Escénicas en España?

A nivel personal supone una palmada en la espalda a un empeño que tenía desde los 18 años y decidí que mi camino era el teatro y empecé mi formación. El compromiso que he tenido siempre en relación al trabajo con la comunidad. He llegado a un lugar por el que he luchado toda mi vida. Desde mis comienzos. Y para el proyecto artístico de la Escuela Municipal Ricardo Iniesta supone un reconocimiento a un sello de identidad propio. No hay muchos proyectos municipales que hagan esta apuesta, siempre recalco que las administraciones públicas deben apoyar este tipo de proyecto

en donde se trabaja esa otra parcela del arte, no ligado al arte exclusivo, con programaciones culturales totalmente elitistas que excluyen sistemáticamente a colectivos que históricamente están olvidados por la cultura. Este premio supone que apostar por estos colectivos olvidados y excluidos es necesario y más aún después de esta crisis sanitaria. Ofertar un teatro comunitario para los colectivos sociales que tienen la necesidad legítima de comunicarse de expresarse y de crear a partir de su singularidad. Supone para la institución, afianzamiento en su proyecto artístico. Estoy muy orgullosa como Nati Villar y como directora de un proyecto artístico comunitario e inclusivo.



Actualmente, conviven diferentes corrientes en relación a este colectivo. Se habla de capacidades diferentes, de diversidad funcional, de discapacidad... ¿Cuál es el enfoque de la discapacidad que guía tu trabajo?

Yo hablo de diversidad funcional. Desde mi experiencia creo que todas las personas tenemos algo que aportar a lo común. Yo trabajo desde esa mirada. Me pregunto qué puede aportar cada persona desde su peculiaridad a la obra de arte. Es la sociedad la que pone etiquetas sobre qué es lo "normal" porque pretende conformar una sociedad sin aristas

¿Cuál es la complejidad que encuentras para trabajar desde el teatro con personas con diferentes capacidades (intelectual, funcional, visual)?

Cada una tiene su complejidad, en nuestro grupo tenemos personas con diversidad sensorial, física e intelectual. Depende de la singularidad de cada persona. Te pongo el ejemplo de Manolo, tiene una discapacidad de un 98% y solo podía mover el dedo índice de la mano derecha. Y así mueve la silla de ruedas, aparentemente no se puede comunicar. Sin embargo, en un escenario, si pones su capacidad al servicio de la obra de arte, le va a dar un carácter especial, y al mismo tiempo él se va a sentir en el escenario una parte indispensable. Nosotros montamos una versión de *Esperando a Godot* donde él hace el mensajero y trae una libreta. Esto acentúa más aún el mensaje del texto sobre la incapacidad de comunicar, y está al servicio de la obra.

¿Es lo mismo la palabra inclusión que la palabra integración?

No, nosotros hemos llegado a la inclusión después de la integración. La integración es previa a la inclusión. La inclusión es la última fase. La inclusión llega cuando todas las personas están en las mismas condiciones. La primera fase de integración consiste en que personas con diversidad funcional y personas sin diversidad funcional hagan juntas un proceso.

¿Cuál es el enfoque del teatro en la integración de estas diferencias? ¿Trabajas para el arte o desde el arte?

Nunca me olvido de que el objetivo final es la obra de arte. Sí entiendo que el arte es una herramienta de intervención social, pero siempre el resultado debe ser una obra de arte. El arte es lo que nos diferencia a los seres humanos de los animales. Esa necesidad innata de comunicación a través del arte la tenemos todos, una persona con diversidad visual, o cognitiva, o física. Utilizo el arte para que el grupo se sienta parte visible de una comunidad a través de una obra de arte. Yo vengo desde el teatro, en mi mirada siempre está la obra de arte, supongo que, si viniera del campo del trabajo social, sería al revés. El proceso es lo más importante, pero sin olvidar nunca que el resultado debe ser una obra de arte.

¿Cómo está llevando a cabo la escuela municipal de teatro Ricardo Iniesta la integración de gente con diversidad funcional?

