



## TEATRO Y REPRESENTATIVIDAD SOCIAL

**Teatro de la Inclusión** es un proyecto que tenía como objetivo inicial ofrecer un espacio de comunicación e intercambio de experiencias entre personas que por diferentes causas se encuentran en situación de exclusión social. La iniciativa pretendía, de manera inicial, que estas personas, libremente, pudieran tener un lugar físico y un tiempo en el que poder expresar todo aquello que necesitasen o desearan comunicar. De este modo el proyecto co-

menzó siendo un espacio de reuniones en el que los integrantes de las tertulias podían opinar y comentar sobre aquellos aspectos de la vida que quisiesen. Los temas más comunes trataban, inevitablemente, sobre las diferentes situaciones habituales por las que cada uno/a estaban pasando en esos momentos de su vida. Aludiendo a algunas de esas cuestiones, las más básicas eran: necesidades económicas, falta de una vivienda y de un empleo, desestructu-

ración familiar, problemas de adicciones, conflictos con instituciones encargadas de las prestaciones sociales, etc., etc. Progresivamente estas reuniones fueron confluyendo hacia la implantación de un taller, un taller de teatro. Esto fue así, por un planteamiento a priori, y sobre todo, por una iniciativa propuesta al grupo; pero si se llevó a cabo en último término fue con el consentimiento y decisión de todos/as los participantes. En esos momentos del



proyecto la cohesión y confianza entre los miembros del grupo y entre éstos y el coordinador estaba consolidada y dicha propuesta, si bien en un principio creó temores (timidez) y cierto desinterés, el curso de los hechos cambiarían con el tiempo.

En efecto el siguiente nivel de trabajo tuvo como punto de partida el Taller de Teatro Social. Si en las reuniones anteriores dimos vía libre para que el lenguaje verbal fluyera de manera natural, en esta nueva fase del proyecto pretendimos que ese espacio fuese un taller donde los participantes experimentarían sus experiencias a través del arte. Dicho así puede parecer pretencioso, pero este era el objetivo, como se apreciará más adelante. Las primeras sesiones de trabajo costaron esfuerzo y alguna que otra disidencia. El esfuerzo consistía en habituar a personas sin disciplina alguna a que tuvieran un mínimo entrenamiento físico y sobre todo creativo. Por ello en esas primeras sesiones se trabajó a través de juegos y dinámicas para una posterior preparación más intensa. Este entrenamiento fue progresando hacia técnicas propias de la pedagogía teatral hasta alcanzar niveles de mayor complejidad en su realización.

Esta etapa y su evolución técnica tuvo como resultado un planteamiento que si bien estaba en el ideario inicial (y

los sueños) de este proyecto, no fue menos sorprendente y sobre todo ilusionante.

Dado el aceptable nivel que los integrantes estaban adquiriendo en habilidades expresiva, creímos que era el momento de seguir evolucionando hacia una materialización de estas experiencias en una propuesta creativa más avanzada. ¿Seríamos capaces de convertir nuestras experiencias en el taller en una creación artística? La pregunta llevaba consigo otras que aunque se formularon de distintas maneras, comportaban las mismas dudas: ¿podemos ser actores y actrices? O más bien, ¿podemos ser actores y actrices de una experiencia artística, creativa, teatral, nosotros y nosotras que jamás antes lo hicimos?

Las respuestas a estas preguntas tienen un principio práctico en lo que se ha denominado como Democracia Cultural. En efecto es a partir de los años 80 del pasado siglo cuando deviene una corriente que postula por una democracia cultural frente a la democratización cultural dominante hasta entonces. Si esta última defendía la difusión y distribución de productos culturales para que el teatro fuese accesible para todo tipo de público; la democracia cultural sostiene que la cultura debe ser realizada por el público facilitándosele a éste los medios de producción para tal fin. Pues bien, es este principio el que,

a su vez, enmarca nuestro sentir y propuesta cultural/teatral. Si el teatro en su vertiente cultural, pedagógica, antropológica y psicológica es de gran utilidad en su proceso de desarrollo comunitario, grupal y personal (el teatro como medio), creemos que también puede servir para la comunicación y la creatividad de los propios protagonistas y, además, que dicha creación pueda ser representada a un público (el teatro como fin).

