

El concepto de Teatro Aplicado: una precuela teórica necesaria

ANA SEDANO

Pontificia Universidad
Católica de Chile

RESUMEN

El artículo analiza el concepto de *Teatro Aplicado* como una categoría teórica necesaria para reconocer y legitimar prácticas escénicas históricamente marginadas por los marcos académicos tradicionales. El texto evidencia de qué manera el desarrollo del Teatro Aplicado ha enfrentado resistencias ligadas a jerarquías artísticas heredadas del pensamiento ilustrado y consolidadas en las instituciones culturales. Se propone una revisión crítica del término “aplicado”, articulando los conceptos de *teatro liminal* (Dubatti) y *teatro expandido* (Sánchez) como marcos teóricos que refuerzan el carácter híbrido, transdisciplinar y situado de estas prácticas, en donde confluyen la participación comunitaria, la dimensión ética del arte y su impacto transformador. Finalmente, se subraya la necesidad de consolidarlo como un campo de investigación dentro de los Estudios Teatrales, capaz de integrar *praxis* artística, pensamiento crítico e incidencia social.

Palabras clave: estudios teatrales, Teatro Aplicado, teatro liminal, teatro expandido, prácticas escénicas.

ABSTRACT

This article analyzes the concept of Applied Theatre as a necessary theoretical category for recognizing and legitimizing performance practices that have been historically marginalized by traditional academic frameworks. It highlights how the development of Applied Theatre has encountered resistance rooted in artistic hierarchies inherited from Enlightenment thought and institutionalized within cultural institutions. The text proposes a critical examination of the term “applied”, articulating the concepts of *liminal theatre* (Dubatti) and *expanded theatre* (Sánchez) as theoretical frameworks that reinforce the hybrid, transdisciplinary, and situated nature of these practices, which integrate community participation, the ethical dimension of art, and its transformative impact. Finally, the article

emphasizes the need to consolidate Applied Theatre as a research field within Theatre Studies, capable of integrating artistic praxis, critical thought, and social engagement.

Keywords: theatre studies, applied theatre, liminal theatre, expanded theatre, performing arts practices.

INTRODUCCIÓN

Cuando se presenta teóricamente el concepto de Teatro Aplicado, desde los Estudios Teatrales, las y los investigadores teatrales se enfrentan a lo que parece ser una aparente contradicción. Por una parte, se encuentran con unas prácticas que se han desarrollado de manera sostenida desde el inicio de las artes escénicas y, por otro, con un campo teórico todavía en desarrollo y de carácter reciente que, a pesar de haber ganado adeptos desde su aparición en los años noventa, parece demasiado joven como para estar suficientemente validado por las instituciones culturales y los espacios académicos.

Este desfase podría deberse, en parte, a ciertas resistencias que el concepto de Teatro Aplicado ha encontrado en el propio medio artístico y académico, por lo que sus adherentes de alguna manera han tenido que “defender” unas bases que permitan justificar su inclusión dentro de los Estudios Teatrales como campo de estudio. Este menosprecio de algunos sectores hacia las artes aplicadas o las prácticas artísticas situadas, refleja una construcción histórica de jerarquías artísticas que ha sido analizada críticamente y superada aparentemente desde hace más de un siglo, pero que continúa en los discursos de algunos espacios académicos que juzgan estas prácticas como de menor categoría, de menor valor artístico o como formas utilitarias de arte que no pueden compararse con formas más tradicionales y fuertemente consolidadas por el *establishment*.

Esta visión subvalorada del Teatro Aplicado tiene sus raíces en la distinción tradicional entre arte y artesanía, que se remonta al Renacimiento y se consolida en el siglo XVIII con la Ilustración. Durante este periodo, se enfatizaba la autonomía del arte como fin en sí mismo, una característica que, según los críticos conservadores, las artes aplicadas no compartían debido a su función utilitaria.

Esta perspectiva se vio reforzada por el surgimiento de instituciones como las academias de arte, que excluían disciplinas “menores” o “artesanales”, tales como el diseño gráfico, el diseño textil, la cerámica o la orfebrería.

Lo anterior pudo trasladarse a las otras artes y, en particular, a aquellas que se desarrollan en vínculos con la comunidad. Grant Kester (2011) describe de qué manera las prácticas artísticas colaborativas y comunitarias, a menudo vinculadas al activismo y al compromiso social, han sido marginadas o subvaloradas dentro de los marcos académicos tradicionales, debido a que desafían los modelos dominantes que conciben el arte como autónomo y centrado en el artista. Sostiene que el arte colaborativo rompe con la noción del artista como un genio solitario, al enfatizar la reciprocidad y el trabajo compartido en el proceso creativo, promoviendo nuevas formas de agencia e identidad que no han sido siempre bien recibidas por los sectores más conservadores.

Esto podría haber incidido en que, si bien, y tal como se ha mencionado previamente, hay una trayectoria historiográfica efectiva que demuestra la presencia e importancia de estas prácticas artísticas en el medio social, no existe un correlato, a nivel de la investigación y creación, que esté a la altura de su desarrollo. Habría, de esta manera, una permanente tensión y lo que parece ser una omisión compartida que habría repercutido de forma significativa en este estado de las cosas. Por una parte, los sectores más conservadores en el medio académico han juzgado estas prácticas como fenómenos artísticos secundarios que no ofrecen un gran interés para el análisis y, por otra, algunos sectores del propio medio artístico desconfían de las instituciones y se resisten a ser asociados con estos espacios que consideran parte de una hegemonía cultural, a la cual se oponen fervientemente desde visiones políticas.

Esta resistencia ha impactado negativamente en el avance de estas prácticas, dado que estas suelen desarrollarse de manera autogestionada, por lo cual suelen depender de la disponibilidad de agentes normalmente voluntarias/os o que no reciben un financiamiento estable que permita asegurar la continuidad y sostenibilidad de las intervenciones. Por ello, no siempre se realizan desde marcos éticos vigentes que hagan posible resguardar a las/los

participantes, su integridad, su identidad cultural y territorialidades diversas; no se ejecutan bajo parámetros de investigación que permitan diagnosticar, recoger evidencias, medir el impacto de las intervenciones y documentar los procesos, por lo cual la preservación del conocimiento generado y su transferencia suele no producirse, quedándose únicamente en el recuerdo de quienes viven la experiencia, perdiéndose así una oportunidad valiosa de reflexión.

