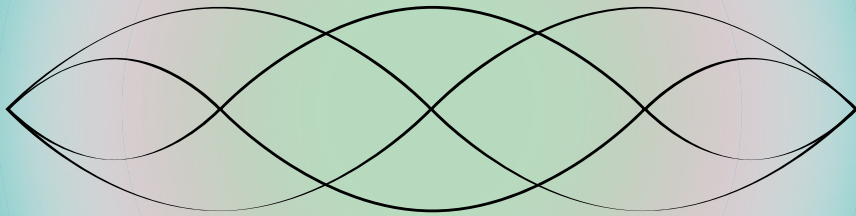


# la práctica de la pedagogía teatral



*conceptos*

*valores*

*ejemplos*

Selección de textos para el taller de pedagogía teatral impartido durante el Festival Internacional de Dramaturgia Contemporánea DramaFest (México)

# la práctica de la pedagogía teatral

Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski

Varsovia 2025

*conceptos*

*valores*

*ejemplos*

Selección de textos para el taller de pedagogía teatral impartido durante el Festival Internacional de Dramaturgia Contemporánea DramaFest (México)

Los textos para el taller de pedagogía teatral impartido durante el Festival Internacional de Dramaturgia Contemporánea DramaFest, en México, proceden de la publicación *La práctica de la pedagogía teatral. Conceptos, valores, ejemplos (Praktykując pedagogikę teatru. Pojęcia, wartości, przykłady)*, editada en 2024 por el Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski. Una selección más amplia de artículos de este volumen se publicará en español en 2025.

IDEA ORIGINAL DE LA EDICIÓN POLACA:

Maria Babicka-Janiszewska, Justyna Czarnota, Katarzyna Piwońska,  
Anna Rochowska, Magdalena Szpak

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN POLACA:

Maria Babicka-Janiszewska, Magdalena Szpak

REDACCIÓN DE CONTENIDOS DE LA EDICIÓN POLACA:

Justyna Czarnota, Katarzyna Piwońska

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN EN ESPAÑOL:

Kamila Łapicka, Jadwiga Majewska, Krystyna Mogilnicka

SELECCIÓN DE TEXTOS PARA LA EDICIÓN EN ESPAÑOL:

Maria Babicka-Janiszewska, Katarzyna Piwońska

ELABORACIÓN DE NOTAS COMPLEMENTARIAS PARA LA EDICIÓN EN ESPAÑOL:

Katarzyna Piwońska

TRADUCCIÓN DEL POLACO AL ESPAÑOL:

Elżbieta Bortkiewicz, Katarzyna Górna

CORRECCIÓN ORTOTIPOGRÁFICA Y DE ESTILO:

María del Carmen Rodríguez Gil

DISEÑO Y MAQUETACIÓN DE AMBAS EDICIONES:

Maria Bukowska, Estudio Gráfico Temperówka

AUTORES Y AUTORAS INCLUIDOS EN ESTA SELECCIÓN:

Justyna Czarnota, Tomasz Daszczuk, Michał Domański,  
Katarzyna Piwońska, Anna Maria Sadowska, Magdalena Szpak

Primera edición

EDITORIAL

Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski

00-467 Varsovia, ul. Jazdów 1

[www.institut-teatralny.pl](http://www.institut-teatralny.pl)

Financiado por el Ministerio de Cultura y el Patrimonio Nacional de la República de Polonia en el marco de la programación polaca, presentada durante el Festival Internacional de Dramaturgia Contemporánea DramaFest en México.

# ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i>	5
María Babicka-Janiszewska, Krystyna Mogilnicka, Katarzyna Piwońska Traducción: Katarzyna Górna	
<i>TALLER PARA EL PÚBLICO DEL ESPECTÁCULO. RESEÑA HISTÓRICA Y PRÁCTICA</i>	8
Justyna Czarnota, Magdalena Szpak Traducción: Katarzyna Górna	
<i>¿SERIEDAD TOTAL? SOBRE EL USO DEL JUEGO EN LA PEDAGOGÍA TEATRAL</i>	21
Justyna Czarnota charla con Tomasz Daszczuk, Michał Domański y Anna Maria Sadowska Traducción: Elżbieta Bortkiewicz	
<i>DEFINICIÓN DE PEDAGOGÍA TEATRAL ELABORADA POR EL DEPARTAMENTO DE PEDAGOGÍA TEATRAL</i>	30
Justyna Czarnota y Katarzyna Piwońska Traducción: Elżbieta Bortkiewicz	

# INTRODUCCIÓN

5

En esta obra te ofrecemos un conjunto de tres textos sobre la pedagogía teatral. Fueron seleccionados de entre los veinticinco artículos que configuran el libro *Practicando la pedagogía teatral. Conceptos, valores y ejemplos*, publicado por el Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski de Polonia en 2024; un intento de análisis de dos décadas de desarrollo de esta disciplina en nuestro país. En este breve periodo de tiempo, la pedagogía teatral se ha convertido en una de las tendencias más importantes de la vida teatral contemporánea en Polonia: está presente en grandes ciudades y pequeños pueblos, se practica en teatros y festivales, en casas de cultura, organizaciones no gubernamentales, así como también en escuelas, galerías de arte y bibliotecas. Hoy en día las instituciones culturales contratan a especialistas en calidad de pedagogos y pedagogas teatrales o crean departamentos especializados en pedagogía teatral. Desde hace más de diez años, las personas interesadas en este campo tienen la posibilidad de formarse en estudios de posgrado impartidos por el Instituto de Cultura Polaca de la Universidad de Varsovia en colaboración con el Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski. La pedagogía teatral se adentra en ámbitos cada vez más nuevos y se abre paso con mayor audacia no solo en el campo de la cultura y el arte, sino también en muchas áreas de la vida social: a las actividades teatrales y performativas se suman nuevos grupos de personas.

En la presente publicación queremos reflejar las particularidades del funcionamiento de este campo de actividad en nuestro país: en Polonia, la pedagogía teatral siempre ha evolucionado a través de la práctica, lo que ha permitido que se creara un entorno consolidado integrado por personas que desarrollan sus competencias en este ámbito; sin embargo, este proceso no ha ido acompañado de una reflexión teórica de igual intensidad. A mediados de 2023, comenzamos a elaborar la versión polaca de la publicación y decidimos incluir en el proceso a un amplio grupo de personas dedicadas a diversas formas de trabajo pedagógico-teatral, así como a una serie de investigadoras y a un investigador. Los textos incluidos en la versión final del libro presentan un amplio espectro de reflexiones sobre la pedagogía teatral: no solo explican conceptos o acercan la filosofía y la metodología del trabajo y relatan lo sucedido hasta ahora en este campo en Polonia, sino que también contienen una reflexión crítica sobre este ámbito, reflejan los diferentes enfoques de las personas que ejercen la profesión y sus puntos de vista personales.

La traducción al español está en curso y pronto podremos invitarte a la lectura de la siguiente serie de textos. Mientras tanto, te proporcionamos tres artículos que servirán de

contexto esencial para nuestro trabajo conjunto en talleres que vamos a realizar durante el festival DramaFest. Los materiales contextuales para los talleres que te entregamos también incluyen notas biográficas de los autores y las autoras, así como información sobre el Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski y el Instituto Adam Mickiewicz, socios del enfoque polaco durante el festival.

### 1. «Taller para el público del espectáculo. Reseña histórica y práctica»

Justyna Czarnota y Magdalena Szpak

El taller para el público del espectáculo es el tipo de actividad pedagógico-teatral más característico y más reconocible. Se trata de un encuentro relacionado con la asistencia al espectáculo, destinado al grupo de espectadoras y espectadores que participan en una serie de actividades creativas e interpretativas diseñadas y dirigidas por una pedagoga o un pedagogo teatral. El texto sobre este tema consta de dos partes. En la primera, las autoras describen el contexto en el que se desarrolló esta forma de trabajo en Alemania y, a continuación, explican las circunstancias en las que surgieron los talleres para el público del espectáculo en Polonia, además de describir las medidas adoptadas para su popularización. La segunda parte del texto tiene la forma de un tutorial metodológico-práctico que anima a los lectores a diseñar su propio taller para el público del espectáculo. Durante los talleres en el DramaFest tenemos previsto observar, junto con los participantes, cómo funciona en la práctica este método de trabajo.

### 2. «¿Seriedad total? Sobre el uso del juego en la pedagogía teatral»

6

Justyna Czarnota habla con Tomasz Daszczuk,  
Michał Domański y Anna Maria Sadowska

Es la transcripción de una conversación entre cuatro personas que practican la pedagogía teatral en diferentes ámbitos y trabajan con distintos grupos de edad. Juntos analizan cómo se manifiesta la categoría del juego en sus actividades durante los talleres. Analizan esta cuestión, por una parte, citando situaciones que conocen de su propia experiencia y, por otra, observándolas a través del prisma de conceptos de la teoría de la cultura y la psicología. El juego es también un elemento que queremos fomentar durante nuestros talleres en el marco del DramaFest. Lo experimentaremos, pero también lo analizaremos para examinar el serio papel que desempeña en el establecimiento de relaciones, en la creación de entendimiento y en la generación de signos y significados, tanto en el teatro como en la vida cotidiana.

### 3. «La definición de la pedagogía teatral elaborada por el Departamento de Pedagogía Teatral»

Justyna Czarnota y Katarzyna Piwońska

Las primeras definiciones de pedagogía teatral empezaron a surgir en Polonia tras varios años de funcionamiento práctico en la vida teatral y social. Se diferencian de las explicaciones alemanas en que, en Polonia, este campo de actividad se ha ido desarrollando a partir de la realidad local, inspirándose en elementos de la educación teatral, en teorías pedagógicas contemporáneas y prácticas performativas. Las autoras del texto cuentan cómo se forjó la definición de pedagogía teatral en 2019 en el Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski, y la comparan con otras explicaciones del mismo concepto elaboradas a lo largo de los años en Polonia. El artículo concluye con una conversación entre las autoras sobre algunas expresiones incluidas en la definición; pretende servir de estímulo para «abrir la definición», es decir, buscar el significado de lo que fue nombrado y dar

significados propios a la experiencia personal. A los participantes de nuestros talleres los animaremos a hacer lo mismo: les invitaremos a analizar críticamente las experiencias adquiridas en los talleres y a compararlas con las definiciones. También crearemos una oportunidad para buscar contextos locales en los que la pedagogía teatral pueda desarrollarse (¿tal vez ya se esté desarrollando?) en México, tanto en la realidad teatral como en la vida social.

Esperamos que nuestros talleres sobre pedagogía teatral se conviertan en un espacio inspirador de experiencia, reflexión e intercambio. ¡Te invitamos a participar!

Maria Babicka-Janiszewska,  
Krystyna Mogilnicka,  
Katarzyna Piwońska

Traducción: Katarzyna Górna

7

**MARIA BABICKA-JANISZEWSKA** es pedagoga teatral y socióloga. Desde septiembre de 2023 dirige el Departamento de Pedagogía Teatral del Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski. Es doctoranda y forma parte del equipo de la Cátedra de Métodos de Investigación de la Cultura del Instituto de Ciencias Sociales Aplicadas de la Universidad de Varsovia. Colabora como tutora en programas de desarrollo de liderazgo, entre ellos el Programa de Liderazgo de la PAFW, Polish-American Freedom Foundation —Fundación Polaco-Estadounidense para la Libertad—. Sus intereses de investigación incluyen el movimiento de teatro amateur, la educación teatral en Polonia y las prácticas familiares de participación en la vida teatral. Es graduada en Sociología por el Instituto de Sociología de la Universidad de Varsovia y también graduada de la Escuela de Pedagogos de Teatro del Instituto del Teatro. Es miembro de la Asociación de Pedagogos de Teatro. Imparte talleres dirigidos a personas de distintas edades, centrados principalmente en acompañar el desarrollo profesional de educadores y educadoras.

**KRYSTYNA MOGILNICKA** es Doctora en Humanidades, antropóloga cultural, traductora, editora, productora teatral y gestora de proyectos culturales. Graduada por el Instituto de Cultura Polaca, de la Universidad de Varsovia, y en Estudios Teatrales por la Universidad Carolina de Praga. Entre 2005 y 2015 residió en Praga, ciudad en la que organizó festivales internacionales de teatro y danza, y residencias artísticas, y colaboró en la puesta en escena de espectáculos y su itinerancia por festivales internacionales. Desde 2016, trabaja en el Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski, cuyo Departamento de Cooperación Internacional dirige desde 2020.

**KATARZYNA PIWOŃSKA** es editora, pedagoga teatral y tutora. Colabora con instituciones culturales (el Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski o la Fundación Escuela de Liderazgo) en proyectos de investigación sobre educación cultural, en programas relacionados con la pedagogía teatral y en el desarrollo del personal cultural. Trabaja, asimismo, como editora de publicaciones relativas al teatro, a la accesibilidad y a la educación. Es facilitadora de talleres, supervisiones individuales y grupales y evaluaciones, además de diseñar procesos de desarrollo y elaborar estudios e informes para instituciones culturales.

# Taller para el público del espectáculo. Reseña histórica y práctica

8

**JUSTYNA CZARNOTA** es pedagoga teatral y gestora cultural. Como autónoma, ha impartido talleres para diversas instituciones y organizaciones de toda Polonia y ha diseñado materiales educativos y de desarrollo. Desde noviembre de 2024 ocupa el puesto de directora del Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski.

**MAGDALENA SZPAK** trabaja como pedagoga teatral, formadora y tutora. Es cofundadora del Departamento de Pedagogía Teatral del Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski de Varsovia, donde dirige el programa Plataforma Escolar de Teatro. Obtuvo su licenciatura en la Facultad de Ciencias Teatrales de la Academia Teatral Aleksander Zelwerowicz y completó su formación en la Escuela de Formación Grupal de la Fundación Escuela de Liderazgo y en la Escuela de Formadores de Grupos de Apoyo de la Fundación Sto Pociach. Ejerce como tutora certificada de la Escuela de Liderazgo. Imparte talleres, principalmente para adultos, y apoya el desarrollo de profesores y educadores. También dirige grupos de apoyo para padres.

