

EL TEATRO FORO COMO HERRAMIENTA ENTRE EL DIAGNÓSTICO Y LA PROGRAMACIÓN COMUNITARIA. LA MIRADA ANTROPOLÓGICA Y EL DESARROLLO COMUNITARIO SE ENCUENTRAN EN TACO (TENERIFE)

Iván Alvarado Castro. Instituto de Migraciones Etnicidad y Desarrollo. Universidad Autónoma de Madrid. ivan.alvarado@uam.es.

Gorka Álvarez Barragán. Universidad del País Vasco. gorkalvarez@gmail.com.

Resumen: Este planteamiento se proyecta como una guía teórica desde el conocimiento de la práctica del Teatro Foro y desde el trabajo de asesoramiento en el Proyecto de Intervención Comunitaria Intercultural (ICI). Dirigida a aquellos y aquellas profesionales que quieran encontrar nuevos modelos para un análisis de la comunidad cruzando los momentos claves del diagnóstico comunitario -agrupar problemas, seleccionar recursos y establecer prioridades- con los postulados del Teatro Foro- selección de la opresión estructural, identificación de opresores y oprimidos y búsqueda de herramientas para éstos últimos- con el fin de establecer un diagnóstico de la comunidad desde la propia comunidad.

Palabras clave: Teatro Foro, praxis política, desarrollo comunitario y convivencia.

Abstract: This proposal can be seen as a theoretical guide from the knowledge of how develop a Forum Theatre as well as from the experience as a consultant in the Interculturalism and Social Cohesion Community project (ICI - Intervención Comunitaria Intercultural). Addressed to these social workers who want to try new approaches for community analysis, crossing key points of community diagnosis- gather problems, select resources and set priorities- with the premises of the Forum Theatre- selection of the structural oppression, identification of the oppressors and the oppressed and search for tools to improve the situation of these last ones- with the aim of making a social diagnosis of the community from the community itself.

Keywords: Forum Theatre, Political Praxis, Community development and coexistence

1. INTRODUCCIÓN

El Teatro Foro es una técnica teatral creada por Augusto Boal que forma parte de las herramientas del Teatro del Oprimido. Surge con un espíritu de creación colectiva ya que es el propio grupo encargado de levantar la obra de Teatro Foro quien concibe y desarrolla la creación teatral en base a las circunstancias que vive. Es decir, se parte de un análisis de las opresiones, problemáticas y aspiraciones de la comunidad, de carácter estructural, con el fin de dar respuesta a éstas. Además, el proceso de creación colectiva de la pieza teatral supone en sí mismo un valioso aprendizaje ya que la práctica teatral esconde un enorme potencial para el autoconocimiento relacional y para la activación socio-política de las personas.

Tras la creación y el montaje de la obra de Teatro Foro, nacida de la propia comunidad, llega el momento de la representación. No nos encontramos ante una representación clásica de teatro espectáculo ya que al finalizar la puesta en escena, el público asistente- en este caso mayoritariamente proveniente de la comunidad-, lejos de ser un ente pasivo, se convierte en *espectador* pudiendo actuar en las escenas planteadas en la pieza teatral con el fin de aportar nuevas reflexiones, perspectivas y propuestas a las problemáticas planteadas.

El presente artículo se proyecta como una guía teórica desde el conocimiento de la práctica del Teatro Foro y desde el trabajo de asesoramiento en el Proyecto de Intervención Comunitaria Intercultural (ICI). Respecto a la convivencia y las relaciones interculturales, nos apoyamos en el marco teórico que ha desarrollado Carlos Giménez como Director Científico del proyecto. Recogemos de Marco Marchioni, asesor general del proyecto ICI, su propuesta metodológica para el desarrollo comunitario y, por último, fundamentamos nuestros aportes en cuanto al Teatro Foro en el trabajo de Augusto Boal.

Este trabajo está dirigido a aquellos y aquellas profesionales que quieran encontrar nuevos métodos para un análisis de la comunidad, cruzando los momentos claves del diagnóstico comunitario -agrupar problemas, seleccionar recursos y establecer prioridades- con los postulados del Teatro Foro- selección de la opresión estructural, identificación de opresores y oprimidos y búsqueda de herramientas para éstos últimos- con el fin de establecer un diagnóstico de la comunidad desde y para la propia comunidad.

2. EL MARCO DE ACTUACIÓN. PROYECTO DE INTERVENCIÓN COMUNITARIA

Inserto dentro de 39 territorios en el Estado español, el proyecto de Intervención Comunitaria Intercultural (ICI) se desarrolla en el barrio de Taco, en la isla de Tenerife, entre los municipios de San Cristóbal de La Laguna y la capital de la isla, Santa Cruz de Tenerife. El proyecto en Taco está impulsado por la Obra Social y Cultural “la Caixa” y la Universidad de La Laguna a través de un convenio de colaboración que se ha firmado, en este caso, con los dos Ayuntamientos