Esta marginación también ha sido perjudicial para la universidad, puesto que estas prácticas suelen quedar fuera de los registros oficiales y académicos, generando una “invisibilidad aparente” para críticos y estudiosos, lo que mantiene al mundo académico desconectado de la realidad social, así como de la diversidad y complejidad del medio artístico escénico que se desarrolla fuera de los círculos teatrales, incluyendo aulas hospitalarias, centros penitenciarios, escuelas, espacios comunitarios, etc. En ese sentido, Kester (2004) indica que faltan recursos en la teoría moderna del arte para el análisis de estos proyectos, que la ruptura con los esquemas significativos y comunicativos del arte de vanguardia, hace necesario el desarrollo de criterios de evaluación y análisis apropiados a esta nueva especificidad.

Esta invisibilidad dificulta, por otra parte, la necesaria revisión y actualización de la formación artística, de acuerdo con las necesidades reales de empleabilidad de las y los egresados de las carreras de Teatro. Un punto clave y poco explorado en el ámbito del Teatro Aplicado tiene que ver precisamente con la diferencia entre la formación artística concebida para la preparación de una persona-actriz, y la transmisión posterior de ese saber en contextos comunitarios o no especializados, donde emerge inevitablemente la cuestión de una pedagogía de las artes escénicas. Generalmente, el conocimiento teatral adquirido en los procesos de formación profesional de actores y actrices está profundamente arraigado en una lógica de adquisición de conocimientos, habilidades y actitudes que otorgan capacidades técnicas y expresivas orientadas a la escena. Así, predominan en el currículo las áreas de cuerpo, voz, movimiento, actuación, dramaturgia y dirección. Ahora bien, cuando este conocimiento es llevado a contextos comunitarios o fuera del contexto puramente artístico, donde los participantes no cuentan con formación previa o tienen una limitada experiencia teatral, ese saber

ya no opera exclusivamente como herramienta de creación escénica, sino que se transforma en un vehículo de mediación cultural, social y pedagógica que plantea enormes desafíos a las personas egresadas. En este sentido, no basta solo con transferir técnicas o métodos a la comunidad, sino que se requiere de una reformulación ética, relacional y contextual del conocimiento teatral adquirido durante los procesos formativos, que les permita a las personas artistas poner en práctica esos saberes fundamentales. Lo anterior inevitablemente genera un desplazamiento del rol de intérprete, que suele concebirse como formación actoral fundamental, hacia el rol de facilitador, pedagogo y agente de transformación. Este tránsito exige reconocer que no es lo mismo adquirir un saber para uno mismo —en tanto sujeto creador— que facilitar un proceso de creación colectiva en contextos no profesionales, lo cual visibiliza una tensión que no ha sido explorada entre la experticia técnica de actores/actrices y la necesidad de generar conocimiento teatral situado, donde se incluyan habilidades relacionadas con el liderazgo social y la sensibilidad política para afrontar procesos de intercambio social.

A nivel internacional, sin embargo, las artes comunitarias han sido validadas de manera temprana en la academia anglosajona y estadounidense. Ejemplos de ello son el Arts Council, que en 1974 puso en marcha un programa de soporte económico para el arte comunitario; o el Dartington College of Arts en Devon, que en 1977 lanzó “Art and Social Context”, una titulación de tres años que probablemente fue el primer programa orientado a la formación en este campo de las artes. Actualmente, se encuentran vigentes también algunos programas de magíster en la University of Toronto, la University of Victoria, la Universitat de Barcelona, la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN) y la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, entre otras. En 2008 se fundó también la Red Latinoamericana Arte para la Transformación Social y el Center for the Arts in Society, que realiza hace más de una década el Congreso Internacional del Arte en la Sociedad (www.cmu.edu/cas), desde Carnegie Mellon University.

Sin embargo, a nivel de las artes escénicas, la oferta de programas y espacios de reflexión son muy limitados, especialmente en Chile. Si bien se ejecutan enormes cantidades de proyectos donde el teatro se desarrolla en vínculos con el medio a través, por ejemplo, de la

extensión universitaria, es evidente que hay un déficit en relación con el estudio y análisis de los enfoques, así como de los marcos teóricos y metodológicos bajo los cuales estas prácticas teatrales tienen lugar.

Resulta fundamental, entonces, proponer una mirada crítica y sensible, desde los estudios teóricos del teatro, para que la discusión permita profundizar y atender cuestiones propias del fenómeno artístico y cultural. Se requiere un análisis de los fenómenos artísticos aplicados que posibilite explorar el impacto social del teatro y el aporte que las artes escénicas tienen en la construcción de lo social, desde una mirada que problematice las dimensiones de producción, mediación y recepción de la obra, preguntándose acerca de quiénes hacen teatro, en qué contextos y lugares se hace teatro, cuál es el rol del artista y del público que participa del acontecimiento teatral, qué conocimientos específicos se obtienen en los procesos de diálogo e intercambio comunitario, qué saberes y habilidades adquiridos durante la formación actoral se movilizan al ser aplicados en contextos no especializados, qué tensiones o desafíos enfrentan actores y actrices al transitar del rol de intérprete al de facilitador/a en experiencias teatrales situadas, entre otras interrogantes.