## ¿Qué entendemos por taller para el público del espectáculo?

En este texto, denominaremos taller pedagógico-teatral para el público del espectáculo la actividad planificada para un grupo de espectadores antes o después de ver la representación. Este concepto proviene del teatro alemán. En el estudio básico que recopila los términos clave de la pedagogía teatral alemana, es decir, el *Diccionario de pedagogía teatral*<sup>1</sup>, el taller para el público del espectáculo no aparece como una entrada independiente, sino que se incluye en una categoría más amplia denominada «preparación para ver la representación y comentario sobre la representación»<sup>2</sup>. Esta se desarrolla de la siguiente manera:

... el objetivo de la oferta pedagógico-teatral que acompaña al espectáculo es despertar el interés de los espectadores por ver teatro y, al mismo tiempo, transmitir conocimientos sobre cómo entender el teatro. Los diferentes medios que sirven para este fin se denominan preparación para ver la representación y comentario sobre la representación.<sup>3</sup>

Gerd Taube, autor de la entrada citada arriba, añade que los talleres para el público del espectáculo combinan dos tipos de metodología:

1. métodos discursivos, relacionados con la transmisión y la obtención de información, el debate y el intercambio de opiniones;
2. métodos intuitivos (a nuestro entender, como autoras del texto, creativos y performativos), como juegos y actividades teatrales o la creación conjunta durante los talleres.

9

En la tradición polaca, para referirse a las actividades relacionadas con el espectáculo, independientemente de si tienen lugar antes o después de verlo, se acuñó el término *taller para el público del espectáculo*. El facilitador del taller lo diseña basándose en la estética del espectáculo y su tema. Los espectadores y las espectadoras, es decir, los y las participantes en el taller, toman parte en actividades conjuntas de carácter performativo que les permiten experimentar por sí mismos el lenguaje del teatro. Esta actividad creativa tiene como objetivo contribuir a que todos nos percatemos de que cada espectador y espectadora tiene su propia perspectiva de la realidad teatral, a que reconozcamos esas diferencias y a que confrontemos entre sí las distintas posturas.

## Taller para el público del espectáculo en el contexto del desarrollo de la pedagogía teatral en Alemania

El desarrollo de la pedagogía teatral y, con ello, de los talleres para el público de los espectáculos en los teatros institucionales alemanes se remonta a la década de 1970 y es consecuencia de los fenómenos que tuvieron lugar en Alemania en este ámbito artístico desde finales de los años sesenta del siglo pasado. Una nueva generación de directores de escena, autores y directores de teatro (entre otros, Claus Peymann, Peter Stein o Klaus Michael Grüber) contribuyó, entonces, a un enorme cambio en el lenguaje teatral que, con el tiempo, se tradujo en una mayor diversidad formal y en el abordaje de nuevos temas. El público, especialmente el más joven, no entendía el teatro contemporáneo, en constante evolución. Fue necesario, por tanto, tomar medidas para fomentar el interés por este arte y su recepción; como respuesta, surgieron los talleres para el público del espectáculo.

1 Koch, G. y Streisand, M. (eds.). (2003). *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Milow: Schibri-Verlag.

2 «Vor- und Nachbereitung», en op. cit. (p. 350). *Vorbereitung* y *Nachbereitung* son dos palabras distintas: la primera significa 'preparación/introducción para ver el espectáculo' (vor significa 'antes'), mientras que la segunda significa, en realidad, 'repasar algo una vez más, paso a paso, para consolidarlo'.

3 *Wörterbuch der Theaterpädagogik* (p. 350).

En la literatura alemana se distinguen dos fuentes de reflexión sobre esta fórmula. Los investigadores Ingrid Hentschel<sup>4</sup> y Manfred Jahnke<sup>5</sup> las encuentran en la actividad del Teatro GRIPS de Berlín y en los llamados cuadernos posespectáculo<sup>6</sup>, elaborados por su compañía desde 1974. Ute Pinkert<sup>7</sup> llama la atención sobre un estudio algo anterior, realizado en 1971 por la Asociación Alemana de Escenarios<sup>8</sup>, el *Estudio sobre el teatro infantil y juvenil*<sup>9</sup>. En vista de los cambios antes mencionados que se estaban produciendo en el lenguaje teatral, los autores del informe señalaron que las actividades educativas dentro de las instituciones teatrales eran uno de los ámbitos (junto con la educación teatral en las escuelas) que requerían una reflexión especial. Para tender un puente sobre el abismo creciente entre el teatro y el público joven, se recurrió a actividades pedagógico-teatrales, entendidas entonces como una oferta adicional al espectáculo. Estas actividades se destinaron principalmente a niños y jóvenes como espectadores desprovistos de conocimientos sobre el lenguaje y los contextos de la creación artística contemporánea.

El concepto de alfabetización estética de los espectadores —es decir, proveer de las herramientas necesarias para comprender el teatro contemporáneo— se vio influido por los sucesivos cambios que se estaban produciendo no solo en el ámbito de este arte, sino también en las ciencias humanas y sociales. El giro performativo, descrito por Richard Schechner<sup>10</sup>, supuso un cambio en la percepción de lo que es un espectáculo: dejó de ser la puesta en escena de un drama teatral y se convirtió en un acontecimiento que tiene lugar aquí y ahora entre un grupo de actores y un público concretos. En su famoso trabajo *El teatro posdramático*, Hans-Thies Lehmann escribió sobre un cambio de énfasis: el teatro posdramático traslada las relaciones del eje escénico (la tensión entre los personajes, el diálogo vivo) al eje del theatron (todo lo que surge entre las personas presentes en el escenario y en el auditorio)<sup>11</sup>. Asimismo, se observó que cada espectador y cada espectadora participan en igualdad de condiciones en el espectáculo e influyen en su desarrollo. Uno de los dramaturgos alemanes más destacados, Heiner Müller, enriqueció esta reflexión con el concepto de visión perceptiva, señalando que la persona que recibe el mensaje decide en qué elemento se centra y, de este modo, cocrea el evento artístico. Así pues, cada persona viene a ver el espectáculo con un aparato receptivo único: tiene su propia sensibilidad y forma de percibir el mundo, además de un conjunto determinado de experiencias. Por lo tanto, no es un ser pasivo, sino que cocrea significados y, mientras observa, emprende de forma activa procesos emocionales e intelectuales.

Las consideraciones arriba descritas influyeron en los equipos creativos, que tomaron medidas conscientes y experimentaron con el fin de fortalecer la relación con el público durante las representaciones. Estas prácticas y el desarrollo de la reflexión teórica tuvieron un impacto directo en las actividades pedagógico-teatrales diseñadas en el contexto de representaciones concretas. En la literatura alemana, al igual que en la polaca, hay pocas descripciones

4 Hentschel, I. (1988). *Kindertheater. Die Kunst des Spiels zwischen Phantasie und Realität* (p. 106). Fráncfort del Meno: Brandes & Apsel.

5 Jahnke, M. (2006). Von der Bedeutung der Theaterpädagogik und Dramaturgie im Kinder- und Jugendtheater. En E. Mittelstädt, *Grimm & Grips 19. Jahrbuch für das Kinder- und Jugendtheater* (pp. 23-31). Fráncfort del Meno: Assitej.

6 Cuadernos posespectáculo (en alemán, *Hefte zur Nachbereitung*): formato editorial iniciado en el Teatro GRIPS de Berlín en 1974 que contiene ejercicios relacionados con espectáculos concretos. Estaban destinados a las y los docentes que desearan continuar la experiencia teatral con el grupo de estudiantes, analizando los puntos de vista y los modelos de comportamiento de los personajes del espectáculo y buscando luego referencias en la realidad cotidiana del alumnado.

7 Pinkert, U. (2014). *Theaterpädagogik im Theater* (p. 29), ed. Mira Sack. Berlín: Schibri-Verlag.

8 Asociación Alemana de Escenarios (Deutscher Bühnenverein): organización que agrupa teatros públicos y privados de Alemania y se ocupa de cuestiones organizativas, políticas y laborales relacionadas con el funcionamiento de los teatros en estas áreas. Se fundó en 1846.

9 Deutscher Bühnenverein. (1971). *Studie zum Kinder- und Jugendtheater*.

10 Véase Schechner, R. (2005). *Performatyka*. Varsovia.

11 Lehmann, H. T. (2004). *Teatr postdramatyczny* (D. Sajewska y M. Sugiera, trads.) (p. 206). Cracovia.

o estudios científicos dedicados a esta forma de trabajo pedagógico-teatral<sup>12</sup>. Quien escribe más exhaustivamente sobre ellas es Pinkert, que enumera tres tipos de estrategias utilizados por los pedagogos y las pedagogas teatrales durante los talleres para el público de los espectáculos (se ordenan según su aparición en el discurso científico):

**Interactivas:** son resultado del cambio de paradigma en la educación y del abandono de la transmisión de conocimientos *ex cathedra* en favor de la interacción con el grupo.

**Semióticas:** se centran en el desarrollo de la competencia para interpretar los signos teatrales (tanto más necesaria para el público cuanto más cambia el lenguaje teatral).

**Performativas:** se relacionan con el hecho de experimentar en uno mismo las herramientas performativas y aquellas que resultan de reformular la percepción de la perspectiva del público en el teatro.

Pinkert añade que todas estas estrategias se utilizan actualmente en mayor o menor medida, dependiendo del objetivo que persiga cada encuentro concreto con el público.

A lo largo de los años, la presencia de los talleres para el público del espectáculo en los teatros alemanes se ha convertido en una herramienta importante para crear un vínculo de entendimiento entre el escenario y el auditorio. Las actividades pueden centrarse en diferentes temas de este ámbito: profundizar en el interés por la temática del espectáculo, mostrar la multidimensionalidad del proceso teatral o apoyar su interpretación (por ejemplo, experimentando el espectador soluciones estéticas concretas), entre otros<sup>13</sup>. Hoy por hoy, esta forma de trabajar con el público sigue siendo un elemento importante de los teatros alemanes. A decir verdad, en Polonia no se llegó a alcanzar un efecto similar, aunque la promoción de la idea del taller para el público del espectáculo fue una de las principales misiones del Instituto del Teatro relacionadas con la implementación de la pedagogía teatral en Polonia. Como parte integrante de esta institución, es posible que no lo lleváramos a cabo de manera eficaz. Nuestros esfuerzos en este ámbito serán, precisamente, el tema de la siguiente parte de este texto.

11

## El desarrollo del concepto de taller para el público del espectáculo en la realidad teatral polaca

El taller para el público del espectáculo apareció en el teatro institucional polaco junto con la llegada de influencias alemanas a finales de la primera década del siglo XXI<sup>14</sup>. Justyna Sobczyk, posgraduada en Pedagogía Teatral por la Universidad de las Artes de Berlín<sup>15</sup>, fue quien introdujo este concepto en Polonia. En 2005 comenzó a trabajar como pedagoga teatral en el Instituto del Teatro y enseguida puso en marcha el proyecto Acertijo Teatral, consistente en talleres mensuales sobre espectáculos seleccionados del repertorio de

12 Además de la publicación de Pinkert mencionada anteriormente, puedes consultar la revista *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen*; en el número 70 incluyen cinco textos que describen ejemplos concretos de talleres para el público del espectáculo. Los autores son estudiantes de la Facultad de Pedagogía Teatral de la Universidad de las Artes de Berlín. Como parte de sus estudios universitarios, tuvieron que participar en unos cinco o seis talleres y, a efectos de la publicación, se les pidió que describieran una de las experiencias teniendo en cuenta el contexto, el concepto y la estrategia aplicada por el pedagogo o la pedagoga teatral. Todo ello se puede encontrar en la página web [https://www.archiv-datp.de/downloads/zft\\_70.pdf](https://www.archiv-datp.de/downloads/zft_70.pdf) (fecha de acceso: 25/11/2024). En *Pedagogía teatral en el teatro*, Pinkert también menciona el trabajo de fin de grado de Nadine Griese de 2010 dedicado a los talleres para el público del espectáculo.

13 Pinkert, U., *op. cit.* (p. 37).

14 Sin embargo, esto no significa que anteriormente en el teatro polaco no se hubieran emprendido actividades dirigidas al espectador, que acompañaran al espectáculo y se refirieran a una representación concreta. La tradición del trabajo educativo relacionado con los espectáculos es larga, pero en realidad no hay estudios dedicados a este tema. En la literatura especializada aparecen a menudo referencias a las actividades de Jan Dorman relacionadas con los espectáculos para niños que él mismo dirigió o a la iniciativa de Anna Hannowa, el Club 1212 del Teatro Polaco de Breslavia, pero este ámbito requiere una labor de investigación que hasta ahora no se ha llevado a cabo.

15 Véase <https://www.udk-berlin.de/en/university/> (fecha de acceso: 30/9/2025).

los teatros de Varsovia y dirigidos a alumnos y alumnas de secundaria, así como a estudiantes universitarios. En la temporada 2005-2006 también se inició en Varsovia otro programa, Teatro y Escuela, en el que participaron cuatro teatros y cuatro escuelas. En el marco de esta colaboración, cada teatro organizó actividades educativas para la escuela asociada durante toda la temporada teatral.

