

# Teatro aplicado



Recursos

Tomás Motos  
Domingo Ferrandis

# Teatro aplicado

Teatro del oprimido,  
teatro playback, dramaterapia



**Octaedro** 

COLECCIÓN RECURSOS, N° 148

*Teatro aplicado. Teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*



Primera edición: marzo de 2015

© Tomás Motos Teruel, Domingo Ferrandis

© De esta edición:

Ediciones OCTAEDRO, S.L.

C/ Bailén, 5 - 08010 Barcelona

Tel.: 93 246 40 02 - Fax: 93 231 18 68

[www.octaedro.com](http://www.octaedro.com) - [octaedro@octaedro.com](mailto:octaedro@octaedro.com)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9921-653-9

Depósito legal: B. 8.377-2015

Imagen de la portada: María Balibrea

Diseño y producción: Editorial Octaedro

Impresión: Novagràfik

Impreso en España - *Printed in Spain*

# Sumario

<b>Introducción</b> .....	9
<b>1. Teatro aplicado y mapa de su territorio</b> .....	13
TOMÁS MOTOS	
<b>2. Modalidades del teatro aplicado</b> .....	35
TOMÁS MOTOS	
<b>3. Teatro del oprimido de Augusto Boal</b> .....	67
TOMÁS MOTOS	
<b>4. Teatro playback</b> .....	139
TOMÁS MOTOS, DOMINGO FERRANDIS	
<b>5. Dramaterapia</b> .....	167
DOMINGO FERRANDIS, TOMÁS MOTOS	
<b>6. Teatro y neurociencia</b> .....	199
DOMINGO FERRANDIS, TOMÁS MOTOS	
<b>Bibliografía</b> .....	215
<b>Índice</b> .....	225

## Introducción

No se sabe en qué momento de la evolución del ser humano, las células se dieron cuenta de la importancia que suponía para la supervivencia el imitar los comportamientos de otros congéneres, creando neuronas exclusivas para tal fin. Ni el instante exacto en que aparecieron las bases neuronales de la empatía emocional, ni el de la cooperación entre extraños. También constituyen un misterio las bases moleculares de la memoria y los circuitos neuronales de los recuerdos. Igualmente son un interrogante el origen del pensamiento y de la conciencia de nuestra propia muerte, la felicidad o los procesos cerebrales de la imaginación, la simbolización y la creatividad. Lo mismo ocurre con el deseo, los miedos irracionales y los sentimientos. Asimismo es un enigma cuándo empezamos a usar la risa, la expresión corporal, el lenguaje, los números o los talentos humanos. También se desconoce cuándo aparecieron la pasión y los lazos afectivos, el amor y la amistad. Y en qué momento surge la necesidad de comunicarnos y el afán por saber que nos escuchan. De igual modo se ignora la identidad del primer humano que decidió expresarse por medio de ritos y danzas para contar a los demás lo que veía, sentía o simplemente para entender lo incomprendible. Ignoramos cuál fue la experiencia sensorial que creó la percepción de la belleza, el nacimiento de la estética o el del placer intelectual que nos produce el arte o el entusiasmo de ver, escribir y leer vidas imaginarias a través de la literatura y el teatro. Todavía es una incógnita el por qué unas personas activan diferentes áreas cerebrales para memorizar o recuperar datos, o por qué nos resulta más fácil aprender con unas inteligencias que con otras. Es un secreto evolutivo el motivo por el

cual unas personas se comportan más racionalmente, otras de forma más sensible y otras más instintivamente. Y es difícil concretar cuándo apareció la mentira, la imitación de emociones y conductas por medio de personajes teatrales. Nosotros desconocemos por qué las células han estado copiando, generación tras generación, información en el ADN para nuestra supervivencia, inteligencia y vida social.

Aptitudes, facultades y hábitos que constituyen la identidad humana, y que por tanto, también están presentes al hacer teatro, al participar en juegos dramáticos y en improvisaciones. Este teselado de capacidades, emociones y conductas se puede desunir, descomponer por un desequilibrio personal o social. El teatro y sus técnicas dramáticas pueden ayudar a ensamblarlo. Y así restaurar el equilibrio de las personas o los grupos cada vez que este es alterado.

Desde las dos últimas décadas del pasado siglo empieza a utilizarse en el ámbito anglosajón el término *teatro aplicado* para referirse al uso del teatro en *otros escenarios* y con *otras finalidades* distintas a las del teatro convencional.

Este teatro, diferente, no se hace solo con la intención de comunicar un mensaje con un formato estéticamente bien elaborado, sino que su foco está dirigido a ayudar a individuos o colectivos (sociedades u organizaciones) con carencias en alguna dimensión personal o social, vivida como privación y concretada en insatisfacción, exclusión, marginación u opresión. Es decir, no es un *teatro puro*, sino un *teatro aplicado*. En nuestro ámbito, este término empieza a ser reconocido y ya hay algunas publicaciones que han tratado de sistematizar este campo.<sup>1</sup>

El teatro y la dramatización (prácticas dramáticas), en particular, y el arte, en general, gozan de un vasto potencial para el crecimiento en las vidas de los individuos y de las comunidades. Pero el arte y el teatro son esencialmente anárquicos, y el teatro, en especial, es intrínsecamente efímero. Por lo que no siempre es posible anticipar la dirección en la que puede ocurrir cualquier deseado cambio.

No hay duda de que la participación en actividades teatrales (dramatización o teatro) nos hace crecer, aunque las semillas esparcidas en cada función teatral y enraizadas en nosotros permanezcan ignoradas o no estén disponibles en nuestro acontecer diario. Y tampoco sabemos cuándo comenzarán a fructificar; pero, dado que siempre hay implicación en el encuentro dramático –se actúe como participante o como

1. Motos *et al.* (2013).

espectador—, es seguro que aquella resultará realmente transformadora. Y eso es debido a la comprensión profunda (*insight*), al disfrute, a la toma de conciencia de la propia identidad, a la alternativa de perspectivas ofrecidas y al desarrollo del sentido artístico que surge durante este proceso de implicación. Y esta es la esencia del teatro aplicado: promover el cambio en el ámbito personal y social, desde la reflexión y la acción, ya sea en la educación formal y no formal, en la acción social, en la psicoterapia o en la formación continua dentro de la empresa.

Seríamos ilusos si pensáramos que a través de un espectáculo o actividad teatral vamos a provocar que cambie un gobierno o que los mercados adopten políticas de reparto de las riquezas y de respeto a los derechos humanos. Pero creemos en la utopía y hacemos nuestro el proverbio africano que reza: «Mucha gente pequeña en lugares pequeños, haciendo pequeñas cosas, puede cambiar el mundo».

Desde este punto de vista partimos de que lo subjetivo y lo personal no se han de considerar como un problema personal, sino como un problema social, pues, como decía la feminista Carol Hanisch, «lo personal es político». Desde esta perspectiva, el teatro aplicado ha de ser una praxis que genere conocimiento crítico desde la práctica para orientarlo a la práctica, con la voluntad de contribuir al cambio social a favor del respeto, la igualdad, el acceso a los bienes y a la solidaridad a través de la capacidad educativa de las artes.