Por ello creemos que la cultura es un derecho universal del ser humano, a nuestro entender un derecho no solo como producto u objeto de consumo, sino sobre todo, un medio de producción de cultura y de identidad y un derecho a expresar/representar esa cultura. Y cuando hablamos de derecho universal lo hacemos con el convencimiento que todos y todas las personas pueden hacer cultura y expresarla a través de los diferentes medios disponibles para tal fin. El teatro como manifestación cultural no debe ser solo exclusividad de los artistas profesionales, puede y debe tener su espacio de representatividad en aquellos ámbitos que se creen para tal fin: ofreciendo la posibilidad a los grupos y personas a que desarrollen el acto comunicativo, en este caso a través del arte teatral.

Pero además, en **Teatro de la Inclusión** constatamos que el teatro es un medio de ejercer ese derecho, de ma-



nera eficiente para aquellos colectivos sociales más desfavorecidos. Por ejemplo, hay una definición que en las técnicas de tratamiento y gestión de conflictos se utiliza muy a menudo, el empoderamiento (empowerment en su acepción originaria anglosajona), dicho concepto trata en la mediación de capacitar a las partes en el conflicto para la posterior negociación que van a llevar a cabo.

Esta capacitación pretende favorecer una situación de equilibrio y paridad inexistente hasta entonces entre las partes para que ambas puedan negociar en igualdad de

condiciones. En la propuesta de **Teatro de la Inclusión** el empoderamiento pretende proporcionar a los participantes una experiencia artística para que recobren el protagonismo, para facilitarles un espacio de representatividad, de participación social, cultural e incluso política, por medio del teatro.

El empoderamiento en teatro social es una herramienta donde colectivos sociales desfavorecidos obtienen, en paridad de condiciones, el reconocimiento de esa otra parte del conflicto (la sociedad) a la participación por medio de la cultura. Es por

ello que prestamos suma importancia al teatro como fin. Proceso y resultado son ambivalentes e importantes.

En el inicio del itinerario hacia la creación artística, partimos de un consenso común en el grupo. Si queremos transmitir nuestras realidades y plasmar una producción de sentidos, estos tienen que ser comúnmente reconocidos. Por ello es fundamental establecer una Identidad; identidad personal y grupal del colectivo partícipe de la experiencia creativa. Es importante tener en cuenta esta identificación, que todos y todas reconozcamos aquellos elementos que nos caracte-



rizan como individuos de un colectivo. Así la producción de sentidos será más homogénea para el grupo, los objetivos de dicha producción serán precisos en el proceso de elaboración artístico y posteriormente en el futuro espectáculo ayudará a reflejar estos sentidos de manera más concreta y transparente para el público.

Sin embargo es preciso aclarar que la definición de la Identidad por parte del grupo tuvo un descubrimiento relevante. Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) Identidad es el “Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”.

En el caso del colectivo de personas sin hogar, estos rasgos característicos no son propios o consensuados por ellos/as, es un tipo de identidad impuesto por la sociedad. Es decir, en la mayoría de las ocasiones, la soledad, la tristeza, la violencia, la incomunicación, etc. vividas por estas personas, son causadas o provocadas por contextos sociales de exclusión o marginación.

En nuestro caso la identidad del grupo estaba bien definida, pues todos y todas formaban parte del denominado por la sociología como **sinhogarismo**, es decir, personas que, en general y por lo común, no tienen un trabajo estable, no tienen vivienda, no tienen los recursos

económicos básicos con los que subsistir en el sistema social, y por tanto, son excluidos por dicha sociedad. Es cierto que a nivel individual existen numerosas particularidades que diferencian a unas personas de otras, dentro del mismo colectivo, y esto se tiene en cuenta de manera principal, pero en general, todos y todas los partícipes estaban de acuerdo en que dichas circunstancias eran comunes a ellos y ellas.