Sin embargo, como el Instituto del Teatro tiene un carácter nacional general, el enfoque de la pedagogía teatral pasó rápidamente de las actividades locales puntuales a la formación de personal capaz de impartir talleres para el público del espectáculo en toda Polonia. En 2007 surgió la primera iniciativa dirigida a adultos interesados en educación teatral: «TISZ Aneks»<sup>16</sup>, un evento de dos días de duración compuesto por cuatro talleres pedagógico-teatrales diferentes diseñados para la misma obra, *Albośmy to jacy, tacy*, dirigida por Piotr Cieplak (uno de ellos era un taller previo al espectáculo y los demás, talleres posteriores a este). La siguiente propuesta con el mismo nombre («TISZ Aneks: Curso de Pedagogía Teatral»), en la temporada 2008-2009, ya tenía carácter académico anual. Desde entonces, en los siguientes cursos para pedagogos y pedagogas teatrales impartidos por el Instituto del Teatro (Escuela de Pedagogos Teatrales y, más tarde, también estudios de posgrado en Pedagogía Teatral coorganizados con el Instituto de Cultura Polaca de la Universidad de Varsovia<sup>17</sup>) se incluyó de forma obligatoria un módulo sobre el diseño de talleres para el público del espectáculo.

En este punto queremos señalar que, por aquel entonces, la actividad pedagógico-teatral del Instituto del Teatro estaba muy vinculada al trabajo de la Asociación de Pedagogos y Pedagogas Teatrales<sup>18</sup> (creada gracias a las personas participantes en el curso «TISZ Aneks» de la temporada 2008-2009 y a la que también pertenecían profesionales del Instituto del Teatro, entre ellos las autoras de este texto). Las actividades de la asociación permitieron recaudar fondos para la consecución de objetivos comunes a ambas organizaciones. La Asociación de Pedagogos y Pedagogas Teatrales (SPT) llevó a cabo dos iniciativas relacionadas con la promoción de los talleres para el público del espectáculo y la formación de personas en este campo:

**Teatro CTRL+V:** proyecto llevado a cabo en 2008, dirigido a escuelas de pequeñas localidades. Consistía en excursiones escolares al teatro: niños y jóvenes veían la representación y participaban en talleres para el público del espectáculo. En el marco de esta actividad, también se elaboró un folleto para profesores titulado «Cómo pegar el

16 El nombre «TISZ Aneks» (a veces también «TISZ ANEX» y «TISZ ANEX») es la abreviatura de «Teatr i Szkoła – Aneks» («Teatro y Escuela – Anexo»). Se refiere a todas las iniciativas de Justyna Sobczyk entre 2007 y 2010 concebidas como un suplemento, un apéndice a su actividad principal; es decir, el programa TiSZ, Teatr i Szkoła (Teatro y Escuela), basado en la colaboración a largo plazo entre escuelas y teatros seleccionados e inspirado en el programa berlinés TUSCH (Theater und Schule). TISZ Aneks incluía iniciativas de formación (talleres, conferencias) para personas que iban a impartir talleres educativos en teatros en el marco del programa Teatro y Escuela. La primera iniciativa de TISZ Aneks fue en 2007, fecha en la que se organizó una serie de talleres diferentes en torno a la representación *Albośmy to jacy, tacy* (basada en la obra de Stanisław Wyspiański; dirigida por Piotr Cieplak y estrenada en el Teatro Universal Zygmunt Hübner de Varsovia el 26 de mayo). El programa detallado de este evento se puede encontrar en la página web <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/39502/tisz-anex-w-instytucje-teatralnym> (fecha de acceso: 26/11/2024). El siguiente evento bajo este lema fue la conferencia internacional organizada los días 4 y 5 de octubre de 2008 «TISZ Aneks. ¿Quién ama la educación? Sobre la educación en el teatro», seguida de una serie de talleres para educadores, «TISZ Anexo: Curso de Pedagogía Teatral», entre 2009 y 2010. Como resultado de esto último, se creó la Asociación de Pedagogos y Pedagogas Teatrales.

17 Los estudios de posgrado en Pedagogía Teatral se crearon en 2014 en colaboración con el Instituto de Cultura Polaca de la Universidad de Varsovia y con el Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski. Están dirigidos a personas que desean adquirir los conocimientos y la experiencia necesarios para poner en práctica diferentes tipos de trabajo teatral y proyectos con participación grupal en escuelas, teatros, casas de cultura, talleres de terapia ocupacional, residencias para personas mayores o con discapacidad, organizaciones no gubernamentales y comunidades locales. El programa consta de lecciones dedicadas al análisis de la cultura, talleres teatrales y clases que introducen el contexto psicológico y pedagógico del trabajo en grupo. Los estudios concluyen con la realización de un proyecto de carácter participativo.

18 La Asociación de Pedagogos y Pedagogas Teatrales (SPT, por sus siglas en polaco) funciona desde 2010. En un inicio, reunía principalmente a pioneros y pioneras de la pedagogía teatral en Polonia que trabajaban en instituciones y organizaciones de todo el país. En la actualidad, la creación de redes en el entorno pedagógico-teatral no es la principal área de actividad de la asociación. Esta lleva a cabo numerosos proyectos educativos, artísticos y artístico-sociales propios. Desarrolla sus actividades en escuelas, teatros, universidades, casas de cultura y espacios independientes. También participa como socia en las actividades de otras organizaciones. Véase <https://pedagogzyteatru.org/0-spt/> (fecha de acceso: 30/9/2025).

teatro de forma eficaz»<sup>19</sup>, escrito por Justyna Sobczyk y Sebastian Świąder, con una parte dedicada, asimismo, al diseño de este tipo de actividades.

**Tensión Teatral:** proyecto que conectó teatros y escuelas en 2013. En él participaron un total de diez teatros dramáticos y de marionetas de toda Polonia. Cada uno de ellos organizó un ciclo de cuatro días de clases para profesoras y profesores, impartidas por miembros de la Asociación de Pedagogos y Pedagogas Teatrales con el apoyo de personas empleadas en la institución correspondiente. El objetivo era promover entre quienes trabajan en la escuela nuevas formas de trabajo en torno a la representación teatral presenciada.

También en el Instituto del Teatro, a lo largo de muchos años, especialmente antes de 2016, hemos emprendido iniciativas destinadas a popularizar los talleres para el público del espectáculo en diferentes programas:

**Teatro Polonia.** El objetivo de este programa, puesto en práctica desde 2009, es presentar espectáculos en zonas con limitado acceso a la cultura<sup>20</sup>. En 2013 se introdujo en el reglamento una disposición que obligaba a los beneficiarios a realizar actividades educativas en forma de talleres para el público del espectáculo. Al mismo tiempo, pusimos en marcha un sistema de formación y consulta de actividades dirigido a los representantes de los equipos, ya que pocas personas conocían este modelo educativo. El módulo educativo resultó ser una gran carga para las compañías de teatro que participaban en el programa: requería tiempo, lo que desorganizaba las actividades de otras personas del equipo, y, además, estaba dirigido a una pequeña parte del público; por otro lado, las casas de cultura no siempre lograban atraer a espectadores interesados en esta oferta. Dentro del programa Teatro Polonia se siguen realizando varias actividades adicionales; sin embargo, el taller para el público del espectáculo dejó de ser la fórmula preferida.

**Concurso Jan Dorman.** Se trata de un programa llevado a cabo entre 2015 y 2020, en el que las compañías seleccionadas recibían fondos para la producción y explotación de espectáculos destinados a niños o jóvenes en centros educativos<sup>21</sup>. Una parte indispensable de la visita a las escuelas eran las actividades educativas relacionadas con la representación. Las compañías solían preparar espectáculos con compromiso social, por lo que a menudo en las actividades se intentaba transmitir contextos adicionales, no reflejados en la propia representación, pero relacionados con el tema tratado.

**Plataforma Escolar de Teatro.** Es un portal web dirigido a personas que trabajan en escuelas y desean utilizar el teatro tanto en clase como fuera de ella<sup>22</sup>. Parte de la base de datos está compuesta por guiones de actividades relacionadas con los espectáculos a los que el grupo de alumnos ha asistido. Se trata de esquemas universales que

19 El folleto se puede encontrar en la página web <https://pedagogodzyteatru.org/jak-skutecznie-wklejac-teatru/> (fecha de acceso: 3/11/2024).

20 Teatro Polonia es un programa iniciado en el Instituto del Teatro con el fin de facilitar a los habitantes de las localidades más pequeñas (en las que no hay teatros institucionales) el acceso a la oferta teatral polaca. Los espectáculos seleccionados por el jurado del programa se representan en los auditorios de las casas de cultura locales. Cada año se organizan giras por Polonia de espectáculos en forma y temática muy variada, dirigidos a un público de un amplio rango de edades. Véase <https://teatrpolnska.pl/idea/> (fecha de acceso: 30/9/2025).

21 El objetivo del Concurso Jan Dorman era animar a las compañías teatrales profesionales y a los teatros institucionales a crear espectáculos destinados a ser representados en centros educativos, así como mejorar la calidad artística de este tipo de producciones. Tener en cuenta y aprovechar de forma creativa las condiciones escolares (por ejemplo, el espacio, la duración de las clases, etc.) era uno de los criterios esenciales del proyecto. De esta manera, el concurso contribuiría a eliminar las barreras que impiden a la comunidad escolar acceder a obras teatrales de gran calidad artística. Se decidió que el concurso llevaría el nombre de Jan Dorman, destacado creador teatral polaco, director de escena y pedagogo, además de director durante muchos años del Teatro de los Niños de Zagłębie en Będzin. Es conocido su enfoque experimental del arte y su tratamiento subjetivo de los niños, a quienes considera creadores y espectadores en igual medida. Véase <https://www.institut-teatralny.pl/dzialalnosc/pedagogika-teatru/konkurs-im-jana-dormana/> (fecha de acceso: 30/9/2025).

22 Véase <https://teatrotekaszkolna.pl/> (fecha de acceso: 30/9/2025).

pueden aplicarse después de cualquier espectáculo y también de guiones elaborados para representaciones concretas disponibles en línea (entre otras, en las colecciones de Ninateka<sup>23</sup> o TVP VOD<sup>24</sup>). Entre 2019 y 2023, el Departamento de Pedagogía Teatral colaboró con iTeatr TVP para escuelas<sup>25</sup>; en ese entonces, elaboramos guiones para talleres relacionados con los espectáculos retransmitidos cada mes por la televisión pública polaca y, a continuación, los publicamos en el portal.

**Escuela de Pedagogos Teatrales.** Bajo este nombre, funcionó desde 2013 el ya desaparecido sistema de cursos de formación dentro del programa Verano en el Teatro<sup>26</sup>. Dichos cursos adoptaron diversas fórmulas, según las necesidades del entorno que identificamos en cada momento, pero el módulo relativo a la creación de un taller para el público del espectáculo siempre estuvo presente de alguna forma. Para nosotras dos, fueron especialmente importantes los talleres que separamos de esta estructura y realizamos en pareja entre 2016 y 2017 bajo el nombre de «Escuela de Pedagogos Teatrales. Diseño de talleres para el público del espectáculo». En el marco de estos encuentros vimos, junto con los y las participantes, espectáculos en teatros seleccionados. El primer día de la formación realizamos un taller de integración, en el que se introducían y compartían las categorías básicas relacionadas con el taller pedagógico-teatral y, en los días siguientes, invitamos a los y las participantes a diseñar, en pequeños equipos, talleres para una de las representaciones con el fin de impartirlos, a continuación, al resto del grupo. La experiencia adquirida durante la preparación y la realización de estas ediciones de la Escuela de Pedagogos Teatrales nos permitió definir nuestra metodología a la hora de diseñar talleres para el público del espectáculo, metodología que nos gustaría compartir en la siguiente parte de este texto.

14

Puede sorprender que, tras tantas actividades diferentes y pese a la frecuente oferta educativa actual en los teatros institucionales e independientes de Polonia, los talleres para el público del espectáculo, tal y como se describen en nuestro texto, aparezcan con poca frecuencia. Tal vez nuestra estrategia promocional no funcionó porque carecía de carácter sistémico: siempre se llevó a cabo al margen de otros programas y sus objetivos. En la actualidad, las representaciones suelen ir acompañadas de charlas o encuentros con el equipo de actores y, para los grupos escolares, se ofrecen visitas guiadas por el teatro o talleres de carácter práctico (trabajo con marionetas, talleres de emisión de voz, talleres de interpretación). Los talleres para el público del espectáculo ocupan tan solo una pequeña parte de las actividades pedagógico-teatrales (y están dedicados por lo general al público joven). Sin duda, esto se debe a la realidad institucional, pero quizá también influya el hecho de que, aparte de los estudios de posgrado en Pedagogía Teatral, hoy en día no existe ningún lugar en el que se pueda desarrollar la competencia necesaria al respecto. Esperamos que la siguiente parte de nuestro texto

23 Ninateka es un servicio de vídeo bajo demanda que ofrece películas de ficción, documentales y cintas de animación, grabaciones de espectáculos, conciertos, congresos, encuentros con creadores, charlas y conferencias, audiolibros y radioteatros. Véase <https://ninateka.pl/> (fecha de acceso: 30/9/2025).

24 TVP VOD es un servicio de vídeo bajo demanda de la televisión pública polaca que también incluye una base de archivos teatrales (entre otros, grabaciones en vídeo de espectáculos del repertorio de los teatros y proyectos originales del Teatro de la Televisión). Véase <https://vod.tvp.pl/teatr> (fecha de acceso: 30/9/2025).

25 Teatro en línea de la televisión pública polaca: TVP para Escuelas (iTeatr TVP dla szkół). Fue un proyecto llevado a cabo por la Televisión Polaca entre los años 2012 y 2023. Los centros regionales de TVP organizaban cada mes transmisiones en línea de espectáculos teatrales seleccionados para escuelas primarias y secundarias.

26 Verano en el Teatro es una convocatoria de subvenciones que cada año selecciona entidades organizadoras de talleres artísticos vacacionales de dos semanas de duración para niños o jóvenes. Los centros que reciben la subvención también obtienen acceso a actividades de desarrollo. El módulo de desarrollo del programa va cambiando a lo largo de los años; según la edición, incluía, entre otras cosas, cursos de formación, talleres, creación de redes, supervisiones y visitas de estudio. También se incluyeron, y se siguen incluyendo en la oferta, actividades dirigidas a personas que no realizan proyectos en la edición en cuestión (consultas sobre solicitudes que no recibieron subvenciones, cursos de formación para personas interesadas en un área concreta de trabajo con niños y jóvenes, etc.). Véase <https://latowteatrze.pl/o-nas/o-programie-lato-w-teatrze> (fecha de acceso: 30/9/2025).

resulte útil para quienes deseen elaborar por su cuenta el guion de un taller para el público del espectáculo.