En esta publicación no se va a hablar del teatro convencional, sino del teatro usado para otros fines, no solo para los puramente estéticos. Es decir, del teatro aplicado, centrándonos en el teatro del oprimido, el teatro playback, la dramaterapia y el teatro y la neurociencia.

El capítulo 1 está dedicado en caracterizar el teatro aplicado y en definir cuál es el mapa del territorio de este tipo de teatro.

En el capítulo 2 se definen y caracterizan cada una de las modalidades de los cuatro ámbitos en que hemos agrupado las diferentes manifestaciones del teatro aplicado.

El capítulo 3 recoge textos que tratan sobre diferentes aplicaciones del teatro del oprimido.

El contenido del capítulo 4 se centra en caracterizar el teatro playback y describir cómo se realiza una sesión de este teatro espontáneo y en recoger la experiencia llevada a cabo por el grupo Teatro Playback Inestable.

El capítulo 5 se ocupa del cambio personal y de los colectivos, entendido como curación, utilizando el teatro y las estrategias dramáti-

cas como instrumento de aprendizaje socioemocional. Se presenta una panorámica del ámbito de la dramaterapia y el neurodrama aplicado a personas mayores con algún tipo de trastorno neurodegenerativo.

En el capítulo 6 entendemos el teatro como una red neuronal social, al ser un arte de cooperación, empatía e imitación, y exponemos brevemente la evolución paralela del cerebro y el teatro. Seguidamente hacemos referencia al objetivo que comparten la neurociencia, la psicología y el teatro para mejorar la calidad de vida individual y colectiva. Mencionamos también algunas investigaciones sobre teatro y neurociencia. Y concluimos con el cerebro triuno y las prácticas dramáticas.



# 1. Teatro aplicado y mapa de su territorio

Tomás Motos

En los dos últimos decenios del siglo xx se comenzó a emprender, en diferentes partes del planeta, una amplia variedad de proyectos teatrales aplicados a asuntos y contextos no comunes al teatro convencional, seguidos de numerosas publicaciones, sobre todo en el ámbito anglosajón. El contenido de este capítulo está centrado en caracterizar qué es el teatro aplicado y en definir cuál es el mapa del territorio de este tipo de teatro.<sup>2</sup>

2. Este capítulo es parte del contenido del artículo publicado en *Ñaque. Teatro Expresión Comunicación*, 73, diciembre 2012-febrero 2013, págs. 6-15.

## 1.1. El teatro aplicado

El teatro aplicado (TA) es un nuevo campo de conocimiento que ha sido construido a partir de la compilación de estudio de casos y de ensayos de reflexión teórica publicados en revistas de disciplinas tan diversas como el teatro, la educación, la medicina, el derecho, la psiquiatría o la psicología, entre otras. No solo encontramos un creciente cuerpo de textos centrados en esta disciplina, sino que es objeto de estudios universitarios en diferentes reuniones, jornadas y congresos. Entre los manuales que proporcionan una visión internacional para investigadores, estudiantes y profesionales necesitados de adquirir una comprensión básica sobre qué es el teatro aplicado y cómo opera, hay que destacar los libros de Monica Prendergast y Juliana Saxton: *Applied Theatre* (2009), el de Robert Landy y David Montgomery: *Theatre for Change* (2012) y el de Tomás Motos, Antoni Navarro, Domingo Ferrandis y Dianne Stronks: *Otros escenarios para el teatro* (2013).

En nuestro país, teatro aplicado aún es un término poco difundido, pero ya acaba de introducirse en algún programa universitario, como el del Institut del Teatre de Barcelona.<sup>3</sup> Aunque no hay literatura en lengua española sobre el TA, sí se realizan desde hace tiempo diversos proyectos teatrales con otros nombres —más adelante los veremos— que caben perfectamente dentro del territorio de este campo de conocimiento.

Para aproximarnos a esta disciplina hay que tratar de responder a las preguntas recogidas en la figura 1, sobre el ámbito de estudio del TA.

En este capítulo solo vamos a tratar de responder a la pregunta «¿Qué es el teatro aplicado?» Las otras las dejaremos para ocasiones venideras.

El término teatro aplicado es relativamente nuevo. Se trata de un campo todavía en desarrollo. En él se reúne una amplia gama de actividades dramáticas llevadas a cabo por organismos, grupos y profesionales diversos. Muchos de los que se acogen bajo el amplio paraguas de este término pueden no estar familiarizados entre sí o ni siquiera ser cons-

3. El Institut del Teatre de Barcelona, en su oferta de títulos propios para el curso 2011-2012, ofrecía dos programas: el Postgrado Teatro Aplicado: Impacto Comunitario y Creación Teatral: <[http://www.institutdelteatre.org/diputacio/opencms/system/modules/org.iteatre.web/web/es/AreaEstudiar/Area.jsp?PathMenuSelec=/system/modules/org.iteatre.web/web/es/AreaEstudiar/Estudis\\_titol\\_propi/Postgrau\\_teatre\\_aplicat/](http://www.institutdelteatre.org/diputacio/opencms/system/modules/org.iteatre.web/web/es/AreaEstudiar/Area.jsp?PathMenuSelec=/system/modules/org.iteatre.web/web/es/AreaEstudiar/Estudis_titol_propi/Postgrau_teatre_aplicat/)>, y el Postgrado de Teatro Aplicado al Campo Educativo: <[http://www.institutdelteatre.org/diputacio/opencms/system/modules/org.iteatre.web/web/es/AreaEstudiar/Area.jsp?PathMenuSelec=/system/modules/org.iteatre.web/web/es/AreaEstudiar/Estudis\\_titol\\_propi/Postgrau\\_teatre\\_i\\_educacio/](http://www.institutdelteatre.org/diputacio/opencms/system/modules/org.iteatre.web/web/es/AreaEstudiar/Area.jsp?PathMenuSelec=/system/modules/org.iteatre.web/web/es/AreaEstudiar/Estudis_titol_propi/Postgrau_teatre_i_educacio/)>.