Sin embargo, detrás de estas señas de identidad, que en el caso del **sinhogarismo**, son especialmente dramáticas y tienen como resultados situaciones de extrema gravedad para las personas que pasan por ello, hay un componente en el que es importante ahondar: el mundo de los sentimientos.

Como se ha comentado, es importante señalar que cada persona es diferente, y de este modo percibe, siente y reacciona ante las dificultades de maneras a veces comunes, pero también de manera particular dependiendo de las experiencias, el aprendizaje o la educación recibida, la estabilidad emocional, la fuerza interior, etc., etc. de cada uno/a.

A través de las dinámicas del **Teatro del Oprimido**<sup>(1)</sup> de Augusto Boal, concretamente las pertenecientes al grupo de técnicas de **Teatro Imagen**, se pudo indagar en una serie de sentimientos

que los participantes habían experimentado como consecuencia de la exclusión social. Estos sentimientos que eran comunes al grupo habían sido sentidos y vividos en situaciones análogas y se materializaban fundamentalmente en las siguientes: la soledad, la incomunicación, la tristeza, la desesperación, la violencia o ira...

Estos sentimientos y emociones vividos por cada uno/a de las personas que participaban en el grupo eran similares entre sí y de manera relevante, y sin reconocerlo de manera consciente hasta entonces, formaban parte del mundo emotivo y afectivo de ellos y ellas.

Consecuentemente se consideró que tales formaban parte de una serie de Signos, es decir, que describían parte de una cierta naturaleza común a un grupo de personas. Por tanto aquellos sentimientos, descritos anteriormente, y que eran tan habituales a las personas que formaban el grupo, también fueron considerados como identitarios.

De esta manera, las características y circunstancias encuadradas en el **sinhogarismo**, con las que sobrevivían los actores del grupo de teatro y que ya se han reseñado (falta de vivienda, trabajo, etc.) como las características emocionales (carencia afectiva, soledad, incompreensión o incomunicación, etc.) constituían el conjunto de Signos que perfilaban una Identidad



común y que haría formular una producción de sentidos específica de cara al proceso creativo propuesto.

Los Signos a los que se hace referencia, los definimos como parte de la naturaleza de las cosas que suceden en la vida de un grupo de personas y que son características por su común denominador y sobre todo porque así lo siente este grupo concreto de personas. Además tendrá otro concepto, práctico, como se comprobará más adelante. En efecto, durante la etapa creativa, los signos adquirirán una nueva dimensión, pues también constituirán parte de aquellos ele-

mentos (lingüísticos, paralingüísticos, gestuales, motrices, etc.) que se usarán para dar forma al lenguaje teatral y que en definitiva servirán para la transmisión de nuestra realidad a un público, a otras personas o grupos sociales.

Llegados a este punto, hay que constatar de manera evidente, que el recurso elegido para descubrir esos sentidos de producción antes expuestos, o si quiere, para transferir los signos desde los sentimientos individuales y grupal en signos como medio de comunicación, fue desde un principio el arte teatral. El teatro sería la forma

y la materia con la que el grupo llevaría a cabo el acto comunicativo. Y para ello había que preparar a los futuros actores en las habilidades y técnicas suficientes para que fuesen capaces y autosuficientes para poder expresar aquello que querían y necesitaban comunicar y liberar.

