

Intencionalidad en el Teatro Aplicado

ULISES MORENO-SERENA

Instituto Superior de
Estudios de Occidente
(Nayarit, México)

RESUMEN

En el presente artículo, se reflexiona en torno a la intencionalidad como concepto diferenciador entre el teatro aplicado y el arte escénico. El teatro, como manifestación artística, ha propiciado la participación activa del público en sus últimos periodos de desarrollo, lo que se puede ver en los diferentes procesos de exploración, autoafirmación y propuestas de ruptura. De esta forma, en este escrito se explora cómo la intencionalidad puede ser comprendida como un mecanismo guía que articula al drama como un agente de transformación en diversos campos que se abarcan en el teatro aplicado y que lo diferencia del teatro como hecho artístico. Para lograr esta reflexión, se enfatiza en la presencia de la intencionalidad como un elemento fundamental del teatro aplicado, con lo que se centra la atención en el proceso y no sólo en el suceso, como pasa en el hecho artístico.

Palabras clave: teatro aplicado, intencionalidad, participación, formas de teatro aplicado, diferencias entre teatro aplicado y teatro

ABSTRACT

The following article reflects upon intentionality as a differentiator between *applied theatre* and theatre as a scenic art. Theatre as an artistic expression has incorporated the active participation of the public during the last period of its development, this can be found in its diverse exploration, self-affirming processes and disruptive proposals. Thus, this article explores how intentionality can be understood as a guiding mechanism which articulates drama as a transformative agent across the several fields which *applied theatre* takes part in, differentiating it from theatre as an art form. Intentionality is stressed as a fundamental element of *applied theatre*, its presence makes focus on the process rather than on the events as happens with theatre.

Keywords: applied theatre, intentionality, participation, applied theatre forms, differences between theatre and applied theatre

LA INTENCIONALIDAD: AGENTE DIFERENCIADOR DEL TEATRO APLICADO

Hoy día, la creación escénica recurre con mayor apertura y naturalidad a la desacralización del arte teatral. En la oferta cultural vigente, una obra de teatro se puede desarrollar en un café, en un callejón o cualquier lugar; puede tratar de la realidad migrante, como de un suceso personalísimo y el público puede ser colgado de jaulas (Viqueira, 2017) o apuntar con pistolas de burbujas a los personajes (Ibsen, 2020). Las propuestas escénicas de la actualidad acentúan la herencia de las vanguardias para que el teatro adquiriera una vigencia social y propicie la reflexión en el público, por lo que no es de extrañar que se integre la realidad de nuestro planeta y sus sistemas humanos.

El empleo del corpus de conocimiento teatral para fines distintos a los escénicos ha acumulado manifestaciones afines en diferentes partes del mundo con cualidades compartidas: se utilizaban formas dramáticas o teatrales; se desarrollaba en espacios no convencionales; los ejecutantes podían o no ser profesionales; y los públicos o comunidades podían ser afectadas o interesadas por el tema desarrollado (Prendergast y Saxton, 2009). El término *teatro aplicado* surge como paraguas agrupador para estas experiencias y ha dado pauta para que este fenómeno se incruste en el ámbito académico al facilitar el rastreo para su estudio y estrechar la comunicación y colaboración entre quienes se interesan en el poder transformador del teatro (Taylor, 2006).

El rastreo de las definiciones dadas por quienes practican y estudian el teatro aplicado lleva a Motos y Ferrandis (2015) a proponer una enunciación en la que resaltan como distintivo el uso intencional del drama en hibridación con otros saberes para provocar transformación. Este constructo pareciera dejar clara la frontera entre el *teatro para ver* y el *teatro para hacer* (Motos, 2020). La discusión por alcanzar una definición sobre el teatro aplicado se sostiene vigente en los círculos académicos por factores diversos: La amplitud de este territorio ha provocado que el teatro para el desarrollo haya sido privilegiado sobre otras formas teatrales (Ackroyd, 2007), los intereses de los grupos de practicantes no encuentran representatividad o son considerados estériles (Robbins y McClure, 2018), visiones derivadas del paradigma mecanicista que confieren valor diferente que realza lo puro frente a lo aplicado (Motos y Ferrandis, 2015; Barnes et al., 2022), postura presente en el campo de las artes en México. Así también existe resistencia o

temor a que definiciones concretas impliquen compromisos sociales o políticos que vulneren la práctica (Nicholson, 2005) o incluso a que emerja el peso de una tendencia de estandarización en términos de su evaluación y comprobación (Low, 2020) .

Retuerto (2019) expone que existe la necesidad de que el territorio del teatro aplicado sea descrito con concreción para que pueda profundizar en su conocimiento y vinculación con otros saberes y mejorar su desarrollo en el impacto benéfico que puede ofrecer a la humanidad, dirección en la que este artículo se encamina. Por ello, se propone una revisión crítica de la frontera entre teatro y teatro aplicado, así como sus características distintivas, de modo que se pueda reforzar su comprensión.

¿Qué diferencia al teatro aplicado del teatro como suceso escénico? ¿Es distinta la participación del público en uno y otro? ¿A qué se refiere la intencionalidad en el teatro aplicado? ¿Existe intencionalidad en el hecho escénico? En las siguientes líneas, se explora estos cuestionamientos, esperando con ello fortalecer una identidad que, aunque clara, pareciera perderse en el continuo de comunicación que propone Ackroyd (2000), descrito como el intercambio biunívoco entre ambos fenómenos.

DIFERENTES NIVELES DE PARTICIPACIÓN

Hablar de la participación del público como uno de los elementos diferenciadores del teatro aplicado genera confusión y es que, ¿acaso cuando el público ve una obra, no participa? Lo hace cuando ríe, cuando llora, cuando simpatiza con el héroe o rechaza al villano por empatía, participa cuando aplaude emocionado y continúa haciéndolo cuando, concluida la función, conversa sobre su experiencia, aunque sea sobre los decorados o las actuaciones del elenco.

Los descubrimientos de las neurociencias informan sobre diferentes niveles de involucramiento del cerebro y su impacto en la integración de la experiencia (Kemp, 2012; Ostrosky-Solís et al., 2008). La participación del público existe, aunque sea pasiva, ya que implica procesos neuronales receptivos; por ello, no se puede negar su existencia en el hecho teatral. La participación activa generada por la interacción provocará mayor esfuerzo cognitivo y físico, dando paso a otras calidades participativas, entre las que se puede distinguir la parcial y la total.

En la actualidad, la participación del público en el hecho teatral es un elemento que se ha empleado con mayor frecuencia. Después del Vanguardismo, el público sabe que cuando acude al teatro puede esperar sorpresas, desde ser interpelado por los actores hasta perseguir el desarrollo de la obra por toda una instalación; el público ya no se sorprende de ello y, por el contrario, lo busca. Dotar de diversidad estética el hecho escénico y limpiarlo de rigideces que privilegiaban posturas pseudointelectuales, le ha regresado la libertad creativa en las propuestas escénicas contemporáneas, tanto para el intérprete como para el espectador (Rancière, 2010).