TEATRO APLICADO: ORIGEN, CONCEPTO Y EXPANSIÓN EN EL ÁMBITO HISPANO

Para Dubatti (2020) las precuelas teóricas son conceptos formulados después de otros, que sirven para pensar detenidamente acerca de fenómenos ya existentes. Probablemente sea esto lo que hace falta para consolidar definitivamente en el ámbito hispanohablante un concepto como el de Teatro Aplicado que, precisamente, proviene de otros paradigmas teóricos y de otras territorialidades, que requieren ser aterrizadas en los conceptualismos del sur y el contexto latinoamericano:

Para ser plenamente contemporáneos no alcanza con ser anacrónicos hacia el pasado (empleando categorías ya aceptadas en el tiempo presente o en el pasado inmediato), como dice Giorgio Agamben (2008), sino que tenemos que ser anacrónicos hacia el futuro, es decir, elaborar categorías aún no aceptadas por nuestros contemporáneos y que acaso lo serán en los próximos años. Desde este punto de vista, se deben reelaborar

territorialmente las teorías que provienen de otros contextos, a fin de aproximarnos cada vez con mayor precisión y complejidad a los fenómenos artísticos. (Dubatti, 2020, p. 36)

En este sentido, la literatura indica que los antecedentes remotos del Teatro Aplicado se pueden rastrear desde inicios del siglo XX, en Europa, donde diversos movimientos artísticos cuestionaron las tradicionales divisiones entre arte “alto” y “bajo”, considerando que el arte no debe ser medido únicamente por su unicidad o contemplación estética, sino también por su capacidad para interactuar con la vida social. Este marco abrió el camino para una revalorización de las prácticas artísticas comunitarias, destacando su relevancia cultural. Sin embargo, pervivieron enfoques jerárquicos dentro de los espacios académicos, los que, además, se vieron reforzados por la visión de algunas/os artistas que desconfiaban de las instituciones en una postura de resistencia contrahegemónica hacia las conservas culturales que eran promovidas por universidades, museos, galerías de arte, centros culturales, entre otros.

Lo anterior podría explicar por qué las prácticas teatrales aplicadas, aunque tienen una trayectoria que demuestra su presencia e importancia, no posean, hasta hace pocos años, un correlato a nivel de la investigación y creación dentro de los espacios académicos, especialmente en el ámbito latinoamericano. Desde la perspectiva de esta investigación, este solo hecho justifica la necesidad de seguir insistiendo en aunar criterios para consolidar un concepto que — más que nuevo— constituye realmente una **precuela teórica** que permite nombrar y estudiar prácticas que han sido marginadas por demasiado tiempo en la discusión teatrológica.

El concepto, sin embargo, surgió como tal en los años noventa en Inglaterra, con el propósito de delimitar un conjunto amplio de prácticas y procesos teatrales con características bastante específicas. Dichas prácticas y procesos no son algo nuevo, lo novedoso es precisamente su inserción en el ámbito académico, lo que ha permitido, desde su creación, profundizar en el estudio, caracterización y puesta en valor de prácticas teatrales transformadoras, así como de los enfoques teóricos y metodológicos que las sustentan.

De hecho, si se pone el foco en el significado mismo del término “aplicado”, derivado del latín *applicare*, que etimológicamente se relaciona con conectar o poner las cosas en contacto, aparece la noción de “efecto” que la práctica artística genera en quien participa de ella como espectador, espect-actor o actante. Esta perspectiva se alinea con el “giro social” en la performance contemporánea, donde el enfoque se desplaza del objeto artístico hacia los procesos de conexión y construcción comunitaria que el arte posibilita. Lo anterior coincide —y no es una casualidad— con el surgimiento del concepto de Teatro Aplicado, que Hellen Nicholson ha situado en la misma década.

De esta manera, las referencias más inmediatas en las que este conjunto de prácticas se circunscribe, bajo este paraguas conceptual, se encuentran en la literatura especializada inglesa: Helen Nicholson (2005), Cristopher Balme (2008), Mónica Prendergast y Juliana Saxton (2009), Tim Prentki y Sheila Preston (2009), Robert Landy y David Montgomery (2012), Nicola Shaughnessy (2012), entre otros autores que han realizado definiciones del concepto y caracterizado sus distintos ámbitos de aplicación.

Desde su aparición en los espacios académicos, todas las definiciones que han hecho investigadores y teatristas aplicados coinciden en que se trata de una variedad de actividades y procesos creativos que comenzaron a realizarse de manera intencionada desde inicios del siglo XX, “fuera de las instituciones teatrales convencionales” y destinadas a “beneficiar a los individuos y a las comunidades” (Nicholson, 2005). En definitiva, aluden a un teatro “con fines específicos” y “comprometido con la praxis social” (Balme, 2008), que comenzó a perfilarse en el ámbito anglosajón a partir de diversas corrientes de izquierda radical con un marcado compromiso político y social, que tensionaron las formas de expresión predominantes, desarrollando prácticas fuera de los espacios convencionales como respuesta al derrumbe de los sistemas de poder y los espacios/formatos/audiencias hegemónicas/os de las artes que habían imperado hasta entonces.

Ejemplo de estos cambios de paradigmas son movimientos como Worker’s Theatre Movement, nacido en la Unión Soviética y cuyo rango de acción abarcó de 1920 a 1930, en territorios como la URSS,

Alemania, Gran Bretaña y Estados Unidos. Estos movimientos, mediante los que el teatro se convirtió en un medio clave para difundir los principios revolucionarios y comunistas, dieron como resultado la Liga de Teatro de los Trabajadores de Alemania (ATBD), surgida en 1928 e inspirada por las presentaciones del Blue Blouse o Workers Laboratory Theatre, fundado en 1931 en Nueva York, quienes adoptaron el estilo *agitprop* (propaganda agitacional) para movilizar a la clase obrera urbana.

En el mismo periodo, el Teatro de la Espontaneidad, creado por Moreno en 1979, propuso también un teatro revolucionario para su época, que rompía con las estructuras del teatro tradicional, al que llamó “conservas culturales” por su carácter rígido y hegemónico. En contraste, Moreno desarrolló el Teatro de la Espontaneidad, donde el “momento” presente es central y todo se crea en tiempo real, escenificando la vida, a diferencia de las obras ya terminadas del teatro convencional que emanaban de los textos dramáticos. En su propuesta, plasmada en la compañía *Stegreiftheater*, los actores representaban situaciones cotidianas sin guion previo, en interacción directa con el público; así, este teatro estaba fundado en cuatro principios: eliminación del texto escrito, participación activa del público, creación colectiva e improvisada, y un escenario abierto que funde arte y vida. Bustos (1979) menciona que en 1920 y en Europa “esto marcó una verdadera revolución que tuvo sus fervientes seguidores y también sus enconados detractores” (p. 10).

A este activismo político e ideológico se sumaron las repercusiones que tuvieron las vanguardias artísticas en el panorama general, las cuales, desde un campo más amplio, vinieron a cuestionar los cánones establecidos para explorar nuevas formas de expresión, de producción y difusión de las artes. Compañías posteriores, inscritas en las neovanguardias artísticas de los años sesenta y setenta, profundizaron esta mirada. Un ejemplo es la Compañía Bread and Puppet, que se opuso mediante sus acciones teatrales, desarrolladas en espacios abiertos y con la participación de voluntarios de la comunidad, a todas las formas de opresión, incluyendo la Guerra de Vietnam.