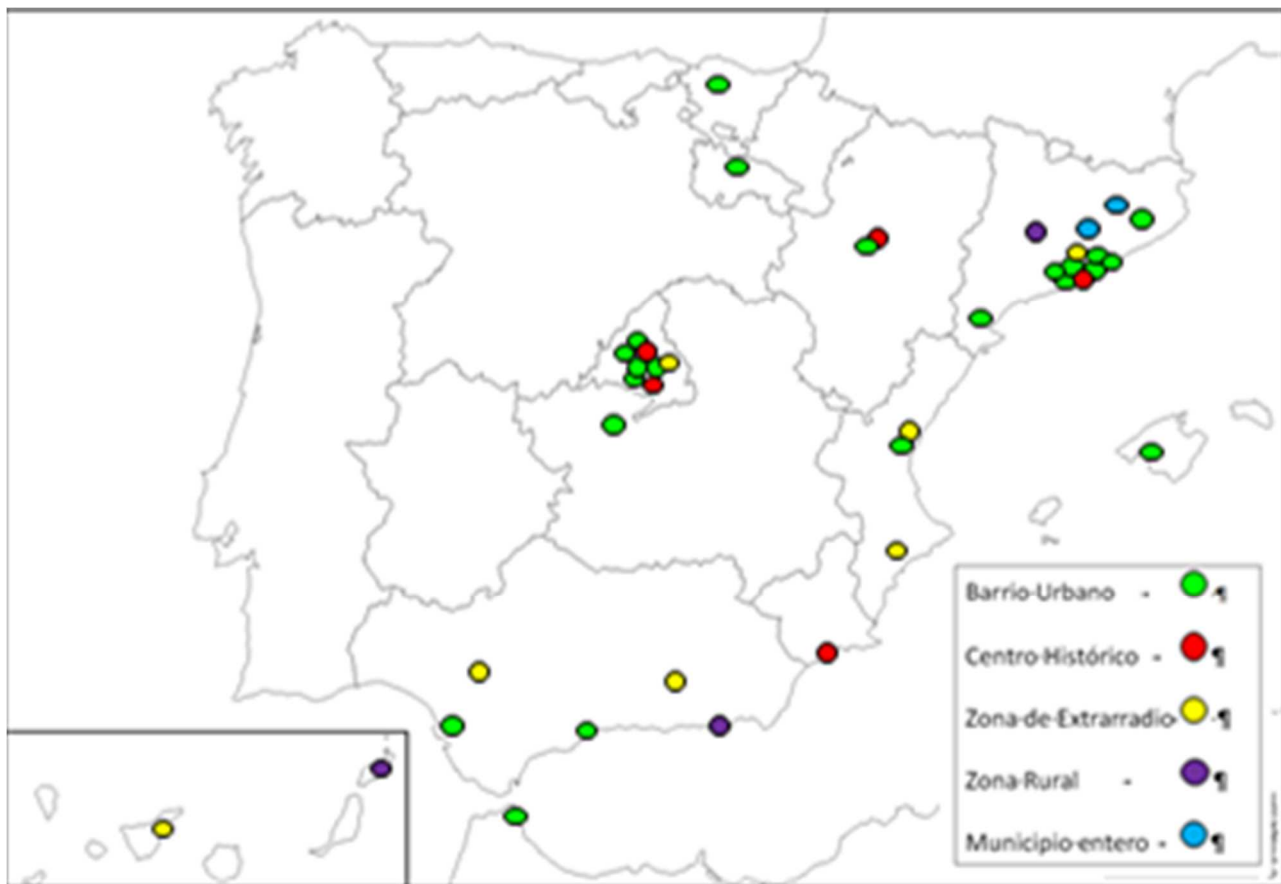
citados. A su vez, está avalado por el Ministerio de Empleo y Seguridad Social a través de la Secretaría General de Inmigración y Emigración y de la Federación Española de Municipios.

Los objetivos generales del proyecto son:

- Potenciar la participación de los tres protagonistas de la comunidad (administración, técnicos y ciudadanía) a través del impulso del conocimiento compartido.
- Impulsar acciones simbólicas, especialmente en salud y educación, que permitan generar elementos que evidencien la mejora de las relaciones colaborativas entre los diferentes colectivos y recursos del territorio.
- Potenciar la participación y la interacción de toda la diversidad cultural de la ciudadanía, impulsando el desarrollo de la interculturalidad como elemento clave para la Convivencia Intercultural.

Los territorios seleccionados atienden a un alta diversidad: cultural, económica, social y territorial.

En la siguiente imagen podemos ver la distribución territorial del proyecto:



Mapa territorial del proyecto ICI. Autor: Carlos Giménez Romero. Fuente: Proyecto Intervención Comunitaria Intercultural.

El proyecto en su dimensión total afecta a 1.189.958 personas lo que supone un 2,55% del total de la población del Estado. En el caso concreto del territorio de intervención en Taco la suma total es de 33.850 personas, según el padrón de 2013.

El territorio de intervención está compuesto por seis núcleos poblacionales, tres pertenecientes al municipio de San Cristóbal de La Laguna en su Distrito 3: Las Chumberas, Taco y Los Andenes; y otros tres correspondientes al municipio de Santa Cruz de Tenerife: Tíncer y El Rosarito, en el distrito Suroeste, y Las Moraditas de Taco, en el distrito Ofra-Costa Sur.

Estamos hablando de un territorio relativamente pequeño, alrededor de 4,5 kilómetros cuadrados de superficie en la que se asientan un 13,8% de población extranjera. El territorio es de reciente formación, nacido a la luz de la migración interna, primero de personas procedentes de la isla de la Gomera a mediados del siglo XX y posteriormente de retornados de la emigración a América. Lo novedoso de la situación se encuentra en la procedencia de los nuevos migrantes.

Es paradójico que, pese a ser un territorio pequeño, los vecinos y vecinas de Taco no mantienen un visión de identidad unificada, un sentimiento de ser de Taco, sino que expresan sentirse de otro lugar dentro del territorio, tienen más visión de pertenencia de cualquiera de los seis núcleos

citados que del propio Taco, cuestión ésta que dificulta la implementación de un diagnóstico. Este hecho queda acentuado porque la autopista TF-5 divide el territorio.



Imagen 2: Vista de Taco. Foto: Lorena Oval ([facebook.com/tacoparatodxs](https://www.facebook.com/tacoparatodxs))

Para terminar de complejizar la situación, hemos de hacer alusión a otra cuestión no menos grave: el de la estigmatización (AA.VV, 2014). Algo que se deja entrever en el Plan Urban 2001-2006 el cual calificaba al territorio con la siguientes características:

“Débil estructuración, inexistencia de referentes aceptados por la población, alta congestión en la zona, insuficiencia calidad arquitectónica y escasez de adecuación de espacios públicos, progresivo declive económico y disminución del grado de bienestar de la población agravada por la localización de actividades nocivas en zonas cercanas, segregación social y marginación con toxicomanías y otras problemáticas cronicadas, problemática relacionada con la familia y su desestructuración y por último, bajo nivel instructivo, baja cualificación profesional y elevadas tasas de desempleo siendo gran parte de la población dependiente de las instituciones” (Plan Urban, 2001: 8).