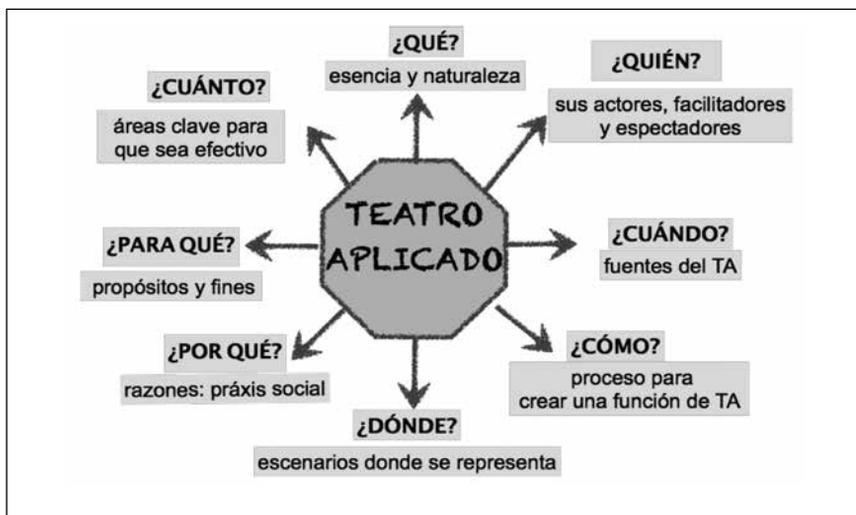


Figura 1. Mapa conceptual del teatro aplicado. (Elaboración propia)

cientes de las relaciones que entre ellos existen, manifiesta Judith Ackroyd (2000). En este sentido, el dramaterapeuta ve su trabajo claramente distinto del cometido del formador, que emplea técnicas actorales para mejorar las habilidades del equipo de ventas de una empresa. El profesional de teatro en una prisión cree que él no necesariamente se relaciona con los que usan el teatro para apoyar a las personas mayores. Los facilitadores de grupos de teatro, que trabajan con una organización para la cooperación y el desarrollo, y que están realizando una campaña en la que utilizan estrategias dramáticas para que los chicos y chicas de la comunidad tomen conciencia de la necesidad de un sexo seguro y así evitar el contagio del sida y los embarazos no deseados, tampoco consideran que sus competencias tengan que ver con las utilizadas por el animador que trabaja con un grupo de visitantes ocasionales en un museo para mejorar el disfrute y la comprensión de las obras allí expuestas. Los profesionales de cada grupo se ven a sí mismos poniendo en práctica unas habilidades específicas, apropiadas para su trabajo, y no se plantean que estas sean las mismas que las empleadas por otros en otros campos. Con toda seguridad, un grupo cristiano de teatro de calle, cuyo espectáculo tiene como asunto la castidad y el sexo solo dentro del matrimonio, no deseará compartir espacio con una compañía que realiza un espectáculo de teatro invisible a favor de la interrupción voluntaria del embarazo y el derecho de la mujer a decidir sobre su propio cuerpo. ¿Cómo se pueden reunir entonces unas prácticas tan diversas en un solo paquete?

Lo que tienen en común estos diferentes grupos de profesionales es la intencionalidad, concluye Ackroyd (2000). Todos ellos comparten la creencia en el poder que tiene el teatro de ir más allá de su mera forma estética. Philip Taylor (2006: 93) refuerza esta misma idea cuando expresa que «[teatro aplicado] es una útil palabra paraguas... para encontrar enlaces y conexiones entre todos los que estamos comprometidos con el poder del teatro para cambiar las cosas a lo largo de la vida». Así que un grupo lo usa para promover procesos sociales positivos dentro de una comunidad local; mientras que otro, lo hace con el fin de promover la comprensión de los problemas y la comunicación entre los empleados de una empresa. La gama es enorme, desde el teatro en la educación, o el teatro para el desarrollo comunitario; desde el teatro para la promoción de la salud, la dramaterapia, o el psicodrama a la dinamización de un grupo de reclusos.

### Un territorio con muchos nombres

Prendergsat y Saxton (2009) organizan el campo del TA en nueve categorías: teatro en la educación (*theatre in education*), teatro popular (*popular theatre*), teatro del oprimido (*theatre of the oppressed*), teatro en la educación para la salud (*theatre in health education*), teatro para el desarrollo (*theatre for development*), teatro en las prisiones (*prison theatre*), teatro comunitario (*community-based theatre*), teatro museo (*museum theatre*) y teatro recuerdo (*reminescence theatre*). A estas, Landy y Montgomery (2012: 130) añaden: *action theatre*, *bibliodrama*, *engaged theatre*, *ethnodrama*, *grassroots theatre*, *playback theatre*, *social theatre* y *sociodrama*.

En el cuadro 1 se recogen los nombres que aparecen en la literatura, fundamentalmente anglosajona, sobre este campo y los autores que los usan. No es una relación exhaustiva, pero sí nos puede dar una idea de la heterogeneidad del campo.

En español, *teatro social*; en italiano, *teatro sociale*; en alemán, *angewandtes Theater*, y en francés, *théâtre social* son los términos que se usan para las prácticas que en diferentes contextos anglófonos tienen nomenclatura tan diversa como *applied theatre* en Reino Unido y Australia, *community-based theatre* en Estados Unidos, *theatre for development* en diferentes países de África y de Asia, o *popular theatre* en Canadá.

En el ámbito hispanoamericano, para los proyectos escénicos que tienen como objeto alguno de los aspectos incluidos dentro del campo del TA, se suele utilizar también una variedad de términos que recogemos en el cuadro 2.

Término	Autor
<i>grassroot theatre</i>	Cocke, Newman y Salmons-Rue (1993)
<i>popular theatre</i>	Prentki y Selman (2000)
animación teatral	Úcar (2000)
<i>applied theatre</i>	Ackroyd (2000), Applied Theatre Researcher/IDEA Journal (2000), Tompson (2003, 2006, 2009), Prendergast y Saxton (2009)
<i>community theatre</i>	Van Erven (2001)
<i>theatre for development</i>	Odhiambo (2001)
teatro comunitario, teatro de la comunidad	Nogueira (2002)
<i>applied drama</i>	Taylor (2003)
<i>popular theatre</i>	Schechter (2003)
<i>community-based theatre</i>	Kuftinec (2003)
<i>applied drama/ applied theatre</i>	Nicholson (2005)
<i>community-based theatre</i>	Thompson y Schechener (2004), Schininà (2004)
teatro comunitario	Bidegain (2008)
<i>engaging performance</i>	Cohen-Cruz (2010)
teatro aplicado	Institut del Teatre de Barcelona (2011)
<i>theatre for change</i>	Landy y Montgomery (2012)

**Cuadro 1.** Términos para el teatro aplicado. (Elaboración propia)

teatro comunitario	teatro de inclusión	teatro del entorno
teatro social	teatro de integración	teatro popular
teatro aplicado	teatro político	teatro de participación
teatro de impacto	teatro de guerrilla	teatro del oprimido
teatro relacional	teatro de agitación	animación teatral

**Cuadro 2.** Términos españoles para el teatro aplicado. (Elaboración propia)

Pero después de todo, «¿qué hay en un nombre?, ¡lo que llamamos rosa exhalaría el mismo grato perfume con cualquier otra denominación!».<sup>4</sup> Lo que importa es tener claro qué estamos haciendo, sea cual sea el nombre que le demos. Pero tampoco debemos olvidar que los nombres no son neutros, sino que son construcciones que reflejan la ideología. Y en la práctica, como acertadamente señala Elektra Tselikas (2009: 26), «lo que estamos haciendo es usar el poder transformador del arte de la manera más consecuente posible».