La escuela estaba inicialmente dividida por edades y capacidades. Desde mi experiencia desde hace 12 años con talleres experimentales con personas con diversidad funcional, me di cuenta de que eso podría hacer crecer el proyecto mucho más. Empezamos con la fase de integración por edades, pero a lo largo de estos años hemos sacado las divisiones. Actualmente, está estructurada por talleres de Teatro de un año de duración, en donde están integradas las personas de todas las edades, desde 12 años hasta 92, que es la persona con más edad que tenemos. Los Talleres son de Juego dramático, Escritura dramática, Interpretación, Teatro social, etc. Una parcela importante es la intervención socioeducativa a través del teatro.

¿Tu trabajo con el teatro está supeditado a un compromiso social y de inclusión?

Cada vez me siento más cercana al trabajo social. En nuestra escuela hemos hecho un fuerte trabajo de "crear grupo". El grupo es fundamental, cuando han entrado personas que no han creído mucho en el proyecto, y piensan "es una escuela para tontos", se van, se dan cuenta de que no tienen cabida.



No olvidemos que los actores y actrices que aparecen en la obra de teatro son personas que ves por la calle y te cruzas para no coincidir. Es una postura política lo que yo propongo en este proyecto. La gente que no es capaz de incluir la diferencia tiene una mirada diferente del teatro y de la vida. No es una escuela de teatro al uso.

¿Algunas veces la integración de las diversas singularidades no se ha logrado?

Sí, pero ha sido por parte de las personas sin diversidad funcional. Tenemos en nuestra escuela un Taller de Teatro inclusivo. Es un taller para personas con diversidad funcional, y según vamos teniendo necesidad vamos incluyendo a personas sin diversidad funcional. Algunas personas no se han sentido a la altura de esa integración. Y ahí está lo complicado. Tenemos una visión muy negativa de la discapacidad. Y esa visión es un problema del otro, no de las personas diferentes. Si no tienes ganas de enfrentarte a ese problema tuyo de falta de adaptación a la diferencia, no puedes integrarte en este

proyecto. Al revés es más sencillo, la gente con diversidad funcional acepta con más facilidad la diferencia y se integra sin dificultades.

En España hay un movimiento que crece en relación al teatro como herramienta de inclusión de personas con diversidad funcional. Es el caso del Teatro Brut¹, al que estás vinculada.

La escuela de Úbeda es la sede en Andalucía del teatro Brut. El teatro Brut es una corriente, una metodología de integración de personas con diferentes capacidades. Propone escoger lo singular de cada uno y ponerlo en el escenario, olvidarnos de la técnica y aprender de lo que cada uno de los integrantes del grupo puede aportar. Eso requiere del director de escena un gran esfuerzo porque estas obras siempre

¹ El Teatro Brut es un movimiento que lidera Manu Medina en Madrid, quien crea en 2018 el CIAM (Centro Inclusivo de Artes Múltiples) en la sala Tarambana.



están abiertas. La diversidad intelectual es muy impredecible, ellos trabajan desde la improvisación, desde el momento. El resultado es un montaje abierto siempre a ver qué pasa. La obra está al servicio de cada integrante del grupo y de lo que tiene para aportar.

¿Consideras que se ha realizado un avance significativo respecto a la inclusión del colectivo de personas con diversidad funcional?

Se ha avanzado en este sentido, pero ahora es como una moda, y eso tiene sus peligros, porque podemos caer en el error de aprovecharnos de estas personas para posicionarnos nosotros y “ser alguien”, y eso es peligroso. El teatro social y de inclusión no propone entrar en la “normalización”, yo no pretendo que esto sea normal, porque creo que “ya es normal”. Pretendo hacer que el mundo sea un lugar donde tengan cabida todos los seres humanos con sus características. El teatro inclusivo no es

meter personas discapacitadas en un escenario como un pasmarote. Mi trabajo es sacar el potencial de cada uno y que la gente aplauda el hecho artístico, no que les dé lástima.

¿Has podido ir evaluando a lo largo de los años el valor reparador del teatro en tu trabajo?

