

EL TEATRO, ESPACIO PARA LA PARTICIPACIÓN CREATIVA

THEATER, CREATIVE SPACE FOR PARTICIPATION

Lorena Romero. Instituto Pedagógico Rural El Mácaro
romerolor@yahoo.es

RESUMEN

El teatro es una práctica de remotos orígenes inherentes al ser humano que propicia un acercamiento al arte con una visión transformadora de los grupos sociales. El propósito del presente trabajo estuvo centrado en el análisis de técnicas teatrales que revitalizan la participación creativa de los espectadores a través de la práctica teatral. El estudio fue de tipo monográfico sustentado en procesos de acopio, organización, análisis, interpretación y síntesis. Por lo que se concibe como punto de partida para el estudio sistematizado del teatro como vía para el crecimiento, socialización y la acción. Las conclusiones arrojaron que el teatro proporciona espacios para la creatividad, consolida procesos para el desarrollo de potenciales y la socialización de colectivos. Se concibe el teatro desde la perspectiva artística y como estrategia para la participación creativa.

Palabras claves: Teatro, participación, creatividad

ABSTRACT

The theater is a practice of ancient origins, inherent to human being, which favors an approach to art with a transformative vision of social groups. The purpose of this work was focused on the analysis of theatrical techniques that revitalize the creative participation of the audience through theatrical practice. It was a monograph study supported by processes of collection, organization, analysis, interpretation and synthesis of documentary data. It is conceived as a starting point for the systematic study of theater as a means of growth, socialization and action. The findings showed that theater provides space for creativity; strengthen processes for developing potential and collective socialization. In this context, theater is conceived from the artistic perspective and as a strategy for creative participation.

Keywords: theater, participation, creativity

INTRODUCCIÓN

El ser humano de la época primitiva se relaciona con su entorno desde una concepción mítico-religioso de su existencia y de todo lo que le rodea. El deseo de supervivencia de ese ser primitivo lo llevó a estudiar a los animales antes de observarse a sí mismo y se empeñó en imitarlos. A esta acción se le unió el ritmo y nació la danza como rito mágico (Miravalles, 1998), y a través de la imitación surge la manifestación escénica, llamada gesto. El gesto se convierte en danza-rito y da lugar al arte escénico. De esta manera se percibe el nacimiento del teatro como resultado del rito. “El origen del teatro está en el rito” (Monsalve, 1996, p. 10). Por su parte, Acuña (2002) afirma que “el rito es un conjunto de acciones o procesos colectivos que nos permiten plasmar, concretar o acceder a un objetivo”. (p. 27); en el caso teatral es el objetivo de la expresión, cualidad inherente al ser humano.

Para Sonesson (1995), los ritos son las acciones que de manera evidente portan significados que pueden estar en lugar de otras acciones; o las mismas acciones realizadas por otra persona en otro tiempo y lugar: así es como se manifiesta el rito en el teatro. En consecuencia, los ritos son las acciones agrupadas transportadoras de signos que permiten alcanzar un propósito de expresión o de acción. En el rito se concreta el teatro: “en todas partes del mundo el nacimiento del teatro ha sido el mismo, el arte escénico surge como ceremonial ritual de carácter sagrado” (Miravalles, 1998, p 19).

Teatro y rito se fusionan: son actos disímiles que forman un todo específico y concreto que se caracteriza por su sentido indivisible, por su unidad y universalidad para manifestar el quehacer colectivo, convierte la práctica teatral en un proceso creador de acciones significantes que llevan al logro de objetivos sociales, espirituales y estéticos. El quehacer escénico, desde su origen en los ritos y prácticas religiosas, se concreta como teatro clásico, y a partir de allí le corresponde redefinirse con cada momento histórico de la humanidad hasta llegar a las nuevas propuestas escénicas.

El teatro es el resultado de un proceso que examina las necesidades e inquietudes de los autores y espectadores, éstos “intentan evadirse contra lo que se impone. Y el medio más eficaz, a través de los siglos, para luchar contra la rutina, la opresión y el peso de la cotidianidad, ha sido la expresión libre de nosotros mismos, el juego teatral” (Miravalles, 1998, p.14). En otras palabras, el teatro se constituye como una herramienta de ensoñación creadora, profunda y sólida que posibilita el desarrollo de la imaginación desde una participación protagónica, aún desde la butaca.

En atención a lo descrito en los párrafos anteriores, es imprescindible reflexionar sobre la función actual del teatro como hecho social y dinamizador de los colectivos. Su finalidad no consiste sólo en preparar una representación sino también en ser una verdadera educación de los sentidos ya que enseñar a observar, a oler, a escuchar; es enseñar a sentir más y mejor. En definitiva: a pensar y enriquecer la expresividad, la creatividad y la participación desde y para el teatro.

Entendiendo la Participación

Participar procede etimológicamente del latín *participare* que significa tomar parte. Para Lawrence (1982) es una relación de interacción educativa donde todos aprenden y enseñan conocimientos y destrezas. Según el autor, la participación es más que realizar actividades para el mejoramiento de las condiciones de vida. Es un espacio dinámico donde todos los que intervienen son portadores y receptores de aprendizajes. Wandersman (1984) la define como el proceso mediante el cual los individuos toman parte, o son parte de la toma de decisiones de instituciones, programas y ambientes que los afectan (p. 339).

La participación puede darse en cualquier campo (laboral, educativo, comunitario) tanto en relación con un agente externo como dentro de la misma organización o comunidad, cuya finalidad es garantizar congruencia entre decisiones y necesidades de todos los participantes. “La participación es inclusiva. Requiere del involucramiento de todos los integrantes del grupo, independientemente del género o la edad”. (Sánchez, 2003, p.5)

En una aproximación inicial a la participación, podría entenderse como toda acción colectiva de individuos orientada a la satisfacción de determinados objetivos e implica la toma de decisiones y la acción de todos de manera directa o indirecta y ante todo cambiante. Se está participando desde el simple hecho de pertenecer al colectivo, la acción efectiva puede estar en cualquier parte del hecho participativo.

Arnstein (1969) expone la siguiente escala de participación:

1. Manipulación
2. Terapia.
3. Información.
4. Consulta.
5. Pacificación.
6. Asociación.
7. Delegación de poderes.
8. Control.