Aunado a esto, la industria cultural ha ofertado nuevas experiencias donde se acentúa la percepción sensorial del público, quien puede imbuirse en el mundo escénico y transportarse al terreno ficcional donde puede participar activamente del hecho de entretenimiento. El público es levantado de sus butacas, se incorpora como escenografía viva e interviene en el montaje, de modo que tiene una experiencia sensorial e inmersiva (Forbes Staff, 2021) que lo involucra con lo que sucede en la escena.

¿Es la existencia de la participación lo que convierte un hecho escénico en teatro aplicado? No, las características de la participación son distintas. La participación en el hecho teatral se orienta a que el público tenga mayor cercanía, a acrecentar su compromiso con la propuesta escénica o sólo a amplificar la experiencia; en el teatro aplicado la participación busca encaminar el proceso que lleve a la persona a activar intencionalmente cogniciones y conductas, con lo que se logrará la transformación. De este modo, se puede explicitar que en estas formas de participación existen diversos niveles y calidades.

Un ejemplo de esto puede verse en el montaje mexicano de *Un enemigo del pueblo* (Ibsen, 2020), versión libre del director David Gaytán. Al inicio de la función, el público recibe la instrucción de disparar al personaje de Stockmann con una pistola de burbujas cuando tiene comportamientos reprobables. En esta vivencia, la interacción puede resultar divertida o provocar un intercambio de ideas entre el público cercano. En su diseño, no se considera un momento para que quienes asisten sopesen las conductas que la comunidad considera valores reprobables, realicen la metacognición de lo cuestionable del ejercicio y dialoguen sobre ello.

La participación es un fenómeno complejo que involucra sensaciones, percepciones, emociones, procesos de memoria, cogniciones, impulsos y conductas que se corresponden con una nueva cadena de interacciones, todo ocurriendo al mismo tiempo en una secuencia ininterrumpida. Sin un proceso reflexivo que conduzca la experiencia, se provoca agitación. Son los procesos cognitivos superiores los que dan sentido a la vivencia. Ahí surge la participación. Procesos que se aprovechan en el teatro aplicado y que no se abordan en el teatro artístico.

Motos (2020) expone que el *teatro para ver* busca que las personas, en un acto de comunión, presencien la escena como agentes externos, circundantes o inmersos. En caso de que haya un proceso participativo que propicie un cambio en los eventos de la escena, la ausencia de reflexión no favorece su integración cognitiva. La transformación, objetivo final del teatro aplicado, no estará presente sin una integración. De este modo, el teatro para hacer, el teatro aplicado, conduce un proceso que lleva a la persona a integrar la experiencia y desarrollar nuevas conductas.

Inevitablemente, cualquier proceso que tenga como resultado la transformación necesita de una intención de aprendizaje para incorporar nuevos saberes. La perspectiva humanista señala que las personas están en constante e ineludible cambio motivado por la tendencia autoactualizante. Dicho postulado reconoce la necesidad de una guía externa que estimula, orienta y reta a la persona en formación (Rodríguez, 2013).

Vieites (2017), como parte de su reflexión de la pedagogía teatral como ciencia, aporta tres elementos a nuestro tema, lo que refuerza la necesidad del concepto de teatro aplicado como campo especializado: un nivel ontológico que muestra los recursos de los que se vale el teatro aplicado; la conjunción del teatro con la didáctica, hibridación que construye la dimensión del drama con la finalidad de generar conocimiento; y la animación teatral como progresión de vocación multi y transdisciplinar del teatro, es decir, la capacidad de dialogar con otros saberes en las dimensiones sociocultural y socioeducativa.

Retar, impulsar, orientar, guiar, acompañar y sostener son algunas de las responsabilidades desde las que acciona quien facilita teatro aplicado. En el campo pedagógico, Freire (Araujo y Ferreira, 2014),

Dewey (2013) y Vygotsky (Rafael, 2007) dotan de elementos que moldean el trabajo del teatro aplicado para propiciar espacios de liberación con finalidades de desarrollo. La horizontalidad de la jerarquía del poder entre aprendiz y enseñante permite visualizar al hacer como vía del aprendizaje. La transformación ocurre porque la redefinición de los roles hace posible cuestionar y compartir conocimientos en tanto que ninguna persona es un vacío de experiencia (Barnes et al., 2022; Rubens de Lima, 2008). Aunque estos enfoques no son los únicos tomados en cuenta en la práctica del teatro aplicado (Preston, 2016), son los que han tenido mayor aceptación entre practicantes porque maridan mejor el acto escénico con los propósitos de empoderamiento y derecho a la ciudadanía que están en el centro de muchas de las propuestas de teatro aplicado (Prentki y Abraham, 2021).

El trayecto por el que se guía a un participante de una intervención desde las formas del teatro aplicado y lo que le diferencia de la participación que se pueda ofrecer desde una propuesta escénica es la necesidad de reflexionar y accionar desde constructos de experiencia modificados para lograr la transformación.

REFLEXIONAR DESDE LO VISTO EN LA ESCENA

La participación, como lo fundamenta la neurociencia, tiene diferentes niveles y calidades que modifican el proceso de transformación de quien participa. En el *Playback*, el *teatro espontáneo* o el *capaciteatro*, como veremos a continuación, la persona no necesita pasar a escena para el logro de objetivos preestablecidos, es una participación parcial, la interacción es disminuida. A través de estas formas, quien participa realiza introspecciones o reflexiones que quedan en el plano de las cogniciones y metacogniciones (Salas et al., 2013).

Tanto en el teatro espontáneo como en el *Playback*, la persona expone una vivencia; su narración está circunscrita a la temática del evento, lo que funge como un elemento de contención. El material que se comparte pasa por los filtros de la memoria y la experiencia de quien los narra. La carga de subjetividad y los diferentes niveles desde donde comparte su vivencia son escuchados por quien la representa (Kowalsky et al., 2022). Quien dirige la ceremonia elige la forma que considere más apropiada de representación y el grupo de intérpretes ejecuta el material al escenificarlo. Una historia que alguien

ha contado, por ejemplo, con alguna carga emocional negativa, puede pasar a la escena como una historia enfocada en el amor propio o en un punto de partida para nuevas decisiones.

Contar la historia para recibir su devolución reinterpretada genera, en quien confía el material, un proceso de contacto consigo mismo y de toma de conciencia, similar al que se genera en el encuadre terapéutico desde los enfoques de la terapia narrativa o de la terapia sistémica. Esto se explica a partir de la cibernética del segundo orden, que explicita que tanto el objeto observado como el observador, cambian cuando se produce la observación (Kowalsky et al., 2022).

Los productos del proceso transformativo que tienen lugar por estas formas de teatro aplicado no se detienen con quien ha compartido el material. Una historia que se sabe “no ficcional” toca a quien asiste a la sala y cambia la calidad de su participación, la experiencia humana les resuena en su propia biografía. Las historias surgen en quien presencia, las vivencias similares y complementarias afloran para ser compartidas haciendo eco y develando la verdad más simple: siento como tú y nada de lo humano me es extraño. Teatro espontáneo y Playback buscan un ciclo expansivo de participación que va hacia lo intrapersonal, crece a lo interpersonal y evoluciona a lo social.