Se emplea aquí el verbo liberar como la misma acepción que indica el DRAE: “desprender, producir”, pero sobre todo, el aprendizaje teatral servirá en su proceso intermedio como un recurso para liberar tensiones, para liberar muchos sentimientos guardados o escondidos y también para liberar a través del pro-



pio lenguaje verbal o corporal. Pero además el teatro como lenguaje lleva implícitos dos elementos que son imprescindibles destacar y que también serán constitutivos de producción de sentidos y de identidades:

- **Significante**
- **Significado**

El **Significante** conforma todos aquellos elementos que caracterizan el lenguaje propio de una obra teatral o artística: el lenguaje, el vestuario, los objetos, las acciones o movimientos representados... Todos estos elementos forman parte de un código y sirven, de manera simbólica, para crear un universo creativo singular y original al que transmitir al público-receptor de la representación.

En el caso de nuestra experiencia humana y creativa, el **significante** supondría el hallazgo de toda una serie de emblemas, objetos y figuras, de imágenes y de acciones-reacciones que formarían parte de manera cognitiva y práctica de la identidad y sobre todo de mundo simbólico e imaginario que queríamos representar.

Un ejemplo fue el uso de las maletas; la maleta como medio de guardar cosas y como medio de transporte de dichas cosas, es un elemento vital e imprescindible para personas que no tienen una casa estable donde vivir. Por ello, las maletas son como

una especie de “casas” andantes donde estas personas transportan sus enseres más queridos y necesarios de un lugar a otro, de un centro de acogida a otros, de un espacio a otro. Es por ello que las maletas, además de ser un objeto simbólico para el grupo de trabajo, se convirtió en un objeto teatral en los ensayos y en la propuesta creativa y artística.

El **Significado** forma parte del Mensaje y este en el sentido último y decisivo que queremos comunicar a través de los significantes. El significado trataría del tema que el grupo quiere investigar, analizar y producir a nivel artístico. Uno de los temas que más han centrado una búsqueda de investigación artística en el grupo ha sido los motivos que originan la soledad, el miedo y todo desde la perspectiva de una exclusión social sentida y vivida. Este principio de hipótesis o tema fundamental que servía de motivación al grupo para indagar en los porqués de esta situación de marginación pasaría a ser un trabajo teórico-práctico del grupo. Teórico desde el mismo cuestionamiento por parte del grupo de los orígenes y factores que inducen a una situación de exclusión. Práctico en cuanto a la aplicación de dicha teoría o cuestionamiento grupal en formas expresivas que tenían relación con las consecuencias de esa misma exclusión y que se materializan en senti-

mientos como los descritos: soledad, miedo, tristeza, ira, desarraigo...

Como podremos apreciar, ambos espacios, teoría y praxis, convergen en una interrelación dialéctica que parte del mismo conocimiento y vivencia de los protagonistas. En este sentido coincidimos con Lederach que *“El proceso artístico posee esa naturaleza dialéctica: surge de la experiencia humana y después da forma, expresión y significado a esa experiencia.”*<sup>(2)</sup>

En nuestro caso hemos recurrido a la experiencia social y humana de un grupo de personas que convirtiéndose en artistas, actores y actrices, han reproducido sus experiencias a través del arte teatral.

En el apartado anterior, y en síntesis, formulamos la estructura teórica del cómo y el porqué de un lenguaje y unos signos propios, que caracterizarán al grupo y se materializará en una identidad significativa, tanto a nivel personal, grupal, como artística.

En esa etapa trabajamos cuáles eran los aspectos más relevantes que caracterizaban a todos/as los miembros del grupo y ello se concretó en la serie de sentimientos ya reiterados anteriormente.

En este primer plano se evidenciaba una serie de contenidos con los que avanzar hacia una mayor profundización humana y creativa. Fue así



como se llegó al reconocimiento de emociones comunes y que en cierta manera hacía identificarnos.

A continuación planteamos la propuesta práctica de dicha estructura, es decir, de cómo se dio forma a los numerosos interrogantes que surgieron. Bien es cierto que en cuanto a los procesos metodológicos, unas propuestas u otras se hacían de manera paralela, sin seguir un orden estructural, esto es así, dado que el grupo estaba siempre formulando y reformulando los diferentes cuestionamientos que salían durante todo el itinerario formativo-creativo. Además hay que

aclarar que todas las dudas, interrogantes o descubrimientos que se hacían se llevaban de manera inmediata al ejercicio expresivo y creativo.