### Diseña tu propio taller

Como ya mencionamos anteriormente, el taller para el público del espectáculo es una combinación de diferentes tipos de actividades (discursivas, creativas, performativas), cuyo objetivo principal depende del momento en que estas se realizan. El taller previo al espectáculo es una especie de introducción a la recepción: centra la atención del futuro público en el tema que se va a tratar en el escenario o permite experimentar las formas estéticas utilizadas en la representación teatral. A su vez, el objetivo de las actividades propuestas en el taller posterior al espectáculo será continuar con la experiencia teatral presenciada: una situación creativa diseñada que servirá de pretexto para hablar sobre el espectáculo e intercambiar diferentes perspectivas recopiladas por los y las participantes en el encuentro. El grupo intercambia observaciones e impresiones, y este aspecto colectivo permite construir un nivel interpretativo adicional que no tiene cabida en la propia vivencia individual. Todas estas actividades son posibles gracias al pedagogo o la pedagoga teatral, que es la persona que elige los objetivos específicos del taller a los que adapta los ejercicios. Cada sesión es diferente, al igual que lo es la sensibilidad de cada pedagogo y pedagoga teatral y de las personas que participan en el taller.

A continuación, presentamos información que, esperamos, te sirva de inspiración para idear talleres para el público del espectáculo. Te animamos a diseñar tus propias actividades basándote en esta definición, siempre teniendo en cuenta que se trata de una propuesta original tuya, una invitación al grupo a trabajar reflejando la singularidad de tu propia visión del espectáculo.

15

## PASO 1.

### Asiste al espectáculo

La forma de trabajo que estamos comentando supone que el espectáculo es el punto central, por lo que debes conocer su forma definitiva antes de empezar a elaborar el taller. Por un lado, esto es obvio, pero, por otro, la realidad del trabajo en los teatros institucionales hace que a menudo sea necesario diseñar el itinerario educativo antes del estreno. Las personas que lo elaboran asisten a los ensayos, tienen a su disposición el texto, ven los diseños de vestuario y escenografía, y habitualmente hablan con el equipo que crea la representación, lo que les permite estar cerca del proceso de creación del espectáculo<sup>27</sup>. Todos estos aspectos pueden resultar realmente útiles: las herramientas o propuestas de ejercicios que se ideen en ese momento pueden ser valiosas y, de hecho, establecer una relación con el material escénico que se presente posteriormente. Sin embargo, a veces el exceso de conocimientos (y también de emociones) puede resultar abrumador y agobiar a la persona que diseña el taller, haciendo que quiera transmitir o reforzar un mensaje importante para el equipo que crea la obra.

<sup>27</sup> En el teatro institucional polaco existen dos vías principales de colaboración con un pedagogo o una pedagoga teatral en la preparación de un taller para el público del espectáculo: o bien una persona contratada de forma permanente por el teatro para desempeñar esa función colabora con el equipo que crea la representación, o bien se invita a una persona externa para que desarrolle actividades educativas e imparta talleres relacionados con un proyecto teatral concreto de la institución. Los festivales de teatro, especialmente los dirigidos al público joven, también invitan a pedagogos y pedagogas teatrales a desarrollar y dirigir talleres sobre determinados espectáculos e incluyen esta oferta en su programa, o bien incluyen espectáculos que ya cuentan con una oferta educativa y la consideran parte integral del evento. Es, asimismo, habitual que, por encargo del teatro, los pedagogos teatrales diseñen talleres para el público del espectáculo en forma de guion del que el profesorado puede disponer como guía durante las clases.

No obstante, aquí se trata de crear una situación en la que el espectador no se centre en la recepción de lo que era la intención de los creadores del espectáculo, sino que se sienta invitado a analizar lo visto y a compartir sus reflexiones, lo cual obedece a la premisa de que la interpretación tiene un componente creativo. El papel del pedagogo o la pedagoga teatral es, por lo tanto, mediar entre la obra y el público de tal manera que este pueda profundizar en su experiencia receptiva. Por eso recomendamos preparar los talleres tras el estreno, ya que entonces se aprecia la estructura completa de la obra y el contacto con el público nos permite observar la recepción del contenido en su totalidad.

## PASO 2.

### Conoce la realidad y establece el marco organizativo

Antes de empezar a pensar en el tema que vas a desarrollar con el grupo y de elegir los ejercicios más adecuados de entre los que conoces, comprueba si el taller para el público del espectáculo es realmente la forma más adecuada. A veces, el organizador o director exige que se prepare una propuesta educativa dirigida a todo el público; en ese caso, es mejor optar por otras formas de trabajo: por ejemplo, un debate moderado con el público o bien invitar a las personas a debatir en parejas o en grupos algo más grandes las cuestiones que tú les plantees. En nuestra opinión, el tamaño de grupo óptimo para un taller que incluya la actividad performativa abarca unas veinte personas. Es igualmente importante tener en cuenta la duración de la reunión: ser consciente de este aspecto te ayudará a elegir la fórmula adecuada y a planificar mejor cada uno de los ejercicios. El espacio destinado al trabajo no es menos importante: las condiciones en las que vais a obrar pueden ser en sí mismas una fuente de inspiración (por ejemplo, si se trata de un vestíbulo transitado con escaleras, tal vez valga la pena utilizarlas en una de las tareas). Una sala enorme con mala acústica favorecerá ejercicios que distarán de los sugeridos por un espacio pequeño e íntimo con suelo de ballet. Tú dirigirás el taller de forma diferente si se celebra en un teatro, en un aula o en una casa de cultura. Por lo tanto, identifica las circunstancias y prepara un taller que se adapte a ellas. Las siguientes preguntas te ayudarán a hacerlo.

En una situación ideal, podrías decidir el grupo, el momento y el lugar en que desarrollar la actividad. Sin embargo, en el trabajo solemos encontrarnos con diversas limitaciones o requisitos externos. A pesar de ello, primero responde a las preguntas al margen de esta realidad: esto te permitirá conocer tu propio estilo y prioridades. A continuación, reflexiona sobre qué aspectos son influenciables y cuáles innegociables:

¿Para quién se organizará el taller? Describe el grupo de personas. Piensa si conoces a estas personas o si ya tienes experiencia trabajando con ellas; comprueba si sabes algo sobre ellas en esta etapa.

¿Sabes si el grupo dispone de tiempo solo antes o solo después de la representación? ¿Cuánto durará el taller?

¿Cómo es el lugar donde lo llevarás a cabo?

¿Puedes entrar en el espacio escénico en el que se representa la obra?

¿Puedes utilizar el atrezzo (u otros elementos) que formará parte del espectáculo?  
¿O tal vez tienes acceso al texto, la música u otro material?

### Aprovecha tu propia percepción en el diseño de las actividades

Tenemos la impresión de que la responsabilidad de diseñar el taller a veces hace que, como pedagogos y pedagogas teatrales, veamos la obra con un objetivo concreto, queriendo, por así decirlo, extraer de ella aspectos atractivos para desarrollarlos en los talleres. Por supuesto, esta es una de las estrategias de preparación y nosotras mismas la utilizamos a menudo. Sin embargo, queremos recordar que el personal pedagogo también ejerce de espectador: participa de pleno derecho en el espectáculo, creando significados en su mente y percibiendo la obra de arte a su manera, única y personal. Proponemos adoptar una perspectiva en la que nuestra propia percepción pueda servir de inspiración para diseñar el taller para el público del espectáculo. Tus propias emociones, tus primeras impresiones, tus interrogantes, tus dificultades de comprensión pueden ser pistas que te indiquen en qué dirección vale la pena desarrollar las actividades. Por eso, después de ver la obra, intenta realizar algunos ejercicios.

Dibuja una escena del espectáculo, la que te haya quedado más fuertemente grabada en la mente después de ver la representación. ¿Por qué crees que es precisamente esta?

Traza un mapa mental con los pensamientos que te suscitó esta representación. No es necesario que tengan una estructura lógica, simplemente escribe lo que te venga a la mente.

¿Qué emociones sientes ahora y qué emociones sentiste mientras veías la obra? Nómbralas y dibújalas en el gráfico.

Piensa un momento y completa la siguiente frase en sus diferentes variantes:

Si este espectáculo fuera un árbol/vehículo/animal/mueble, etc., sería  
-----, porque -----.

¿Qué preguntas te gustaría hacer a los creadores del espectáculo?

También puedes proponer al grupo cada uno de los ejercicios anteriores como primer paso y, a continuación, desarrollar las actividades del taller basándote en las respuestas obtenidas.

Ambas contamos con experiencia en la realización de talleres posteriores a los espectáculos que consideramos proyectos artísticos muy fallidos, porque no los entendíamos. A veces, gracias a la sabiduría del grupo, lográbamos cambiar nuestra forma de pensar y comprender mejor la representación, por lo que consideramos que la valoración personal del espectáculo no tiene, en principio, ninguna importancia en el proceso de preparación del taller. Esta valoración nos llevó a elegir el taller previo al espectáculo como formato más adecuado para apoyar al público, ya que el encuentro se convierte entonces en una oportunidad para sensibilizarlo sobre un aspecto concreto de la representación, lo que permite que esta resulte más comprensible y que su recepción sea más profunda. Esta vía es a veces criticada por orientar excesivamente a los espectadores y las espectadoras e inhibir el proceso natural de recepción.

En este momento queremos señalar que existe una diferencia entre la situación en la que el facilitador aporta su propia perspectiva, y construye sobre ella una estructura abierta a múltiples interpretaciones, y la situación en la que el facilitador dirige un taller encaminado a unas conclusiones concretas, las mismas a las que él ya había llegado. Desde nuestro punto de vista, los talleres con tesis suponen una grave amenaza, ya que se trata de una situación en la que los ejercicios se seleccionan de tal manera que los participantes, durante el taller, confirman lo que el facilitador ya piensa sobre el espectáculo en cuestión o sobre algún

elemento de este. Esto no es fácil de explicar sin referirse a una representación concreta, pero intentemos hacerlo utilizando códigos culturales conocidos. Por ejemplo, caes en la trampa de diseñar un taller con tesis si te importa que, al final del encuentro tras la representación de Caperucita Roja, los participantes digan que hay que escuchar a los padres, y tras Zemsta, que no se debe engañar a la pareja. Lo mismo ocurre cuando propones trabajar con estereotipos: primero pretendes sacarlos a la luz y luego, junto con el grupo, refutarlos.

¿Por qué un taller con tesis es una trampa? Porque proyecta tu percepción o creencias en los demás. Desde tu posición como facilitador del taller puedes influir en la interpretación; sin embargo, en la reunión del grupo después de la representación, el objetivo es que todos puedan compartir sus perspectivas, que haya espacio para expresiones autónomas y libres. La tarea de los pedagogos y las pedagogas teatrales es, después de todo, diseñar una situación de interpretación abierta en la que los y las participantes puedan reflexionar más profundamente sobre el tema o la estética del espectáculo y experimentarlos por sí mismos.

Por lo tanto, nuestra recomendación es buscar ejercicios que despierten tu propia curiosidad y que a ti te apetezca realizar. Si sospechas que ya conoces las respuestas esperadas y que te aburrirás esperando a que lleguen, es muy probable que la tarea tampoco resulte demasiado atractiva para el grupo.

#### PASO 4.

##### Analiza el espectáculo

Nuestra experiencia nos dice que un análisis atento, incluso teatrológico, del espectáculo también puede ser útil para preparar el taller. Intenta responder a algunas de las preguntas que se proponen a continuación, a nosotras nos suelen ayudar. Debido a la diversidad y variabilidad de los lenguajes del teatro contemporáneo, es probable que no sean adecuadas para todas las representaciones; por lo tanto, te animamos a que elijas las que consideres más apropiadas o inventes tus propias preguntas.

Haz una lista de todos los personajes y caracterízalos brevemente. ¿Qué te llamó la atención en la actuación? ¿Y en el vestuario?

Elabora un hilo de acontecimientos. Asigna títulos a las distintas secuencias del espectáculo.

O, como alternativa, reflexiona sobre la estructura de este espectáculo: ¿cómo es? Preséntala en forma gráfica.

¿Qué soluciones formales adoptaron los creadores? Si no tienes clara esta pregunta, comprueba lo siguiente:

¿Se utilizan títeres o medios multimedia en el espectáculo? ¿Hay canciones? Si es así, ¿cuál es su función?

¿Hay más monólogos o diálogos? ¿O acaso aparecen formas de expresión no verbales? (¿Cuáles son?, ¿cuándo aparecen?).

¿Cómo se cuenta la historia? ¿Los personajes simplemente conversan entre sí? ¿Hay soliloquios? ¿Se pronuncian en voz alta acotaciones escénicas u otros textos? ¿Qué impresión te causa esto?

Describe la escenografía del espectáculo. ¿Cómo cambió a lo largo de la representación? En tu opinión, ¿esos cambios tuvieron algún significado?

¿Con qué palabras podrías describir la música o el paisaje sonoro del espectáculo?



¿Tuvo algún significado especial en alguna escena? ¿Qué función desempeñaba en el espectáculo y en sus distintas escenas?

Piensa en el movimiento escénico. ¿Algún personaje se movía de manera característica? ¿O tal vez eran grupos de personajes? ¿Hubo secuencias que se repetían en la estructura de la obra?

¿Qué temas abordaba el espectáculo? Empieza por identificar el tema que consideras más importante y, a continuación, enumera todos los demás que se te ocurran.

También puedes utilizar cada una de las preguntas anteriores como base para un ejercicio que propongas a tu grupo y, a continuación, desarrollar las siguientes actividades basándose en las respuestas obtenidas. Asimismo puedes, después de realizar este ejercicio por tu cuenta, elegir un elemento/tema/cuestión al que dedicar todo el taller.