De lo planteado por el autor, se puede inferir que en un primer nivel la participación evidencia sólo la administración de directrices, se manejan todos los mecanismos comunicacionales y de acción desde una sola dirección. En el siguiente nivel no hay participación real, la intención es curar o educar a los participantes, éstos son receptores. El tercer nivel la información es el primer paso importante hacia la participación legítima, pero con frecuencia se lleva la información unilateralmente, los participantes reciben la información sin la oportunidad de hacer feedback. El siguiente nivel consulta las actitudes de los participantes con respecto a una situación planteada. Dentro del conglomerado se distinguen y valoran los participantes activos. El próximo nivel permite las alianzas entre los participantes para construir en equipo la planificación que dará lugar a la toma de decisiones. Finalmente el colectivo tiene el control que asegura la capacidad de respuesta.

Por su parte Paterman (1970, citado en Santos, 1999) basado en Habermas, distingue tres tipos de participación: "*participación plena* (se comparte el poder real e individualmente), *participación parcial* (se puede influir en las decisiones, pero no tomarlas o compartirlas) y *pseudo participación* (las cuestiones en las que se participa ya han sido decididas real o formalmente)" (p. 62). Esta clasificación permite entrever la capacidad de intervenir que tienen los participantes en el hecho concreto de la participación, también permite evaluar el grado en que cada participante está involucrado con la situación, grupo o realidad.

Macbeth (1984), desde la perspectiva educativa, considera la participación en tres sentidos: para decidir, para controlar o para comunicar.

Según lo planteado la decisión tiene que ver con el ejercicio de poder, el control con la capacidad de respuesta sobre la forma como el otro ejerce el poder y el comunicar por explicación que da el que tiene el poder. Para Santos (1999) "es una acción social que consiste en intervenir activamente en las decisiones y acciones relacionadas con la planificación, la actuación y la evaluación de la actividad que se desarrolla" (p. 62). La participación, al estar siempre asociada con la intención de contribuir a la formación de la voluntad colectiva, se vincula con la toma de decisiones.

Cantero (1991) define la participación según sus cualidades:

Los rasgos de una participación real se complementan, básicamente, con la posesión de un mínimo de información necesaria para ser protagonista de las acciones que interesan,

con el sentimiento de formar parte de un proyecto relativo a las mismas y con la referencia a valores sociales, por los cuales los actores legitiman su intervención (p. 5).

Se evidencia la participación más convenida a los modos de relación de los colectivos, conlleva la participación de todos y es el resultado del sentido humano de las acciones en el contexto conceptual, histórico y social de manera tal que revaloriza la evolución que ha tenido la participación como proceso.

Hay que abandonar las prácticas “consumistas” (de espectadores que reciben, incapaces de incidir en el curso y en los objetivos de la acción colectiva en la que están inmersos), y en la adopción progresiva de prácticas “productivas-creativas” (en las que emerge el pensamiento reflexivo y la posibilidad de que éste revierta en acciones transformadoras sobre los objetos, bienes y hechos sociales que los afectan directamente. (ob. cit, p.7).

El objetivo de la participación además de ser organizativo y funcional es formativo. No se participa sólo para alcanzar un fin sino porque participar es en si una tarea enriquecedora en lo personal y en lo colectivo.

Santos (1999) explica la participación a partir de una metáfora:

La participación es un crisol de pensamiento porque a través de ella se promueve y desarrolla el debate y la discusión... es un crisol de voluntades porque permiten se tomen decisiones de forma compartida, no autoritaria... es un crisol de sentimientos porque, con ella, todos pueden comunicarse y percibir emocionalmente el modo de vivir la realidad... es un crisol de acciones porque en ella confluyen las iniciativas de todos los integrantes de los colectivos. (p. 14)

La participación puede considerarse como un valor de los colectivos. Ella guarda dimensiones democráticas, posibilidades de aprehender, vivencias comunicacionales que permiten la expresión propia del ser humano para construir y reconstruir saberes espirituales, morales y artísticos. La participación es una aventura fecunda de ilusión, esperanza, capacidad creadora e invitación permanente a la reflexión-acción deliberada y conciente que nace del derecho de las personas a construir libre y responsablemente, como protagonistas, la realidad que viven desde los diferentes escenarios.

Un acercamiento a la creatividad

Creatividad, etimológicamente deriva del latín *creare*, relacionada con la voz latina *creceare* que significa producir algo. Para Becerra (2002) “es la capacidad de hacer cosas nuevas y diferentes que desarrolla el individuo, grupo, organización o institución a través de sus realizaciones, desenvolvimiento o funcionamiento” (p. 54). De la Torre (2001) la define como el potencial para generar algo nuevo y apropiado para satisfacción propia y de los demás. La creatividad es un bien social y de futuro.

Sintetizando lo planteado por los autores antes mencionados, la creatividad genera ideas, productos, procesos y funcionamientos que permiten superar las limitaciones, mejorando el nivel de vida de las personas. La creatividad es la capacidad para dar respuestas efectivas y eficaces a los problemas; la creatividad es más que la producción de algo es también la ejecución de acciones, es la disposición proactiva que se tiene frente a determinadas circunstancias.

Ahora bien, otros autores relacionan la creatividad con aspectos más íntimos del ser, tal es el caso de Venturini (2004) quien considera que la creatividad es la capacidad humana de modificar la visión que tiene de su entorno a partir de la conexión con su yo esencial. Por lo tanto, la creatividad le permite al ser humano generar nuevas formas de relacionarse con ese entorno, crear nuevos objetos, generar nuevas propuestas de vida. Permite redimensionar la cosmovisión desde el dinamismo.

“La creatividad es lograr conectarse con desde la superficie con el Yo interno, con ese núcleo luminoso interior y descubrir o escuchar lo que allí se tiene”. (ob. cit, p.16)

La creatividad es adentrarse en la profundidad del ser, es callar la mente a los ruidos del pensamiento y las acciones para que fluya la voz de la conciencia y se concrete el hallazgo (la creación). Encontrar el hallazgo pide estar abiertos a los signos y significaciones de lo que se es y del entorno. El hallazgo se manifiesta en la acción dialógica entre lo íntimo y las voces de lo externo en armoniosa libertad.

Paredes (2004) considera que las personas creativas son auténticamente independientes. Poseen capacidad de análisis y síntesis. Poseen capacidad de redefinición, es decir para reacomodar ideas, conceptos, gente y cosas, para trasponer las funciones de los objetos y utilizarlas de maneras nuevas. Asimismo, el estímulo creativo enriquece al cerebro y al espíritu, propiciando la consolidación de los aprendizajes en el ‘ser, ‘hacer’ y ‘convivir’

El mismo autor expone las condiciones necesarias para estimular la creatividad Individual y Grupal. Estas son: preparación, disposición de ánimo, apertura, receptividad , entusiasmo, estimulación , concentración, expresión.