En este contexto, Nicholson (2005) establece como origen definitivo del concepto de Teatro Aplicado los años noventa en Inglaterra, donde confluyeron tres movimientos que tuvieron una influencia directa en este: los teatros de la izquierda política, los movimientos de Theatre in Education-TIE y los movimientos de teatro comunitario. La autora habla también del potencial del teatro en sociedades complejas y pospolíticas, como una alternativa radical que logró conectar lo empírico, lo tecnológico, lo afectivo y lo ético (Nicholson, 2016). Más adelante, Thompson (2009) posiciona el afecto como un elemento central en las prácticas socialmente comprometidas, destacando la importancia de la interdependencia, el apoyo mutuo, y la participación activa entre los artistas y el público.

A partir de su introducción en diferentes universidades y del uso extensivo que se hizo en espacios académicos, se podría hablar de una consolidación del término a partir del año 2000, cuando surgieron los primeros centros de investigación y posteriormente una serie de programas académicos, revistas especializadas y actividades de difusión científica, que demuestran su validación a un nivel más global, tales como el Applied Theatre (MA) de la Universidad de Londres, el Applied Theatre Professional Doctorate (PT) de la Universidad de Manchester o el Máster en Teatro Aplicado de la Universidad de Valencia.

Una referencia importante, a nivel internacional en este campo, es asimismo la revista *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, la que ya ha publicado cerca de 90 números desde su creación en 1996. Destacan también las series *Theatre &* (2009-), editadas por Jen Harvie y Dan Rebella. Otra serie de impacto internacional es la de *Blomsbury: Applied Theatre* (2015-), editada por Michael Balfour y Sheila Preston. En 2024, la editorial Routledge lanzó el libro *Social Capacity Building through Applied Theatre: Developing Imagination, Emotional and Reflective Skills in the Human Services*, de Au Yi-Man y John O'Toole, orientado hacia el aprendizaje y desarrollo comunitario a través del Teatro Aplicado.

Abraham (2020) señala que las prioridades del Teatro Aplicado no han cambiado sustancialmente desde la creación del concepto, pero que las formas en que cada enfoque se desarrolla sí lo han hecho y requieren una reflexión constante. Concluye que los rasgos

característicos de estas prácticas se resumen en: **Enfoque en la comunidad** (trabajo directo para, con y por las comunidades); **Posicionamiento de los facilitadores o artistas** (quienes deben reconocer las dinámicas de poder y su propio posicionamiento dentro del grupo); **Práctica reflexiva y crítica** (que evita reproducir narrativas opresivas o dominantes en los procesos creativos y pedagógicos teatrales); **Enfoque pedagógico radical** (uso de modelos pedagógicos transgresores); **Participación activa de las comunidades beneficiarias** (desmantelamiento de jerarquías tradicionales entre facilitadores y participantes); **Interacción y diálogo constante entre los participantes y los facilitadores**; **Enfoque flexible y dinámico** (en el desarrollo de las actividades); y **Conexión con el contexto social** (las actividades deben ser relevantes para la comunidad y el entorno sociocultural en el que se llevan a cabo).

A esta impronta anglosajona se sumaron posteriormente textos en lengua hispana, entre los que cabe referir a Tomás Motos *et al.* (2013), Tomás Motos y Domingo Ferrandis (2015), Fernando Bercebal (2024) o María Fukelman, quien en 2019 realizó una compilación de prácticas a nivel latinoamericano con apoyo de la Universidad de Buenos Aires. Estos y otros investigadores han sintetizado la trayectoria de estas prácticas en España y Latinoamérica. En Chile, la revista *Apuntes de Teatro* dedicó en el 2020 un monográfico al Teatro Aplicado en su número 145, en el que se incluyen artículos con experiencias de Chile, España, Argentina y Francia.

Al revisar la literatura referida al tema durante los últimos veinte años, tanto en lengua inglesa como española, destaca la Tesis Doctoral de Ana Sedano, publicada en 2016 por la Universidad de Alcalá, que constituye un intento de sistematización y caracterización del Teatro Aplicado, atendiendo a sus orígenes y evolución historiográfica como campo de investigación. La autora realiza un compendio de las definiciones actuales en torno a este concepto, revisando la enorme cantidad de prácticas y metodologías presentes en la literatura, justificando de qué manera el Teatro Aplicado se puede insertar en los Estudios Teatrales y cuáles son los criterios que deberían considerarse para incluir o no determinadas prácticas teatrales dentro de este paraguas.

Sedano (2019) define el Teatro Aplicado como: “campo interdisciplinario y dinámico de investigación dentro de los Estudios Teatrales, centrado en aquellos aspectos prácticos o experimentales del teatro que son utilizados en contextos y con fines específicos, con el propósito de transformar a sus participantes” (p. 106). Esta definición representa un intento por acotar el paraguas del Teatro Aplicado, circunscribiéndolo a su contexto y relevancia académica, dado que las definiciones anteriores resultaban demasiado amplias y no permitían delimitar un campo, debido a las similitudes con otras prácticas teatrales contemporáneas que también se realizan fuera de los espacios convencionales y que implican la participación activa de la audiencia.

En este punto, resulta esencial establecer que se trata de un campo de investigación en permanente desarrollo, en el que el teatro dialoga necesariamente con otras disciplinas o ámbitos del saber, que está íntimamente ligado a su contexto de ejecución, y cuyo énfasis está puesto en la práctica y en sus efectos. Por tanto, dentro del Teatro Aplicado se incluirían prácticas escénicas donde:

- Existe una **comunidad beneficiaria directa** que participa como espectador, espect-actor o actante de la experiencia teatral.
- Hay un **propósito declarado e intencional** en la práctica escénica, además del artístico.
- Existe una **vinculación evidente con las necesidades** de una comunidad, grupo o territorio.
- Las metodologías teatrales se aplican para **resolver una demanda social** o un problema específico de la comunidad participante.
- Existe un **enfoque interdisciplinar** que considera otros saberes y disciplinas, además de las teatrales, en los procesos de intercambio con dicha comunidad.