La dinámica del Teatro espontáneo y el Playback posee inclinaciones que los vinculan con la pedagogía socioconstructivista; el proceso de compartir una experiencia personal socializa el aprendizaje, formando en el colectivo nuevos saberes. Tanto la perspectiva humanista y socioconstructivista se complementan, ya que la primera informa sobre la ineludibilidad del aprendizaje como acción formativa de la experiencia y la segunda coloca la posibilidad del contexto social como regulador del aprendizaje. Estas cualidades han facilitado que estas formas del teatro aplicado puedan ser adaptadas en entornos educativos, organizacionales, psicoterapéuticos, psicoeducacionales o sanitarios, en los que se requiere facilitar procesos orientados a objetivos específicos.

En estas propuestas, existen diferentes objetivos: la invitación de un tema detonante que convoca y hace eco con necesidades de quienes participan; el beneficio producido a partir de historias que una persona cuenta para ser honradas o tomar otras narrativas. Sostener el espacio

de encuentro tiene, por consecuencia, que extraños se reconozcan, que el asunto seleccionado pueda servir a necesidades detectadas de una comunidad para su procesamiento y que la asistencia al evento sea un cambio de rol respecto de la responsabilidad social de quien asiste. Estos elementos no son producto del azar, sí de intenciones planificadas, organizadas y ejecutadas.

El Capaciteatro, a su vez, facilita la sensibilización e identificación de objetos de aprendizaje con temáticas amplias. A través del desarrollo de una obra dramática, se exponen situaciones que clarifican elementos para su identificación. Quien asiste observa las consecuencias, generalmente adversas, que tienen eventos tan diversos como discriminación, acoso, violencia, falta de seguimiento a las normas de seguridad, entre otra gama de posibilidades, las cuales variarán de acuerdo con el contexto (Moreno-Serena, 2020b). Al concluir la puesta en escena, se abre un conversatorio con el público cuyo objetivo es estructurar y guiar el proceso de aprendizaje para favorecer la integración de la experiencia y propiciar la transformación.

El enfoque pedagógico seleccionado conducirá la participación del público quien podrá manifestar experiencias, explicitar elementos observados o hablar de sensaciones y emociones que la obra le ha generado. Al finalizar la obra, el público participa en el proceso de transformación. Para provocarlo se requiere que use sus habilidades cognitivas para valorar lo que ocurrió en la escena, contrastarlo con sus propias vivencias e incorporar aprendizajes.

El Capaciteatro sirve para ejemplificar que el teatro, por sí solo, no provoca cambios porque el proceso de aprendizaje requiere de particularidades cognoscitivas que el *teatro para ver* no aborda. En su mezcla, una obra didáctica acompañada de un conversatorio, esta forma del teatro aplicado elabora un proceso en el que se conduce al espectador a activar sus habilidades cognitivas como vía para la apropiación de conceptos susceptibles de modificar su actuar en la vida cotidiana.

EL TEATRO COMO HERRAMIENTA DE INCULTURACIÓN, UNA PARADOJA

El auto sacramental y la transformación que se le atribuye representa una paradoja para lo expuesto previamente. Las piezas didácticas y los autos sacramentales son los primeros ejemplos del teatro como una herramienta de inculturación focalizada. Regularmente, se les atribuye

el éxito para la evangelización y la adopción del idioma (Campos, 2019) en geografías, contextos y tiempos distintos; la efectividad que demostraron permite que sigan usándose como una herramienta de evangelización o exploración de la espiritualidad (Dennis, 2004), aunque no se puede decir que esta efectividad sea exclusiva de la representación teatral. Durante el Medioevo, al ser un vehículo de exposición grupal, el teatro ayudó a catalizar el proceso de aceptación y conversión a la religión judeocristiana y su afianzamiento (Sedano-Solís, 2019); era una forma sencilla de superar las barreras del idioma y promover valores y preceptos religiosos a más personas. No era un agente actuando en solitario, existieron otras acciones en el andamiaje que conducían a las personas a su conversión sin elección. Desde las catequesis dictadas por las diferentes órdenes, pasando por el reconocimiento oficial de la religión católica por los estados y la acción de la Inquisición contra la herejía.

Así, el teatro forma parte de un entramado de reforzadores que transforman en una intervención de largo alcance. La participación de ese público estaba aliada a la suma de todos esos esfuerzos con los que las personas debían vincularse; resistirse les costaría la vida. La calidad de la participación nada tenía que ver con la activación cognitiva, sino que era un proceso de adoctrinamiento con activación conductual (Ruiz, 2021) para reforzar la adopción de creencias y ritos.

Por otra parte, la ingenuidad, el pensamiento mágico y la ignorancia no pueden descartarse como variables que faciliten la labor y éxito al adoctrinar. Nuestros tiempos cambiaron estos factores, la capacidad de asombro disminuyó por los avances tecnológicos, mayor facilidad de acceso a la información y libertades existentes en la mayoría de los países. El hecho representacional sin otros reforzadores no alcanza a desarrollar las redes neuronales que la identificación, la repetición, la comprobación y la vivencia significativa forman como un aprendizaje adquirido.

En los menores, esto es diferente porque un infante, cuando presencia una obra teatral que le impresiona, busca replicar las escenas que le impactaron, habla de lo que le inquieta, se hace preguntas y logra conclusiones, participa más allá de la duración de la obra como parte de su proceso para integrar la experiencia; su ingenuidad, apertura al juego y disponibilidad le dan esta oportunidad (Jennings, 2011).

Con más referentes, edad y estímulos, la posibilidad de integrar el aprendizaje disminuye porque mentalmente se tienen elementos para distanciarse de la experiencia y olvidarla, obstaculizando su asimilación.

El hecho escénico en su sola dimensión representacional no incorpora los pasos necesarios para el aprendizaje, incluirlos requiere participación del público planeada y organizada para que identifique, nombre, organice, ejecute y compruebe el objeto de conocimiento que se busca incorporar. La calidad de la participación cambia mientras cumpla con estos objetivos; es un esquema de trabajo fuera de los alcances de una representación escénica y que son obligatorios para el teatro aplicado en magnitudes diferenciadas para sus variantes.

PARTICIPACIÓN Y TRANSFORMACIÓN EN EL TEATRO COMUNITARIO Y POPULAR

Inician las funciones, una en una plaza pública de una comunidad rural; la otra, en un centro comercial de un barrio urbano. Los personajes de la escena exponen problemáticas locales: los primeros, la vida en el campo, sus retos y soluciones ante un mundo cambiante; los segundos denuncian la violencia intrafamiliar. Ambas puestas en escena exponen un discurso teatral, su púlpito es el escenario, donde lo manifiesto se identifica con una realidad compartida.

El paradigma del teatro comunitario y el teatro popular en sus muchas variantes, desde las perspectivas aquí expuestas, reta a las definiciones manejadas, ya que ambas formas no contemplan en su propuesta básica la participación activa del público, pero provocan el cambio social. Habrá propuestas que al final tengan un conversatorio, como aquellas que operen como una representación teatral ordinaria (Mena, 2021).