En orden de ideas, la creatividad exige reflexión previa sobre la experiencia en torno al problema o situación, para lo cual es importante una actitud mental y psíquica adecuada; otro aspecto importante lo constituye la liberación de prejuicios. Estar abierto a recibir del interior, del entorno y de las ideas en general, aunque éstas parezcan descabelladas. Disfrutar con cada creación por muy insignificante que parezca. Además de exaltación mental y emocional, aumentar al máximo el sentido de la pasión por las cosas, por la vida, por todo lo creado. Centrar las energías en la acción, no disipar lo que se quiere. Por último y no menos importante el desarrollo de habilidades para una íntegra expresión del ser, hacer y convivir.

Wallas (2005) plantea la creatividad como un proceso que consta de cuatro fases:

Preparación: La auténtica creatividad, en cualquier campo sólo puede basarse en un sólido conocimiento de ese campo. 2. Incubación: Aunque el pensamiento creativo comienza en la mente consciente, hay que dejar que se incube en el inconsciente para que aflore en el mundo de las ideas concretas y palpables. 3. Iluminación: La solución a un problema o la idea creativa viene a la mente de improviso. 4. Verificación: La idea creativa debe ser práctica y factible.

Por su parte, González (2004) la considera que creatividad es constructivista, crea en sentido de beneficio, aporte, mejoramiento y desarrollo. Por lo que requiere ser fortalecida en valores constructivos.

Cada nuevo invento o fragmento de creación se origina en alguna otra cosa. La creación consiste generalmente en trasladar los atributos de una cosa a otra. En otras palabras, le damos al objeto, pensamiento o acción con que estamos trabajando, alguna nueva cualidad.

Fung (2004) plantea a la creatividad en función de cuatro condiciones: 1. La creatividad es la capacidad de plantear, identificar o proponer problemas. 2. La creatividad es integral. La creatividad es un proceso, una característica de la personalidad y un producto que existe en un contexto o campo específico. 3. La creatividad es focalizada, se es creativo donde se puede ser creativo. 4. La creatividad se desarrolla por aprendizajes y aproximaciones sucesivas. Las personas creativas se

caracterizan por ser innovadoras y autónomas, tener tolerancia y disfrute de la ambigüedad, valorar las recompensas (tangibles e intangibles) a largo plazo, alto sentido de la estética, perspicaces e ingeniosos, les es más fácil crear que asimilar lo ya existente.

Para Costa (2006) la Creatividad se define “como la aptitud por combinar conjuntos originales a partir de elementos preexistentes. Esto es, combinar lo que ya es conocido para obtener lo nuevo”. (p.23). Partiendo de lo ya existente se consigue algo nuevo, diferente de lo que había antes. Desde esta perspectiva no se descarta la experiencia, ella es la base de lo nuevo, con la particularidad de que lo nuevo sea diferente a lo ya existente, en definitiva: originales. Soriano (2004) considera que la creatividad es un fenómeno dinámico, complejo y multifacético, su expresión depende de las características individuales y de los estilos de pensamiento en el abordaje de la solución de problemas.

La creatividad está en permanente movimiento, fluctúa. Su finalidad no es sólo dar respuestas, ni soluciones, sino que es una invitación al cuestionamiento de la razón, de la realidad, las ideologías, los acontecimientos y lo desconocido. Contiene variadas dimensiones, componentes, estructuras, funciones y propiedades. Permite percibir e interpretar el mundo desde un instinto agudo donde la norma es el pensamiento desnudo a la conciencia de descubrir, sentir y expresar las raíces internas que florecen al espacio abierto. Se concreta así su función de creación (material y espiritual) para el bien del colectivo.

Conviene precisar que la participación y la creatividad se vinculan por buscar el bien común. Por un lado, la participación promueve la organización, la toma de decisiones y la capacidad de emprender acciones que faciliten los procesos grupales, la solución de problemas y la viabilidad a las diferentes situaciones que se presentan. Por otro lado, la creatividad es el recurso invaluable que proporciona resultados innovadores en su sentido individual y colectivo.

A partir de lo expuesto, se puede idear una participación creativa en virtud de su finalidad, de su proceso y de las herramientas de las cuales hace uso, concretándose como:

1. Un accionar eficaz que traduce el mundo de la imaginación.
2. Una conversión de ideas en acciones, es decir de lo intangible a lo tangible.
3. Una vía que permite a las personas crear, tanto como le sea posible para intervenir sus realidades.
4. Una práctica que da solución efectiva a los problemas, necesidades e inquietudes.
5. Una experiencia fundamental para obtener algo nuevo a partir de lo ya existente.

En síntesis, la participación creativa se caracteriza por: 1. La fluidez, ya que la persona o grupo genera cambios en sí mismos y en otros. Estos cambios son continuos, ordenados que permiten vivenciar la aceptación de lo nuevo de forma armónica. No se circunscribe a las formas convencionales o rígidas. La flexibilidad en los procesos, las relaciones, las planificaciones. Concede la capacidad de manejar de la mejor manera los conflictos, circunstancias y obstáculos que se presentan. Se usan de forma inusual los objetos, los recursos y las habilidades. 3. La originalidad en las ideas, los hechos, las decisiones y la forma de ver la realidad. La actitud positiva da la oportunidad de obtener provecho del entorno, aún en momentos menos favorables. Se consideran las cosas bajo un nuevo ángulo o perspectiva. 4. La organización, puesto que se aprovecha al máximo los recursos y las potencialidades de las personas. Se administra mejor lo que se tiene para lograr algo nuevo. Se explota la capacidad para producir, analizar y sintetizar.

Las tendencias teatrales para la participación creativa

En los albores de la humanidad, el ser humano percibió dentro de sí una fuerza secreta, inmaterial, que no dependía del cuerpo y a la que el cuerpo obedecía. Ése ser que deseaba, soñaba, que deploraba, creyó reconocerse semejante a todos los elementos y seres vivos que le rodeaban.

Ese reconocimiento en la otredad llevó al ser humano a crear una imagen animada de los animales, “se disfrazan, se revisten de una piel, se cubren la cabeza con una máscara esculpida, imitando los movimientos del animal que representan: su paso, su rugido, su manera de conducirse. Así comenzó en todas partes del mundo el teatro” (Baty y Chavance, 1996, p. 9). La magia animista se convierte en religión, la palabra humana reemplaza el aullido de los animales, el canto sostiene la danza, se organizan coros para los homenajes y alabanzas a los dioses.