Otros autores como Villanueva, Ponce y Faúndez (2022) se han abocado a la compleja tarea de cartografiar el desarrollo del Teatro y la Educación en Chile. En su artículo “El aula como escenario: una lectura sobre el ámbito del Teatro y la Educación en Chile (2010-2020)”, señalan que, si bien se ha avanzado hacia una mayor

legitimidad de estos estudios en el país, existen pocas investigaciones respecto de los marcos que guían el quehacer en el aula, por lo que en su propuesta contribuyen precisamente a delimitar o definir “paradigmas, modelos, nomenclaturas, marcos conceptuales que definen el estado actual de las prácticas, así como el lugar que ocupan los centros (instituciones) en el escenario cultural y político y, sobre todo, la producción discursiva que evidencia determinadas condiciones de reconocimiento al interior del sistema teatral y educativo chileno” (p. 122).

Otros antecedentes en esta misma área que, de acuerdo a la literatura, sería la más desarrollada en Chile a nivel de publicaciones y programas académicos, son, por ejemplo, el texto *Teatro Aplicado en Educación* (García-Huidobro, V., Del Canto, L. y Sedano-Solís, A., 2021); además de algunos artículos recientes como: “Teatro Aplicado: condiciones de posibilidad en la intervención desde un Dispositivo Educativo” (Aliste, D. y Cortés, R., 2025), “Teatro como innovación educativa en un establecimiento educacional chileno: un estudio de caso” (Pradena, Y., Gajardo, K. y Vargas-Rojas, 2024) y “Promoviendo reflexión-acción a través del teatro aplicado: dos propuestas emanadas del Diploma de Extensión en Teatro y Educación de la Universidad de Chile” (Navarro, M. y Contreras, N., 2024), entre otros. También destacan los programas de Teatro en la Educación de la Fundación Teatro a Mil, activo desde el año 2016; los Diplomados en Pedagogía Teatral (2001), y en Teatro Aplicado en educación, salud y comunidad (2016) de la Pontificia Universidad Católica de Chile; el Diploma de Extensión en Teatro y Educación del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile; y el Diplomado en Metodologías Teatrales Aplicadas a la Educación, Salud y Comunidades de la Universidad Finis Terrae.

TEATRO LIMINAL Y TEATRO EXPANDIDO COMO MARCOS CONCEPTUALES DEL TEATRO APLICADO

Si se observa con detenimiento la trayectoria del Teatro Aplicado, parece que estuviera desconectado de la historia de los Estudios Teatrales; sin embargo, basta detenerse un poco para encontrar esos vestigios, esas huellas teóricas que permiten conocer de qué manera, contrariamente a lo que podría pensarse, existen vínculos sólidos que permiten conectarlos entre sí. Para demostrarlo, se analizarán dos marcos conceptuales: el teatro liminal según lo define Jorge Dubatti (2016) y el teatro expandido de Sánchez (2012), en relación con otras autoras que abordan dichos conceptos y realizan aportes fundamentales para enriquecer estas matrices teóricas. En este sentido, destacan Josette Féral, Diana Taylor y Marcela Fuentes, e Ileana Diéguez, quienes, pese a no referirse particularmente al concepto de Teatro Aplicado, permiten aproximarnos a una comprensión más compleja y profunda del tema.

Para estudiar el teatro desde esta noción más expandida de las artes escénicas, hay que partir por retomar algunos antecedentes previos relacionados con los desplazamientos que implicó la ruptura con las unidades aristotélicas clásicas de lugar, tiempo y espacio, las que mantuvieron su influencia en la crítica teatral hasta la irrupción del teatro romántico, con el escándalo del estreno del *Hernani* de Victor Hugo en 1830, y el auge de las vanguardias históricas y las neovanguardias, en su búsqueda de nuevas formas de expresión, que dieron como resultado corrientes teatrales como: el teatro modernista, el teatro del absurdo, el teatro experimental e intelectual del 98 y del 27 en España, el teatro del realismo anglosajón, el teatro político de Brecht, el antiteatro de Pirandello, el teatro existencialista de Sartre o el teatro ritualista de Genet, por nombrar algunos.

Toda esta diversidad de estilos y corrientes artísticas de vanguardia se enfocaron en el carácter visual del teatro, al mismo tiempo que avanzaron en la técnica interpretativa y en la arquitectura teatral. A esto se sumó un énfasis mayor en el espectáculo, el protagonismo del director teatral y la profesionalización de los actores, elementos que dieron lugar al surgimiento de una diversidad de métodos vigentes hasta el día de hoy (Irving, Stanislavski, Meisner, Meyerhold, Chekhov, Copeau, Lecoq, Grotowski, etc.).

Desde aquí se comenzó a desarrollar la teoría teatral, con la conciencia del teatro como transmisor de ideas y provocador de cambios socioculturales. La misma Erika Fischer-Lichte (2014) señala que los antecedentes de la ruptura de la idea tradicional del teatro se remontan a la propia fundación de los Estudios Teatrales en Alemania durante el siglo XX. Hasta entonces, el valor artístico de la realización escénica lo acreditaba el texto representado como parte de los Estudios Literarios, de los que el teatro era solo una pequeña parte, junto al género lírico y al narrativo. Indica que, a partir de Max Herrmann, se comienza a entender que “toda realización escénica acontece”, “no es fijable, ni transmisible, sino transitoria y fugaz”; y se sustituye el concepto de obra por el de acontecimiento.

De esta manera, y tal como expone Sedano (2016), en la evolución de los Estudios Teatrales se pueden establecer tres grandes etapas: la primera, donde el drama formaba parte de los estudios literarios, surge en Estados Unidos con el primer programa de posgrado creado en 1914 por el Carnegie Institute of Technology (la actual Carnegie Mellon University) y, posteriormente, con la creación en el año 1947 del primer departamento dedicado al tema en la Universidad de Bristol, Inglaterra. La segunda etapa se sitúa a partir de 1970, cuando los Estudios Teatrales se reconocen como una disciplina independiente, cuyo objeto de estudio central es la performance. En la tercera etapa, a partir de 1980, se entiende que los campos de investigación de esta disciplina son numerosos y se renuevan constantemente, prestando especial interés al estudio de la *performance en vivo*, desenmarcándose de la tradicional investigación histórica, del estudio de textos y de sus producciones.