¿Cuáles son los motivos que originan en nosotros/as la soledad, la tristeza y la ira?, ¿qué consecuencias tienen para nosotros/as estas emociones?, ¿cómo nos influyen mental y físicamente?, ¿vitalmente? Como ya vimos el grupo partía de uno o varios temas (principios de hipótesis). Tras las discusiones teóricas sobre estos temas de interés y después de clarificar conceptos, pasábamos a trabajar de manera in-

dividual la exploración de aquellas imágenes corporales y gestuales que evocan estos conceptos. Esta exploración se concreta en técnicas como **Teatro Imagen** o improvisaciones analógicas (metáforas), que pueden ser estáticas (fotografías) o con movimientos, según la necesidad creativa de cada persona.

El actor empezará a adquirir una serie de material cognitivo sobre el tema elegido por el grupo. Esta acumulación de material a través de las imágenes corpóreas le servirá para que a continuación pasemos a trabajar con la misma técnica pero esta



vez de manera grupal. Ya no es la imagen creada desde mi imaginación o percepción, ahora se trabaja partiendo de un consenso grupal, teniéndose en cuenta el imaginario de todo el grupo. Reunidos en subgrupos diseñan de manera esquemática y sencilla una serie de imágenes donde el planteamiento es la construcción de secuencias de escenas, ya sean en cuadros estáticos o con acciones encadenadas. De nuevo el actor y el grupo sigue acumulando conocimiento del tema, sin embargo el plano artístico a través de las técnicas van configurando un universo estético, simbólico que irá dando paso a los signos que se reflejarán en el espectáculo a representar.

Poco a poco el grupo se va especializando en aquellos contenidos temáticos o subtemas extraídos del tema seleccionado. Poco a poco cada actor va diseñando una serie de acciones físicas, movimientos y gestos que le darán una caracterización, un personaje. En efecto estamos en el momento de encuentro entre la persona y el actor, entre la persona y el personaje. Ambos confluyen en nuestra experiencia concreta ya que ambos parten de experiencias comunes o, de manera mas evidente y en nuestro caso, es la persona quien nutre y alimenta de experiencias al personaje; sin embargo el personaje irá aportando gestos, movi-

mientos y rasgos singulares a la persona en un ejercicio dialéctico y de retroalimentación muy enriquecedor.

Paralelamente a todo esta fase creativa, y como se ha señalado, la búsqueda de elementos significativos para el actor y el grupo es constante. Encontramos un ejemplo en una de las creaciones artísticas producidas, en la cual se trabajó una serie de acciones físicas a través de imágenes de cuadros de pintores famosos o fotografías que se localizaron en revistas. Esta aportación sirvió como punto de partida para la configuración estética y artística de la obra teatral.

Una vez obtenidas una serie de escenas elaboradas a partir de los ejercicios antes descritos, pasamos a la siguiente fase de creación.

En esta se trata de dotar de significado al significante, o dicho de otra manera, dotar de elementos significativos al mensaje que se quiere emitir. Para ello se trabaja en el plano operativo, es decir, se hace una búsqueda de aquellos elementos que envuelven al mensaje/tema. Estos serán: la música, la escenografía, el vestuario, los objetos, el lenguaje físico y verbal que queremos usar, la dramaturgia, etc., etc. Todo este contenido tiene que tener una coherencia con el tema y el mensaje que queremos transmitir, tiene que tener sentido y para ello insistimos en la importancia

que tiene en todo el proceso los signos con los que se ha identificado el grupo. Hay que constatar que todo este proceso descrito no tiene una secuencia lógica, es decir, las fases de intervención, los ejercicios y dinámicas, van apareciendo y reapareciendo según la necesidad de exploración y descubrimiento del grupo.