El sacerdote se separa del coro para encarnar el papel de dios y se convierte en el primer actor. Más tarde, el deseo de reproducir los hechos del dios, de repetir sus palabras, llevó a encarnar a los otros actores los personajes secundarios mezclados en los mitos y leyendas. Se tiene así el origen mítico-religioso del teatro; “se ha visto al ser humano inventar el disfraz y la mímica para una ceremonia mágica; luego, descubrir la danza, el canto, y el poema en sus plegarias religiosas. La liturgia le condujo a establecer el diálogo, la acción y el decorado. El teatro alcanzó así todos sus medios de expresión” (ob. cit, p.23)

El ser humano hace conciencia de su vida a través de la memoria ancestral, el recuerdo y la esencia misma del ser mediante el permanente resurgir de las interrogantes sobre la presencia propia y la del entorno, advierte la importancia de construir un modelo cambiante de relaciones que le revele lo profundo e incorpóreo, lo efímero y perenne. Un camino para esto es el hecho teatral. El teatro, desde su origen en los ritos y prácticas religiosas, se concreta como teatro clásico, y a partir de allí le corresponde redefinirse con cada momento histórico de la humanidad hasta llegar a las nuevas propuestas escénicas. Es una urdimbre donde los matices, los hilos y el urdidor se crean y recrean para la búsqueda, para la expresión, para el encuentro.

El teatro se configura como un medio de y para la expresión, a su contenido textual y contextual le corresponde ser el canal para el desarrollo de la creatividad, la participación auténtica y la madurez del pensamiento no sólo en los edificios teatrales sino también en los espacios comunitarios, educativos, y en general en los espacios no convencionales. En tal sentido, se puede hacer referencia al teatro como práctica para crear o disipar modelos, a través de la sinergia de todos sus elementos, entre los que destacan los personajes como reflejo de la sociedad e imagen de personas reales o imaginarias. Éstos son referentes de valores y principios, que en mayor o menor grado establecen los modos de relaciones.

Sin embargo, no basta con saber que los conceptos típicos y elementos dramáticos (personajes, acciones, cuerpo, máscara, vestuario) se fusionan armoniosamente, y que la representación ha absorbido lecciones estilísticas, textuales o ideológicas con fines didácticos y artísticos. Es necesario conocer cómo se ajustan las nuevas propuestas creadoras, cómo se transforman o son representados los elementos, mecanismos y paradigmas emergentes de la sociedad.

Más importante aún, cómo transfigura el contexto y redimensiona la visión de los espectadores y hacedores para configurarse en un teatro para la participación creativa. Sin olvidar la significación que tiene el teatro como arte de gran influjo en la formación holística del ser humano desde todos los ámbitos del quehacer social. Desde esa perspectiva, son muchos los grupos teatrales que trabajan tratando de recuperar el ritual, a través mitos y leyendas o abordando la realización teatral desde lo no convencional, donde el espectador es participe activo de la acción (Moreno, 1999). Entre los cuales se destacan las siguientes tendencias

teatrales: teatro popular, sociodrama, teatro del oprimido, creatividad colectiva y teatro de los sentidos.

El primero el teatro popular es evidencia e ilustración de lo que aconteció en cada época y contexto. La incorporación de dramaturgos, directores, actores, movimientos y estudiosos con una visión distinta del hecho teatral y de sus objetivos, así como las posibilidades para manifestar estas expresiones, han terminado por asentar este tipo de teatro.

Tal como explica Piga (citado en Chesney 2001), esta concepción no es de larga data y su origen parece encontrarse en el teatro francés de fines del siglo XIX. En esa época, autores como Romain Rolland, Eugene Pottecher y Fermín Gemier, comenzaron a utilizarlo en su connotación sociopolítica actual. No obstante, sus inicios se remontan a la época de la Revolución Francesa.

Según Chesney (2000) el teatro popular, tiene su origen en el Iluminismo, con las ideas de una participación cuantitativa, comunitaria, civil, que comunica grandes sentimientos, efectuado en forma simple y clara, y por sobretodo, fundado en el interés colectivo. Con la Revolución francesa se desarrolla en salas pequeñas, hacia audiencias amplias, con un repertorio de dramas revolucionarios, de melodramas y de fiestas públicas, acentuando su sentimiento nacional. Con el Romanticismo, adquiere su carácter nacional y aparece en escena el héroe que concentra la atención del espectador.

El teatro popular tiene su base filosófica e ideológica en las ideas de una participación cuantitativa y comunitaria que se caracteriza por interpretar sólo los gustos populares; por la inquietud de las propias organizaciones culturales y populares de emprender su propio proyecto escénico, además de tener una importante influencia de los postulados de Bertolt Brecht, entre los que destacan: 1. Incorporación plena del ser humano a su historia colectiva. 2. Comprensión de las masas, para utilizar y enriquecer sus formas de expresión. 3. Adoptar y consolidar los puntos de vista del colectivo. 4. Vincularse con las tradiciones y desarrollarlas. (Chesney, 1994).

El teatro popular para la participación propone incorporar al público a una discusión abierta, sobre temas que lo involucraban directa o indirectamente. La espontaneidad y la improvisación de problemas sociales, abre el camino hacia una mejor adaptación a la realidad, ya que muestra toda una nueva forma de percibirla, el replanteamiento como reconstrucción de un suceso conflictivo en el presente, que ayuda

a superar trabas y a mejorar la disposición para el enfrentamiento de situaciones inesperadas. El objetivo más trascendente del teatro popular es el de potenciar al espectador para enfrentar y ensayar soluciones a sus problemas, el teatro actúa como ensayo de la acción social. (Chesney, 2000).

La segunda tendencia teatral es el sociodrama. Al respecto Jacobo Levy Moreno, entre 1921-1923 lleva el arte teatral a un ámbito de curación no experimentado hasta entonces por esta disciplina artística. Esta búsqueda dio origen al psicodrama, cuyo objetivo es consolidar los alcances del teatro en el campo de la psiquiatría, al colocar un actor-paciente en un escenario teatral, donde éste dramatiza su patología y sus vivencias frente a un público también conformado por pacientes. (Castillo, 2006)

Crea en 1926 el Teatro de la Espontaneidad, cerca de la Ópera de Viena, en donde los temas de las representaciones eran sugeridos por el público, por lo que se establecía una atmósfera íntima y, al mismo tiempo, de confrontación. Moreno se dedicó a profundizar las técnicas de espontaneidad, a través de la inversión de roles. Los actores adoptaban roles sociales: policía, bombero, cartero, etc., que luego intercambiaban hasta haber experimentado las distintas emociones y puntos de vista de cada rol. (Schutzenberger 1970)