4. William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, acto II, escena II.

**Julieta:** ¡Solo tu nombre es mi enemigo! ¡Porque tú eres tú mismo, seas o no Montesco! ¿Qué es Montesco? No es ni mano, ni pie, ni brazo, ni rostro, ni parte alguna que pertenezca a un hombre. ¡Oh, sea otro nombre! ¿Qué hay en un nombre? ¡Lo que llamamos rosa exhalaría el mismo grato perfume con cualquier otra denominación! De igual modo, Romeo, aunque Romeo no se llamara, conservaría sin este título las raras perfecciones que atesora. ¡Romeo, rechaza tu nombre; y a cambio de ese nombre que no forma parte de ti, tómame a mí toda entera!

**Romeo:** Te tomo la palabra. Llámame solo «amor mío» y seré nuevamente bautizado. ¡Desde ahora mismo dejaré de ser Romeo!

La batalla por definir y redefinir esta práctica teatral preocupa a los profesores universitarios. Su trabajo consiste en pensar sobre las cosas y reinterpretarlas de acuerdo con las circunstancias. Pero en nuestro caso lo importante es considerar cuáles son las implicaciones que el contexto y los cambios tienen para la práctica y ofrecer una sistematización del TA a los profesionales que trabajan en este ámbito para ayudarles a reflexionar críticamente sobre su trabajo cotidiano. A continuación vamos a ir viendo algunos rasgos comunes a las prácticas del TA.

### **Hibridación, intencionalidad y alteridad**

Cada una de las diversas formas teatrales arriba enumeradas tiene sus propias teorías, su debate y sus prácticas altamente especializadas, que con frecuencia son muy distintas unas de otras. Pero todas ellas, señala Helen Nicholson (2005: 2), se aprovechan de la investigación realizada en las diferentes ramas de la filosofía, de las ciencias sociales –y en particular, de los estudios culturales–, de la geografía humana, de la educación, de la psicología, de la sociología y antropología. Lo mismo que de las contribuciones de la investigación en drama y en los estudios teatrales. En otras palabras, «el drama y el teatro aplicado son prácticas interdisciplinarias e híbridas». En este sentido, Robert Landy (2012: 130) agrega que «el teatro aplicado es una forma híbrida y puede ser conceptualizada como teatro y algo más».<sup>5</sup>

También habla Helen Nicholson de que la intencionalidad de los trabajadores del campo del TA es «desarrollar nuevas posibilidades para la vida cotidiana más que separar el hecho de ir al teatro de otros aspectos de la vida» (Nicholson, 2005: 4). Esto no quiere decir que el TA se aparte del teatro en cuanto forma estética, sino más bien aclara que en el centro de la praxis del TA convergen el teatro –en tanto que arte–, la política, la ética, la globalización y la comunidad.

Desde el punto de vista de Phylip Taylor (2002), el TA se está convirtiendo en un relato del trabajo teatral llevado a cabo fuera de las salas del teatro comercial dominante con el propósito de transformar o modificar las conductas personales. Se caracteriza por su deseo de influir en la actividad humana para plantear asuntos y problemas que los miembros de comunidad tienen necesidad de resolver. En todas las

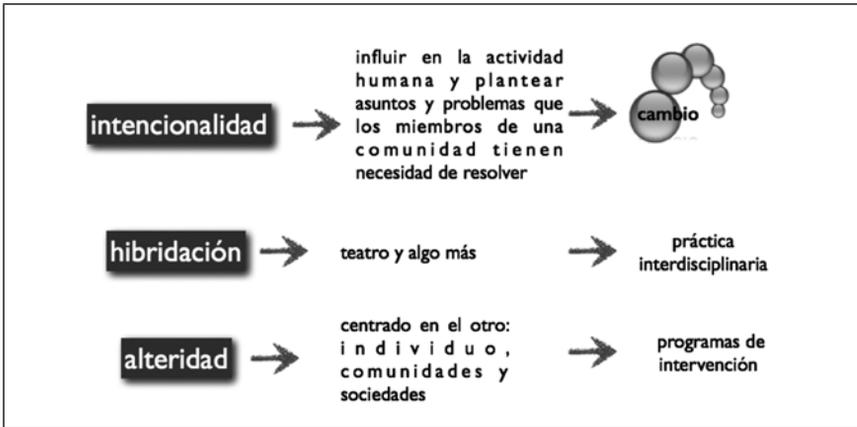
5. La editorial Palgrave Macmillan publica una colección de libritos de divulgación bajo el título *Theatre &*, que intenta plasmar los lazos interdisciplinarios y otros temas claves en la sociedad actual (sentimiento, nación, interculturalidad, sexualidad, cuerpo, ciudad, globalización, derechos humanos, ética, política).

épocas ha habido muchas personas interesadas en el poder del teatro para influir en el comportamiento humano: desde el tiempo del sueño del aborigen australiano, o de los misterios medievales, hasta el teatro político de hoy en día, a menudo ha sido utilizado como un instrumento para enseñar y para plantear cuestiones de interés cultural.

En la intencionalidad del TA, también inciden Tim Prentky y Sheila Preston (2009). Para estas autoras tales prácticas teatrales se ocupan de la gente corriente y de sus relatos, de sus asuntos y prioridades locales; su finalidad es llevar a cabo cambios en el mundo fuera del discurso teatral, ya que en muchos casos en que se aplica el TA no hay espectadores, solo participantes.

Además de la intencionalidad y la hibridez, el TA se caracteriza por su vocación de alteridad. Tim Prentky y Sheila Preston ponen el énfasis en este aspecto al describir el TA como un amplio conjunto de prácticas teatrales y procesos creativos que llevan a los participantes y a los espectadores más allá del panorama convencional de la corriente dominante del teatro, hacia un universo teatral receptivo y sensible a la gente común, a sus historias, a sus entornos locales y a los asuntos que les preocupan. Helen Nicholson (2005: 2) también enfatiza la alteridad y la naturaleza beneficiosa del TA en tanto que pone en práctica «actividades dramáticas que fundamentalmente existen fuera de la corriente dominante del teatro convencional [...] y especialmente deseosas de beneficiar a los individuos, a las comunidades y a las sociedades».

En el cuadro 3 sintetizamos los tres rasgos que definen la esencia del TA.



**Cuadro 3.** Rasgos esenciales del teatro aplicado. (Elaboración propia)

El TA es una categoría valiosa y significativa para muchos profesionales y ya ha conquistado su espacio en los estudios universitarios. Veamos algunos ejemplos de programas de este nivel que sirven para entender cuál es el campo ocupado por el TA.