Sí, las personas con diversidad funcional se ven a sí mismas diferentes y les molesta verse diferentes. El teatro les ayuda a modificar ese concepto de sí mismas. Mirar lo que están haciendo de bueno desde esas diferencias. Puedo dar muchos ejemplos. La gente llega a la escuela muy tocada emocionalmente, y aquí pueden participar y no son juzgadas por cómo son, al contrario, su dificultad se ve, no se oculta, y construye algo singular. El caso Manolo es un ejemplo de cómo dar visibilidad y voz a las personas excluidas por ser diferentes. Él ha escrito uno de los textos que se han publicado en el

libro de teatro que presentamos con resultado del Taller de escritura dramática. Él no sabe leer ni escribir. Es un representante de lo que pasa con los mayores de 50 años, en un pueblo, donde los discapacitados eran personas inservibles que se tenían en un sillón y se espera a que se mueran. Se apuntó al taller, un proyecto de teatro inclusivo, donde la premisa es que debe tener las mismas oportunidades que el resto de personas para escribir lo que quiera. Otro caso es Paqui. Paqui, tiene parálisis cerebral, y después de un proceso largo en la escuela está absolutamente empoderada y no deja que nadie maneje su vida. Ahora estamos trabajando en un proyecto sobre el relato de un dragón, como metáfora de la diferencia. Yo les preguntaba si se sienten rechazados, y el 100% de ellos dijeron que sí. Se sienten incapaces de llevar una relación efectiva, si son mujeres, más aún. Las mujeres con discapacidad son consideradas asexuales. Y el hecho de hablar de eso, entre ellos, en el aula, etc. les da una perspectiva sanadora. Por eso es que la obra de teatro es importante. Porque es un producto donde cada uno cumple un rol importante desde su propia capacidad.

¿Realizas experiencias de integración a través del teatro con otros colectivos en riesgo de exclusión social?

Sí. Trabajamos con inmigrantes, con mujeres, con la tercera edad... Desde el 2004 que yo llegué a la escuela empezamos a hacer integración intergeneracional. Considero que las personas mayores son una generación invisible. Son personas desvinculadas no solo de la vida cultural, también de la comunidad. Y en el caso de personas con alzhéimer, también desvinculadas de sí mismas. Comencé con un proyecto de intervención socioeducativa a través de las historias de vida en Centros de participación activa y en residencias de mayores. Ha sido muy interesante cómo cada grupo, desde sus posibilidades han aportado mucho al guion dramático. Los que tienen recuerdos han aportado a la historia, y en el caso de los que padecen alzhéimer, han podido aportar imágenes al montaje. La poética del relato. Son una generación que ha luchado mucho y son los eternos olvidados. El teatro les devuelve un lugar de identidad, visibilidad y reconocimiento.



Bibliografía consultada:

- Lipschitz, A. (2009). "Cuerpo, discapacidad y subjetividad". XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires. Recuperado de: <http://cdsa.aacademica.org/000-062/2154.pdf>
- López González, M. (2016). "Modelos teóricos e investigación en el ámbito de la discapacidad". Revista RUIdeRA. Docencia e investigación. Año XXXI Enero/ Diciembre 2ª Época. Número 1. Recuperado de: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/8063>
- Martín Criado, E. (2009). *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*. Recuperado de: <http://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/H/habitus.htm>
- Martínez García, J. (2017). "El habitus. Una revisión analítica". Revista Internacional de Sociología 75 (3): e074., 2017. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115>
- Medina, M. (27/2/18). "Ubeda, sede oficial de teatro Brut en Andalucía." En *Manu Medina. Teatro y discapacidad. Teatro Brut*. Recuperado de: <https://manuelmedina44.blogspot.com/2018/02/>

Reseña de libro

Teatro en la educación (España, 1970-2018),

de Tomás Motos

Octaedro

Barcelona 2020

276 págs

Antoni Navarro Amorós

Asesor del Àmbit Artísticoexpressiu del CEFIRE de Castelló, España

navarroantoni@gmail.com

Para referenciar: Navarro Amorós, Antoni. (2020). Reseña del libro "Teatro en la Educación (España, 1970-2018)", de Tomás Motos. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 2(3), 33-36.

Lo que conocemos como Teatro en la Educación (TE) es un movimiento y una metodología teatral cuyos orígenes se remontan a algunos proyectos de trabajo conjunto entre actores y profesores llevados a cabo en Coventry (Reino Unido) en 1965, lo que condujo al establecimiento de una unidad de TE permanente en el Teatro Belgrado, de dicha ciudad.