Nuestra propuesta tratará de dar apoyo al proyecto ICI de la localidad que ya desde 2014 viene implementando un equipo de personas con las cuales trabajaremos directamente cruzando la perspectiva antropológica con la intervención social. Cuestión que Teresa San Román(2006) calificó de inevitable por la valiosa capacidad de aporte a este campo que la antropología tiene. El trabajo se realizará triangulando un equipo de trabajo local, en este caso el equipo ICI, junto a un núcleo de

personas de Taco implicadas en el proceso, con una propuesta de intervención focalizada en un teatro con una perspectiva antropológica.

3. LA OBRA DE TEATRO FORO: DE HERRAMIENTA PARA EL CONOCIMIENTO COMPARTIDO A PRAXIS POLÍTICA

El Teatro Foro es una de las técnicas que elabora el investigador teatral y social Augusto Boal dentro de su Teatro del Oprimido. Éste hace emerger el potencial social y político que tiene el teatro con su propuesta del Teatro del Oprimido:

“Un sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana, que hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos”. (Boal, 2004: 28).

La propuesta de Boal trabaja siempre con situaciones de: “opresión que se dan siempre que alguien utiliza el poder que le da la fuerza o su estatuto social, económico, o incluso cultural, para reducir a alguien a la pasividad, sumisión, a la condición de objeto”. (Abellán, 2001:188).

Podemos decir que Boal respondió con su propuesta a la pregunta clave que, según el investigador del teatro político César de Vicente, ha de responder todo teatro político: “¿Cuál es la estructura de poder que determina las condiciones sociales en las que suceden los hechos?” (De Vicente, 2013:16).

Una historia clave en la progresión de Boal es la que vive con un campesino llamado Virgilio (Boal, 2004: 12-15). Tras una actuación, en la cual se habla de la toma de tierras, Virgilio se le acerca y le dice que entre los fusiles de la escena y los que ellos tienen en el pueblo pueden ir a casa del hacendado y decirle que les devuelvan sus tierras. Cuando Boal le cuenta que él y su grupo son sólo actores y que los fusiles no son de verdad, Virgilio comprende que la sangre que en la escena proponían derramar no era la de los actores sino la de los campesinos. Virgilio se siente engañado y Boal comprende que sólo se hará teatro si se corren los mismos riesgos que los personajes que interpretan. Esto con el fin de evitar lo que posteriormente denominó: “*Síndrome del Che Guevara*” (Boal en Abellán 2001: 182) que se basa en ir a un sitio y decirle a otro qué debe hacer.

Boal, influido en la obra de Paulo Freire (2012), evita toda jerarquía pedagógica. Trabaja con el material, las opresiones y las condiciones del colectivo que trabaja desde el Teatro del Oprimido. Evita también un trabajo desde lo imaginativo que no tenga en cuenta las relaciones de poder y las opresiones que atraviesan al colectivo.

El planteamiento de Boal trabaja desde el contexto, desde lo histórico, desde la circunstancia concreta hacia el cambio en lo político. La novedad del planteamiento se ubica en la posibilidad de abordar situaciones de opresión que vive un colectivo, de ensayarlas buscando posibles respuestas, trabajando desde el teatro en busca de unos cambios sociales determinados. Los hechos y las problemáticas que aparecen en el ensayo están enraizados en las circunstancias y en las relaciones de poder que atraviesan la vida de los y las protagonistas, por tanto se aborda el conflicto desde las

propias opresiones y circunstancias que vive el grupo. De este modo, será el propio grupo quien aporte el material dramaturgico necesario para la puesta en escena de un obra de Teatro Foro.

Si para Boal la historia que tuvo con Virgilio marcó su trayectoria, no menos valor le da a la que originó el teatro foro, una pieza teatral abierta a la participación y acción creativa del público:

”En este nuevo género, el debate no acontece al final: el foro es el espectáculo, el encuentro entre los espectadores, que defienden sus ideas, y los actores, que contraponen las suyas. En cierto modo, es una profanación: se profana la escena, altar donde, normalmente, sólo los actores tienen derecho a officiar. Se destruye la obra propuesta por los artistas para construir otra todos juntos. Teatro no didáctico, según la antigua acepción del término, sino pedagógico, en el sentido de aprendizaje colectivo”. (Boal, 2004: 20)

El Teatro Foro nace en Perú en 1973, de la experiencia de una mujer que ante una obra de maltrato no se queda indiferente y le grita a la actriz desde el público que debía actuar de modo distinto. La actriz hace caso a la mujer tras la aceptación de Boal a hacer la acción y es más severa con su pareja en escena. Pero la mujer vuelve a increparla ante lo cual la actriz vuelve a ceder ante las pretensiones de la mujer. A la tercera, suele ir la vencida dicen, pero la mujer del público tampoco lo ve factible ante lo cual Boal le dice que suba ella y lo haga. La mujer sube al escenario y cuando le toca actuar lo que hace en vez de seguir la lógica de la actriz golpea al actor y lo manda a hacer la cena. Se pasó de preguntar al público “¿qué hacer?” a que fuera el propio público quien actuará la solución. Una solución no sólo teórica sino también práctica, una solución basada en la *praxis*.

Hacemos un breve inciso para definir praxis. Nos amparamos en la definición que da el político y filósofo italiano Antonio Gramsci: “[...] se llega incluso a la igualdad o ecuación entre “filosofía y política”, entre pensamiento y acción, es decir, a una filosofía de la praxis. Todo es político, incluso la filosofía o las filosofías, y la única filosofía es la historia en acto, es decir, la vida misma.” (Gramsci, 1970: 29).

Es por dicho motivo por el cual consideramos más apropiado hablar de *praxis* teatral que de teatro cuando nos referimos a la obra de Augusto Boal. El Teatro Foro es un claro ejemplo de praxis teatral. Recupera la palabra foro como diálogo pero la recupera para dialogar durante el espectáculo. El público puede parar la escena e intervenir. El espectador se convierte en *espectador*. Boal diseña un modelo de técnicas diferentes para crear un teatro donde actor y público se transformasen mediante la *praxis* que les acontece en el mismo mundo.