En este contexto, el teatro, según describe Sánchez (2012), no fue considerado arte hasta principios del siglo XX, gracias al impulso de una serie de directores escénicos que se empeñaron en reivindicar para sí la condición de artistas y en aplicar las ideas sobre la autonomía propias de la música y, posteriormente, de la pintura, al teatro. Estas contradicciones y dificultades, sin embargo, permitieron que la disciplina teatral —desde sus inicios— pudiera cuestionarse sus límites y perspectivas teóricas:

Al haber llegado tan tarde al ámbito de lo artístico y, al haber tenido tantas dificultades para ser aceptado como arte, tanto por las instituciones como por el propio medio, siempre nostálgico de la tradición artesanal, el actor y/o el director escénico han tenido también muchas menos dificultades para entrar y salir de él, para situarse en los bordes, para aceptar propuestas de hibridación, para salir simplemente del teatro y embarcarse en prácticas dominadas por otros códigos artísticos o, sencillamente, por discursos no artísticos. (Sánchez, 2012, p. 2)

La performance, en este sentido, es un concepto que ha ido adquiriendo, desde su nacimiento, cada vez mayor complejidad a nivel teórico. Así lo describen Taylor y Fuentes (2011), al definirla como “una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte” (p. 8). Un aspecto central de la performance es que no depende de los espacios y los métodos tradicionalmente concebidos para el arte, es una interacción real y más directa con el espectador, el cual en algunos casos forma parte incluso de la obra o interactúa con ella. Así, el/la artista de estas piezas de intervención efímera “sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada” (Taylor y Fuentes, 2011, p. 9). La performance viró el ojo hacia la presencia o, más bien, hacia la copresencia como único sostén de la viva relación entre *performer* y público. Las autoras señalan, además, que el concepto de performance se relaciona también con teorías del drama social basadas en Víctor Turner.

Al respecto, Diéguez (2014) señala que “desde que Turner lo introdujera en el campo de los estudios teóricos, lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno —ya sea ritual o artístico— y su entorno social” (p. 24). La autora aporta una dimensión clave a esta discusión al reflexionar sobre los *territorios del arte* como espacios de inscripción de la memoria, el duelo y la resistencia, lo que permite situar al teatro como un acto político y ético profundamente anclado en el contexto que lo produce.

Diéguez se refiere a la “liminalidad” como aquel estado fronterizo que cruza lo estético, lo ético y lo político, que permite, además, entender de qué manera se ha ido transformando el teatro latinoamericano a través de la apertura de los discursos hacia territorios más personales, incluyendo otras subjetividades y mitologías, pero también “encontrando medios poéticos y dispositivos capaces de expresar los nuevos híbridos culturales, dando cuenta de otros referentes estéticos y teóricos”. En definitiva, pone el foco en “la condición liminal que habita en una parte de estas teatralidades actuales en las cuales se cruzan no solo otras formas artísticas, sino también diferentes arquitectónicas escénicas, concepciones teatrales, miradas filosóficas, posicionamientos éticos y políticos, universos vitales, circunstancias sociales” (p. 23).

Desde esta exploración problematizadora de los límites del teatro y la performance, Dubatti (2016) parte de la necesidad de redefinir lo teatral como objeto de estudio. Para ello, propone tres conceptos: **teatralidad, teatro matriz y teatro liminal**. Este posicionamiento parece más adecuado, dado que vuelve hacia lo teatral, intentando comprender sus problemáticas particulares desde una perspectiva que analiza al teatro como un fenómeno artístico y cultural complejo, utilizando sus propias categorías de análisis y situándolo desde el contexto actual. Al respecto, Diéguez (2014) indica: “constato que la mejor reflexión será siempre esa que procede del hecho teatral y sus practicantes, los teatristas. Lo liminal no es ninguna novedad impuesta por el pensamiento teórico, es ya una situación vivenciada por una práctica experimental o al menos no tradicional, que desde las últimas décadas ha estado marcando bastante determinación a la teatralidad latinoamericana” (p. 26).

La **Teatralidad** correspondería —en síntesis— al marco más amplio donde se sitúa cualquier experiencia estética basada en lo representacional y lo simbólico. Esta condición sería inseparable de lo humano y acompañaría a la humanidad desde sus orígenes, según Josette Féral (2003). Esto permitiría reflexionar acerca de la producción y recepción del teatro, ya que Teatralidad es, a su vez, producto y proceso teatral. La autora señala que han existido diversas actitudes frente a la teatralidad, que básicamente pueden resumirse en dos líneas principales: de desprecio o de sobreestimación. Sitúa el origen del vocablo en Evreinov y Meyerhold, a principios del siglo

XX. Para la investigadora, algunos de los preceptos o referencias en los que se basan las definiciones de la teatralidad datan del siglo XIX, en el que directores y teóricos definían un teatro que oscilaba entre lo que era teatral y lo que no. Para Féral esto sería anacrónico, ya que, en nuestra época, no existen estas concepciones binarias. Volviendo a Dubatti, la teatralidad, entonces, no sería un fenómeno específico del teatro, dado que lo precede y también existe fuera de él.

El **Teatro matriz** sería una expresión pura y esencial del teatro que mantiene los principios básicos de copresencia y convivio ético. Funcionaría como una estructura ontológica e histórica “fundante” que engloba todos los eventos que combinan *convivio* (convivencia comunitaria), *poíesis corporal* y *expectación*. El teatro matriz sería aquello teatral constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy, y desde el cual se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas a través de la historia, que exigen en cada caso un estudio particular.

El **Teatro liminal** ampliaría estos principios, al cruzar fronteras disciplinarias y abordar cuestiones sociales, políticas y culturales, desafiando las categorías tradicionales del teatro. Este concepto surgiría, según el autor, como una propuesta para entender el teatro en su condición de experiencia intersticial, situada en los márgenes de las categorías artísticas tradicionales, ante la pregunta: “¿es esto teatro?”. Así, el teatro liminal permitiría articular tensiones tales como: arte/vida, ficción/no ficción, cuerpo natural/poético, representación/no representación, convivencia/tecnovivencia.