Es el momento del montaje.

En esta etapa se tiene en cuenta todo el trabajo individual y colectivo, pero se hará mas hincapié en la dramaturgia, es decir, en como darle una lógica escénica y que haya, además, unas secuencias con sentido y coherencia a nivel de expresividad y representatividad. Se trata de trabajar con todo el material disponible y se ahondará en aquellos contenidos escénicos que lo requieran. Es una manera de organización de todo el trabajo de imágenes, improvisaciones, escenas ya creadas por el grupo con el objetivo de dejar hecha la partitura de los movimientos, acciones de toda la obra.

Recíprocamente se trabajarán los textos, en algunos casos serán textos que parten de las historias de vida de los actores, en otras serán frases o diálogos inventados por ellos y ellas, también podrán servir poemas, textos extraídos de novelas o cuentos, etc, etc. En todos los casos se tratarán de textos que sean acordes y afines con el mensaje de la obra.





La última etapa es la representación.

En ella intentamos ofrecer un universo simbólico, transmitir un mensaje que parte de las necesidades y sobre todo de aquellas realidades que conciernen al grupo y todo ello desde el arte teatral. En las representaciones procuramos que haya un espacio y un tiempo para que, una vez finalizadas éstas, podamos dialogar con el público. De esta manera las personas que asisten a la representación ofrecen sus impresiones y críticas sobre las escenas y los actores y actrices pueden explicar cómo han llevado a cabo su proce-

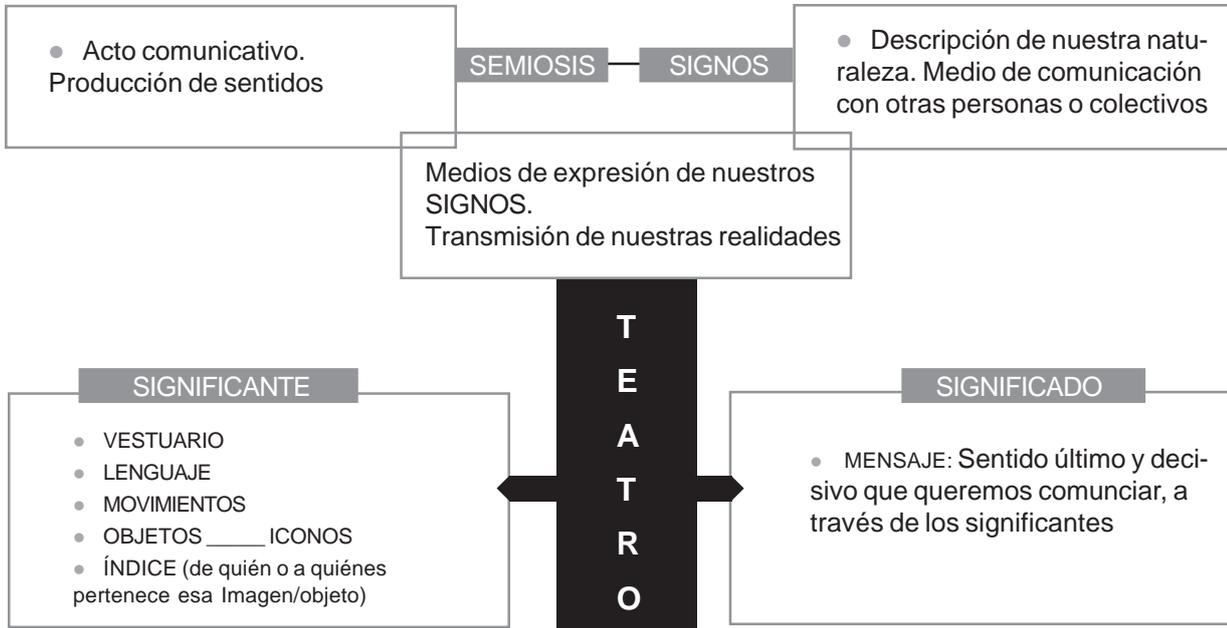
so creativo y sus experiencias a través del teatro. Es fabuloso constatar que en este espacio de comunicación entre público y actores/actrices es donde se cierra el círculo mágico. Un círculo que se volverá a abrir para permitir seguir creciendo a nivel humano y artístico, pero, fundamentalmente es un momento de reconocimiento para unas personas a las que, por lo general, la sociedad no reconoce.