### El TA en los estudios universitarios

La Central School of Speech and Drama de la Universidad de Londres, Reino Unido, define su campo de acción como «intervención, comunicación, desarrollo, empoderamiento y expresión cuando se trabaja con los individuos o en comunidades específicas». Es importante observar en esta declaración la referencia al trabajo con personas, ya que en muchos enfoques de investigadores del TA solo es considerado como forma de trabajo social realizado por trabajadores de la cultura. Este prestigioso centro universitario ofrece el programa de máster «Applied Theatre (Drama in the Community and Drama Education)».<sup>6</sup>

La publicación periódica *Applied Theatre Research*,<sup>7</sup> al concretar su línea editorial está acotando a su vez el campo del TA. Esta revista internacional online se centra en:

...las prácticas dramáticas con participantes o grupos específicos de clientes en una variedad de contextos sociales, tales como: el drama y el teatro en la educación, el teatro para el desarrollo, el teatro en ámbitos terapéuticos, el teatro en los negocios, el teatro en el debate político y la acción social, el teatro en la educación permanente, el teatro en las cárceles, el teatro en la educación para la salud y la toma de conciencia, el teatro en el cuidado de ancianos, el teatro en los hospitales y el teatro juvenil.

Como se puede deducir, esta publicación es disciplinar y políticamente ecléctica a la hora de describir el TA. Sus editores, John O'Tool y Penny Bundy,<sup>8</sup> declaran que el cambio tanto personal como social es un tema dominante en teatro aplicado, junto con el reconocimiento del potencial del teatro para conservar, desarrollar y fortalecer los aspectos de nuestra vida, tanto personal como social.

6. Ver: <<http://www.cssd.ac.uk/study/postgraduate/masters/ma-applied-theatre>>, consultada el 28-08-2012.

7. *Applied Theatre Researcher/IDEA Journal* es la revista online de ámbito mundial para el teatro y el drama en contextos no tradicionales, publicada por el Griffith Institute for Educational Research de la Griffith University, Brisbane, Australia. A partir del número correspondiente al 2013 también es impresa: <<http://www.griffith.edu.au/education/griffith-institute-educational-research/research-expertise/applied-theatre-researcheridea-journal>>, consultada el 13-08-2012.

8. O'Toole y Bundy (2011).

Este mismo enfoque aparece en la página web del Centre for Applied Theatre Research<sup>9</sup> de la Universidad de Manchester (Inglaterra) que manifiesta que «el TA se refiere a la práctica del teatro y el drama en lugares no tradicionales. Se trata de la práctica teatral que se relaciona tanto con las áreas de la política social y cultural como con la salud pública, la educación, la justicia penal, la interpretación y desarrollo de los sitios declarados patrimonio cultural».

El mismo enfoque, aunque más ecléctico aún, lo encontramos en el Máster en Applied Theatre: Drama in Educational, Community & Social Contexts, de Goldsmiths, University of London.<sup>10</sup> Este programa asume:

[El TA] es un término genérico relativamente reciente para una serie de emocionantes formas universales de actuación preocupadas con el cambio personal y social. El término abarca el teatro del oprimido, el teatro comunitario, los juegos de dilema, el teatro en la educación, el teatro para el desarrollo, el teatro en la prisión, las marionetas aplicadas, el arte intercultural, el arte intergeneracional, el teatro en museos, archivos y lugares del patrimonio cultural, los cuentacuentos, el teatro recuerdo y la resolución de conflictos. Y estas prácticas están sustentadas en las cuestiones centrales de identidad, representación, discriminación, salud, igualdad, derechos humanos, oportunidad, acceso, inclusión/exclusión social, la participación y la ética.

En nuestro país, el Institut del Teatre de Barcelona, en su plan de formación ofertaba para el curso 2011-2012 como título propio el Postgrado de Teatro Aplicado: Impacto Comunitario y Creación Teatral. En la justificación del proyecto se declara que el teatro está hoy reconocido como una herramienta potente en la transformación social y comunitaria. Y se añade que el teatro aplicado trabaja para abordar y contribuir a la solución de problemas de colectivos en situación de riesgo, poblaciones marginadas, en la salud mental, etcétera. Y que «la demanda cada vez más importante y la aplicación de técnicas de artes

9. The Centre for Applied Theatre Research (CATR) de la Universidad de Manchester (Inglaterra) ofrece el programa de Máster Applied Theatre, destinado a los graduados interesados en la aplicación de teatro en la política social o en campos relacionados con la educación. Su objetivo es fomentar la investigación y la práctica del teatro y el teatro aplicado a espacios no tradicionales. También ofrece un doctorado profesional en Applied Theatre. Ver: <<http://www.arts.manchester.ac.uk/catr/about/index.htm>>, consultada el 20-07-2012.

10. Ver: <<http://www.gold.ac.uk/pg/ma-applied-theatre/>>, consultada el 20-07-2012.

escénicas asociadas a impactos sociales y comunitarios hace nacer un nuevo tipo de profesional». El Institut del Teatre también oferta el Postgrado de Teatro Aplicado en el Campo Educativo, centrado en lo que tradicionalmente se conoce como teatro en la educación.

Aunque en el título no aparezca el término «teatro aplicado», el primer programa universitario de nuestro país que trata sobre asuntos relacionados con esta modalidad teatral es el Diploma de Teatro en la Educación: las Estrategias dramáticas en la Enseñanza y en la Intervención sociocultural, impartido como título propio de la Universidad de Valencia desde el curso 2003-2004. Está centrado en el «uso de modelos de intervención y estrategias dramáticas aplicadas al ámbito de la educación formal, al de la animación sociocultural y al de la creación, desde distintas perspectivas».<sup>11</sup>

Existen otros programas en nuestro país sobre esta temática, pero en vez de teatro aplicado utilizan el término teatro social.<sup>12</sup>

### **Teatro «aplicado» versus teatro «puro»**

Desde el paradigma mecanicista, se suelen emplear los adjetivos «aplicado» en contraste con «puro», referidos a muchas disciplinas académicas. Así, tenemos, por ejemplo, «ciencia pura»<sup>13</sup> y «ciencia aplicada», «matemáticas puras» y «matemáticas aplicadas». Pues según el interés que oriente la búsqueda del conocimiento, las ciencias se suelen dividir en puras y aplicadas. La finalidad de las primeras es conocer las leyes generales de los fenómenos estudiados, elaborar teorías, desentendiéndose de forma inmediata de las posibles aplicaciones prácticas de sus investigaciones. Por eso son un sistema de conocimientos teóricos, representados únicamente por ideas. Quienes trabajan en su ámbito investigan por el interés de saber, por conocer cómo funcionan las cosas. A la «ciencia pura» se la conoce también como «ciencia básica» o «ciencia formal». Un ejemplo de ciencias puras serían las ciencias físicas.

11. Hasta la fecha se han celebrado nueve ediciones de este diploma. Desde el curso 2010-2011 cambió el nombre; el actual es Diploma de Teatro en la Educación: Pedagogía Teatral, pero el contenido y el profesorado es básicamente el mismo.

12. El Máster en Teatro Social e Intervención Socioeducativa se inició el curso 2011-2012 en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla.