Según el autor, el teatro liminal es un fenómeno que se desenvuelve en los límites de lo ritual, lo performativo y lo escénico, configurándose como un espacio híbrido en el que se transgreden las fronteras. Esta noción se articula con la idea de que el teatro no solo se limita a su dimensión estética, sino que también asume una función social, política y ética. De acuerdo con Diéguez (2014), la cuestión liminal fue descrita por Víctor Turner, quien a partir de estudios de ritos de paso analizó la liminalidad, estableciendo cuatro condicionantes para que esta se produzca: la función purificadora y pedagógica que genera cambios curativos y restauradores; la experimentación de prácticas de inversión donde se otorga poder a los más débiles; la realización de una experiencia que se sitúa

en los intersticios entre dos mundos; y la creación de *communitas* donde se establecen relaciones sociales igualitarias y no racionales. Estos rasgos se observan claramente en las prácticas del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, director y dramaturgo brasileño, quien, a través de sus diversas metodologías (teatro foro, teatro imagen, teatro periodístico, teatro legislativo, teatro invisible), desarrolló un teatro que podríamos identificar como aplicado, debido a que pone en diálogo directo a los actores con sus espectadores (resignificados como espect-actores), en el intento de “desmecanizar” y liberar a las comunidades oprimidas.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible concluir que resulta pertinente relacionar este concepto con el de Teatro Aplicado a partir de tres características que serían comunes a las prácticas liminales y aplicadas: En primer lugar, la **Hibridación**: ambos conceptos integran elementos de otras disciplinas y problemáticas sociales. En segundo lugar, el **Convivio teatral**: en el teatro liminal se reconfigura la relación entre actores y espectadores mediante participaciones activas, y el uso de intervenciones en espacios no tradicionales; aspectos que son esenciales en las prácticas teatrales aplicadas. En tercer lugar, comparten una **Dimensión Ética y Política** al abordar temas sociales, cuestionar estructuras de poder y buscar la transformación cultural.

Esta idea encuentra ecos en las propuestas de José Antonio Sánchez sobre el *teatro expandido*, entendido como una práctica que desborda las convenciones teatrales tradicionales al involucrar otras disciplinas, espacios y actores sociales: “El teatro en el campo expandido encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido” (p. 8).

Según Sánchez (2012), el teatro expandido explora el cruce entre el arte y la vida, proponiendo un teatro que se desarrolla a través de prácticas colaborativas, procesos comunitarios y formatos híbridos, que parte de dos renunciaciones según el autor: la renuncia a la representación y la renuncia al control del tiempo. El siglo XX

estuvo marcado por estas tentativas de renuncia que, en el caso del teatro, se materializaron concretamente en algunas estrategias como: a) Estrategias brechtianas: interrumpir la construcción de la ficción mediante la puesta al descubierto de los mecanismos que la construyen. b) Estrategias artaudianas: anular la dimensión espectacular e invitar al espectador a una participación física más o menos extrema (teatros rituales y teatro sagrado). c) Estrategias formalistas: poner en cuestión la transformación mediante la renuncia al virtuosismo y la exhibición de un «mal acabado». d) Estrategias activistas y/o propuestas lúdicas: trasladar la representación teatral a espacios sociales no dispuestos a su recepción.

En este sentido, la noción de teatro liminal se enriquece al dialogar con el teatro expandido, pues ambos conceptos insisten en el potencial del teatro para trascender los límites convencionales de la representación. Mientras el teatro liminal se centra en los procesos de tránsito y transformación entre categorías estéticas y éticas, el teatro expandido amplía las posibilidades de lo teatral hacia nuevas formas de interacción social y cultural.

En síntesis, las nociones de teatro liminal y teatro expandido, aunque provenientes de tradiciones teóricas y prácticas distintas, convergen en la consideración del teatro como una experiencia que trasciende lo meramente representacional. **Por tanto y desde esta perspectiva, ambos conceptos pueden ser entendidos como marcos conceptuales que sustentan las prácticas del teatro aplicado.** Por ejemplo, en una intervención comunitaria orientada hacia la reconstrucción de tejido social, el carácter liminal del teatro se revela en los procesos de reconfiguración identitaria y relacional que experimentan los participantes, mientras que la noción de teatro expandido subraya la apertura de la práctica teatral hacia otros campos del conocimiento, como la pedagogía, la psicología o la sociología.

El vínculo entre estos conceptos también se encuentra en la importancia que conceden a la copresencia y a la experiencia compartida desde una relación ética entre sus participantes. Dubatti (2003) sostiene que el teatro es un “convivialismo ético”, un espacio donde los participantes se reúnen para construir una experiencia significativa que trasciende lo individual. Este convivio ético resuena con la idea de Sánchez de un teatro que se inserta en los flujos

sociales, y con la visión de Diéguez de un arte que interpela a las comunidades desde la memoria y la resistencia. Del mismo modo, el Teatro Aplicado encuentra su esencia en la capacidad del teatro para generar espacios de reflexión, diálogo y acción en torno a problemáticas específicas de una comunidad.

El teatro liminal, en su carácter de zona de tránsito y transformación, dialoga con el Teatro Aplicado al destacar la capacidad del acto teatral para generar encuentros significativos y de frontera entre los participantes y su contexto. En estas prácticas escénicas aplicadas, esta liminalidad se manifiesta en la manera en que los procesos escénicos invitan a los sujetos a habitar un “umbral” desde el cual es posible re-imaginar las dinámicas sociales, cuestionar estructuras de poder y generar nuevos significados colectivos.

En síntesis, el teatro liminal, el teatro expandido y el teatro aplicado convergen en una visión del teatro como un espacio abierto, híbrido y transformador donde el teatro no es un fin en sí mismo, dado que se constituye en los umbrales entre lo artístico y lo social, lo estético y lo ético. El teatro aplicado, al ser una práctica teatral que utiliza herramientas escénicas para intervenir en contextos comunitarios, educativos, terapéuticos o sociales, compartiría con estas visiones una orientación hacia lo procesual: no se limita a la creación de productos artísticos, sino que prioriza el impacto en las comunidades y sujetos involucrados.