Y esto ocurre en el contacto con un público/sociedad. Por ello nuestra afán de trabajar un teatro social que pueda ser puente de transmisión, de conocimientos, de diálogo

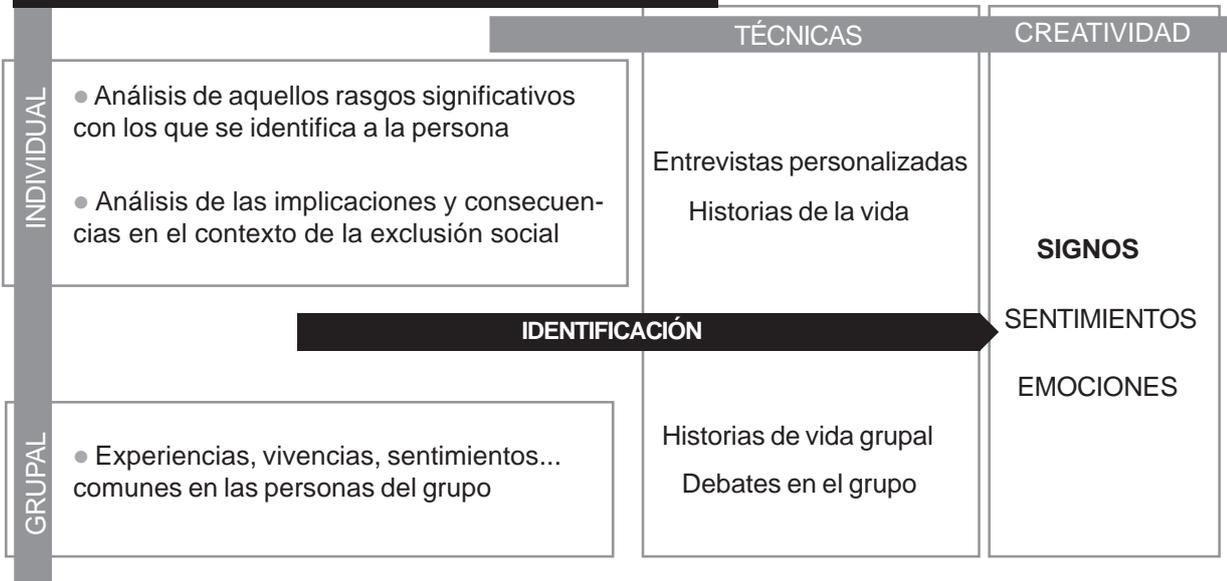
permanente, de aprendizaje personal y mutuo, de crecimiento individual y colectivo, pero también trabajamos por un teatro que defienda el derecho a la participación, que permite el reconocimiento, la igualdad y la inclusión ●

**MANUEL MUÑOZ BELLERÍN**  
Universidad Pablo de Olavide  
Sevilla

## ESQUEMA TEÓRICO DEL PROCESO CREATIVO EN "TEATRO DE LA INCLUSIÓN"



## NIVELES DE INTERVENCIÓN DESDE LA IDENTIDAD



### BIBLIOGRAFÍA

- (1) Augusto Boal. "Teatro del Oprimido". Ed Nueva Comunicación. (Méjico)
- (2) Jean Paul Lederach. "La Imaginación Moral". Bakeaz/Gernika Gogoratuz