Esto supone un cambio respecto a la postura de los autores alemanes de la primera mitad del s.XX: Erwin Piscator y Bertolt Brecht. La diferencia entre el teatro político creado en Alemania y el nacido en Brasil radica en que uno es un teatro intelectual donde el actor y la actriz dan un mensaje trabajado y el otro está más centrado en la pedagogía de la vivencia. Para Boal no bastaba sólo pensar, también hay que actuar. Actuar siempre conlleva un modo de pensamiento. Es decir, no se limita al

acto intelectual sino que engarza a éste en la acción, integrando, desde nuestro enfoque, el legado de la filosofía de la *praxis* de Gramsci.

De esta manera, utilizando la creación de una obra de Teatro Foro de modo colectivo podremos obtener una imagen de la realidad social que atraviesa a los componentes de dicho colectivo. Una imagen en la que pueden aparecer las opresiones, las necesidades y las resistencias del grupo pero también las fortalezas, ilusiones y valías del mismo. Es ésta una aproximación de carácter cualitativo que no va estar exenta de emociones y sentimientos los cuales forman un ingrediente clave en toda pieza teatral. Ingrediente que, junto con otros, servirán de dispositivos de apelación cuando la obra de Teatro Foro sea compartida con el resto de la comunidad. Tal y como dice Boal, al terminar la pieza de teatro la obra de Teatro Foro no ha hecho más que empezar. En ese momento queda abierta a la voluntad creativa del público, que puede ser de la propia comunidad del colectivo que ha creado la obra o de otras comunidades con características diferentes. Por ello, la cantidad de información, de sensibilidades, de propuestas verbales o intervenciones corporales no hacen más que multiplicar el contenido de la obra de Teatro Foro. Todo este proceso, el de creación colectiva y el de representación y debate-intervención pública nos permitirán conocer la realidad social no sólo a aquellos que nos acerquemos por primera vez a ese contexto sino al propio colectivo o a la propia comunidad que verá un reflejo, siempre enriquecedor, de sí mismos. El Teatro del Oprimido es tanto una manera de conocer como una manera de conocerse.

Conectada con esta última idea, tenemos la dimensión de la *praxis* teatral necesaria para levantar cualquier obra de teatro. En nuestro caso, tal y como hemos apuntado, hablamos de *praxis* teatral ya que consideramos que toda práctica de Teatro del Oprimido está atravesada por una motivación socio-política. Los ejercicios que llevan a cabo los actores y actrices para llevar adelante en buenas condiciones una obra teatral esconden una potente capacidad pedagógica y política. La reflexión no sólo discursiva sino corporal y desde una perspectiva social, relacional y contextualizada ofrece enseñanzas valiosas. ¿Por qué? ¿Qué esconde la práctica teatral?

El entrenamiento actoral consiste en un proceso de aprendizaje y creación imaginativa sobre el cuerpo y sus posibilidades, sobre la autoconsciencia, sobre los patrones corporales adquiridos socialmente. Es en los juegos teatrales y en el abordaje y construcción de un personaje cuando el actor se hace consciente de cómo el cuerpo está modelado por las costumbres y cimentado por las prácticas cotidianas. Prácticas y costumbres mecánicas, sólidas, algunas inconscientes, que constituyen, atraviesan, articulan y configuran el cuerpo. Prácticas y costumbres sociales que conforman nuestra identidad y con las que hay enfrentarse para transmutar un material e instrumento de trabajo ya conformado en un material e instrumento de trabajo limpio y maleable que permita al actor abordar otro modo de pensar, sentir y actuar, en definitiva, de ser. Aunque, en apariencia, sea solo para el escenario.

El sociólogo Lóic Wacquant (1995) explica que en el trabajo corporal de los púgiles no interviene la inteligencia discursiva lógica ni la transferencia consciente de información sistemática (Wacquant, 1995: 72). Lo mismo ocurre con el trabajo corporal del actor. Estamos ante un proceso en el que el agente va aprendiendo a observarse y escucharse a sí mismo, a observar y escuchar el

entorno con el fin de re-equilibrar y re-constituir su cuerpo en todas sus dimensiones. Así, el actor o la actriz va transformando su psique, su autoconsciencia del cuerpo- con sus estados emocionales y cognitivos- y la consciencia de lo externo (Ibid.: 73) con el fin de representar desde sí mismo a un personaje en el escenario. Este despliegue no sólo les confiere ciertas habilidades o aptitudes sino también ciertas actitudes.

Todo actor entabla una doble lucha: contra la ergonomía fisiológica y contra los patrones ontológicos culturales. En los grupos o compañías de teatro, aunque no exista una obra como objetivo, se lleva una rutina de entrenamiento a través de ejercicios que entrelazan el cuerpo, la voz, la presencia o la imaginación. Los actores y actrices se preparan para abordar una creación teatral en las mejores condiciones. Y las mejores condiciones son aquellas en que uno es consciente de sí mismo. O al menos es consciente de que debe serlo, de que debe asumir su cuerpo, sus hábitos y mecanismos, sus resistencias y habilidades, sus atrofias y sus hipertrofias (Boal, 2011: 137). A esto se añade el afinamiento del aparato sensorial con el fin de conocer nuestros modos de percepción. Boal habla de sentir todo lo que se toca, escuchar todo lo que se oye y ver todo lo que se mira (ibíd.: 8).

Una de las técnicas clave es la de la escucha. Una frase común en el mundo del teatro es la de que un buen actor solo necesita escuchar a su compañero. La escucha concebida como un estado, como una actitud. Escuchar no es solo escuchar al otro más allá de las palabras, es también escucharse a uno mismo. Un tipo de escucha que está en un flujo continuo entre esos dos planos que son, en realidad, uno solo: el interior y el exterior. La escucha teatral no trata sólo sobre qué ocurre conmigo sino sobre qué ocurre conmigo en relación con mis compañeros de escena, con los objetos que conforman ésta, con las luces y el sonido y, por supuesto, con el público. Y además, qué ocurre entre todos estos elementos.

Por muy obvias que parezcan estas premisas son difíciles de alcanzar. Nuestro aparato cognitivo ha sido entrenado en seleccionar ciertos fenómenos y ya lo hace de modo casi inconsciente. Cuando aprendemos a conducir un coche, nuestros movimientos son casi automáticos y nuestra percepción prioriza fenómenos relacionados con la conducción. Algunas de nuestras maneras de movernos, de expresarnos o de actuar en lo cotidiano también tienen este carácter cercano a lo inconsciente. De aquí la necesidad de desaprender, de deconstruir lo normalizado, de ver lo cotidiano como excepcional y lo excepcional como cotidiano, de desconfiar de lo evidente y de lo que creemos saber empezando por nuestro propio cuerpo y nuestra cotidianidad.