13. El Diccionario de la Real Academia define ciencia pura como «estudio de los fenómenos naturales y otros aspectos del saber por sí mismos sin tener en cuenta sus aplicaciones» y ciencias puras como «las que no tienen en cuenta su aplicación práctica» (ver: <<http://lema.rae.es/drae/?val=puro>>, consultada el 29-08-2012). Por su parte, para ciencia aplicada da la siguiente definición: «Se dice de la parte de la ciencia enfocada en razón de su utilidad, y también de las artes manuales o artesanales como la cerámica, la ebanistería, etc.» (ver: <<http://lema.rae.es/drae/?val=aplicado>>, consultada el 29-08-2012).

Por contra, la «ciencia aplicada» se preocupa por cómo llevar a la práctica las teorías generales para resolver problemas y necesidades de la vida diaria, o por la producción de algo. También se la conoce como «ciencia factual». Un ejemplo de ciencias aplicadas sería la ingeniería mecánica o la ingeniería electrónica, que se basan en los fundamentos de la física en tanto que ciencias puras. También son ciencias aplicadas la medicina o la pedagogía. En el mundo académico, las ciencias puras, las letras puras y la filosofía pura siempre han tenido un estatus más elevado que las aplicadas.

Por otra parte, desde el punto de vista semántico «puro» tiene las connotaciones de libre y exento de toda mezcla («pura lana virgen», «un pura sangre»), de no contaminado («aire puro»), de casto y honesto («amor puro»), de natural y genuino («agua pura y cristalina»). Y esto la publicidad lo tiene muy claro: lo puro es lo que deberíamos desear en la comida, en los tejidos e incluso en el aire. Por contraste, en el término «aplicado» siempre hay algo de degradación, de segunda mejor opción, de no tan genuino como lo esencial. Así que cuando se habla de teatro aplicado, para muchos se está hablando de un teatro de segunda categoría, de un teatro aguado, de una pedagogización del teatro, de una utilización poco legítima del teatro para usos muy alejados de su función estética.

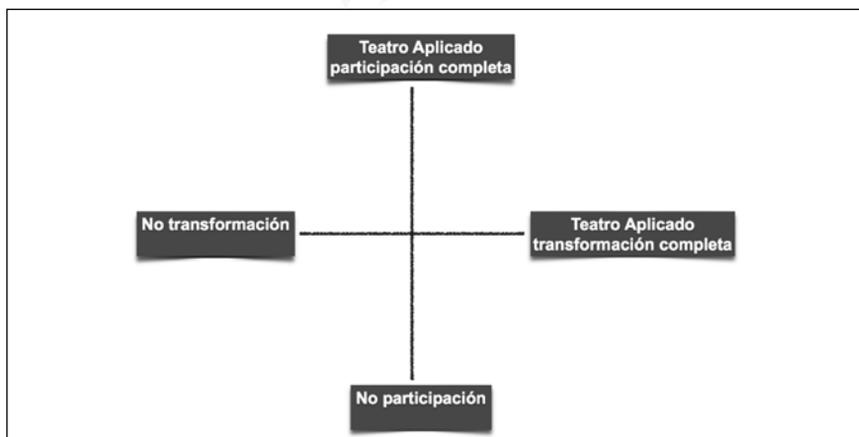
Esta oposición binaria entre teatro aplicado y no aplicado tiene el riesgo de «enfatar el utilitarismo del teatro aplicado a expensas de sus cualidades artísticas y estéticas», aclara Helen Nicholson (2005: 6). Y esto es un simple reflejo de la ideología dominante, pues las ideas y las palabras que las expresan tienen dueño. El ideal de la pura estética asociado a las artes como marca de buen gusto ha sido uno de los valores hegemónicos de las clases dominantes, como reconoce Bourdieu (1995).

Judith Ackroyd (2000), en su artículo «Applied Theatre: Problems and Possibilities», constata la dificultad de determinar los parámetros que definen el campo del teatro aplicado, ya que muchas actividades y modalidades teatrales consideradas como forma estética teatral podrían ser catalogadas también como teatro aplicado. Utilizando ejemplos de textos y espectáculos bien conocidos, conceptualiza como un continuo –en lugar de una oposición categórica– la relación existente entre el teatro y el teatro aplicado. En este enfoque bipolar, en un extremo se encuentra el teatro en tanto que arte y el otro el teatro aplicado. Esta autora argumenta que ninguna obra o espectáculo que asignemos a uno de los dos extremos o a cualquier punto del continuo puede existir sin que realmente participe de las características estéticas del arte teatral, es

decir, del teatro «puro». En el TA, como en el teatro, no importa el estilo ni la dramaturgia, sino que se elabore un producto según las reglas del arte y el lenguaje dramático, estéticamente bien acabado. Lo que Boal (2001: 393) recomienda para el teatro del oprimido es aplicable a todo el TA: «Lo que importa es que sea un buen teatro ante todo. Que [...] sea en sí una fuente de placer estético. Debe ser un espectáculo bueno y hermoso». Por eso para experimentar con cualquier forma teatral es necesario que haya un conocimiento previo del teatro en cuanto lenguaje artístico.

Y esto es un requisito primordial para ambos extremos de este continuo. Por eso en el TA los productores (sean profesionales, aficionados o participantes de un proyecto concreto) deben tener presente que cuanto mejor sea la construcción dramática y estética del espectáculo mejor se cumplirán los propósitos que con este se persiguen. Concluye Ackroyd que «la comprensión del teatro en cuanto forma artística es esencial, en definitiva, para cualquier posición en el continuo».

Pero teniendo en cuenta que, a pesar de que la intencionalidad es rasgo común a todas las formas que se agrupan bajo el término paraguas TA, hay rasgos diferenciadores entre cada una de ellas. Para explicarlo Ackroyd utiliza dos nuevos parámetros de medición, otros dos rasgos que se atribuyen a estas formas teatrales: la transformación y la participación. Tal como se muestra en el cuadro 4. El eje horizontal se refiere al grado en que las distintas formas de teatro están tratando de efectuar una transformación en la audiencia; y el vertical, al grado de participación.



**Cuadro 4.** Parámetros para caracterizar el TA. (Ackroyd, 2000)

En el campo del TA encontramos que hay espectáculos, como los de teatro del oprimido, que comprometen a los espectadores, hasta el extremo de que se convierten en actores; e igual ocurre en la dramaterapia o en el teatro en la educación. Pero también sucede lo mismo en ciertas obras considerados como teatro convencional; valgan como ejemplos: *Campanadas de boda*, de La Cubana, o *Ejercicios de amor*, de Pont Flo- tant. Estas formas teatrales tan diferentes caerían en el cuadrante de la alta participación. Porque todo teatro es participativo, ya que «no hay teatro sin la participación emocional, intelectual o física de un público» (Pavis, 1998: 448).