En México, existen festivales y convocatorias específicas para este tipo de manifestaciones que son auspiciadas por los estados y municipios a través de sus secretarías de cultura que las valoran como benéficas para fines sociales y políticos. Estas formas teatrales cumplen con los criterios del teatro aplicado: promover la participación y contar con una intencionalidad que propicie la transformación.

La transformación en el teatro comunitario y el teatro popular no es homogénea en el universo de personas impactadas por el suceso. En general, agrupadas por cercanía con el proceso de creación estarían

creadores, público de la comunidad y espectadores externos. Motos y Ferrandis (2015) hacen eco de esto al expresar que la naturaleza del teatro comunitario está ligado al contexto social en el que se desarrolla y cuyas expresiones son reconocidas por esa colectividad involucrada con los temas llevados a escena.

Así, los beneficios son diferenciados conforme al grado de participación y la cercanía que se tenga con el fenómeno tratado. De este modo, los mayores beneficiarios de estas formas de teatro aplicado son las personas que participan del proceso creativo para la puesta en escena, quienes, para su desarrollo, explorarán la problemática mediante alguna de las diferentes técnicas propias para estos procesos, evaluarán las causas raíz y posibles soluciones o alternativas para, vía construcción dialéctica, plasmarlas en el discurso escénico (Brenner et al., 2022). La comunidad familiarizada con el tema recibe el mensaje y se ve tocada porque le es cercano. El beneficio se diluye si quien lo observa se encuentra con lejanía de la realidad expuesta. Así, un espectador ajeno solo presenciara un hecho escénico, una manifestación artística (Barnes et al., 2022; Brenner et al., 2022).

Las intervenciones de teatro popular y teatro comunitario son más efectivas cuando son el resultado y amalgaman las voces de las necesidades de los grupos sociales en los que se desarrollan. El objetivo de transformación o transportación (Nicholson, 2005) será moldeado dependiendo de que el abordaje comunitario sea desde una concepción restrictiva o transformadora (Rodríguez, 2007). Este artículo no alcanza a validar alguno, pero sí a señalar sus posibles intencionalidades que se traducen en las siguientes funciones:

- Generar consciencia y traer la atención comunitaria sobre necesidades no reconocidas de grupos que la componen.
- Manifestar problemáticas de la comunidad y proponer soluciones.
- Generar participación en la sociedad civil para la unidad y atención a problemáticas sociales.
- Acompañar y catalizar los procesos de cambio que surgen desde políticas y programas públicos en temas como bienestar social, economía o salud.

La experiencia que se comparta con la realidad expuesta, la pertenencia con el contexto social, son indispensables para que su efecto desencadene otras acciones. Su alcance está situado en ser un agente que inicie acciones en la comunidad para propiciar un cambio o un mecanismo que provoque el involucramiento de ese grupo social y le acompañe en el proceso.

Estas formas de teatro aplicado pueden emplearse de muchas maneras para implementar intervenciones de índole social, especialmente en procesos que requieren que los cambios sean adoptados por la comunidad como parte de su cultura. Así, la participación que buscan el teatro popular y el comunitario no es durante el hecho escénico, sino posterior. El proceso de transformación se apuntala con los reforzadores que se acuerden con otros accionistas y saberes en diálogo con el teatro aplicado. Intervenciones de amplio alcance que se acompañan de la participación de diferentes actores y niveles de atención alcanzan mejores resultados a corto y largo plazo (Brenner et al., 2022).

PARTICIPACIÓN TOTAL, OTRAS FORMAS DE TEATRO APLICADO

La participación total es diferente; borra las fronteras del escenario y los roles de público e intérprete se mezclan en rangos que van desde el intercambio de roles alternado, hasta en las que ambos roles conviven de forma indiferenciada. En la participación total, se busca que quien participa intervenga activamente en lo que está ocurriendo en la escena, lo que implicará mayor carga de procesos neuronales detrás de las manifestaciones cognitivas y conductuales, lo que conduce a un proceso de transformación porque la persona entra al juego dramático, pone a prueba su experiencia y al hacerlo, la modifica, situación que le genera nuevos aprendizajes; sin embargo, la participación total guarda serias diferencias entre cada una de las formas, como se explica a continuación:

- Teatro foro: el modelo desarrollado en la década de 1970 por Boal (2001) elimina el rol del público pasivo. Desde el inicio, quien asiste es concebido como *espectador*, lo que implica que cualquiera puede parar la escena y subir al escenario para proponer una solución al conflicto de opresión que se desarrolla con la mediación de la figura del *joker*.

- Teatro invisible (Boal, 2001): este ocurre cuando se representa una escena con temática social o política en un entorno público. La escena reta los valores o creencias establecidas de quienes transitan y la creen real. La participación se da cuando el espectador deja su rol pasivo para intervenir porque le confronta lo que presencia y toma partido en el hecho.
- Teatro imagen (Boal, 2001): En esta forma teatral, quien participa asiste con el ánimo de integrarse a través de la creación de imágenes, dando significados de su realidad a las representaciones corporales que se crean y a las formas de opresión para encontrar alternativas de liberación.
- Arcoíris del deseo: Boal (2004) adapta técnicas de otras formas de *Teatro del oprimido* orientadas al trabajo terapéutico y mediante una variedad de ejercicios dramáticos y escénicos se explora la represión introyectada. La participación promueve el trabajo personal y grupal: un asistente expone una problemática que se explora para profundizar en su naturaleza y efectos. Quienes participan en el grupo identifican similitudes de lo expuesto consigo mismos.
- Drama en la educación: en esta, se propone el empleo de cualidades del drama y del teatro en la educación con diferentes objetivos. La principal diferencia entre *drama en la educación* es que el educador dirige la acción y en *el teatro en la educación* pueden ser actores o personas con ese rol (Applied Theatre India Foundation, 2020), pero en la práctica, ambos límites se conjugan. El conocimiento, mediante el empleo de estas técnicas, se puede socializar, descubrir, exponer, afianzar o practicar; en cuanto al aprendizaje, esta propuesta ofrece desarrollo y reforzamiento de las funciones neurocognitivas que intervienen en la adquisición de saberes, facultamiento del estudiante como agente constructor de su propio aprendizaje, abordaje de aspectos socioemocionales y desarrollo de competencias. La aproximación de estas perspectivas en la educación va más allá de que aprendices participen en un montaje, sino que aprovecha todos sus aspectos para generar entornos lúdicos en los que se aprenda (Baldwin, 2009).
- Manto del experto: Dorothy Heathcote (Taylor, 2016) propone, en la década de 1970, un constructo complejo mediante el

cual es posible abordar toda la gama de objetivos del proceso de aprendizaje. El dispositivo plantea una misión relevante, significativa y de alto contenido dramático. Quienes participan adoptarán una jerarquía de expertos para dar solución al reto en favor de un cliente. Su naturaleza permite contener aspectos curriculares específicos y desarrollar tareas didácticas que afianzan el aprendizaje nuevo y refuerza el actual en dibujos, mapas mentales, escenas y tantos otros como sea acorde con el contexto de la misión. La experiencia es inmersiva, con la participación total, contextualizada y permite la alternancia entre observar como espectador o actuar los roles asignados de la ficción. El drama se desenvuelve como un manto vía el trabajo colaborativo que el grupo desarrolla. El rol de quien facilita es gestionar lo que se ocupará estratégicamente en sus intervenciones para promover aprendizajes y hacer que la aventura evolucione.