## PASO 5.

### Diseña tu taller

Cada taller consiste, en esencia, en una serie de ejercicios propuestos al grupo por el facilitador. Elige o crea aquellos que se relacionen con la temática o la estética del espectáculo para el que estás preparando el taller. El diseño del taller es un acto creativo individual (o colectivo, si trabajas con otra persona) basado en todas tus experiencias anteriores. En realidad, no existe ninguna regla universal al respecto. Por eso, puedes estar seguro/a de que diferentes personas propondrán diferentes talleres. No escribimos esto para dejarte sin propuestas, sino más bien para decirte: confía en ti mismo/a y piensa que simplemente puedes intentarlo.

#### | Primera propuesta

La colección de guiones de talleres para el público del espectáculo más amplia se encuentra en la página web [www.teatrotekaskolna.pl](http://www.teatrotekaskolna.pl). Algunos de ellos fueron preparados para las grabaciones disponibles en línea<sup>28</sup>. Te recomendamos que, a modo de preparación, primero veas la grabación del espectáculo y, a continuación, leas atentamente la descripción del taller apuntando tus conclusiones al respecto. También puedes tomar como base tu propia participación en el taller para el público del espectáculo. Lo mejor es ponerse de acuerdo con otra persona para realizar el trabajo, de manera que, al terminarlo, podáis intercambiar observaciones y debatir sobre el tema.

#### | Segunda propuesta

Puedes inspirarte en nuestra estructura dramática favorita. En ese caso, el taller consta de lo siguiente:

- Introducción, a veces denominada «contrato», en la que recordamos el marco organizativo, anunciamos el tema o revelamos la estructura de las actividades y acordamos con el grupo las reglas que se aplicarán durante el taller.
- Al menos un ejercicio de calentamiento (y más a menudo varios) inspirado en la representación: prepararás al grupo tanto a nivel intelectual como físico para la siguiente parte del taller.

28 Las sugerencias de trabajo relacionadas con los espectáculos teatrales están disponibles en la pestaña temática «Lekcje z omówieniem spektaklu»: <https://teatrotekaskolna.pl/konspekt/lista?temat=20> (fecha de acceso: 30/9/2025). Algunas de ellas son estructuras universales que pueden aplicarse a múltiples espectáculos o adaptarse fácilmente a una obra teatral concreta.

- Actividad performativa principal relacionada con el espectáculo y que permite la transformación creativa o el debate sobre un tema seleccionado. En ocasiones, esta tarea también puede desarrollarse en etapas posteriores del taller.
- Un breve resumen que permita a los participantes cerrar los temas tratados y al facilitador obtener retroalimentación.

Si nos decidimos por esta estructura, comenzamos por idear la actividad performativa principal. Por lo general, esta es la tarea que más tiempo lleva, pero también es fundamental para diseñar el resto de elementos del taller. A continuación, reflexionamos sobre lo que necesita el grupo para poder realizar de manera creativa el ejercicio principal y planificamos diferentes variantes de actividades.

## PASO 6.

### Trabaja la calidad

No des por sentado que el primer esquema que prepares será perfecto o definitivo. Esto ocurre muy raramente. El proceso de diseñar un taller es diferente al de impartirlo. El trabajo de los pedagogos y las pedagogas teatrales depende del grupo concreto y de nuestra capacidad de respuesta durante el encuentro. Por último, te proponemos dos formas de analizar tus propios talleres. Vale la pena recurrir a ellas para su desarrollo regular, pero también cuando, después de las actividades, sientas confusión o incertidumbre.

20



Sintetiza el taller por escrito: apunta todo lo que sucedió durante las actividades en orden cronológico. Deja la hoja a un lado durante unos días y luego vuelve a ella e intenta leerla como si fueran las notas de otra persona. ¿Qué reflexiones te vienen a la mente?

Resume el taller a otra persona, preferiblemente dedicada a la pedagogía teatral, y pídele que te diga qué aspectos de tu intervención le parecen más importantes. También puedes formular una pregunta para la cual ambos busquéis la respuesta juntos. Recuerda que lo que la otra persona comparte son solo sus hipótesis: no siempre tiene razón, pero a menudo una perspectiva diferente enriquece nuestra forma de pensar.

Los pedagogos y las pedagogas del teatro tratan de encontrar una estructura para el encuentro que proporcione una sensación de seguridad y, al mismo tiempo, permita a los participantes actuar y reflexionar. Es una combinación realmente difícil y adquirir nuevas experiencias ayuda a encontrar el equilibrio. Esperamos haberte animado a crear y llevar a cabo un taller para el público del espectáculo. Esta aventura intelectual también te ayudará a profundizar en tu percepción de la representación y te hará disfrutar aún más de tus visitas al teatro. ¡Mucho éxito y diviértete!

Traducción: Katarzyna Górna

# ¿Seriedad total? Sobre el uso del juego en la pedagogía teatral

Justyna Czarnota charla con Tomasz Daszczuk, Michał Domański y Anna Maria Sadowska

**JUSTYNA CZARNOTA** es pedagoga teatral y gestora cultural. Como autónoma, ha impartido talleres para diversas instituciones y organizaciones de toda Polonia y ha diseñado materiales educativos y de desarrollo. Desde noviembre de 2024 ocupa el puesto de directora del Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski de Varsovia.

**TOMASZ DASZCZUK** ejerce como director y pedagogo teatral. Es profesor titulado en el Centro Capitalino de Educación Cultural. Busca inspiración viajando a los límites de las convenciones; gracias a estas expediciones de investigación, en 2023 fue premiado por el guion teatral de la obra para niños y jóvenes *Kto? Co? Czasownik* (¿Quién? ¿Qué? Verbo) en el concurso organizado por el Centro de Arte Infantil de Poznań. También fue galardonado con el Premio Mazovia de Inspiraciones Culturales IMPULS KULTURY y recibió el tercer Premio de Educación Cultural de Varsovia por el proyecto interdisciplinario TRYPTYK (Tríptico), realizado en colaboración con el Instituto nro. LXV General Józef Bem.

**MICHAŁ DOMAŃSKI** es pedagogo teatral y artista visual. Diseña y coordina talleres teatrales, de vídeo y performativos para jóvenes y adultos. Realiza espectáculos y actividades performativas en el límite entre el cine y el teatro. Colabora como pedagogo teatral y coproductor en la realización de espectáculos participativos: *Autokorekta* (Autocorrección), dirigido por Jakub Skrzywanek; 1981, dirigido por Wojtek Faruga; *Pustostany* (Casas no habitadas), dirigido por Hanna Kłoszewska; 2030, dirigido por Michał Buszewicz. Es creador de ciclos de talleres en colaboración con TR Varsovia, con el Teatro Ochota de Varsovia, con el Teatro Polski de Bydgoszcz, con ASSITEJ Polska y con la editorial Dwie Siostry, entre otros. Ha sido dos veces galardonado con el Premio de Educación Cultural de Varsovia.

**ANNA MARIA SADOWSKA** es animadora cultural y cofundadora del Teatro Realista de Skierniewice y del Colectivo Polka (Polaca). Utiliza el teatro, la *performance* y el drama para trabajar con niños, jóvenes, adultos y personas con discapacidad. Es coordinadora de proyectos educativos y culturales, pedagoga teatral y directora de espectáculos para niños y jóvenes. Entre 2017 y 2020, fue coordinadora del programa Laboratorio de Proyectos en el Centro Cultural Bemowo. Actualmente trabaja como directora del Departamento de Programación y coordinadora en la Casa de Cultura Staromiejski, donde se ocupa de dar apoyo a las personas que trabajan en las instituciones culturales de Varsovia.

**JUSTYNA**: Os he invitado para hablar sobre el juego como elemento de la práctica pedagógica y teatral. Recuerdo que hace unos cuantos años, más o menos cuando en el Instituto del Teatro se estaba creando la obra *Teatralny Plac Zabaw* (*El patio de recreo teatral*) de Jan Dorman, dirigida por Justyna Sobczyk<sup>1</sup> (estrenada en 2012), se hablaba mucho y en voz alta del juego. Predominaban dos contextos: el primero era animar a las personas que dirigen teatros en guarderías, escuelas y casas de cultura a crear espectáculos a partir de las improvisaciones de los niños, permitiéndoles jugar en el escenario en lugar de recitar fragmentos memorizados de textos ajenos. El segundo, inspirado en la obra de Dorman<sup>2</sup>, se refería a la utilización de los juegos y las actividades infantiles como material dramático. También se me grabó en la memoria el ciclo de talleres para familias *Teatranki*<sup>3</sup>, realizado en el Instituto del Teatro, cuyo objetivo era fomentar la diversión conjunta con los seres queridos a través de la creatividad sin límites. Dado que desde hace muchos años imparto talleres para adultos dedicados a la educación y al teatro, puedo afirmar con rotundidad que hoy en día el tema del juego se aborda con mucha menos frecuencia. Actualmente se discute más sobre la participación o la dimensión ética del trabajo con personas sin preparación profesional para actuar en escena.

Cuento todo esto para iniciar una conversación sobre el lugar que puede ocupar el juego en las actividades pedagógicas y teatrales y lo que implica su uso, así como para señalar desde el principio lo que significa en mi propio trabajo. Para mí es muy importante que las personas que participan en mis talleres se diviertan juntas y experimenten la alegría de crear en común. ¿Y cuál es vuestra opinión sobre el juego en la pedagogía teatral?

**ANNA**: Este tema me acompaña desde hace muchos años. Pasé horas jugando al pillapilla, al escondite y a la mafia<sup>4</sup>: me crié con ellos, me divertí y me reí tanto que todavía hoy tengo buenos abdominales por esta razón. Utilizaba el juego como herramienta principalmente para actividades teatrales, pero no en el teatro en sentido estricto, sino en los patios, es decir, donde los niños simplemente pasan el tiempo jugando. A menudo, antes de empezar a hablar con los niños, lanzaba la pelota y observaba lo que sucedía. La observación del juego espontáneo me permite aprender mucho sobre lo que ocurre en un grupo determinado, en una comunidad determinada, a quién le pasan el balón y quién lo recibe con frecuencia, quién lo evita, quién le teme, quién presume...

Esto sucedió hace más de una década, cuando empecé a trabajar en 2007. Entonces era joven y no tenía una metodología de trabajo bien definida. Sabía que para los niños de los patios de recreo la convención del teatro podía resultar incomprensible, así que me

1 El proyecto itinerante del Instituto del Teatro «Teatralny Plac Zabaw Jana Dormana» («El patio de recreo teatral de Jan Dorman») se componía de una obra de teatro para los cursos inferiores de la escuela primaria, talleres y un folleto educativo para personas que trabajan en escuelas. Como elemento adicional, se realizaron investigaciones sobre la educación teatral en las escuelas públicas. Las obras se representaron principalmente en escuelas primarias de todo el país. El proyecto se inspiró en tres producciones teatrales de Jan Dorman, destacado director y pedagogo teatral. La esencia de las actividades se basaba en el juego libre y sin restricciones, que tenía como objetivo introducir al público en el mundo de la convención teatral. Para más información, visita [www.dorman.e-teatr.pl](http://www.dorman.e-teatr.pl)

2 Jan Dorman (1912-1986) fue pedagogo, director, director de teatro, actor, autor de obras de teatro y artista plástico. Se centró en la creación de un teatro infantil de gran calidad artística y en la ampliación de la experiencia teatral con nuevos elementos. El archivo de materiales dejados por Dorman se encuentra en el Instituto del Teatro y sigue siendo hoy en día una fuente de inspiración para muchos pedagogos teatrales contemporáneos. Para más información, consulta la web dedicada a Jan Dorman, <https://www.jandorman.pl/kategorie/13/projekty> (fecha de acceso: 18/11/2024), y la página <https://culture.pl/pl/tworca/jan-dorman> (fecha de acceso: 30/9/2025).

3 *Teatranki* es una fórmula de taller desarrollada en el Instituto del Teatro en 2009, en la que participaron miembros de la Asociación de Pedagogos y Pedagogas Teatrales. Inicialmente, las clases se impartían en el Instituto del Teatro los domingos por la mañana y estaban dirigidas a familias: niños (de 3 a 9 años) y sus padres (u otras personas cercanas). Cada una de las reuniones de esta fórmula supone actividades creativas conjuntas en grupos en torno a un tema (propuesto por la persona que imparte el taller). A lo largo de los años, las clases han abordado diversos temas: por ejemplo, conceptos teatrales fundamentales, tales como actor, escena, dramaturgia o intermedio, o cuestiones relacionadas con la vida social. En las actividades en pareja, los niños y los adultos se convierten en guías mutuos. El objetivo de los encuentros es desarrollar la imaginación creativa y la sensibilidad de los niños y los padres, así como fomentar una relación cercana entre ellos.

4 Son nombres de juegos populares en Polonia.

guiaba por mi intuición. Las dos ediciones del curso Teatro: Arte Social<sup>5</sup> me brindaron la oportunidad de profundizar en la reflexión sobre el lugar que ocupa el juego en mi trabajo. Como Teatro Realista<sup>6</sup>, lo realizamos junto con el Instituto Grotowski<sup>7</sup>, y yo impartí un taller precisamente sobre el juego. Mientras lo preparaba, recordé los libros *Juegos y hombres*, de Roger Caillois, y *Homo ludens. El juego como fuente de cultura*, de Johan Huizinga. Entonces me di cuenta de que hay dos cuestiones de estos discursos que me resultan especialmente cercanas: la voluntariedad y la falta de objetivo del juego. Estoy aquí porque simplemente quiero estar aquí. No sé cómo terminará, qué resultará de ello, hay un elemento de misterio y eso es lo que me gusta. Tampoco quiero olvidar que el juego proporciona mucha risa, relajación, descanso, no intelectualización, permite estar juntos, tiene el potencial de unir al grupo.