Foucault (2010) encuentra este desaprender en la cultura del cuidado del sí que surge en la antigua Grecia, lugar donde comienza su análisis sobre las tecnologías del yo. Estas tecnologías del yo:

“permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.” (Foucault, 2010: 48).

El cuidado del sí griego- promovido por Sócrates, entre otros- es concebido como una práctica adulta que ha de realizarse durante el resto de la vida. Entre las funciones del cuidado del sí que identifica Foucault encontramos la función crítica dentro de la cual el desaprender es un elemento esencial que permite: “[...] deshacerse de todas las malas costumbres, de todas las falsas opiniones que

se pueden recibir del vulgo, o de los malos maestros, pero también de los padres y del entorno. “Desaprender” (*de-discere*) es una de las tareas más importantes del cultivo del sí.” (Foucault, 1999: 279).

En su última etapa Foucault pone su mirada en las formas de resistencia ante el poder que despliega el agente. Un agente que el propio Foucault había hecho desaparecer entre las estructuras de poder- en sus trabajos sobre la genealogía del saber y del poder- y que hace reaparecer a partir del análisis de las prácticas del sí. Para este último Foucault, estas prácticas materializan una ética del yo indispensable como resistencia al poder político (Foucault, 2005: 240).

La conexión entre el pensamiento filosófico de Foucault con la idea de “ensayo de la revolución” de Boal hace que nos situemos ante un espacio de transformación único en el que se topan la vida del personaje y la del actor o la actriz. No obstante, la ceremonia teatral espectacular confirma lo que consideramos como real. Es decir, viendo la actuación teatral sabemos que estamos en un mundo imaginario que ratifica el mundo de lo real. El trabajo teatral convencional está orientado hacia el espectáculo final. Sin embargo, sustentándonos en la concepción del teatro como un arte para ser vivido, centrado en su valor de uso, emerge su capacidad para ser una herramienta con la que pensarnos y producirnos a nosotros mismos. Además, el carácter estructural de la propuesta de Boal traza un camino desde lo colectivo, desde lo comunitario visto como político que se aleja de visiones individualizantes. Se muestra así la práctica teatral como una praxis de producción de una inter-subjetividad relacional, histórica y contextualizada.

4. LA COMUNIDAD GENERA CONOCIMIENTO

El equipo de intervención en el territorio lleva cerca de 18 meses de trabajo en el territorio dentro del marco del proyecto ICI. En este tiempo ha ido generando una serie de relaciones con los tres protagonistas: políticos, técnicos y técnicas del territorio de intervención y ciudadanía (Marchioni, 2010). Primero desde un trabajo más centrado en la obtención de datos objetivos del territorio y, posteriormente, conformando un equipo de trabajo llamado: “equipo del conocimiento compartido” conformado por técnicos, técnicas y ciudadanía desde el método de la Audición.

La Audición, lejos de ser una entrevista, es una técnica basada en la escucha de la comunidad. Se basa en escuchar a los testigos privilegiados de la comunidad desde coloquios individuales y grupales, atendiendo a paridad de género y sin desdeñar edades y procedencias. Para ello se realiza un listado de testigos a colokuar. Se les reconoce como personas que han participado en el proceso de Conocimiento Compartido pero sus comentarios son anónimos.

Cuando la persona colokuada es escuchada, habla de lo que considera importante desde su óptica, de lo que considera relevante de la comunidad, atendiendo siempre a la convivencia como aspecto central y recogiendo sus sugerencias de mejora. No es un espacio de mera denuncia sino un espacio donde generar relaciones y, en nuestro caso, puede representar el primer punto para ir generando el guión del Teatro Foro.

En las Audiciones no prima el conocimiento. No estamos ante una investigación científica al uso. Prima la escucha con el fin de generar relaciones, de ahí la importancia de poder realizar las

Audiciones a un grupo heterogéneo y, sobre todo, de hacerlas en diferentes espacios. A ser posible en lugares de socialización, lo cual nos brindará una valiosísima información de dicha persona y de su entorno.

Una vez que se han escuchado a las personas participantes, el equipo de intervención tiene una doble tarea. Por un lado, ha de organizar un Espacio de Relación Institucional (ETRI) en el cual se organicen los recursos técnicos de la comunidad. Este ETRI tiene la función de ser el lugar desde el cual se vehicula el proceso, que tiene en la Monografía Comunitaria el primer gran hito del mismo. Por otro lado, ha de consensuar con la administración el relato de lo que va a aparecer en la Monografía Comunitaria, la cual ha de servir como oportunidad de mejora de la comunidad

atendiendo a lo sincrónico, es decir, a la foto actual de la comunidad pero desde una perspectiva histórica.

La Monografía Comunitaria es un documento en el cual se cruzan los datos objetivos y subjetivos (audiciones) del territorio dando una fotografía sincrónica del mismo. Se puede presentar en diferentes formatos: e-book, libro, enlace web etc.

En el caso concreto de Taco este es el índice de la Monografía Comunitaria.

I. ANÁLISIS ESTRUCTURAL BÁSICO

1. TERRITORIO

- a. Localización
- b. Urbanismo e infraestructura
- c. Vivienda y movilidad residencial
- d. Medio ambiente

2. HISTORIA

3. DEMOGRAFÍA

- a. Distribución de la población (distritos, sexos, edad, diversidad sociocultural, etc.)
- b. Análisis demográfico (pasado reciente, presente y futuro próximo)

4. ECONOMÍA Y EMPLEO DE LA COMUNIDAD

- a. Datos de ocupación, desempleo, actividad comercial, planes y programas para el fomento del empleo.....etc.