Sin querer dificultar el discurrir de esta exposición, es necesario centrarnos ahora concretamente en el TA y aclarar que estas prácticas pueden adoptar los siguientes compromisos teatrales, que implican a los asistentes en diferentes relaciones de participación:

- *Teatro para la comunidad*. Un ejemplo podría ser una compañía de teatro que hace una gira con una pieza o un taller para escolares o para grupos comunitarios locales.
- *Teatro con la comunidad*. Podría ser un taller basado en el proceso, implicando a los participantes en la improvisación y en la exploración creativa, que puede o no conducir a una representación o espectáculo para una audiencia más amplia.
- *Teatro por la comunidad*. En este caso, una comunidad crea y representa un espectáculo en un espacio local y para una audiencia concreta. Es lo que se conoce como teatro generado por la comunidad cuando se planifica y se dirige el espectáculo, siendo los miembros comunitarios directores, artistas y actores con o sin intervención exterior.

Sin duda, todas las formas teatrales implican algún elemento de transformación, aunque sea mínimo, de igual forma que requiere de alguna manera de la participación de la audiencia. Por otra parte, es difícil de prever hasta qué punto un espectáculo puede llevar a una transformación completa, o a la participación completa. Son muchos factores los que influyen en la recepción del espectador.<sup>14</sup> Por lo tanto,

14. Un buen cuestionario práctico sobre la recepción del espectador se encuentra en David Hornbrook (1991). Y excelente modelo sobre las decisiones individuales para participar en actividades culturales es el de McCarthy y Jinnett (2001).

concluye Ackroyd, «no debemos esperar que una forma teatral pueda ser colocada en los extremos de cualquiera de los dos continuos».

Tales dicotomías, como las de masculino/femenino, racional/emocional, natural/artificial, causa/efecto, solo tienen sentido desde un paradigma mecanicista. El paradigma sistémico nos enseña que lo racional y lo cerebral están en relación complementaria y sinérgica con lo emocional y lo intuitivo, y que los efectos pueden llegar a ser causas. La posmodernidad ha predicado que la realidad es fluida, es líquida. Por tanto, la división entre «puro» y «aplicado» no debe entenderse como una delimitación rígida entre dos campos opuestos y sin conexión. Los adelantos de las ciencias puras nutren y permiten el desarrollo de las aplicaciones, mientras que estas someten a prueba y permiten revisar la actividad y los logros de aquellas.

Curiosamente, Ackroyd (2007) señala que se ha producido en los últimos años el fenómeno contrario: el intento de reivindicar el término «aplicado» para el teatro, dotándolo de connotaciones más positivas, basándose para ello en la utilidad evidente como la que se da en el caso de la física o de la química aplicadas. Si estas ciencias disfrutaban de un halo tan brillante, ¿por qué no el teatro aplicado? Si la física aplicada tiene que ver con el uso de modelos teóricos para resolver problemas prácticos, empleando esta lógica, «la mayoría de los profesionales que trabajan en el teatro aplicado motivados por el cambio individual o social piensan que existe un interés similar en los efectos y la utilidad de su trabajo», señala Helen Nicholson (2005: 6). Este pensamiento compartido está basado en la presunción de que todo el trabajo aplicado se destina al bien público. Pero eso no siempre es verdad: para la fabricación de la bomba atómica se utilizó tanto la física como las matemáticas aplicadas y para la construcción de las cámaras de gas nazis, la química aplicada. Aplicado, por el hecho de serlo, no se convierte en una virtud y no debería elevarse en la escala jerárquica.

Como denuncia Judith Ackroyd, se ha construido sobre el TA un discurso que lo considera como forma teatral restringida, incluso, excluyente. Y así, de ser un término extenso que servía para referirse a una amplia variedad de formas de prácticas dramáticas que compartían rasgos específicos comunes, ha pasado a convertirse en un expresión que se refiere a una forma teatral específica: un tipo de práctica radical exclusiva, consagrada en un marco ideológico casi evangelizador. El nuevo discurso excluye prácticas que en otro tiempo habían sido apropiadamente colocadas dentro del amplio baúl del «teatro aplicado».

Dadas las asociaciones aparentemente reduccionistas de la palabra, Ackroyd se pregunta por las razones de este fenómeno. Y su respuesta la encuentra en el ámbito académico. Congresos sobre teatro en educación, tales como el de la *Asociación Internacional de Drama en la de Educación* (IDEA) y el *Instituto Internacional de Investigación Drama en la Educación* (International Drama in Education Research Institute) incluyen ahora dentro de su ámbito de interés el trabajo teatral fuera del aula, aunque no lo hicieron cuando tales eventos fueron concebidos. Este también es el caso de la *Research in Drama Education*. Una revista con este título está llena de artículos que utilizan el término «teatro aplicado». Se ha asumido, pues, que existe una distinción de estatus entre el drama en la educación y el teatro aplicado, a favor de este último.

Por otra parte, hay que señalar que todas las revistas científicas de prestigio exigen a sus potenciales autores que, si quieren ver sus trabajos publicados, hagan una traslación de su investigación a la práctica. Estos usos de la cultura universitaria han sido trasladados al teatro aplicado. Y su crecimiento se explica porque se ha alineado con el movimiento de reforma de la educación superior —en el ámbito europeo es conocida popularmente con el Plan Bolonia—. El término «aplicado» ofrece un enfoque más utilitario, como se pide actualmente en los nuevos planes de estudios universitarios en los que se exige que los programas deben estructurarse de manera que se mejore directamente la empleabilidad de los graduados. La sociedad neoconservadora requiere que la educación superior dote al alumnado de competencias que preparen para la vida y que contribuyan al mercado de trabajo y a la generación del crecimiento económico. Y esta concepción mecanicista da la bienvenida a un modelo de teatro aplicado.

Ackroyd (2007: 7) concluye que «el término “teatro aplicado” está siendo utilizado solo para unas prácticas específicas. [...] El discurso excluye otras prácticas, a pesar de que cumplen con las características que se han identificado [...] (que tienen intención específica, la participación y operar más allá de los espacios teatrales convencionales), el término se está convirtiendo en una etiqueta para determinados tipos de práctica». Para sostener su punto de vista trae como ejemplos los libros *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community* (Taylor, 2003) y *Applied Drama: The Gift of Theatre* (Nicholson, 2005). Ambos títulos sugieren que de las prácticas del TA no puede salir otra cosa que no sea algo bueno. Y esta cosa buena, es descrita por Nicholson como una práctica «discursiva [...] motivada por el deseo de marcar la

diferencia en las vidas de los demás» (2005: 16), y como algo realizado por aquellos que desean «tocar las vidas de otros» (2005: 166). Taylor explica que el teatro «puede ser aprovechado [...] para construir comunidades más fuertes» (2005: xxi), y «donde pueden ser imaginadas nuevas posibilidades para la humanidad» (2005: xxx). Por su parte, la página web de la Universidad de Manchester explica que sus «proyectos teatrales aplicados han hecho contribuciones positivas a la vida cotidiana de los individuos y a las comunidades en una variedad de contextos».<sup>15</sup> Apoyándose en estos ejemplos, Ackroyd concluye que se ha creado un discurso que «consagra al teatro aplicado, irónicamente, como, *puro*». En las citadas publicaciones no hay ninguna mención, por no ser ideológicamente apropiadas, al teatro evangelio en la calle o al teatro para el trabajo con la policía ni al teatro en la empresa, ya que estos podrían aminorar y empañar el nuevo discurso que se está elaborando.