**TOMASZ:** Antes buscaba métodos, participaba en miles de cursos, aprendía ejercicios y guiones ya preparados. Los utilizaba una o dos veces y se volvían rutinarios. Porque funcionan, pero... hacer siempre lo mismo es muy aburrido. Ahora confío más en mi intuición y me baso en lo que aportan los jóvenes con los que trabajo a diario en las clases de teatro del Centro Capitalino de Educación Cultural<sup>8</sup>. Intento que la situación que creamos juntos sea divertida para todos. En el trabajo a largo plazo es especialmente importante subir siempre un poco el listón. En primer lugar, a mí mismo, porque es un reto proponer cosas nuevas constantemente, inspirándome al mismo tiempo en lo que aportan los jóvenes. En segundo lugar, para el grupo, para mantenerlo motivado, provocar que se supere a sí mismo y se desarrolle.

23

**JUSTYNA:** Entonces, la diversión surge cuando no hay rutina, cuando no se repite lo conocido y lo obvio, cuando durante la reunión nos adentramos juntos en lo desconocido y ambas partes están en movimiento, en un estado de *flow* alegre...

**TOMASZ:** ¡Eso es! Un buen ejemplo de lo que dices es el proyecto que llevamos a cabo en la escuela. Pensamos que sería divertido revolucionarla un poco, cambiarla de alguna manera por un momento. Decidimos que iríamos por la noche a hacer una sesión fotográfica para «pintar con luz». Sabía que en el grupo había dos músicos. Eso me inspiró a ir más allá: les propuse crear una minirruta nocturna. Eligieron lugares significativos para ellos en los que les gustaría tocar. ¡Fue genial! Tocaron sobre el escritorio de la profesora de polaco, en el servicio, delante del despacho del director, en un gran aparcamiento vacío, y el grupo los seguía con amplificadores. Esta diversión desmitificó un poco la escuela como lugar, y yo también me lo pasé muy bien, ¡porque me encanta divertirme!

5 Teatro: Arte Social es un ciclo de siete encuentros formativos organizado por la Fundación Teatr Realistyczny (Teatro Realista) y el Instituto Grotowski entre 2021 y 2022. El curso estaba dirigido a personas dedicadas a la creación y la pedagogía teatral, que ya tenían experiencia teatral y estaban interesadas en trabajar con personas en riesgo de exclusión social.

6 Teatr Realistyczny (Teatro Realista) es un grupo alternativo que tiene sus orígenes en el entorno musical y grafitero de Skierniewice. En 2009 se creó la Fundación Teatr Realistyczny. La muerte del líder del grupo, Robert Paluchowski, en 2012 supuso un punto de inflexión en la actividad del teatro. Además de la realización de representaciones, el teatro también lleva a cabo actividades educativas y talleres. Por invitación del Centro Cultural, el grupo se trasladó a Lublin, donde no solo desarrolló su actividad artística, sino también proyectos sociales y de animación inmersos en el contexto de los barrios lublinsenses.

7 El Instituto Grotowski de Wrocław es una institución cultural municipal que lleva a cabo proyectos artísticos y de investigación. Su misión consiste en responder a los retos planteados por la práctica creativa de Jerzy Grotowski, documentar y difundir el conocimiento sobre sus logros, así como construir diversas formas de reflexión sobre los fenómenos de la vida teatral contemporánea que se inscriben en su legado artístico. Véase [http://en.grotowski-institute.pl/?page\\_id=613](http://en.grotowski-institute.pl/?page_id=613) (fecha de acceso: 30/9/2025).

8 El Stoleczne Centrum Edukacji Kulturalnej (SCEK, Centro Capitalino de Educación Cultural en español) es una institución educativa que opera en Varsovia dentro del sistema de educación extraescolar. Imparte clases y realiza proyectos dirigidos a los jóvenes. El SCEK cuenta con galerías, teatros de repertorio con perfiles artísticos específicos, y organiza conciertos, ciclos y festivales. El objetivo de estas actividades es profundizar en los conocimientos humanísticos, desarrollar intereses y formar habilidades artísticas.

En general, os diré que utilizo con bastante frecuencia la expresión *jugar al teatro*. Últimamente me he dado cuenta de que el teatro me parece demasiado limitado y necesito expandir mi forma de pensar al respecto, salir de las salas de teatro, recurrir a diferentes ámbitos del arte y ver qué sucede en este terreno nuevo y desconocido para mí: por ejemplo, me inspiro en el juego con el sonido o en las artes visuales. También veo en mí la necesidad de jugar con un enfoque intelectual del teatro. A veces les digo a los estudiantes de Secundaria: «No intentéis analizarlo, porque es algo sencillo de hacer, como poner la mente en blanco». Pero, por otro lado, me gusta sentarme con el grupo y simplemente charlar para ver adónde nos lleva la conversación.

**MICHAŁ** : Mi colega Alicja Brudlo<sup>9</sup> me llamó una vez *trickster*. Me encariñé mucho con ese término, porque realmente mi estilo es así: lo cuestiono todo, me burlo de todo. Incluso me gusta exagerar. Como pedagogo teatral, hasta hace poco estuve en el TR Varsovia<sup>10</sup>, por lo que a menudo trabajo con artistas. Una vez fui a una reunión con unos jóvenes que estaban preparando la obra *2030* con Michał Buszewicz. Sentí una cierta tensión, como si estuvieran creando una especie de cátedra intelectual. Yo realmente necesito soltarme, empezar por divertirme y solo después entrar en cosas interesantes, que también pueden ser serias. Porque, al fin y al cabo, ¡no se trata de demostrar lo guay y divertido que soy! Lo que más me importa es evitar ese momento en el trabajo con los jóvenes en el que los artistas se frustran, se sientan y dicen: «Pero ¿qué queréis decir? Bueno, el espectáculo es vuestro, al fin y al cabo. Seguro que tenéis algo que decir. Sois jóvenes. ¿Qué os interesa?». Creo que hay que tener mucho cuidado con esta situación, porque el peso de la acción de buscar respuestas puede dar lugar a inventar lo que le gusta al artista, a la persona adulta.

24

**TOMASZ** : Estoy muy de acuerdo con ese enfoque. Porque es así: en la representación final nos reunimos una sola vez, pero nadie nos quitará lo que nos divertimos y nos reímos por el camino. La vida está llena de decisiones y acciones racionales. La diversión es una oportunidad para hacer cosas irracionales en un espacio seguro, sin buscar un resultado. Para mí, la diversión se ramifica y se extiende a diferentes espacios. Y si a veces adquiere un significado adicional, ¡también es genial! Si logramos construir algo e invitar a los espectadores a que vean cómo nos divertimos aquí, será estupendo. Los espectadores vienen con diferentes actitudes. A algunos les gusta lo lineal, a otros, lo contrario. Por eso, con respecto a sus gustos, no me guío por mi intuición. Confío en el proceso, busco la diversión en cada encuentro y de ahí surge la fórmula final de la representación.

**MICHAŁ** : ¡Exacto! Yo mismo pienso mucho en cómo organizar la situación para que sea pura diversión, lo que defino como una actividad sin objetivo, que no busca la reflexión ni la recopilación de material para la función. Me importa diseñar y dirigir la actividad de tal manera que cada ejercicio, tarea o etapa del trabajo tenga suficiente aire y libertad de acción para que el resultado final surja de forma natural, sin esfuerzo ni dolor creativo.

**JUSTYNA** : ¿Y puedes decirnos qué significa eso en la práctica?

**MICHAŁ** : Me divierte lo absurdo y me gusta provocarlo en los talleres: a veces, de entre las ideas que surgen en el grupo, elijo la más descabellada y propongo desarrollarla, o invento algún juego muy extraño a partir de una frase que he oído por casualidad. En ocasiones esto conduce a algo interesante, pero a menudo lleva simplemente a agotar todas las ideas para hacer un gran espectáculo. Esto nos permite escapar de la opresión de un arte que

9 Alicja Brudlo es gestora y animadora cultural, pedagoga teatral, artista teatral y de *performance*.

10 TR Varsovia es un teatro institucional fundado en 1949 como teatro estatal de variedades.

divide las acciones en constructivas y no constructivas, en lo que se vende y lo que no se vende. Sin embargo, estas diferentes formas de provocación, risa y diversión a las que recorro me permiten al mismo tiempo hacer preguntas sobre el *statu quo*. Porque, ya sabéis, no hay que acostumbrarse a cada absurdo. En cambio, se puede utilizar para reflexionar más profundamente sobre una situación concreta o una convención que consideramos natural, como la escuela, la familia o el teatro.

Trabajo con vídeo de forma habitual: es muy divertido simplemente encender la cámara y ver qué pasa cuando hacemos las cosas más absurdas. Me gusta mucho utilizar un juego en el que intentamos hacernos reír los unos a los otros. Me encanta el momento en el que resulta que algo no es gracioso. Entonces intento sacarle partido, pero no diciendo «a mí no me hace gracia», sino preguntando al grupo: «Vale, ¿qué podemos hacer para que sea aún más absurdo, aún más falto de sentido?». De repente, resulta que ese abandono radical de la carga del arte y el enfoque en hacer un espectáculo hace que este se convierta en un producto añadido de la diversión pura.

**ANNA** : Al escucharos, me he dado cuenta de que estoy en una situación opuesta a la vuestra: vosotros trabajáis en el marco de las clases «de teatro» y necesitáis el juego para aliviar la tensión de su convencionalidad. Yo, en cambio, utilizo la diversión para introducir el teatro, porque siento que no puedo hacerlo de golpe: en el entorno en el que trabajo, el teatro está cargado de ideas que quiero evitar, de ahí mi cautela e incertidumbre.

**JUSTYNA** : Entiendo, Anna, que la diferencia radica en que tú trabajas con grupos para los que el juego sigue siendo un lenguaje natural y una forma de funcionar; por eso, empiezas a hablar con ellos en ese lenguaje y, al mismo tiempo, descubres su potencial teatral. Por su parte, Tomasz y Michał hablan del trabajo con grupos de adultos que quizá ya hayan olvidado lo que es jugar y estas actividades les permiten redescubrirlo.

**ANNA** : También se puede decir así. Para la persona que dirige, son dos situaciones completamente diferentes. Sentí que la disposición de los niños a entrar en el espacio de juego estaba relacionada con mi actitud como persona que dirigía. Recuerdo que, cuando trabajaba en los patios, me centraba en ser carismática, visible; quería llamar la atención del grupo de alguna manera para introducir elementos de la convención teatral en su realidad y, al mismo tiempo, seguir siendo amistosa y poco opresiva. Tenía que escuchar, comprender el proceso en el que se sumergían los niños fuera de las aulas, pero tampoco podía entrometerme en la realidad ajena. Para mí la seguridad de los participantes era fundamental. Es un tema muy delicado y complejo...

**JUSTYNA** : Al hablar de esto, me viene a la mente mi propio trabajo pedagógico-teatral con adultos. Elijo actividades para que recuerden formas olvidadas de pasar tiempo juntos: usan lápices de colores, pintan, improvisan, representan escenas con objetos sacados de sus mochilas y hacen contorsiones con sus propios cuerpos. Pero también intento llamar su atención sobre el hecho de que detrás de la diversión hay mucho más: sirve para adquirir nuevos conocimientos sobre uno mismo, como individuo y como parte del grupo. Creo que entre los adultos (¿solo entre ellos?) predomina la siguiente forma de pensar: ahora es el momento de aprender/trabajar/esforzarse, y ahora es el momento de descansar/divertirse/encontrarse con los amigos. Tengo la sensación de que vale la pena mezclar estos espacios durante los talleres.

**MICHAŁ** : Según mi experiencia trabajando con adultos, se enfadan más rápido cuando algo no tiene sentido o, en su opinión, no es constructivo. Entonces dicen: «Vale, pero hablemos de por qué lo hacemos». Yo siempre respondo: «¿Hace falta? ¿Es absolutamente necesario?».

**JUSTYNA** : A menudo, después de los talleres, los adultos me dicen que al principio consideraron alguna de mis propuestas poco seria: a veces se trata de traer rotuladores o lápices de colores a clase, otras veces de mover una parte del cuerpo que se utiliza con menos frecuencia. Cuando en los cursos pido a los participantes que se levanten y empiezo con los ejercicios de calentamiento, en ocasiones veo que me echan miradas irónicas o escucho risitas. Siento que lo que me ayuda en esos momentos es la confianza en mí misma y en lo que quiero hacer. Sé por qué propongo determinadas cosas y que, si nos concentramos al principio en la respiración y hacemos un poco de ejercicio, luego nos resultará más fácil comunicarnos como grupo. Sé que cuando, en lugar de contar algo, intentamos expresarlo de otra manera, en forma de dibujo, monólogo o poema, llegamos a capas de sensibilidad en nosotros mismos que a veces pueden estar olvidadas. Un elemento de mi actitud al dirigir las actividades es la libertad: hago estos ejercicios junto con los participantes, de vez en cuando hago el tonto, digo algo gracioso; por ejemplo, que rara vez le mostramos a alguien nuestras axilas y que ahora podemos hacerlo, o bien sobre la grasa de los muslos, que ahora voy a sacudirla y que se pueden unir a mí...

**MICHAŁ** : En mi opinión, la diversión requiere que la persona que dirige sea relajada. No me refiero a fingir ser libre, a ser *cool* a la fuerza, sino a una relajación arraigada en su carácter y en lo que realmente le divierte. Porque basándose en eso, se pueden crear actividades que también serán potencialmente divertidas para los demás. Es cierto que también es arriesgado: me apasiona mi trabajo y a menudo me doy cuenta de que me paso con la diversión y empiezo a participar, y eso no es lo que significa ser animador...