Moreno (1993) al proponerse crear nuevos y actualizados sistemas de valores, intenta definir cada uno de los tipos de espontaneidad que el individuo puede manejar para adaptarse efectivamente a situaciones nuevas. Define 4 (cuatro) tipos de espontaneidad a saber: 1. **La espontaneidad como cualidad dramática:** es la que activa los estereotipos y las costumbres sociales. Las personas que poseen este tipo de espontaneidad son aquellas que mediante matices y gestos en su comportamiento se diferencian de los otros. Aunque el individuo parezca más inteligente, sus actos no dejan de ser los mismos actos cotidianos. 2. **La espontaneidad como medio creativo:** tiene que ver con la creación de nuevas formas y organizaciones culturales. Son personas cuya personalidad parece ser insignificante y nada dramática, pero su poder productivo les permite establecer nuevos mecanismos y expresiones: científicas, artísticas y sociales, al rechazar las estructuras pre-determinadas. 3. **La espontaneidad como libre expresión de la personalidad:** Si bien no poseen los medios productivos para ser creativos, estos individuos toman de los estatutos y normas sociales lo que consideran más importante y le dan nuevos matices. Crean una

expresión auténtica de personalidad, pero sin desligarla de las pautas sociales. 4. **La espontaneidad como la respuesta adecuada a nuevas situaciones:** Es la capacidad del hombre de integrarse y adaptarse a situaciones desconocidas.

En su estudio Marineau (1978) señala que el *Teatro de la Espontaneidad* se caracterizaba por poseer cuatro distinciones específicas, que son: 1. *Teatro de conflicto, crítico o axiodrama:* Este teatro buscaba la ruptura de las normas sociales establecidas y pretendía el análisis y crítica de la audiencia ante sucesos que le afectaban. El protagonista era el público, por cuestionar las normas sociales al exponer sus criterios. 2. *Teatro inmediato o de improvisación:* Es el teatro que ocurre aquí y ahora de manera espontánea, donde tanto actores como espectadores son parte de él, es el drama total. 3. *Teatro terapéutico:* Es el desarrollo del teatro recíproco, donde el hogar es el escenario y los actores la familia o la comunidad. 4. *El teatro del creador:* Se basa en la realización espontánea de cada uno de sus participantes. El Yo como creador del movimiento y de la acción para el cambio y el encuentro con el Tú. Todo esto marcó el nacimiento de una metodología para el estudio de la sociedad, que deja a un lado la individualidad y se centra en el grupo social: el sociodrama.

El Sociodrama centra su base en hechos sociales específicos y problemas colectivos, haciendo que el sujeto vivencie y se relacione con una realidad que pertenece a todos, Al contrario del psicodrama, va de lo colectivo a lo individual. Llega así a objetivar y exteriorizar fenómenos culturales que representan una sociedad en miniatura y en donde el auditorio constituye la opinión. **Living Theater** Para el año 1947, nace en Nueva York, el Living Theater. A partir de 1951 y sería a finales de la década de los 50 Julian Beck y Judith Malina, sus principales artífices, lograron estructurar sus experimentaciones con el trabajo colectivo, las improvisaciones y la participación física del público (De Marinis, 1988). En 1967, el New Orleans Group, estrena *Víctimas del deber* de Ionesco, con una puesta en escena en la que jugó un lugar preponderante el tacto, el olfato y el gusto (Schechner, Wirtschafter, Kaprow, 1973).

La tercera tendencia teatral la constituye el teatro oprimido su creador Augusto Boal, se fundamenta en la teoría Brechtiana, “ve al arte no como una simple reflexión de la realidad, sino como un modo de práctica social que pretende cambiar esa realidad” (Chesney, 1996). Boal (1974) considera que el teatro es el medio de liberación del pueblo

e instrumento ideológico que conduce al cambio. Su finalidad debe ser ayudar al análisis de las causas y vicios sociales, para que el espectador adquiera una posición activa dentro de la dramatización.

La Poética del oprimido tiene como objetivo transformar al espectador, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. (Rodríguez, 2000). El teatro va más allá de la concientización, el espectador tiene la posibilidad de participar y emitir su opinión sobre lo que ocurre en escena en el mismo momento de su representación. El teatro es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su rol protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio. El teatro es un “ensayo” para la transformación. (Boal, 1974)

En un primer momento la propuesta de Boal se resume en cuatro categorías: 1. Teatro del pueblo y para el pueblo (Es realizado por actores, directores y técnicos profesionales, quienes representan ante el pueblo situaciones que le atañen directamente). 2. Teatro del pueblo para otro destinatario (Comprende todas aquellas representaciones que son hechas para el llamado público burgués, pero que poseen contenido ideológico, sea éste explícito o implícito). 3. Teatro de la burguesía contra el pueblo (Es la manifestación de las clases dominantes contra el pueblo, con el propósito de manipular la opinión popular). 4. Teatro del pueblo y por el pueblo (Es cuando el mismo pueblo representa sus propias obras). (Castillo 2006).

Boal (1980a, b) centra su propuesta escénica en lo que distingue como Teatro del Oprimido, definiendo un segundo momento según las siguientes categorías:

Primera categoría: *teatro del pueblo y para el pueblo*. Este teatro se lleva a cabo en plazas, parques, escuelas, comunidades en general y se pretende expresar el descontento o la problemática del pueblo. Está conformado por tres tipos: 1.1. *Teatro propaganda*: Se prepara al espectador para situaciones problemáticas que debe enfrentar. 1.2. *Teatro didáctico*: Establece temas de interés con fines pedagógicos. 1.3. *Teatro cultural*: Es referido a temas folklóricos y clásicos.

Segunda categoría: *Teatro del pueblo por el pueblo*. Es cuando el mismo pueblo representa sus propias obras. Se pretende demostrar que el teatro puede ser hecho por cualquiera, y en él se representan diversas situaciones.

Tercera Categoría: *Teatro como lenguaje*. Se pretende involucrar directamente al espectador y hacerlo entrar en acción, para ello consta de tres principios básicos: 3.1 *Dramaturgia simultánea*: Se desarrolla un problema que afecta a toda la comunidad, en el momento de la crisis se detiene la acción para provocar al espectador a dar su opinión con respecto a cómo se debería desenvolver la acción. La obra se va escribiendo a medida que las propuestas del espectador se vayan representando. 3.2. *Teatro imagen*: Se discuten igualmente temas de interés común que no se deben llevar a la representación teatral, sino que se expresan a través de imágenes congeladas, como esculturas, que puedan comunicar efectivamente su posición ante el conflicto. 3.3. *Teatro foro*: Se escoge un problema de difícil solución y se desarrolla, el participante es el productor principal de la dramatización, ya que él decide la solución más satisfactoria. Se busca que los espectadores concienticen sobre la dificultad de sus problemas.