15. Ver: [www.arts.manchester.ac.uk/CATR/about/index.htm](http://www.arts.manchester.ac.uk/CATR/about/index.htm), consultada el 29-08-2012.

# Índice

<b>Sumario</b> .....	7
<b>Introducción</b> .....	9
<b>1. Teatro aplicado y mapa de su territorio</b> .....	13
1.1. El teatro aplicado .....	14
Un territorio con muchos nombres .....	16
Hibridación, intencionalidad y alteridad .....	18
El TA en los estudios universitarios .....	20
Teatro «aplicado» versus teatro «puro» .....	22
1.2. El mapa del territorio del TA .....	29
¿Qué es el teatro aplicado? .....	31
<b>2. Modalidades del teatro aplicado</b> .....	35
2.1. Modalidades de teatro aplicado para el cambio personal educativo .....	36
Dramatización .....	38
Dramatización y teatro .....	38
Proceso de dramatización .....	39
Taller de teatro .....	41
Momentos en el taller de expresión y actividades .....	43
2.2. Modalidades del teatro aplicado para el cambio social ...	46
Teatro popular .....	46

Teatro para el desarrollo.....	47
Teatro comunitario.....	49
Teatro de educación para la salud.....	50
Teatro del oprimido.....	51
Teatro en la prisión.....	52
Teatro para el recuerdo.....	53
Teatro museo.....	54
<b>2.3. Modalidades del teatro aplicado para el cambio</b>	
personal: dramaterapia.....	56
Psicodrama.....	56
Sociodrama.....	57
Arco iris del deseo.....	58
Teatro playback.....	60
<b>2.4. Modalidades del teatro para el cambio en</b>	
las organizaciones.....	62
Formación sin participación activa.....	63
Formación con un grado medio de participación.....	64
Formación con participación activa.....	64
<b>3. Teatro del oprimido de Augusto Boal.....</b>	<b>67</b>
<b>3.1. Augusto Boal: integrador del teatro, del activismo</b>	
social y político, de la educación y de la terapia.....	68
El sistema del teatro del oprimido.....	70
Teatro periodístico: un teatro de urgencia.....	70
Teatro invisible: activismo político.....	72
Teatro imagen: el lenguaje del cuerpo.....	72
Teatro foro: hacia un teatro de liberación.....	73
El arco iris del deseo: teatro y terapia.....	75
Teatro legislativo: el deseo convertido en ley.....	77
Estética del oprimido: más allá de los límites	
del teatro.....	77
El legado de Boal: tenemos la obligación de inventar	
otro mundo porque otro mundo es posible.....	79
<b>3.2. Teatro imagen: expresión corporal y dramatización.....</b>	<b>81</b>
El teatro imagen en el sistema del teatro del oprimido....	81
Teatro imagen (TI): la imagen como alternativa	
al lenguaje verbal.....	82
Génesis del teatro imagen.....	83

Procedimiento para las sesiones de trabajo de teatro imagen.....	84
Algunas propuestas de ejercicios para trabajar en el teatro imagen.....	88
Iconografías.....	88
Iconografías en movimiento.....	89
Iconografías con diálogo.....	89
Imagen y contraimagen.....	89
Concreción de la abstracción.....	90
Rotación de opresiones.....	91
Imagen foto.....	91
Imagen de transición.....	92
El teatro imagen en contextos educacionales y de intervención sociocultural.....	92
Análisis y construcción de las imágenes.....	95
Teatro imagen y expresión corporal.....	96
Técnicas de foco.....	99
Técnicas para dinamizar las imágenes en el teatro imagen.....	101
A modo de cierre.....	105
3.3. Construyendo ciudadanía creativamente: el teatro legislativo de Augusto Boal.....	106
La génesis del teatro legislativo.....	107
El teatro legislativo: una alternativa entre la democracia representativa y la democracia participativa.....	110
Estructura y funcionamiento del teatro legislativo.....	113
Conclusión.....	116
3.4. Máscaras educativas detrás de la tiza: teatro del oprimido para la formación permanente del profesorado	117
Introducción.....	117
Referentes conceptuales.....	118
Metodología.....	121
Etapas descriptiva.....	122
Etapas experimental.....	123
Etapas de análisis y síntesis.....	124
Etapas de intervención.....	127
Análisis de resultados.....	128
Carta a un amigo imaginario.....	129
Grupo de discusión.....	132

Cuestionario de valoración creativa.....	133
Discusión de resultados, limitaciones de estudio y futuras líneas de investigación.....	136
Conclusiones .....	136
<b>4. Teatro playback.....</b>	<b>139</b>
4.1. Tu historia es nuestra historia. Teatro playback:	
construyendo comunidad.....	140
¿Qué es el teatro playback?.....	140
Componentes y proceso del TPk.....	142
La historia personal.....	143
El ritual.....	144
El contexto .....	150
Ámbitos en los que se utiliza el TPk.....	151
Algunas propuestas para la interpretación	
y entrenamiento de los actores.....	153
Relajación y caldeoamiento .....	153
Agudeza sensorial.....	154
Escucha .....	155
Imagen.....	155
Flexibilidad.....	156
Confianza .....	156
Estado emocional.....	157
Improvisación .....	157
Valoración de los espectadores de la función del Teatro	
Playback Inestable .....	158
Consideraciones finales.....	166
<b>5. Dramaterapia.....</b>	<b>167</b>
5.1. Dramaterapia y neurodrama.....	168
Las raíces de la dramaterapia .....	168
Psicoterapia.....	169
Terapia ocupacional .....	170
Teatro.....	172
Campos de intervención de la dramaterapia .....	174
Dramaterapia en medicina. Teatro para la salud....	176
Neurodramatic play .....	179

Dramaterapia dirigida a niños y jóvenes.....	182
Dramaterapia dirigida a adultos y personas mayores .....	183
La dramaterapia en la gerontología .....	186
Dramaterapia en el envejecimiento activo ...	186
Dramaterapia en las residencias de ancianos	187
Neurodrama. Técnicas dramáticas aplicadas a la demencia.....	194
Conclusión .....	196
<b>6. Teatro y neurociencia .....</b>	<b>199</b>
6.1. Teatro, una red neuronal social.....	200
Evolución paralela del cerebro y del teatro .....	201
Algunas investigaciones sobre teatro y neurociencia .....	204
Teatro, el cerebro en movimiento .....	207
6.2. El cerebro triuno y las prácticas dramáticas.....	211
<b>Bibliografía.....</b>	<b>215</b>