- *Edularping/larping*: Con una complejidad menor que la anterior, esto tiene su origen en los juegos de rol como *Dungeons and Dragons*. Aquí se provoca la participación al establecer escenarios que contienen retos pedagógicos que quien participa debe resolver para continuar la aventura. Ofrece menor posibilidad para transmitir conocimiento de contenido curricular toda vez que su dinámica más activa brinda menores oportunidades para reflexionar. Los resultados que alcanza para otros aspectos del aprendizaje son positivos para el desarrollo de competencias (Pitkänen, 2019). Al igual que en el manto del experto, quien participa se involucra totalmente, usualmente desempeñando un rol específico con cualidades necesarias para impulsar la aventura.
- Impro: Vertiente desarrollada por Keith Johnstone y Viola Spolin (Robbins y McClure, 2018) que procede de la propuesta de *teatro espontáneo*, de Jacob Levy Moreno, y la improvisación teatral en la que las personas se involucran en ejercicios dramáticos que emplean y desarrollan habilidades cognitivas y de comunicación. La participación es total para quienes se involucran en el grupo, aunque retoma la tradición teatral de un público que observa.
- Enriquecimiento de historias: propuesta del autor (Moreno-Serena, 2020a) de este artículo, en la que se emplea el aparato teatral como mecanismo de investigación. Quienes participan expresan

una problemática que se ve enriquecida por las perspectivas de solución del grupo. Las alternativas propuestas son escenificadas para comprobar su viabilidad y ensayar la realidad. La participación es total con momentos alternados entre el observar y el ejecutar.

- **Psicodrama:** Propuesta de Jacob Moreno en la que se emplea el teatro para la atención de los problemas mentales. Quienes asisten escenifican una escena personal que es tratada para que quien la posee pueda incrementar la perspectiva de la experiencia y trascenderla. La participación se centra sobre el protagonista y quienes juegan el rol de auxiliares, todos al servicio del drama (Blatner, 2005).
- **Dramaterapia:** En este abordaje, la participación puede tener diferentes momentos y se puede generar desde un rol teatral diverso: actor, director, dramaturgo o público y la selección de estos depende de la planeación que se tenga de la sesión y los objetivos particulares a alcanzar. Esta técnica cuenta con diferentes aproximaciones de trabajo en las que se propone el empleo de todo el espectro de los elementos del drama y el aparato teatral (Johnson y Emunah, 2021).

Lo anterior es un breve recorrido de la participación total y su ejercicio en los territorios del teatro aplicado. En ellos, la participación es distinta porque se alinea con objetivos específicos que se orientan al logro de una intencionalidad diferente, lo que se ejemplifica con la taxonomía de Bloom. Escenificar puede servir en diferentes niveles taxonómicos, enlistar eventos ocurridos o para llegar a la construcción escénica: indagar, resumir, organizar y clasificar. En el primer caso, el planteamiento podría ser, “escenifiquen el primer día de trabajo de una mujer”; en cambio en el segundo caso, “escenifiquen el primer día que Ileana Ros-Lehtinen pronunció un discurso en la Cámara de Representantes”. Los niveles de aprendizaje hacia donde estos planteamientos apuntan y su intencionalidad son diferentes.

PARTICIPAR, UN ACTO NECESARIO COMO PROCESO

La participación es la mecánica donde se socializa el material a externar en la escena, para que pueda ser analizado, intervenido y transformado. La persona, al participar, moviliza diferentes procesos mentales al estimular su sensopercepción, atención, memoria,

lenguaje, praxias, gnosias y funciones ejecutivas. Cuanto mayor sea la demanda de participación, mayor sería la cantidad de procesos neurocognitivos involucrados y la interacción, afianzando el aprendizaje y la transformación (Ostrosky-Solís et al., 2008).

La participación, para que sea efectiva, debe ser diseñada, organizada y reflexiva (Ackroyd, 2000; Barnes et al., 2022; Brenner et al., 2022). Por tanto, la dinámica del teatro aplicado permite concluir que la transformación es un proceso que corre sobre las vías de la activación y que se refuerza cuando se produce en un contexto social.

En el teatro infantil se motiva la participación para vincular a las infancias con lo que ocurre en la escena. Se ve al lobo de *Los tres cochinitos* preguntar a los menores: “¿vieron por dónde se fueron?”. Esta participación tiene como propósito mantener la atención de los pequeños asistentes en el desarrollo de la historia. Cuando la finalidad cambia, se ajusta la participación. Por ejemplo, si el objetivo es diferenciar las cualidades físicas de animales, entonces, el lobo les expondría cómo lucen las huellas de los cochinitos contra las de otros animales para pedirles que lo ayuden a rastrearlas. Estos asistentes han pasado por dos niveles de aprendizaje con la participación: identifican y distinguen. En beneficio del drama y del proceso de aprendizaje, ahora, uno de los cerditos podría pedir ayuda al pequeño público para engañar al lobo al fabricar huellas para distraerlo. Ellos han logrado un tercer nivel de aprendizaje. La secuencia de participación descrita es un proceso organizado y estructurado con un producto final que constata lo aprendido.

La participación en el teatro aplicado tiene cualidades que la diferencian claramente de aquella posible en el hecho escénico, tiene variedad de calidades, está planeada, organizada y estructurada de tal forma que responde a objetivos más complejos, por lo que es un proceso didáctico que produce un resultado observable y medible: la transformación.

INTENCIONALIDAD

Estructurar la participación plantea una pregunta: ¿para qué? Su respuesta traza el límite diferenciador entre el teatro como hecho escénico y el teatro aplicado. El hecho escénico busca que el público participe con fines narrativos; el teatro aplicado participa para alcanzar objetivos concretos alineados a una finalidad mayor.

La intencionalidad se manifiesta como un agente organizador y sistematizador de la vivencia que desarrolla quien participa; esto puede parecer una manipulación, pero el pensamiento de las pedagogías críticas salva al teatro aplicado de esas tentaciones (Busby, 2021). Low (2020) refiere a la intención y la transformación como la apertura de posibilidades desde donde puede emerger material inesperado, ante lo cual un proceso de mediación y negociación debe ser efectuado para una correcta facilitación de la intervención. Preston (2016) recuerda que el material se ve enriquecido por lo que quien participa, evoca; así se observa que existe intencionalidad en el diseño de la intervención y en quien lo facilita.