En esencia, el teatro en la educación consiste en el uso de las técnicas teatrales para educar. A lo largo de los años se ha ido convirtiendo en un término paraguas que ha ido cambiando de nombre a lo largo del periodo que abarca el estudio de este libro. Así, han aparecido nomenclaturas como expresión dinámica, expresión dramática, teatro infantil, teatro juvenil, dramatización, taller de teatro, etc.

La labor principal de su autor, miembro de la Academia de Artes Escénicas de España y director del Máster en Teatro Aplicado (Universidad de Valencia), ha sido sistematizar la pedagogía



teatral, sentar las bases epistemológicas del teatro en la educación y formar especialista en teatro aplicado.

En este libro defiende y justifica, recogiendo los resultados de numerosas investigaciones, que si existen estrategias didácticas existentes, en las que más se implica a los participantes son las actividades dramáticas. Su virtualidad viene sugerida en su etimología: drama, del griego *drao* (hacer), significa acción y también acción representada; mientras que teatro deriva de *theaomai* (mirar, contemplar) y el *theatron* era el espacio teatral en el que se colocaban los espectadores. De estas raíces se derivan, según el autor, las dos perspectivas complementarias que se han de perseguir en la educación artística teatral: *ver teatro* y *hacer teatro*. Las actividades teatrales se concretan en la práctica en las llamadas estrategias dramáticas, también conocidas como técnicas o convenciones dramáticas. Estas son las herramientas cotidianas del profesor/animador de drama/teatro. Entre las más frecuentes estrategias tenemos el juego dramático, la improvisación, la dramatización, la creación colectiva, el *role playing*, las lecturas dramatizadas, las escenificaciones de textos dramáticos y no dramáticos, el teatro del lector, etc. Procedimientos que se vienen utilizando fundamentalmente desde mediados del siglo XX y cuya finalidad última es la construcción de saberes y procedimientos propios de la disciplina en que son utilizados, con independencia de que el uso de tales recursos suponga unos aprendizajes implícitos.

El libro hace un recorrido por las relaciones entre el teatro y la educación en España entre 1970 y 2018. Partiendo de los diferentes términos utilizados para denominar las artes escénicas aplicadas a la educación y de las teorías pedagógicas y psicológicas en que estas hunden sus raíces, se organiza el contenido en los periodos de vigencia de las leyes de educación que las regulan. Además, se analizan las aportaciones de los autores seminales en cuyas ideas se fundamentan la pedagogía del Teatro en la Educación: Peter Slade, Dorothy Heathcote, Lev Vygotski, Paulo Freire, Juan Cervera, Carme Aymerich, Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Gisèle Barret. Y este es el contenido de la primera parte.

Para dividir las tres partes siguientes, el autor ha tomado como criterio el periodo de vigencia de la ley sobre educación del partido político en el poder, que sería derogada cuando otro de ideología distinta accediese al gobierno cambiándola por otra que reflejase su programa. Así, la segunda parte comprende la duración de la LGE (1970-1990), la tercera, la de la LOGSE y la LOCE (1990-2004) y la cuarta, la de la LOE y la LOMCE (2004-2018). Durante estos casi cincuenta años, la sociedad española ha cambiado mucho, pasando de la dictadura a una de las democracias más consolidadas de Europa. Y, en consecuencia, también lo han hecho el teatro y la educación y sus interrelaciones.

El lector encontrará a lo largo de estas páginas bastantes referencias a la literatura anglosajona, pues es en ella donde se ha formado su autor. También, puede que alguien eche en falta más referencias en las otras lenguas del país (catalán, gallego y vasco), lo que no excluye que desde las distintas comunidades autónomas hayan ido evolucionando en paralelo, bebiendo de las mismas fuentes teóricas.

La tesis que defienden estas páginas es que tanto los académicos, cuyo ámbito de investigación es este campo, como el profesorado y los educadores y demás personas que en su práctica profesional trabajan con las actividades dramáticas deben tomar conciencia de la necesidad de conocer cómo ha evolucionado el Teatro en la Educación, pues quien ignora la historia -como postula el autor- repetirá siempre lo que otros ya hicieron, incluso sus errores, ya que somos lo que somos porque otros hicieron lo que hicieron. Si no conocemos de dónde venimos, dónde estamos y hacia dónde podemos ir, seremos incapaces de construir el futuro.