Cuarta categoría: *Teatro como discurso*. En este tipo de teatro se distinguen tres técnicas, que ayudan al espectador en su papel de protagonista creador. Estas técnicas son: 4.1. *Teatro Periodístico*: Consiste en representar noticias de prensa. Es el teatro periodístico que da una visión real de las noticias por medio de la participación de los espectadores. 4.2. *Teatro invisible*: Se lleva a cabo una representación dramática previamente preparada, en lugares no convencionales, frente a un público que desconoce la situación, el público reacciona y participa de manera espontánea en la dramatización. 4.3. *Teatro-juicio*: Se trata de representar una historia contada por alguno de los participantes. Al ser dramatizada se analiza la función de cada uno de los roles (policía, maestra, hijo, vecino). Se le asigna a cada uno un objeto escenográfico como símbolo que defina su rol. Luego de haber establecido cada uno de los símbolos y representar la historia, se lleva a cabo el intercambio de símbolos entre unos y otros.

Para Boal el teatro se eleva como centro de discusión, confrontación y participación social. Se convierte en medio para enfrentar los problemas sociales, al ayudar y brindar las posibles soluciones a través de la observación y la acción. Su finalidad va más allá de cualquier medio de comunicación: es lugar de ensayo, educación y reflexión de las prácticas sociales.

La cuarta tendencia teatral es el teatro de creación colectiva es concebida por Enrique Buenaventura, a la luz de dos aspectos, como lo es el de entretener, y el de darle un sentido a la historia de cada

estrato o clase social, “Una clase necesita una historia, y eso es lo que nosotros los artistas podemos darle al pueblo, un sentido de su historia”. (Buenaventura, 1992, p. 32). Núñez (citado en Alonzo, 2002) en su reflexión en torno la creación colectiva, expone: “la creación colectiva es un mundo abierto para las improvisaciones, después de haber pasado por las etapas de un estudio profundo del tema. Es como hacer un dibujo en el escenario, es lo que nos mantiene vivos” (p. 13)

Los postulados de Buenaventura tiene dos grandes influencias. La primera, el trabajo creativo, teórico y práctico del director y dramaturgo alemán Bertholt Brecht. La segunda, la influencia y necesidad de influencia del teatro en temas relacionados con los ámbitos sociales, políticos y económicos que lo enmarcaban como manifestación cultural.(op. cit)

Buenaventura centra su concepción de teatro hacia la búsqueda de sus propias raíces, recogiendo formas teatrales campesinas en desaparición y que fueron llevadas a la práctica haciendo teatro, quedando poco texto teórico escrito. De hecho, no se le conocen escritos relativos a su teoría del teatro para la participación. (Chesney, 1996)

Todo el bagaje adquirido en su experiencia ha quedado plasmado en innumerables obras de teatro escritas, en muchos montajes y en la experimentación que lo ha conducido a crear nuevas formas de teatro popular. Su propuesta se caracteriza por cuatro etapas, que según Alonzo (2002) se resumen como sigue:

Etapas de Experimentación: en la que se experimenta con fiestas religiosas y tradicionales, en una necesidad orientada hacia el pueblo, que el teatro llegara al pueblo.

Etapas del teatro Útil y estético: En 1960- 1965 Buenaventura Viaja a Francia. En este tiempo Buenaventura decide profundizar en sus estudios acerca de la obra y estética de Bertholt Brecht.

Etapas de Nacionalización de los Clásicos: Después de su estadía en Francia Buenaventura produce la obra *Ubu Rey* de Alfred Jarry, rompe el esquema de montajes clásicos que marco pauta en su etapa anterior. A partir de esta producción Buenaventura comienza a alejarse de Brecht, y esto a su vez lo lleva a realizarse un fuerte cuestionamiento con respecto a las formas tradicionales de hacer teatro. Incorpora a las improvisaciones y la participación del grupo en los procesos más íntimos el montaje. Este es el primer intento de dar a luz a la Creación colectiva.

Etapa de Búsqueda: en 1969 inicia la que sería su cuarta y última etapa. La etapa de búsqueda de un teatro mucho más político y popular, que mantuviera dentro de sí la idea del compromiso y la conjugara con una profunda subversión política y gran inconformidad social.

Consolida su método de creación colectiva el cual se concreta en seis niveles: Primer nivel: Se escoge el tema o historia. Se determinan los objetivos estético-sociales. Segundo nivel: Correspondiente a la discusión del texto, en el cual todos los miembros del grupo actúan como críticos. Tercer nivel: Se determinan las definiciones y conceptos fundamentales que constituyen el texto, todo es discutido como estructura signifiante, estudiando sus partes constitutivas. Cuarto nivel: Una vez que se llega a efectuar un esquema del conflicto, se pasa a las improvisaciones de las acciones. El resultado de estas improvisaciones será de una parte, la proposición de uno o más núcleos concretos del conflicto. y de otra, soluciones espaciales, rítmicas, sonoras y, en general, escénicas. Quinto nivel: Se denomina de “artificialidad”, en el cual se elabora la denominada “partitura del espectáculo”, punto en donde el actor será el centro del proceso. Sexto nivel: Es el que se relaciona con la audiencia, el de la comunicación. El actor será ahora emisor y receptor. La reacción del público se plantea a nivel del grupo para su evaluación. Los cambios deben medirse bien para evitar que se altere en su contenido la propuesta (Buenaventura, 1992).

La quinta tendencia teatral es el teatro de los sentidos. Relativamente nuevo, su temática ha sido poco estudiada por lo que la información teórica es muy limitada, gran parte de lo expuesto aquí es producto de la investigación de Velásquez (2002) titulada *Análisis de la obra Sobre el amor y otros sueños*; de la experiencia teatral Bastidas (2002, 2003) con sus *Talleres de formación en Teatro de los sentidos*, y el montaje *Sobre el amor y otros sueños* y la experiencia de la autora por su participación en talleres de formación y creación, así como en montajes teatrales bajo esta concepción.