La intencionalidad afecta a otros elementos del teatro aplicado, por ejemplo, el proceso, quien participa o ambos. Su ajuste implica modificaciones en la tarea y los resultados esperados demandan un nivel diferente de esfuerzos cognitivos y de transformación. Los hitos alcanzados se integran al logro de un objetivo mayor, la finalidad, que puede ser en: aprendizaje, desarrollo, psicoterapia, promoción de bienestar, desarrollo de competencias o involucramiento social.

La intencionalidad en el teatro aplicado es un ingrediente presente *a priori* y con el que se estructuran las mecánicas de intervención. Esto se traduce en que en la creación escénica se responda: ¿cuál es la mejor manera de expresar esto que le ocurre al rol ejecutado? Quien facilita en el teatro aplicado busca técnicas participativas que permitan el logro del objetivo pedagógico planteado por quien participa, considerando la posibilidad de que más material o diferentes alcances puedan ser explorados y alcanzados con la intervención (Balfour y Dunn, 2021).

¿INTENCIONALIDAD EN EL ARTE DRAMÁTICO?

La intencionalidad del hecho escénico se encuentra en la propuesta escénica, lo que difiere del teatro aplicado que se alinea a otro tipo de objetivo. En lo teatral, los objetivos son escénicos: la ejecución del personaje, el conflicto de la obra, el lenguaje estético propio de la visión creativa, la resolución dada a los retos del conjunto escénico, la integración y la organización de las propuestas creativas para generar una experiencia sensible, incluyendo cómo quien asiste pueda, o no, participar en la obra (Rancière, 2010).

La intencionalidad de una puesta en escena se orienta a provocar la experiencia estética en la que el público queda en libertad de generar un ejercicio de reflexión que puede, o no, derivar en un acto transformador. En su diseño estructural, no existe la finalidad de orientar al participante hacia un proceso de cambio, porque no forma parte de su estructura al no aliarse con otros saberes que demandan esa necesidad.

Las reflexiones de Barnes et al. (2022), Low (2020) y Ackroyd (2000) respecto a la posición del teatro aplicado con referencia al arte dramático refuerzan la idea de que la intencionalidad los diferencia y el continuo de comunicación los conecta. En la geografía dinámica y cambiante del teatro es necesario un lenguaje compartido que las retroalimente y enriquezca. El componente artístico del drama proporciona al teatro aplicado un elemento de contención necesario para las realidades que enfrenta en las problemáticas del mundo actual, porque son complejas y difícilmente tienen una respuesta correcta y porque este arte, además de sus beneficios inherentes, permite desarrollar la capacidad de construir nuevas realidades que abonan a la esperanza y son potenciadas en la ruta que explorarán quienes participan en su viaje, individual y compartido, de transformación.

INTENCIONALIDAD Y SUS EFECTOS EN LA PARTICIPACIÓN

Un grupo de infantes recibe la visita de un ejecutante simulando ser un migrante. Quien interpreta ha seleccionado objetos específicos para su vestuario, esperando que alguien que presencia sienta curiosidad. No es algo que se deje al azar, quien ejecuta buscará, usando la utilería, que se fije la atención en el objeto, hasta que surja la pregunta: ¿qué es eso que tienes en el cuello? Participación que pueda generar una exploración sobre las diferencias de usos, costumbres, aspectos medioambientales o históricos de acuerdo a los objetivos pedagógicos establecidos previamente (Taylor, 2016).

En una sesión de arcoíris del deseo, se explora una escena que busca clarificar los introyectos que impiden a un hombre expresar su amor de una forma distinta a la entrega de regalos materiales. Se facilita la estructuración escénica de las emociones al regalar algo para acompañar sus afectos y las que le provocan solo la entrega de sus sentimientos. Con estos hallazgos, se le plantean a la persona objetivos terapéuticos y técnicas alternativas para ir resolviendo las conductas que afectan su vida, para luego desarrollarlas (Boal, 2004).

La intencionalidad cambia en cada forma de teatro aplicado por la finalidad que se busca y los márgenes de actuación ética y, como resultado, las estrategias organizadas en las que quien participa podrá intervenir para que su comportamiento sea efectivo y acorde con el logro del objetivo planteado.

Para abordar el tema de salud sexual, Low (2020) emplea una propuesta que considera el contexto de las personas y establece objetivos discretos para avanzar hacia la construcción del poder de decisión y el autocuidado. Para su desarrollo, selecciona actividades que permitan la exploración y la reflexión; trata con el mismo tema, pero con un propósito distinto. Cahill (2017) emplea personificaciones para que los participantes representen los componentes que juegan un papel en el tema de la salud sexual.

Se observa que la intencionalidad en el teatro aplicado permea las posibilidades y modalidades desde las cuales se motiva al participante, siendo así un agente guía y articulador que abre la posibilidad de que un proceso se estructure para quien participa. El ejercicio del teatro aplicado se acompaña de un marco ético específico, indispensable por la interacción que ocurrirá entre quienes asisten y que hace obligatorias algunas prácticas como: consentimiento informado, confidencialidad y resguardo de datos personales, entre otras. Una propuesta escénica tiene un marco ético y una intencionalidad diferente, por lo que no se requieren estas prácticas (Brenner et al., 2022).

La distinción de intencionalidad se presenta en el empleo de los juegos dramáticos cuando son parte del entrenamiento actoral, que cuando se emplean para una finalidad distinta, por ejemplo, la organizacional. El juego “Zip, Zap, Zup”, en su dimensión del entrenamiento actoral, guarda distintos objetivos didácticos: presencia y atención actoral, expresión verbal y no verbal, creación de interrelaciones, manejo, expresión y proyección corporal, regulación del ritmo escénico, entre otros. En su dimensión organizacional, se puede orientar a finalidades como, comunicación, trabajo en equipo, tolerancia al equívoco, cadena de procesos, entre otros (Robbins y McClure, 2018).

EVALUACIÓN DE LA INTENCIONALIDAD, NECESIDAD PARA CONSTATAR LA TRANSFORMACIÓN

Los puntos clave para medir en qué grado se logró un cambio acorde con la intencionalidad en quien participa son: sus componentes éticos, finalidad, objetivos, calidad de sus dinámicas y experiencia de quien participa. No es una actividad omitible cuando se plantea que el uso de los medios y mecánicas teatrales son útiles para promover el cambio. La evaluación es indispensable para que el cuerpo de conocimiento del teatro aplicado pueda:

- Entablar diálogos efectivos con otros saberes: un *corpus* que evidencie la relación entre lo neurocognitivo y los ejercicios teatrales y dramáticos (Kemp, 2012) profundizaría la posibilidad de intercambio entre teatro aplicado y la prevención terciaria para recuperación y rehabilitación.
- Generar otras formas y propuestas fundamentadas en conocimientos actuales.
- Tener una práctica informada sobre el empleo pertinente de alguna técnica con relación a temas particulares. Valorar el grado en que las diferentes técnicas efectúan la transformación permite construir una práctica basada en evidencia al facilitar la elección de los mecanismos a emplear y, por tanto, la replicabilidad genera credibilidad.
- Construir herramientas de evaluación propias que posibiliten registrar aquello que trasciende lo pragmático de lo cualitativo-cuantitativo y que da al teatro aplicado características únicas, separándolo de otras formas de intervención (Van Schalkwyk, 2019).