5. ASOCIACIONISMO

- a. Tipología de asociaciones
- b. Historia del movimiento asociativo y participación
- c. Otros

6. HISTORIA POLÍTICA Y ADMINISTRATIVA

- a. Historia administrativa y política
- b. Datos electorales

II. ANÁLISIS SECTORIAL

1. EDUCACIÓN:

- a. Formal
- b. No Formal
- c. Absentismo
- d. Multiculturalidad
- e. Familia y escuela
- f. Recursos y Servicios
- g. Escuelas o campamentos de veranos
- h. Otros

2. SALUD

- a. Recursos sanitarios

- b. Actividades y Servicios de los Centros Sanitarios
 - c. Estudios sobre incidencia enfermedades
 - d. Prevención, Promoción de la Salud y Atención Familiar y Comunitaria.
 - e. Unidades de apoyo (adicciones, salud mental, salud sexual y reproductiva, salud pública, satisfacción con la atención sanitaria)
 - f. Atención farmacéutica
 - g. Medicina alternativa
 - h. Otros
3. SERVICIOS SOCIALES
 - a. Sistema de Servicios Sociales
 - b. Necesidades sociales
 - c. El Tercer Sector
 4. CULTURA, DEPORTE, OCIO Y TIEMPO LIBRE
 5. POLÍTICO Y ADMINISTRATIVO (composición del Pleno por ayuntamientos, relación de concejalías).

III. LA COMUNIDAD DESDE LAS CUATRO FASES DE LA VIDA HUMANA

1. INFANCIA
2. JUVENTUD
3. PERSONAS ADULTAS
4. MAYORES

IV. OTROS ASPECTOS O TEMÁTICAS QUE REQUIEREN UN ANÁLISIS ESPECÍFICO

Este índice nos servirá como punto de arranque para la construcción del guión del Teatro Foro. Para ello el grupo que se forme ha de funcionar como un grupo con autonomía para operar desde la creación colectiva pero al mismo tiempo estar atento a los análisis que hacen el resto de protagonistas del proyecto ICI de modo que se lleve a escena un dispositivo teatral de cierto consenso.

La composición de dicho índice viene marcada por una primera parte que recoge la visión básica estructural de la Comunidad. Posteriormente se pasa a profundizar en otras de las áreas sociales sobre las que se trabaja, particularmente sobre la salud y la educación. También se hace especial incidencia en las 4 grandes fases de la vida para entender la comunidad de un modo holístico, y, por último, resaltar un aspecto crucial como es el del estado de la convivencia en el territorio. Una vez que ambas partes, tanto la política como la técnica, han validado los datos, éstos se devuelven a la ciudadanía, que los volverá a validar dentro de un Encuentro Comunitario.

El Encuentro Comunitario es un momento simbólico en el cual los tres protagonistas participan en paridad de condiciones para compartir los productos del proceso comunitario (Marchioni, 2010). La ciudadanía ha participado de los coloquios y es en el Encuentro Comunitario donde debate el análisis de la Monografía Comunitaria junto a los otros protagonistas que forman el

proyecto ICI. Es de vital importancia entender que el grupo de personas que componen el grupo teatral ha de estar presente en estos momentos claves del proceso pues va nutriendo el guión de lo que dice la comunidad de la que forma parte.

Como vemos, los tiempos del proceso se solapan. No son compartimentos estancos. El grupo teatral va a hacer un análisis como grupo autónomo pero al mismo tiempo ha de estar informado de si dicho análisis es compartido por el resto de grupos de trabajo que forman parte del proyecto. Todo ello con el fin de detectar los nudos críticos. Entendemos por nudos críticos: “los cuellos de botella en donde se bloquean las cadenas de problemas y por eso merecen especial atención, pues si se consigue dar fluidez a esos atascos o bloqueos hay muchas más posibilidades de encaminar el conflicto a una solución superadora” (AA.VV, 2009 b: 113).

Es por tanto que podríamos identificar al nudo crítico con lo que en teatro Stanislavski llamó el superobjetivo o supertarea (Stanislavsky, 2003): el fin fundamental de toda obra hacia el cual confluyen todo el resto de tareas u objetivos parciales sin excepción alguna y que impulsa toda la energía de los actores y actrices. Pasemos ahora al diagnóstico comunitario.

4.1. Del guión al diagnóstico

Partiendo de la Monografía Comunitaria como guión de la obra teatral y habiendo identificado el nudo crítico sobre el cual poner el acento tenemos todos los ingredientes técnicos necesarios para empezar a elaborar el Teatro Foro propiamente dicho.

El grupo comienza a trabajar como hemos dicho desde un doble proceder, de un lado como laboratorio de experimentación que va convirtiendo la Monografía Comunitaria en un dispositivo teatral. En este sentido trabaja a demanda de la comunidad. Del otro lado tiene formato de grupo autónomo con capacidad propositiva, como parte de la comunidad, que es proactivo a la hora de establecer situaciones concretas que ayuden no a dar soluciones pero sí a discutir teatralmente sobre las mismas tal y como propone Augusto Boal (2008). Para ello el grupo debe extraer de la Monografía

Comunitaria un posicionamiento que parte de la realidad y que proponga, partiendo de dicha situación, a dónde queremos llegar.

La siguiente propuesta esquemática la hemos extraído a lo largo de nuestros años de investigación sobre el Teatro de la Escucha una escuela de teatro social, sita en Madrid, sobre la cual desarrolla su tesis doctoral uno de los autores de este texto.

	REALIDAD	POSICIONAMIENTO
EPISTEMOLOGÍA	Cómo entiende la comunidad su realidad	Cómo proyecta esa realidad concreta
AXIOLOGÍA	Valores que genera la comunidad	Qué valores desea generar esa comunidad
PROPUESTA POLÍTICA	Qué relaciones de poder imperan en la comunidad	Qué correlación de fuerzas son necesarias para revertirlas
ONTOLOGÍA DEL SER SOCIAL	Qué tipo de personas son generadas	Qué tipo de personas desearía generar

Esquema del posicionamiento del grupo ante la realidad. Elaboración propia basada en un esquema desarrollado por Moisés Mato (Director del Teatro de la Escucha).

El equipo de trabajo ha de ser capaz de extraer un titular de la situación del territorio que se pueda fundamentar epistemológicamente. Lo que proponemos es que se defina la situación con una fundamentación filosófica que el propio grupo haya sido capaz de objetivar a partir de los aprendizajes extraídos de la Monografía. En otras palabras, cuál sería la idea principal de la Monografía Comunitaria y sobre la cual habría que centrar el nudo crítico.