El teatro de los sentidos tiene como creador al colombiano Enrique Vargas, quien investiga sobre la imagen sensorial. A partir de las investigaciones hechas aborda la realización teatral desde una óptica no convencional, donde el espectador pasa a ser parte activa de la acción, ya no sólo intelectualmente, ya no como un testigo silencioso de un hecho, sino como un ‘accionador’ (Velásquez, 2002)

Los objetivos del teatro de los sentidos se sustentan en Calvino (2001), citado en Velásquez (ob. cit), presenta las pautas para el acondicionamiento corporal las cuales si bien están enfocadas sobre todo a la materia de la escritura, también funcionan para los objetivos del teatro de los sentidos. Estas son la levedad, la rapidez y la exactitud. Estos tres elementos se combinan para que el tiempo que el viajero esté en cada cámara sean aprovechados al máximo, sin violentar los procesos individuales de cada viajero (levedad), pero siendo ligeros (rapidez) para lograr absolutamente todos los objetivos pautados en cada cámara (exactitud).

Según Velásquez (2002) El teatro de los sentidos se caracteriza por:

1. Hacer el que el público participe de manera directa de las acciones que ocurren.
2. El espectador recibe y decodifica la información a través de sensaciones que buscan despertar los sentidos.
3. Los sentidos despiertan sus cualidades más importantes: olfato, detonador de recuerdos; el tacto permite la experiencia por medio del roce con diferentes texturas conlleva a lecturas psicológicas particulares.
4. Búsqueda de lo ancestral en el ser humano, deja palabra escrita y para abordar el 'hacer sentir' como estrategia de comunicación.
5. En el teatro de los sentidos la experiencia participativa es personal e intransferible a otra persona.
6. Es un teatro intimista porque el público crea su propia historia.
7. Se enriquece de las artes visuales, empleando las instalaciones, la pintura, el dibujo, la escultura, el ensamblaje, las artes gráficas, el diseño y la fotografía, entre otros.
8. La acción principal se desarrolla en las cámaras (el sitio que ha de habitar el actor - *el habitante*), éstas son estancias donde el espectador (*viajero*) se encuentra con el actor o actriz (*habitante*). Las cámaras están unidas por pasillos.
9. Cámaras y pasillos conforman el laberinto, por donde el espectador va transitando, convirtiéndose en 'viajero'.

Bastidas (2002) refiere que el teatro de los sentidos redimensiona el espacio escénico, éste es transformado y a su vez transforma al viajero y a los habitantes. Tiene cabida en la actualidad como una respuesta a la experiencia cotidiana del ser humano que se ha mecanizado, automatizado y atomizado de manera significativa y vertiginosa durante los últimos dos siglos, como consecuencia del sueño fáustico de la Modernidad (Velásquez, 2002).

Según Bastidas (2003) el *viajero* (espectador) al entrar y hacer el recorrido por el laberinto construye su propia historia, las acciones son

realizadas por él, el *habitante* (actor) está a su servicio y es un canal más para la vivencia. El viajero se convierte en el protagonista de la acción dramática. Permite la integración del espectador con la acción, con las sensaciones y emociones de la obra hasta el punto que el actor puede desaparecer de la misma, dejando el desarrollo escénico sólo al espectador. Es una vivencia que posibilita el encuentro con lo ancestral, con lo interno de cada ser. En conclusión, el teatro de los sentidos propicia la vivencia directa de espectador que despierta sus sentidos, desarrolla la sensibilidad, la comprensión de lo simbólico. Es un teatro que propone la estética del descubrimiento de la espiritualidad y la revalorización del rito en la escena teatral.

Teniendo en cuenta las propuestas teatrales expuestas anteriormente, es lógico sintetizar que el teatro latinoamericano para la participación del espectador es una especie de mirada frontal de la realidad latinoamericana. Es estar cara a cara con la esencia del quehacer dramático y su compromiso de dar respuestas y forjar su propia identidad. En ese sentido el teatro investiga sobre sus propios orígenes, profundiza en lo referente a su problemática social, artística y estética. Su accionar va más allá de la escena, de las candilejas, busca nuevos senderos para representar y transformar su contexto.

Estas propuestas se han ido sustentando de experiencias variadas desarrolladas en distintos lugares y tiempos, confirmando una suerte de necesidad de experimentar y reinventar el hecho teatral. El teatro que busca el contacto directo con el público consiente una especie de acuerdo mutuo entre creadores y espectadores que se caracteriza por el sentido de cooperación, la disposición para el encuentro y la integración de los valores y patrones culturales, produciendo libertad para la participación directa que resulta en una comunión del teatro y su público.

A modo de cierre

La participación creativa permite apreciar las múltiples posibilidades del teatro como medio que permite ver al mundo, a nosotros y a nuestra conciencia como centro de discusión y análisis de los vicios y problemas sociales. El teatro adquiere la necesidad de representar las experiencias de la vida colectiva. Hay una mirada profunda al comportamiento, dilemas y circunstancias que comprometen la forma de vida del hombre. De esta forma se da la fusión más importante entre el individuo y su vida social, su ser colectivo.

La función del teatro alcanza dimensiones que van más allá del valor estético, su objetivo adquiere tal profundidad que lo lleva a involucrarse con otras disciplinas humanísticas: psicología, sociología, educación, religión, entre otras. Es el encuentro con las emociones, es un espacio de reflexión y acción, no sólo de los actores, sino también acción de los espectadores como miembros indispensables para el desarrollo de la representación. El hecho teatral se convierte en algo más que un medio de expresión artística, es espacio de encuentro, discusión y confrontación de la verdad individual y la del colectivo. Es escenario multidimensional donde la persona consciente o inconscientemente evalúa su ser total: mental, corporal y emocional.

El teatro como escenario para la participación creativa es un proceso de crecimiento y socialización que comprende los logros para la construcción profunda y compleja de comportamientos, valores, saberes y creencias en el 'ser' y 'hacer' que se asumen responsablemente y posibilitan afianzar la concepción y transformación de la persona, de los escenarios y de las ideologías, entendiendo que este acontecer, no sólo estético sino también social. Es un ofrecimiento de la obra narrada y la representación, ésta es la vivencia grupal más enriquecedora, es ser parte de un juego escénico ser parte del arte.

El teatro para la participación comprende: 1. Un ejercicio de libertad. 2. Un ensayo de lo posible y de lo inédito. 3. El descubrimiento de nuevas facetas de la realidad. 4. Un intento y un modelo de las relaciones cambiantes con el medio ambiente y con los otros.

El teatro para participación se concreta en la vivencia del espectador en un contacto gozoso, corporal y espiritual, un verdadero encuentro con los otros. Un aprendizaje surgido desde dentro, con la oportunidad de expresar las mejores potencialidades. El público al participar en la experiencia teatral espontánea y creativa, podía reflexionar acerca de nuevas actitudes ante situaciones conocidas, convirtiéndose en una transformación de vida.