El autor pone el énfasis en la idea de que, cuando se trata de hacer cualquier estudio sobre la educación, se constata que esta está prescrita inexorablemente por los poderes ejecutivos gubernamentales, que son los que redactan e imponen las leyes educativas y que a su vez, estos están condicionados por los poderes económicos. Además, argumenta

el autor que la normativa que marca la educación está inspirada en una determinada ideología política y moral, dictada por la Iglesia católica. Por ello, en cada una de estas partes hay un capítulo dedicado al contexto y marco de las diferentes leyes sobre la educación que el poder hegemónico ha ido dictando. La segunda parte se centra en el *boom* de teatro infantil y juvenil, propiciado por la LGE y la llegada de la democracia, en la autoformación del profesorado, en los autores y compañías de espectáculos de la década de los 70 y 80 y en el nacimiento de la AETIJ-ASSITEJ y del teatro independiente.

La tercera parte abarca el periodo comprendido entre 1990 y 2002, en el que se produce el descenso de la ideología socialista y la subida al poder del Partido Popular, lo que supuso que el pensamiento neoliberal impregnara la política, la economía, la educación y los valores sociales. Se refiere al tiempo en que estuvo en vigencia la LOGSE hasta que se implantó la LOCE. Tras enmarcar este periodo en el contexto de las leyes de educación, trata el tipo de formación en TE recibida por el profesorado, las obras y autores de teatro infanto-juvenil, el nacimiento de las Escuelas Municipales de Teatro y el uso de las guías didácticas, como material para mediar entre los creadores, artistas y espectadores.

La cuarta parte trata del periodo de vigencia de las leyes de educación LOE y LOMCE. Se extiende entre los años 2004 y 2018. El contexto sociopolítico viene precisado por los dos gobiernos socialistas y los dos de los populares, y se constata el fracaso de las políticas neoliberales. Se hace un repaso al teatro para jóvenes en la actualidad y la posibilidad de nuevos campos que abre el Teatro Aplicado. En este sentido, se plantea el uso de las estrategias dramáticas para la enseñanza de una segunda lengua, para la inclusión y la atención a la diversidad. Además, se profundiza en la expansión de los medios de comunicación sociales (social media) y su impacto, tanto en el teatro convencional como en el TE. Y, por último, se presenta el teatro postdramático y el cambio que puede suponer para la alfabetización teatral de los jóvenes el hecho de enfrentarse a otros esquemas narrativos distintos del aristotélico.

Recomendamos esta obra como un manual fundamental para profesorado y alumnado universitario de las especialidades de Ciencias de la Educación, Educación Social, Psicología de la Educación, Filología, Magisterio, Trabajo Social y Escuelas Superiores de Arte Dramático. También para el profesorado de Artes Escénicas de Enseñanza Media y Bachillerato, educadores sociales, talleristas de teatro, actores y actrices, dramaterapeutas mediadores culturales. Pensamos que es un instrumento muy adecuado tanto para tomar conciencia de la necesidad de conocer cómo ha evolucionado el teatro en la educación, como para orientar la práctica educativa y el papel que juegan las artes escénicas, especialmente el teatro, en la formación de ciudadanos conscientes, creativos y críticos ante un mundo cambiante.

En una obra de esta naturaleza es esencial ofrecer a los lectores una cuidada selección de referencias, colocadas al final y agrupadas en las cuatro partes en que el manual se divide. Así, cada capítulo aparece salpicado de citas que, además de fundamentarlo, dan pistas para profundizar en cada tema, siguiendo el rastro de trabajos de investigación nacionales e internacionales.

El libro concluye con la siguiente reflexión: desde la segunda mitad del siglo XX, el teatro y las actividades dramáticas han sido un agente renovador del pensamiento pedagógico y de las prácticas educativas, propiciando el mestizaje de ideas y procedimientos, y convirtiéndose, de esta forma, en uno de los elementos dinamizadores de la educación. La escuela, que es un sistema cerrado y que enseña a través de imágenes de la realidad y no la realidad misma, ha sido fertilizada por el teatro, que es una práctica abierta. El teatro ayuda a romper los muros del aula. Parafraseando al autor, "el teatro, a pesar de ser un arte efímero, siempre deja huella" pensamos que este libro también dejará huella en el lector y que ayudará a poner el teatro en la educación, con todo lo que ello implica, en la agenda socioeducativa.