Posteriormente, se ha de desvelar qué relaciones de poder son hegemónicas y fomentan esa determinada realidad, por ejemplo el caciquismo, para terminar reflexionando sobre qué ontología del ser social es generada en esa situación.

Nuestra definición de ontología del ser social se ampara en la filosofía materialista. Es el ser lo que determina la conciencia y no al revés. Por tanto la ontología del ser social nos lleva a la materialidad del ser desde la praxis, desde lo relacional, desde la sociabilidad que genera determinado tipo de sujeto de esa comunidad (Lukács, 2007: 105), conformándose como ser social con una historia propia.

Una vez que el grupo haya sido capaz de verbalizar y escenificar el punto de partida, la foto sincrónica del territorio, estará capacitado para comenzar a montar el dispositivo teatral.

Lo interesante es que es la comunidad, y no un grupo de actores y actrices externos, quien comienza a buscar teatralmente soluciones a sus problemas. Es en la medida que van buscando esas

soluciones en diferentes espacios y con diferentes agentes de la comunidad cuando vuelven a rellenar el cuadro pero esta vez desde el deseo de la comunidad. Desde cómo le gustaría ser a esa comunidad.

Es por tanto desde el Teatro Foro, entre otros espacios, desde el cual se va ahondando en el diagnóstico entendiendo la raíz de los problemas, mostrando problemas que el diagnóstico técnico al uso no muestra y posibles soluciones que quedarían en el olvido de otro modo.

En ese momento es cuando comienzan a surgir las propuestas que se transformaran en la Programación Comunitaria.

4.2. Táctica del dispositivo

Pensar en Teatro Foro es pensar en táctica. Es ver el Teatro como herramienta y no como algo meramente estético que sirve, además de para mostrar, para llevar a cabo una praxis colectiva.

Influenciados por Carlos Giménez (2009) y por la tradición antropológica que éste estudia, (en nuestro caso nos interesan los aspectos relacionales de la comunidad) pensamos en la táctica del dispositivo teatral. Donde Carlos Giménez ve indicadores de la convivencia, nosotros vemos una posible herramienta para generar mayor profundidad para el dispositivo teatral. Partiendo de esos

indicadores y con algunos cambios pertinentes vamos generando otra serie de indicadores tácticos que harán ganar en fuerza política al dispositivo.

CATEGORÍAS DE REFERENCIA	PREGUNTAS ORIENTATIVAS PARA LA REFLEXIÓN
1.- ESPACIOS	¿En qué espacios se presentaría el dispositivo? ¿Para qué público? Esto es pensar en lo que Weiss llamaba lugares de representación apropiados (Weiss, 1967: 109) sacando al dispositivo del escenario para llevarlo a las escuelas, a lugares de trabajo, a centros culturales, a espacios de representación política etc.
2.- TIEMPO	¿En qué momento histórico se enmarca y en qué momento histórico se hace? El tiempo y el espacio se reconfiguran en el momento histórico. La comunidad como tal tiene su historia y esa historia da a un momento determinado. El objetivo es hacer que esa historia siga caminando pero no necesariamente en la misma dirección que ha ido hasta el momento.
3.- SITUACIONES	¿Qué situaciones teatrales presenta el dispositivo? Partiendo de la Monografía Comunitaria el grupo ha de escoger las situaciones teatrales que mostrar para lograr el doble objetivo. De un lado ahondar en el diagnóstico y del otro comenzar a vislumbrar las primeras propuestas.
4.- RELACIONES	¿Qué relaciones se pueden generar a partir de dicho dispositivo? ¿Qué relaciones se muestran en escena? Si llevamos este dispositivo a lugares no teatrales, qué podemos sacar de ellos; de un colegio, de una plaza, de un centro cívico convertidos en escenarios por su uso.
5.- ACTITUDES	¿Qué actitudes presenta el dispositivo? ¿Cuáles pretende generar? Ante una comunidad que puede representarse y que puede soñarse qué actitudes caben, qué nuevos posibles se pueden dibujar en escena.
6.- NORMATIVAS	¿Qué leyes están presentes? ¿Cómo apoyan las leyes actuales dicho marco? Sin duda el marco normativo puede ser puesto en entredicho, puede ser repensado.
7.- IDENTIDAD	¿Qué se propone como marco identificativo y de pertenencia? ¿Es modificable la misma o estática? ¿Quién se puede sentir identificado en la escena? ¿Cómo se podría mostrar en escena la identidad de Taco?
8.- CIUDADANÍA	¿Dentro de un marco de convivencia ciudadana qué respuestas intenta dar el dispositivo? El Teatro Foro como herramienta, en este caso, para generar una comunidad donde haya convivencia. A la convivencia se llega no desde la armonía sino desde el conflicto (Giménez, 2009: 6) afrontado como comunidad, como ejercicio de ciudadanía.
9.- DERECHOS	¿Ha estado presente el enfoque de derechos en el planteamiento y realización de esa actividad? ¿Qué derechos aparecen? De igual modo que se han pensado las normas se han de pensar los derechos.

10.- DEBERES	¿Se ha apelado en algún momento de la actividad a las responsabilidades de cada cual? La participación en dicha actividad, ¿supone el cumplimiento, explícito o implícito, de alguna obligación o deber (padres y madres de alumnos, profesionales, responsables políticos, etc.)? De las normas emanan los deberes. Generalmente se habla solamente de los derechos pero no de los deberes, de la responsabilidad de cada cual dentro de la comunidad
11.- INSTITUCIONALIDAD	¿Se han expresado demandas hacia los representantes de las instituciones públicas? ¿En quién recaerán las posibles soluciones? El Teatro Foro pretende mostrar que la comunidad tiene la llave de sus soluciones, siendo conscientes de sus posibilidades. Pero no solamente recae en el lado de la representación política, el cual, como ya hemos dicho es solamente un protagonista más de la comunidad.
12.- GÉNERO	¿El dispositivo es androcéntrico? ¿Qué papel juega la mujer en el mismo? El dispositivo ha de pensar desde una perspectiva de género crítica.
13. HEGEMONÍA	¿De qué forma aparece la hegemonía en escena? ¿Qué se plantea ante la misma? ¿Cómo se visibiliza? Partiendo que la base del teatro es el conflicto (Stanislavski, 2003), visibilizar el conflicto supone visibilizar relaciones de poder invisibles, a primera vista, para la comunidad.
14.- SOLUCIONES POLÍTICAS	¿Qué soluciones políticas se presentan? Dentro de un marco de democracia parlamentaria, qué soluciones políticas vislumbra la comunidad. Dichas soluciones han de aparecer reflejadas en la programación comunitaria.
15.- TRANSFORMACIÓN	Aún sabiendo que la transformación social es sumamente compleja, ¿cómo creemos que se contribuye a la transformación social con este dispositivo? El cambio ha de medirse a través una serie de indicadores que nos permitan hablar de transformación con el paso de los años.