26

**TOMASZ** : Estoy de acuerdo con vosotros en que para divertirse con el grupo hay que tener sentido del humor y poner distancia con uno mismo. Cuando sé que me entusiasma el juego propuesto, soy capaz de contagiar a los demás de forma sincera. Entonces me siento como un niño grande que ha encontrado sus coches de juguete y puede jugar con ellos. Sin embargo, hay que saber adaptar el juego a las necesidades del grupo. Por eso, a veces, cuando detecto algún signo de retraimiento o timidez, digo: «Venid, vamos a escuchar al mundo». Y eso es lo único que hacemos. Pero si mi grupo es un poco más atrevido y quiere salir a la calle, digo: «Vamos a pasar cuarenta minutos en la Plaza del Mercado. Sacad un bolígrafo y cambiadlo treinta veces por otro objeto. Después hablaremos de lo que habéis conseguido». Me siento en una esquina y observo cómo se acercan a la gente, veo cómo superan su timidez o salen de su zona de confort. También veo las reacciones de la gente, es divertido y muy interesante al mismo tiempo. Volvemos a la sala y todos están como sin aliento, cada uno quiere ser el primero en contar lo que ha conseguido o lo que no. Me gusta este momento, porque entonces se ve que la diversión permite experimentar, cometer errores y aprender mucho de ellos, no solo tolerarlos, sino considerarlos un éxito necesario para el aprendizaje.

**ANNA** : Pienso en lo que dices, Tomek, en el contexto de la carnavalización, es decir, el cuestionamiento de las normas sociales establecidas. El ejemplo que das muestra que el juego comienza con la idea de crear una realidad ficticia en la que rigen reglas alternativas. Ya no es lo mismo que un juego de palabras o un partido de fútbol, sino que supone un cambio en nuestro funcionamiento y la puesta en marcha de una nueva óptica. Y cuando percibimos la diversión de esta manera, entramos en el terreno del teatro, porque ambos operan con convenciones, son a la vez serios y no serios. El cambio de reglas abre el acceso a la comprensión del mundo desde una perspectiva diferente a la cotidiana.

Se me ocurre otra cosa: cuando tu grupo salió a la Plaza del Mercado para hablar con desconocidos, abandonó al mismo tiempo su zona de confort. Pero esto seguía ocurriendo dentro de un marco determinado: los jóvenes actuaban durante las clases, tú

estabas presente, sabían que después podrían hablar contigo sobre ello. Tenían cuarenta minutos de incertidumbre, pero también confianza en el monitor. Es bueno que cada persona participe en las clases siendo consciente de esto: «Puedo hacerlo, pero no estoy obligado, puede que tenga éxito, pero si no ocurre, eso no daña mi imagen». Si es así, significa que el monitor ha velado adecuadamente por la seguridad del grupo.

**TOMASZ**: No me atrevería a salir a la Ciudad Vieja con cualquier grupo, porque no se trata de una tarea del tipo: «Yo, pedagogo teatral, os voy a enseñar ahora cómo salir de vuestra zona de confort». Se trata más bien de subir el listón que mencioné al principio, pero no a cualquier precio.

**ANNA**: Claro. «Nada a cualquier precio», eso es lo que me digo a mí misma. No tengo por qué ser graciosa, no tengo por qué extasiarme. Todo eso puede suceder, pero no tiene por qué. Presto atención a la creación de un marco de trabajo, porque hoy en día veo mi tarea principalmente en crear condiciones seguras para las personas con las que trabajo. Me gustaría que todas las personas que dirigen procesos respondieran a la pregunta: ¿cómo puedo garantizar la seguridad del grupo y en qué puede consistir? Y que los participantes lo consideraran a diferentes niveles: qué ambiente introduzco en las clases, si doy la posibilidad de rechazar la participación en las actividades propuestas y cómo lo hago, si doy espacio para cuestionar el mundo creado durante las clases. Vale la pena reflexionar sobre qué tipo de vida social es posible en el marco de mi propuesta. Porque detrás de cada juego se esconde un proceso que yo entiendo como la construcción de un grupo, la creación de relaciones.

Quizás diga algo controvertido, pero actualmente no me interesa en absoluto el proceso artístico. Claro, soy artista, siempre me ha atraído el arte, pero en cierto momento lo aparté. Prefiero ver lo que sucede entre las personas que participan, cómo cooperan entre sí, porque para mí es como un laboratorio social. Para no alabar solo el juego: en el juego no hay democracia, no hay igualdad ni paralelismo. Simplemente hay roles, actitudes. Hay mezclas de lo que traemos este día. Sin embargo, creo en la atención y en un marco bien establecido; simplemente en la persona que dirige, que conoce los elementos del proceso grupal y del proceso pedagógico, y se centra en ellos.

Cuando yo misma estoy en ese papel, quiero llegar rápidamente a una situación en la que me divierta con el grupo en juegos que surjan de él, basados en el mundo que he creado al principio, es decir, ese marco seguro. Me gusta mucho el momento de pasar al otro lado, cuando me dejo llevar y, al mismo tiempo, la persona que asume mi papel sabe que la cuido y que pondré fin al juego si surge la necesidad. Para mí, también se trata de la ética, de la subjetividad del niño o del ser humano en general, de la posibilidad de aportar, de la efectividad, de todos esos temas de moda que ahora están más a la orden del día, porque todo eso de algún modo se cristaliza en el juego.

**JUSTYNA**: Me parece impactante tu confesión de que no te interesa el proceso artístico. En mi mente, esto casa con una pregunta que se me ocurrió hace un momento: ¿por qué intercambiar cosas en el espacio de la ciudad o hacer algo en la escuela por la noche se describe como un juego y no como una visión artística?

**TOMASZ**: Me pierdo cuando hay que categorizar la realidad. Supongo que, si me hubieras propuesto hablar sobre los procesos artísticos, habría dicho lo mismo, porque es imposible decir: «Aquí se acabó la diversión», «Aquí entramos en el proceso artístico» o «Volvemos, porque quedamos para divertirnos». Es algo fluido.

**JUSTYNA**: ¿No en vano se habla mucho de que los pedagogos y las pedagogas teatrales se dedican a la práctica y no a la teoría de su disciplina! (Risas).

**TOMASZ**: Creo que la diversión detesta la profesionalización. A veces, durante los ensayos, surge una situación que me lleva a decir: «Esto es genial. No lo ensayemos, porque lo estropearemos. Dejémoslo tal cual para la representación final». Les explico a los participantes que, si quieren dedicarse al arte, seguirán estudiando y ensayarán infinitamente cada secuencia, pero que ahora podemos dejarlo así para no estropear el placer de volver a esa situación en la representación.

**JUSTYNA**: Ya que mencionas la representación, quiero invitaros a fijaros en otro momento: cuando hay que componer la estructura final de la obra a partir del material recopilado durante el juego. Porque, al fin y al cabo, cuando trabajamos en una obra con un grupo, nos enfrentamos al reto de cerrar las diversas experiencias del proceso creativo y grupal en el marco de la representación. Aunque no participo a menudo en este tipo de procesos, conozco bien ese momento en el que se despierta en mí... me cuesta describirlo... el instinto dramático, el elemento creativo de la dirección o simplemente el ego, y pienso: «Si pudiera ordenarlo todo así, sería maravilloso. ¡Tengo una idea de cómo hacerlo!».

**ANNA**: He estado en esa situación muchas veces y simplemente es como estar sentada sobre un volcán a punto de entrar en erupción. Tenía la tentación de tomar decisiones artísticas referentes al desarrollo de la obra en nombre del grupo, aprovechar mi posición de líder para interferir en la obra. A veces era sumamente difícil. Ahora intento no ocupar ese campo más que cualquier otra persona del grupo que tenga esa necesidad.

**JUSTYNA**: Para mí ha sido un gran reto comprender que yo también soy miembro del grupo y que puedo tener mi papel, mi opinión, y no solo escuchar a los demás. Que no se trata de facilitar, sino de crear... Me ayudó aprender a comunicar mi papel, mi posición, mis necesidades. Me despojé de la sensación de que tenía que desaparecer, volverme invisible. Pero sigo considerando este proceso extremadamente difícil. Para mí, es especialmente delicado no exagerar en el sentido contrario y no detenerme en mi propia satisfacción. Ahora, cuando lo pienso, veo que, afortunadamente, a menudo me reúno con grupos que cuestionan mis excelentes ideas, por lo que tengo muchas oportunidades de probar cómo es seguir las voces de otros (risas).

**ANNA**: Es parte del proceso colectivo: cuando el grupo cuestiona las ideas significa que está construyendo su mundo. Me gusta cuando eso ocurre, aunque, por supuesto, a veces tengo que apretar los dientes para no intervenir (risas). Para mí, el final es la guinda de todo lo que ha sucedido. Si hacemos una obra, hay que elegir la metodología para componerla y, en ocasiones, facilita mucho que haya personas designadas para tomar decisiones: «Esto entra, esto no entra, esto hay que hacerlo de manera diferente». De vez en cuando me concedo el derecho de ser esa persona, y otras veces simplemente tengo que retirarme y ceder el paso a alguien que quiera asumir ese papel, alguien cuya creatividad también necesita saciarse.

**TOMASZ**: Me gusta mucho ceder el espacio: si alguien levanta tímidamente la mano, intento fijarme en él e invitarlo a participar. Hace poco escribí un texto, por primera vez por mi cuenta, para un concurso organizado por el Centro de Arte Infantil<sup>11</sup>, con la idea de trabajar en grupo. Pero veo que un chico del equipo también ha escrito un texto y enseguida

11 El Centro de Arte Infantil de Poznań se fundó en 1984. Se dedica a fomentar la creatividad de los niños y jóvenes, a promover nuevos y valiosos fenómenos artísticos y a popularizar nuevos métodos de educación cultural de las nuevas generaciones. Crea eventos artísticos y educativos en colaboración con otras organizaciones e invita a expertos en campos relacionados con el arte y el desarrollo infantil. Publica «Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży» («Nuevas obras para niños y jóvenes»), una colección que cada año incluye uno o dos cuadernos con obras de teatro contemporáneas para el público joven, y organiza el Concurso de Arte Teatral para Niños y Jóvenes.

digo: «¡Bien! Pues dirígelo, hazlo tú. Yo os ayudaré con las luces». Y luego viene su amigo, al que le interesan las cosas técnicas, y me sustituye. Todos se lo pasan bien. Quizás yo también me lo pasaría bien con mi texto, pero pienso: «Lo hago por estos jóvenes».

**MICHAŁ**: Tengo la impresión de que el enfoque que describes acerca mucho a los participantes a la persona adulta. El adulto acompañante no es solo aquel que dice: «Te abrazaré cuando estés triste o te apoyaré; estás a salvo, siempre estoy de tu lado». Solo puede establecer algo así con el grupo... ¿Cómo llamarlo de forma inteligente o poco inteligente, pero acertada...? Un vínculo, así de simple, algo que crea comodidad y seguridad, pero que también fomenta la independencia.

**ANNA**: Para crear este vínculo el adulto debe exponerse. En el juego simplemente te revelas con diferentes cosas: sale a la luz alguna verdad sobre ti como persona. La distancia comienza a disminuir, nace la cercanía. Es una gran responsabilidad decidir aquí y ahora qué quiero revelar y qué quiero guardar para mí. Y, al mismo tiempo, saber trabajar con lo que sale por casualidad.

**MICHAŁ**: Estoy muy atento a las situaciones en las que el grupo pone a prueba mis límites. En el juego, a veces esto se diluye. Me parece muy importante no llegar a la situación en la que un adulto diga: «Vale, jugamos, pero no hasta tal punto». Marcar los límites debe hacerse siempre desde el nivel de la participación personal en el juego, reaccionando directamente, por ejemplo, al decir: «Me duele que hayas dicho eso». No se trata entonces de que te hayas excedido en el juego, sino de que te has excedido conmigo como persona y eso me afecta, independientemente de si se trata de un espacio de juego o no, para que el juego pueda permanecer intacto.

**ANNA**: Sí, porque no en vano se dice que el juego también puede ser cruel, especialmente cuando algunas personas empiezan a divertirse a costa de otras. Por eso considero tan importante introducir la regla del *stop*, que dice que cualquier persona puede detener por un momento este mundo, salir simbólicamente del marco del juego y preguntar: «¿Qué es lo que ha pasado aquí?».

**JUSTYNA**: Oh, recuerdo muchas situaciones de juego en el patio o en la escuela durante mi infancia en las que me hubiera gustado hacerlo. Me tranquiliza pensar que cualquier persona puede utilizar valientemente esta regla para protegerse, pero sigo creyendo que en las clases de teatro deben ser los profesores quienes se encarguen de ello. Por eso quiero señalar que esto requiere conocer el proceso grupal y ser competente en el trabajo con él, para que favorezca la construcción de relaciones entre los participantes. De lo hablado se desprende que, como personas encargadas de dirigir grupos, siempre tenemos mucho que hacer para que tanto nosotros como los participantes podamos divertirnos.

Traducción: Elżbieta Bortkiewicz

## Definición de pedagogía teatral elaborada por el Departamento de Pedagogía Teatral

30

**JUSTYNA CZARNOTA** es pedagoga teatral y gestora cultural. Como autónoma, ha impartido talleres para diversas instituciones y organizaciones de toda Polonia y ha diseñado materiales educativos y de desarrollo. Desde noviembre de 2024 ocupa el puesto de directora del Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski de Varsovia.

**KATARZYNA PIWOŃSKA** es editora, pedagoga teatral y tutora. Colabora con instituciones culturales (el Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski o la Fundación Escuela de Liderazgo) en proyectos de investigación sobre educación cultural, en programas relacionados con la pedagogía teatral y en el desarrollo del personal cultural. Trabaja, asimismo, como editora de publicaciones relativas al teatro, a la accesibilidad y a la educación. Es facilitadora de talleres, supervisiones individuales y grupales y evaluaciones, además de diseñar procesos de desarrollo y elaborar estudios e informes para instituciones culturales.