La evaluación evidencia la efectividad de la intervención, da cuenta del proceso y su desarrollo. Es una tarea que requiere de mayor investigación para construir instrumentos que respondan a lo que interesa al teatro aplicado más que a los campos disciplinares asociados. Los instrumentos disponibles evalúan dimensiones que no miden los beneficios de las otras características sensibles que integran la experiencia (Mullen, 2019): relación con quien facilita y los pares, descubrimientos, momentos de anagnórisis, resistencias y proceso creativo; aspectos que hablan de la vivencia de desarrollo experimentada por quienes participan del hecho; material también

relevante para el teatro aplicado, en tanto que pertenece a los diferenciadores que construyen la identidad del campo, su lenguaje y mecanismos operativos que, desde el cuerpo de conocimiento de este *arte aplicado*, trazan la vía y brindan el vehículo para que quien participa desarrolle su viaje.

Diversos cuestionamientos se han hecho sobre los alcances que el teatro aplicado tiene para efectuar la transformación. Es algo presente en los debates iniciales y actuales en el campo (Ackroyd, 2000; Nicholson, 2005; Low, 2020). Las diversas posturas se ubican entre la importancia de su medición, los peligros y compromisos que implica, la advertencia de realizar grandes promesas (una tentación mesiánica) o el preferir una visión enmarcada desde cambios pequeños que pivotan a posibilidades. Desde la postura de este artículo, se considera conveniente para evaluar el campo que se empleen, además de los mecanismos establecidos, aquellos que respondan mejor a sus necesidades. Los resultados pueden contribuir a la definición de su identidad y autonomía, posición desde la cual se puede establecer un diálogo en igualdad con otras áreas del conocimiento.

CONCLUSIONES

El campo de las artes se ha distinguido por su evolución, su dinamismo, la inquietud por encontrar y explorar elementos y mecanismos que enriquezcan sus propuestas y lleven a la expresión de la creatividad. El teatro no ha sido ajeno a esta tendencia natural, evolución de la que es producto el teatro aplicado.

Teatro y teatro aplicado han sostenido su desarrollo, cada uno respondiendo a las necesidades de sus campos, incorporando nuevas propuestas y maneras diferentes de responder a los retos planteados. El resultado de esto ha sido el compartir características que en otro momento sirvieron como diferenciadores. El continuo de comunicación referido por Ackroyd (2000) y respaldado por otras voces, como Barnes et al. (2022), parece actuar como lo describe White (2021) cuando refiere a la autonomía y la heteronomía, con la probabilidad de irrumpirse una a la otra.

Lo anterior explica por qué las características que se enunciaban como diferenciadoras entre teatro aplicado y teatro hoy las compartan: participación activa, desarrollo en espacios no convencionales,

interpretaciones por no profesionales o los temas que aborda. Los rasgos que los distinguían dejaron de ser frontera entre el origen y lo aplicado, así, es necesario preguntarse por la esencia de aquello que es el teatro aplicado y lo que le diferencia de forma incuestionable con el teatro.

En lo particular, sería grato poder atribuir parte de los cambios que ha tenido el teatro a las aportaciones que le pudiera haber realizado el teatro aplicado. Hablando en un sentido poético, el retorno al origen, la retroalimentación es deseable porque fortalece a ambos. Que se dé este proceso en el que la frontera se haya difuminado es deseable y, siempre que se aproveche, virtuoso. El teatro aplicado podría informar, desde los conceptos propuestos por Vieites (2017) de la pedagogía teatral; a la didáctica teatral, sobre dinámicas y ejercicios que nutran la enseñanza de su técnica; y al nivel ontológico, sobre otros recursos del drama o su empleo teatral.

El debate actual en el área del teatro aplicado gira en torno a su identidad. Resolver los vacíos, precisar más allá de los rasgos descriptivos para definirle es conveniente y benéfico para avanzar en la atención de los problemas que como campo todavía emergente enfrenta. Aproximar la definición de su identidad con aceptación de su naturaleza multidisciplinaria y vocación transdisciplinar en un esfuerzo por constituirle como un cuerpo gnoseológico con mayoría de edad y no sólo como vehículo.

La emergencia sanitaria dejó experiencias, saberes y técnicas que abrieron la puerta de la virtualidad al teatro aplicado (Prentki y Abraham, 2021), expandiendo sus alcances y el intercambio de prácticas y afianzando evidencia de sus resultados. La modalidad en línea se ha incorporado con aceptación y efectividad en diversas áreas del teatro aplicado, por ejemplo: hay Dramaterapeutas que ejercen en lo virtual; la Universidad de Lesley tiene su propio laboratorio de investigación sobre la intersección de media digital y artes aplicadas (AVRA); la *Applied Theatre India Foundation* imparte un diplomado sobre teatro aplicado en modalidad virtual; mismo caso para el *Diplomado de Teatro aplicado CDMX*.

Parece ser necesario aceptar en la identidad del teatro aplicado su dualidad inicial y a la cual debe responder, dejar de lado el debate sobre aquello que deba tener más peso, si lo estético o la

comprobación de la efectividad, su replicabilidad y, por ende, una alineación con las ciencias. La expectativa sobre la finalidad y alcance de esta reflexión es que, al mirar la esencia del teatro aplicado, se pueda contribuir a este debate que quizá más que una “o”, merezca una “y”, teatro aplicado, arte y ciencia.

REFERENCIAS

Ackroyd, J. (2000). Applied Theatre: Problems and Possibilities. *Applied Theatre Researcher*, 1-13.

Ackroyd, J. (2007). *Applied Theatre: An Exclusionary Discourse?* Intellectbooks.com: <https://www.intellectbooks.com/asset/514/atr-8.1.1.pdf>

Applied Theatre India Foundation. (2020). *Role of Applied Theatre in Indian Society. A Virtual Conference on Applied Theatre Practices in India*. Applied Theatre India Foundation.

Araujo, A. y Ferreira, W. (2014). *Pedagogy of Solidarity*. Left Coast Press

Baldwin, P. (2009). *School Improvement Through Drama. A creative whole class, whole school approach*. Continuum International Publishing Group

Balfour, M. y Dunn, J. (2021). Geographies of hope. Exploring departures in applied theatre work with people living with advanced dementia. En T. Prentki y N. Abraham (Eds.), *The Applied Theatre Reader* (2a ed., pp. 56-62). Routledge.

Barnes, H., Beck, C. y Nebe, W. (2022). *Innovative Methods for Applied Drama and Theatre Practice in African Context*. Cambridge Scholars Publishing.

Blatner, A. (2005). *El psicodrama en la práctica*. Editorial Pax.

Boal, A. (2001). *Juegos para actores y no actores*. Alba.

Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Alba editorial.