El grupo debe ser capaz de posicionarse desde unos esquemas de partida de la realidad y un esquema de deseo de la comunidad, el cual se irá completando a medida que se va mostrando el dispositivo. Cuando la táctica es reflexionada en el grupo, enriquecida antes y después de cada ensayo y actuación, el componente político del dispositivo gana fuerza convirtiéndose en una herramienta capaz de generar unos nuevos horizontes a la comunidad no vislumbrados previamente.

5. CONCLUSIONES

En la propuesta que abordamos, los actores y actrices que montan la obra de Teatro Foro provienen de una comunidad con un contexto socioeconómico y político concreto. La praxis teatral, la creación colectiva y la puesta en escena servirán como análisis social y político, como práctica y herramienta simbólica, como ensayo de propuestas.

El tipo de teatro como ensayo y herramienta para la vida social que promueve Boal necesita dar el salto de la escena a la comunidad. Salto que requiere de esfuerzos y recursos que abran posibilidades en el campo político y material. Labor ésta que el equipo de trabajo del proyecto ICI en Taco trata de hacer posible en un trabajo colectivo en el que participan los tres protagonistas: administración, técnicos y ciudadanía, cada uno desde su papel. Trabajo al cual unimos nuestros esfuerzos desde una propuesta poco convencional en éste tipo de proyectos y que puede abrir posibilidades tanto para el conocimiento como para la activación social.

Es por ello que se puede hablar de este proceso como un proceso constituyente. Por proceso constituyente Negri entiende: “[...] potencia creativa del ser, es decir, de figuras concretas de lo real, valores, instituciones y lógicas de ordenación de lo real. El poder constituyente constituye la sociedad identificando lo social y lo político en un nexo ontológico” (Negri, 2015: 21). Es en esa mezcla entre creatividad y seres entendidos como multitud, como comunidad, donde se encuentra el nexo entre lo

ontológico y lo político, entre una realidad a cambiar y un sueño de cambio que comienza desde una praxis, desde un horizonte de posibilidades diferentes, posibilidades no transitadas con anterioridad.

Sólo entonces donde antes se oteaba el Atlántico ahora se divisa un nuevo horizonte, no sabemos si más grande, pero sí, al menos, diferente.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV (2009). *Metodología participativas. Manual*. CIMAS (Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio Ambiente Sostenible).

AA.VV (2009 b). *Metodología participativas para la creatividad social*. Madrid, CIS, Cuadernos Metodológicos.

AA.VV (2014). *Estudio Previo ICI Tenerife*. Material inédito del Proyecto de Intervención Comunitaria Intercultural.

ABELLÁN, J. (2001). *Boal Conta Boal*, Barcelona, Institut del Teatre.

BOAL, A. (2004). *El arco iris del deseo*, Barcelona, Alba Editorial.

BOAL, A. (2008). *Teatro del Oprimido*. Barcelona, Alba Editorial.

BOAL, A. (2011). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona, Alba Editorial.

DE VICENTE, C. (2013). *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Centro de Documentación Crítica.

FOUCAULT, M. (1999). *Ética, Estética y Hermenéutica*, Ángel Gabilondo (compilación), Barceloba, Paidós Básica.

FOUCAULT, M. (2005). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid, Ediciones Akal.

FOUCAULT, M. (2010). *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona, Paidós.

FREIRE, P. (2012). *Pedagogía del oprimido*. Madrid Siglo XXI España.

GIMÉNEZ, C. (2009). *El impulso de la convivencia ciudadana intercultural en los barrios europeos: marco conceptual y metodológico*. Pisa, Red CIEN.

GRAMSCI, A. (1970). *Introducción a la filosofía de la praxis*, Barcelona, Península.

LUKÁCS, G. (2007). *Marx, Ontología del ser social*. Madrid, Akal.

MARCHIONI, M. (2010). *Comunidad, Participación y Desarrollo. Teoría y metodología de la intervención Comunitaria*, Madrid, Ed Popular.

NEGRI, A. (2015). *El poder constituyente. Ensayos sobre las alternativas de la modernidad*. Madrid, Traficantes de sueños.

PLAN URBAN (Noviembre 2001). Programa Iniciativa Comunitaria URBAN. San Cristóbal de la Laguna 2001-2006. Secretaría de Estado de Presupuestos de Gastos. Enlace web:

<http://www.dgfc.sggg.meh.es/sitios/dgfc/es->

[ES/ipr/fcpp0006/pri/ic/u2/Documents/PurbanSCL.pdf](http://www.dgfc.sggg.meh.es/sitios/dgfc/es-ES/ipr/fcpp0006/pri/ic/u2/Documents/PurbanSCL.pdf)

SAN ROMÁN, T. (2006). *¿Acaso es inevitable? El impacto de la antropología en las relaciones e imágenes sociales.*

Revista de Antropología Social, (15), Madrid, Universidad Complutense de Madrid. 373-410.

STANISLAVSKI, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.* Barcelona,

Alba Editorial.

WACQUANT, Löic (1995). *Pugs at work: Bodily Capital and Bodily Labour among Professional Boxers,*

California, Sage publications, Body & Society, Vol 1, No. 1: 65 – 93.

WEISS, Peter (1976). *Carta abierta a Lew Ginsburg.* En: Escritos políticos, Barcelona, Lumen.