El teatro para la participación creativa orienta sus acciones hacia la participación conjunta de creadores del teatro, escuelas, familias, comunidades, gremios, etc., desde un enfoque holístico de interacciones, en el cual estos entregan sus aportes del mismo modo que reciben los beneficios del ser social en el quehacer teatral. En este sentido el teatro promueve la creación, la ampliación y consolidación de redes que facilitan la conexión, la cooperación y el apoyo mutuo de la comunidad

y sus diversos servicios y organizaciones, para la toma y ejecución de decisiones. Como hecho social implica la integración del ser humano con su entorno, el pertenecer a un grupo social donde prevalezca la solidaridad y el respeto. Cuando una persona se integra socialmente está desarrollándose en mejores condiciones, en una mejor forma de vida, satisfaciendo sus aspiraciones y necesidades tanto personales como sociales. El teatro para la participación creativa es un proceso activo en el cual cada experiencia significativa vivida por la persona, enriquece su ser íntimo y social, le confiere competencias creadoras y capacidad para aprehender los cambios en su forma de interpretar el mundo.

REFERENCIAS

- Acuña, J. *El Teatro Como Ritual*. (Material mimeografiado).
- Alonso, (2002) *Enrique Buenaventura y el proceso de Creación Colectiva en Latinoamérica*. En Dramateatro Revista Digital. [Revista en línea] Disponible en http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0008/EBUENAVENTURA.pdf. Consulta: 2010, Septiembre, 19
- Bastidas, A. 2002 Talleres de Formación en teatro de los sentidos. Maracay, Venezuela.
- Bastidas, A. 2003 *Sobre el amor y otros sueños*. Obra de teatro. Teatro de los Sentidos. Maracay, Venezuela
- Baty G. Chavance, R.1996. *El arte teatral* México: Fondo de Cultura Económica.
- Becerra, A. 2002 *Thesaurus de la investigación académica universitaria*. Universidad Santa María. Venezuela.
- Boal, A. 1974 *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires: De La Flor.
- Boal, A. 1980a *Teatro del Oprimido, Vol.1*. México: Nueva Imagen
- Boal, A. 1980b *Teatro del Oprimido, Vol. 2. Ejercicios para actores y no actores*. México: Nueva Imagen.
- Buenaventura, E. 1992 *Máscaras y ficciones*. Cali: Universidad del Valle
- Cantero, G. 1991 *Modelos participativos en educación*. Ministerio de la Educación y Cultura. Buenos Aires.
- Castillo, B 2006 Dramateatro Revista Digital - Número 18 / Agosto - Septiembre 2006 [Revista en línea] Disponible en http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0018/belizacastillo.htm. **Consulta: 2010. Septiembre 19.**

- Chesney, L. 1994 *El Teatro Del Absurdo Y El Teatro Político En América Latina*. Caracas: Universidad Central De Venezuela
- Chesney, L. 1996 *Teatro Popular Latinoamericano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela
- Chesney, L. 2000 *Las Teorías Dramáticas De Augusto Boal*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- De la Torre, S. 2001 *Resumen de Aportaciones*. Introducción. I Congreso de Creatividad & Sociedad. Barcelona.
- De Marinis 1988 *El nuevo teatro 1947-1970* (Trad. de B. E. Anastasi y S. Spiegler). Barcelona: Paidós
- Fung, R. 2004 *El Desarrollo de la Creatividad una necesidad*. En Revista Candidus. Año 5 Nº 31/32. Portuguesa, Venezuela: Candidus Editores Educativos
- González, C. 2004 *Creatividad*. En Revista Candidus. Año 5 Nº 31/32. Portuguesa, Venezuela: Candidus Editores Educativos
- Lawrence, L. 1982 *Cultura Libre*. [Libro en línea] Disponible en <http://cyber.law.harvard.edu/blogs/gems/ion/Culturalibre.pdf>. Consulta, 2011, Enero, 12
- Macbeth, A. 1984 *The child between. A report on school-family y relations in the countries of the Euream Community*. Office for Oficial Publications of the Europeam Comunities. Bruselas
- Miravalles, L. 1998 *Teatro. Teoría Práctica*. España: San Pablo.
- Marineau, R. 1978. Jacob Levy Moreno, Buenos Aires: Hormé.
- Monsalve, J. 1996. *Teatro*. Bogotá: Colección Aula Alegre. Magisterio.
- Moreno, J. 1993. Psicodrama, Buenos Aires, Editorial Lumen, 6° edición.
- Moreno, H. 1999 *Teatro Juvenil*. Bogotá: Colección Aula Alegre. Magisterio
- Paredes, A. 2004 Estrategias para Desarrollar la Creatividad. En Revista Candidus. Año 5 Nº 31/32. Portuguesa, Venezuela: Candidus Editores Educativos
- Rodríguez, A. 2000 *El teatro "revolucionario" de Boal y el juego "reformista" del público*. En Dramateatro [Revista en línea] Disponible en http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/edicion_prueba_2/boal.html Consulta: 2006. Septiembre 19

- Sánchez, E. 2003 La definición de participación. [Documento en Línea]. Disponible en http://www.ipap.sg.gba.gov.ar/ic/ges_part/4.doc Consulta: 2007, Enero, 14
- Santos, M. 1999 *El Crisol de la Participación. Investigación sobre la participación en consejos escolares de centros*. Málaga, España: Aljibe
- Schutzenberger, A. 1970. *Introducción al psicodrama en sus aspectos técnicos*. Madrid: Aguilar.
- Sonesson, G. s/f «El lugar del rito en la semiótica del espectáculo» <http://w1.461.telia.com/~u46103777/Textos/hcas/H29/Sonesson.html>. Consulta: 2003, Enero, 31.
- Soriano de Alentar, E. 2004. *La Educación para la Creatividad*. En Revista Candidus. Año 5 N° 31/32. Portuguesa, Venezuela: Candidus Editores Educativo
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2007). *Manual de Trabajo de grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales*. UPEL. Caracas
- Velásquez, H. 2002 *Análisis de la obra Sobre el amor y otros sueños*. Trabajo de grado de licenciatura en Artes no publicado. Universidad Central de Venezuela. Caracas
- Venturini, J. 2004 *¿Qué es la Creatividad?* En Revista Candidus. Año 5 N° 31/32. Portuguesa, Venezuela: Candidus Editores Educativos
- Wandersman, A. 1984 "Psychology and community change. Challenges of the future". [Documento en línea] Disponible en <http://www.ual.es/personal/jdepablo/punto3.html>. Consulta: 2007, Enero, 12.