- Brenner, L., Ceraso, C. y Diaz-Cruz, E. (2022). *Applied Theatre with Youth. Education, engagement, activism*. Routledge.
- Busby, S. (2021). *Applied Theatre. A Pedagogy of Utopia*. Methuen Drama
- Cahill, H. (2017). Performing the solution: Cautions and possibilities when using theatre conventions within HIV prevention programmes. En V. Baxter y K. Low, (Eds.) *Performing Health and Wellbeing* (pp. 255-261). Bloomsbury Methuen Drama.
- Campos, H. (2019). Hrotsvita de gandersheim: Dulcitius, ejemplo de tradición hagiográfica y argumentativa. *Káñina, Revista de Artes y Letras, Universidad de Costa Rica*, 77-91.
- Dennis, R. (2004). Seen and Heard: Using Playback Theatre to explore spirituality for people with intellectual disability. *APPLIED THEATRE RESEARCHER*, 1-5.
- Dewey, J. (2013). *My Pedagogic Creed*. KKIEN Publ. Int.
- Forbes Staff. (2021, marzo 8). *Blindness: Una experiencia teatral inmersa en el distanciamiento social*. Forbes.com.mx : <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/arte-cultura-teatro-insurgentes-blindness-experiencia-teatral-distancia-social/>
- Ibsen, H. (2020, mayo 2021). *Un enemigo del Pueblo*. (D. Gaitan, Director, Compañía Nacional de Teatro, Performer) Centro Cultural del Bosque Teatro Julio Castillo, Ciudad de México, México.
- Jennings, S. (2011). *Healthy Attachments and Neuro-Dramatic-Play*. Jessica Kingsley Publishers.
- Johnson, D. y Emunah, R. (2021). *Current Approaches in Drama Therapy*. Charles C Thomas.
- Kemp, R. (2012). *Embodied Acting. What neuroscience tells us about performance*. Routledge.
- Kowalsky, R., Raz, N., Keisari, S. y Pendzik, S. (2022). *An introduction to Psychotherapeutic Playback Theater. Hall of Mirrors on Stage*. Routledge.
- Low, K. (2020). *Applied Theatre and Sexual Health Communication. Apertures of Possibility*. Palgrave Macmillan.

- Mena, L. (2021, septiembre 27). *El teatro comunitario*. Perspectivas.mx: <https://perspectivas.mx/cultura-el-teatro-comunitario/>
- Moreno-Serena, U. (2020a). *Enriquecimiento de historias*. Diplomado “Facilitación del cambio con técnicas teatrales: Teatro Aplicado [Teatro Aplicado al Desarrollo Humano]”.
- Moreno-Serena, U. (2020b, noviembre 20). *Necesidades de las Organizaciones y Aportaciones desde el Teatro aplicado*. <https://www.teatroaplicadocdmx.com.mx/investigación>: <https://cdnwebsite-editor.net/550fe7be73bf4464a30fb49f8e86d42f/files/uploaded/El%2520teatro%2520en%2520las%2520organizaciones.pdf>
- Motos, T. (2020, octubre 6). Entrevista a Tomás Motos, Lic. En Psicología y Pedagogía, Dr. En Filosofía y Ciencias de la Educación, Escritor. (L. Sierra, Entrevistadora). <https://youtu.be/XOKzcnKeUbs>
- Motos, T. y Ferrandis, D. (2015). Teatro aplicado. *Teatro del Oprimido, teatro playback, dramaterapia*. Ediciones Octaedro.
- Mullen, M. (2019). *Applied Theatre: Economies*. Methuen Drama.
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama. The gift of theatre*. Palgrave Macmillan.
- Ostrosky-Solís, F., Madrazo, I. y Vélez, A. (2008). Demencia frontotemporal: Estudio neuropsicológico y neuroradiológico de un caso. *Revista Neuropsicología, Neuropsiquiatría y Neurociencias*, 127-139.
- Pitkänen, J. (2019). Formas o Métodos para el cambio ¿Cómo contribuyen al cambio el Psicodrama, el Sociodrama, el Teatro Playback y el Role Playing educativo de acción en vivo o EDULARP (educational live action role playing)? *La hoja de Psicodrama AEP*, 50-59.
- Prendergast, M. y Saxton, J. (2009). *Applied Theatre: International case studies and challenges for practice*. Intellect Ltd.
- Prentki, T. y Abraham, N. (2021). *The Applied Theatre Reader*. Routledge.
- Preston, S. (2016). *Applied Theatre: Facilitation. Pedagogies, practices, resilience*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Rafael, A. (2007). *Master en Paidopsiquiatría. Desarrollo Cognitivo: Las teorías de Piaget y de Vygotsky*. Universitat Autònoma de Barcelona.

- Rancièrè, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Retuerto, I. (2019). Teatro aplicado a la intervención con jóvenes en situación de marginalidad. Revisión bibliográfica de artículos académicos: Entre la dispersión disciplinar y riqueza casuística. *TS Cuadernos de Trabajo Social*, 24-47.
- Robbins, T. y McClure, C. (2018). *Applied Improvisation. Leading, collaborating, and creating beyond the theatre*. Methuen Drama.
- Rodríguez, A. (2007). Desde la Promoción de Salud Mental hacia la Producción de Salud. La concepción de lo comunitario en la implementación de Proyectos Sociales. *Alteridad*, 28-40.
- Rodríguez, J. (2013). Una mirada a la pedagogía tradicional y humanista. *Presencia Universitaria*, 36-45.
- Rubens de Lima, J. (2008). Aportes del pensamiento educativo de Paulo Freire: De la singularidad a la universalidad de su pedagogía. *Pedagogía y Saberes*, 21-29.
- Ruiz, J. (2021). *Manual de Terapias Conductuales Contextuales. Una exposición crítica descriptiva*. Ediciones Psara.
- Salas, R., Steele, K., Lin, A., Loe, C., Gauna, L. y Jafar-Nejad, P. (2013). Playback Theatre as a tool to enhance communication in medical education. *Medical Education Online*, 1-3.
- Sedano-Solís, A. S. (2019). El Teatro Aplicado como campo interdisciplinario de investigación de los Estudios Teatrales. *Artnodes*, 104-113.
- Taylor, P. (2006). Applied Theatre/Drama: an e-debate in 2004. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 90-95.
- Taylor, T. (2016). *A Beginner's Guide to Mantle of the Expert. A transformative approach to education*. Singular Publishing.
- Van Schalkwyk, M. (2019). *Assessing Change: Investigating Evaluation Practices in Applied Theatre*. Stellenbosch University.

- Vieites, M. (2017). La Pedagogía Teatral como Ciencia de la Educación Teatral. *Educação & Realidade [online].*, 1521-1544.
- Viqueira, R. (2017, febrero 27). “Bozal” una increíble puesta en escena de Richard Viqueira. (F. Negro, Entrevistador). <https://youtu.be/c5yhtaUQNkl>
- White, G. (2021). The ethics of aesthetic risk. En T. Prentki y N. Abraham, (Eds.) *The Applied Theatre Reader* (2a ed ed., pp. 108-112). Routledge.

Recepción: 30/09/2022

Aceptación: 30/11/2022

Cómo citar este artículo:

Moreno-Serena, U.
(2022). Intencionalidad en el Teatro Aplicado. *Teatro*, (8), 65-91. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.69230>