CONCLUSIONES

El Teatro Aplicado, lejos de ser una invención reciente como podría pensarse, dada su creación en los años noventa, constituye una práctica con profundas raíces históricas que ha sido injustamente marginada dentro de los Estudios Teatrales por prejuicios ligados a la distinción entre arte autónomo y arte con fines sociales. Su consolidación como campo académico requiere una relectura crítica de las jerarquías artísticas tradicionales y un reconocimiento de su aporte a la teoría teatral contemporánea. Esta investigación ha mostrado cómo, desde sus antecedentes en movimientos políticos y vanguardias artísticas del siglo XX, el Teatro Aplicado ha evolucionado hacia una *praxis* interdisciplinaria, situada y éticamente comprometida, cuya especificidad no radica en sus

medios expresivos, sino en sus intenciones transformadoras y su vinculación con contextos reales.

En este marco, los conceptos de teatro liminal y teatro expandido permiten profundizar en las bases teóricas del Teatro Aplicado, al aportar categorías que exploran sus rasgos más esenciales. Estas nociones ayudan a comprender el teatro como una zona de tránsito, resistencia y reconfiguración, donde se tensionan las fronteras entre representación y acción, arte y vida. La institucionalización académica del Teatro Aplicado, especialmente en el ámbito hispanoamericano, exige superar las dicotomías entre lo estético y lo utilitario, apostando por una epistemología situada que legitime estas prácticas como conocimiento crítico, creativo y socialmente relevante para la comprensión del fenómeno teatral.

En futuras investigaciones, resulta imprescindible avanzar en la construcción de marcos metodológicos rigurosos y éticamente sostenibles que permitan evaluar el impacto de las prácticas escénicas aplicadas, al tiempo que se documentan y sistematizan sus procesos, aportando así a la actualización del campo disciplinar. Asimismo, es fundamental consolidar redes de investigación que exploren, analicen y evalúen lo que ocurre en procesos de intervención, facilitación y mediación artística, con el propósito de fortalecer la visibilidad y legitimidad del Teatro Aplicado en el mundo académico, promoviendo su inclusión plena en políticas culturales y currículos universitarios que reconozcan el poder transformador de las artes escénicas en la sociedad contemporánea.

REFERENCIAS

- Abraham, N. (2020). Applied Theatre. An introduction. En T. Prentki and N. Abraham (Eds.), *The Applied Theatre Reader* (pp. 1-7). Routledge.
- Aliste, D. y Cortés, R. (2024). Teatro Aplicado: condiciones de posibilidad en la intervención desde un Dispositivo Educativo. *Cátedra Paralela*, (25), 115-140. <https://doi.org/10.35305/cp.vi25.434>
- Balme, C. (2008). *Introducción a los estudios teatrales*. Frontera Sur Ediciones.
- Bercebal, F. (2024). *Teatro de creación aplicado*. Ñaque.
- Bustos (1979). Prólogo al Teatro de la Espontaneidad. En Moreno, J. (1979) *El teatro de la espontaneidad*. Editorial Vancu.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Editorial Paso de Gato.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad: perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Editorial Gedisa.
- Dubatti, J. (2016). Teatro-matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. Cena, (19). <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486> pp.80-95.
- Dubatti (2003). *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Ediciones Nueva Generación.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Abada Editores. Publicación original: (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Fukelman, M. (comp.) (2019). *Teatro aplicado. Teoría y práctica*. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C. L.
- García Huidobro, V., Del Canto, L., Sedano-Solís, A. y Compañía la Balanza. (2021). *Teatro Aplicado en Educación*. Ediciones UC.

- Kester, G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press.
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. University of California Press.
- Landy, R. y Montgomery, D. (2012). *Theatre for Change*. Palgrave Macmillan.
- Motos, T. y Ferrandis, D. (2015). *Teatro aplicado*. Octaedro.
- Motos, T., Navarro, A., Ferrandis, D. y Stronks, D. (2013). *Otros escenarios para el Teatro*. Ñaque.
- Navarro, M. y Contreras, N. (2024). Promoviendo reflexión-acción a través del teatro aplicado: Dos propuestas emanadas del Diploma de Extensión en Teatro y Educación de la Universidad de Chile. *Teatro*, (11), 67-93. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76759>
- Nicholson, H. (2005). *Applied theatre: The gift of drama*. Palgrave Macmillan.
- Nicholson, H. (2016). A Good Day Out: Applied Theatre, Relationality and Participation. En J. Hughes and H. Nicholson (Eds.), *Critical Perspectives on Applied Theatre* (pp. 248-268). Cambridge University Press.
- PrádenaGarcía, Y. P., Gajardo Espinoza, K., VargasRojas, P., Torres, C., & CortésSilva, N. (2024). Teatro como innovación educativa en un establecimiento educacional chileno: Un estudio de caso. *Revista Prâksis*, 1, 286-315. <https://doi.org/10.25112/rpr.v1.3591>
- Prendergast, M. y Saxton, J. (2009). *Applied Theatre: Globalized case studies and challenges for practice*. Intellect.
- Prentki, T. y Preston, S. (2009). *The Applied Theatre Reader*. Routledge.
- Sánchez, J. A. (2012). *El teatro en el campo expandido*. Quaderns Portàtils.
- Sedano-Solís, A. S. (2016). *El Teatro Aplicado como campo científico-didáctico en la formación docente. Sistematización teórica y propuesta curricular para el desempeño del profesorado*. [Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá].

- Sedano-Solís, A. S. (2019). El Teatro Aplicado como campo interdisciplinario de investigación en los Estudios Teatrales. *Artnodes*, (23), 104-113. <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i23.3260>
- Shaughnessy, N. (2012). *Applying Performance: Live Art, Socially Engaged Theatre and Affective Practice*. Palgrave Macmillan.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Thompson, J. (2009). *Performance Affects: Applied Theatre and the End of the Effect*. Palgrave Macmillan.
- Villanueva, C., Ponce, H. y Faúndez, T. (2022). El aula como escenario. Una lectura sobre el ámbito del Teatro y la Educación en Chile (2010-2020). *Acotaciones*, (48), 105-127. <https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2022.48.04>

Recepción: 14/07/2025

Aceptación: 31/07/2025

Cómo citar este texto:

Sedano, A. (2025). El concepto de Teatro Aplicado: una precuela teórica necesaria. *Teatro*, (13), 155-179.