La definición de pedagogía teatral elaborada por el Departamento de Pedagogía Teatral del Instituto del Teatro es uno de los intentos de ver esta disciplina desde un punto de vista teórico. Nuestro texto consta de dos partes: en la primera, esbozamos el contexto en el que se creó la definición (ambas participamos en su elaboración) y hablamos de los supuestos que nos guiaron en nuestro trabajo, además de situarla entre otros estudios teóricos sobre este concepto. La segunda parte toma forma dialógica; en nuestra calidad de profesionales de la pedagogía teatral, compartimos nuestras reflexiones sobre varias formulaciones concretas contenidas en la definición. De este modo, queremos animar a entablar un diálogo con la definición y a tratarla de dos maneras: como una perspectiva desde la que se puede observar el propio trabajo y como un pretexto para reflexionar críticamente sobre los marcos y las características propias de este campo. Desde nuestro punto de vista este enfoque permite mantener los conceptos vinculados a la realidad, ya que posibilita reflexionar sobre ella y referirse a contenidos que son objeto de un vivo debate.

### Proceso de elaboración de la definición desarrollada por el Departamento de Pedagogía Teatral

En 2017, este departamento contó con el mayor número de miembros de su historia. Estaba compuesto por Maria Babicka-Janiszewska, Justyna Czarnota, Joanna Krukowska-Gulik, Katarzyna Piwońska, Justyna Sobczyk, Wiktoria Siedlecka-Dorosz, Magdalena Szpak y Joanna Zawadzka. Todas teníamos una trayectoria diferente en el ámbito pedagógico-teatral y gran parte de nuestra experiencia estaba relacionada con campos afines, como la animación cultural, la arteterapia y la teatrología. Durante la reunión anual del departamento, en la que evaluamos nuestro trabajo en común, nos dimos cuenta de que a veces utilizábamos conceptos que cada una de nosotras entendía de manera diferente, lo que suponía un obstáculo para nuestras actividades conjuntas. De esta manera, concluimos que esta situación condicionaba el campo en el que trabajamos. También nos llegaron muchas opiniones de otros pedagogos teatrales que afirmaban que la falta de textos teóricos, definiciones y conceptos claramente establecidos suponía un reto en su trabajo. La pedagogía teatral, como parte de la vida teatral, fue un área eminentemente práctica desde el momento en que se trasplantó al terreno polaco y sus conocimientos se transmitían mediante métodos de taller<sup>2</sup>. Además, prácticamente todas las personas que trabajaban en este campo desarrollaban su práctica de forma autónoma (también en dúos o equipos), basándose en sus experiencias previas y enriqueciéndolas con nuevos cursos y formaciones, no solo en el ámbito de la pedagogía teatral<sup>3</sup>. Por lo tanto, se

31

1 El Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski de Varsovia fue fundado en 2003. Es una institución cultural estatal dedicada a la documentación, promoción y animación de la vida teatral polaca. Entre sus áreas de actividad se encuentran la organización de debates públicos sobre el teatro polaco, la ampliación de las perspectivas de investigación, la popularización del teatro y la realización y apoyo de actividades educativas en Polonia. La institución lleva a cabo tareas de este último ámbito casi desde sus inicios y, en 2014, creó el Departamento de Pedagogía Teatral con este fin.

2 Véase <https://encyklopediateatru.pl/hasla/381/pedagogika-teatru> (fecha de acceso: 30/9/2025): «En Polonia, las actividades en el ámbito de la pedagogía teatral comenzaron a introducirse a principios del siglo XXI. La precursora de esta disciplina es Justyna Sobczyk, graduada en Pedagogía Teatral por la Universidad de las Artes de Berlín. Tras su contratación en 2005 por el Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski de Varsovia, esta institución comenzó a emprender actividades centradas en la popularización de la nueva disciplina. Inicialmente, se basaban en gran medida en invitar a pedagogas y pedagogos teatrales alemanes y en intentar trasplantar los modelos de trabajo existentes en Alemania (Teatro y Escuela). Con el tiempo, sin embargo, el foco se puso en la creación de soluciones propias adaptadas a la realidad polaca [...]. Con el fin de formar a las personas interesadas en practicar la nueva disciplina, en 2009 el Instituto del Teatro puso en marcha el curso anual “TiSZ Aneks – suplement” (en polaco, TiSZ es una abreviatura de las palabras teatro y escuela) para especialistas en educación y, tres años más tarde, la Escuela de Pedagogos Teatrales. Paralelamente, las organizaciones que ya operaban en el ámbito del teatro y la educación teatral (entre otras, el Teatro de Figuras de Cracovia y el Teatro Węgały) se convirtieron en importantes centros de apoyo al desarrollo y enriquecimiento para las personas que buscaban nuevos métodos y filosofías de trabajo [...].».

3 Entre las rutas más populares para desarrollar competencias se encontraban tanto las relacionadas con el teatro y diversas disciplinas del arte (cursos para instructores teatrales, cursos de métodos dramáticos, cursos de escritura creativa, estudios de posgrado en dirección teatral para niños y jóvenes, etc.) como las relacionadas con la impartición de clases a grupos (cursos de métodos de formación, cursos de facilitación y similares) o cuestiones de comunicación (por ejemplo, formación en Comunicación No Violenta).

puede decir que nuestras circunstancias nos han permitido ver la importancia que tiene para nosotros mismos, así como para nuestros programas, el hecho de que se trate de una disciplina en principio práctica y con un acompañamiento, hasta ahora, más bien simbólico de la teoría<sup>4</sup>.

Decidimos que necesitábamos reuniones en las que pudiéramos intercambiar ideas sobre nuestra labor como pedagogas teatrales y buscar las similitudes y diferencias de nuestros enfoques. Partimos del análisis de lo que ya comunicamos sobre la pedagogía teatral en los materiales promocionales de los programas del departamento. Cada reunión era dirigida por alguien de nuestro equipo (una persona o un dúo). En ellas, debatimos los siguientes temas:

- ¿Qué objetivos pedagógicos y teatrales persigue cada programa? ¿Cómo se realizan esos objetivos en las iniciativas emprendidas?
- ¿Hay valores comunes en nuestras actividades?

¿Qué rasgos debe tener el papel y la actitud de la persona que dirige el trabajo pedagógico teatral?

- ¿Para qué necesitan el teatro los pedagogos teatrales?
- ¿Cuál es la relación entre la pedagogía teatral, la educación teatral y la educación en general?

Al inicio se nos ocurrió que el resultado podría ser una definición de pedagogía teatral que utilizaríamos en el departamento. En ese momento, no teníamos una idea clara de cómo podríamos lograr este objetivo en la práctica. Sin embargo, decidimos grabar y transcribir todas las conversaciones para poder revisar este material posteriormente.

32

Como resultado de nuestro trabajo, Katarzyna Piwońska y Magdalena Szpak empezaron a introducir cambios en los mensajes de la página web de la Plataforma Escolar de Teatro<sup>5</sup>, un portal que ofrece diseños de lecciones y material cinematográfico preparado con herramientas teatrales, todos ellos confeccionados pensando en las escuelas. En esta ocasión, se basaron en el material de las charlas departamentales y lo categorizaron en torno a los principales lemas que podrían constituir elementos para la explicación del término *pedagogía teatral*. A continuación, formaron un grupo de trabajo para elaborar la definición, que comenzó su labor en otoño de 2018, con la incorporación también de Maria Babicka-Janiszewska y Joanna Krukowska-Gulik. El grupo de trabajo se basó en las actividades realizadas dentro de los programas del Departamento de Pedagogía Teatral, así como en la propia práctica profesional (también fuera de la institución) de cada una de las coautoras, además de fundamentarse en su conocimiento de lo que está ocurriendo en el campo de la disciplina en Polonia. El objetivo principal de estas reuniones era encontrar fórmulas verbales para describir la disciplina y relacionarlas con las muy diversas actividades que estábamos experimentando.

A principios de 2019, se celebró una consulta departamental sobre la primera versión de la definición y, tras ella, el grupo de trabajo continuó centrándose en las modificaciones. En abril de 2019, con todo el departamento al completo, iniciamos los debates sobre la versión definitiva, que concluyeron en otoño de ese mismo año. Entonces decidimos que el primer lugar en el que publicaríamos la definición sería el calendario elaborado por el Departamento de Pedagogía Teatral, como obsequio para las personas que llevan a cabo y participan en sus programas<sup>6</sup>. Poco a poco, sin embargo, la fuimos incluyendo en nuestra página web y en

4 En aquella época, el Departamento de Pedagogía Teatral llevaba a cabo varios programas (Plataforma Escolar de Teatro, Verano en el Teatro y Concurso Jan Dorman), que incluían un componente de formación dirigido al personal cultural y educativo, y codirigía estudios de posgrado en Pedagogía Teatral con la Universidad de Varsovia. <https://teatrotekaskzolna.pl/> (fecha de acceso: 30/9/2025).

5 <https://teatrotekaskzolna.pl/> (fecha de acceso: 30/9/2025).

6 Calendario de Pedagogía Teatral para 2020 (p. 8). Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski, Varsovia.

los materiales de los programas, y en octubre de 2023 se publicó en la *Enciclopedia del teatro polaco*<sup>7</sup>, completada con el contexto histórico y algunos cambios en la redacción del texto. Actualmente, la definición dice lo siguiente:

**La pedagogía del teatro** (en alemán, *Theaterpädagogik*) es una disciplina práctica independiente que combina el teatro y la pedagogía.

La realización de actividades pedagógico-teatrales se basa en lo siguiente:

- Respetar la diversidad de puntos de vista y experiencias, crear un espacio para el encuentro de diferentes perspectivas e invitar a un diálogo creativo entre ellas.
- Hacer uso de la estética del teatro contemporáneo.
- Tener en cuenta el proceso creativo (que abarca todas las actividades y fenómenos que conducen a una nueva creación, a menudo de carácter artístico, en el caso de la pedagogía teatral) y el proceso de grupo (con todas las interacciones y fenómenos que se producen cuando un grupo de personas se junta) y equilibrar su importancia en el trabajo en grupo.

La forma de trabajo más habitual en la pedagogía teatral es el taller pedagógico-teatral. Se utiliza tanto en encuentros puntuales (por ejemplo, un taller anterior al espectáculo o una clase) como en procesos a largo plazo con el grupo (por ejemplo, la preparación de un montaje o de un ciclo de talleres temáticos).

Un taller pedagógico-teatral es una actividad con un grupo que utiliza el teatro para reflexionar sobre temas concretos. El facilitador construye la dramaturgia de la reunión o reuniones mediante una selección de tareas relacionadas con el tema y entre sí. Durante la actividad, cada participante tiene la oportunidad de expresarse como creador (a través de la acción creativa) y como espectador (al compartir su propia percepción). Adoptar estas dos perspectivas y debatirlas en grupo es la base para desarrollar un pensamiento crítico sobre uno mismo, el mundo circundante y el teatro. Los ejercicios pedagógicos y teatrales individuales realizados durante el taller utilizan cualquier elemento del lenguaje teatral (palabra, movimiento, sonido, canto, actuación, escenografía, etc.).

La pedagogía teatral se desarrolla en el ámbito del teatro y la pedagogía. Pertenece a la corriente de la pedagogía crítica, que polemiza sobre los argumentos, las formas de trabajo y los resultados adoptados en la educación sistémica, y trabaja para que se identifiquen y corrijan las desigualdades sociales. La pedagogía teatral se diferencia de la educación teatral tradicional, la educación artística y los estudios teatrales; no enseña el método, la teoría o la práctica del teatro (la obra escénica), pero los utiliza para desarrollar la autorreflexión y la capacidad para comunicarse de los participantes, así como para reforzar su conciencia social. De este modo, fortalece sus competencias creativas y receptivas en el ámbito de las artes y, al mismo tiempo, fomenta las habilidades intrapersonales e interpersonales. En el campo de las artes escénicas, sigue los fenómenos y tendencias del teatro profesional y de las corrientes alternativas para utilizarlos en la construcción de actividades con el grupo. La pedagogía teatral como disciplina se ha ido desarrollando en Alemania desde finales de la década de 1950 y se popularizó a principios de la de 1970, en respuesta a la creación de un nuevo lenguaje teatral.

Nunca consideramos la definición arriba mencionada como la única válida; al contrario, esperábamos que su existencia estimulara la reflexión, que animara a la gente a encontrarse en ella, a reflexionar sobre su trabajo práctico propio, a hablar con los demás, pero también a cuestionar nuestra forma de delimitar el campo que abarca la definición y a discrepar de nuestras ideas. Es cierto que la expresión *pedagogía teatral* ya existía en la lengua polaca y se había discutido antes (y también después) en varios artículos; Aleksandra Denkowicz aborda este tema en profundidad en su texto «El teatro nunca ha estado tan cerca. Pedagogía teatral: modelo contemporáneo de educación teatral»<sup>8</sup>, publicado en 2022 en la revista *Pedagogika Przeszkolna i Wczesnoszkolna (Pedagogía Preescolar e Infantil)*. En los párrafos siguientes, nos gustaría llamar la atención sobre algunas cuestiones relativas a las definiciones alternativas de la pedagogía teatral.

La primera definición en el ámbito polaco fue elaborada por Magdalena Szpak y publicada en 2012 en la página web de la Asociación de Pedagogos y Pedagogas Teatrales<sup>9</sup>. Esto constituyó un importante punto de referencia para quienes trabajan en este campo; en ella, la autora destaca la independencia de la disciplina, que la diferencia en cierto modo de otras prácticas educativas y performativas que utilizan el teatro, y define sus ramas de forma sencilla:

La pedagogía teatral es una disciplina autónoma que trata cuestiones entre los campos de la pedagogía y el teatro y forma al receptor consciente y al creador de las artes. El objetivo de la pedagogía teatral es permitir a los participantes en actividades educativas acceder al teatro a través del uso autónomo del lenguaje teatral.

34

A fin de completar esta definición, Szpak escribió un artículo que introduce brevemente el contexto alemán en el que funciona la pedagogía teatral y explicó otros conceptos básicos (tales como el de pedagogo teatral y taller pedagógico-teatral). Este material, accesible, fácil de aplicar y útil, se publicó el mismo año que la voluminosa monografía *El teatro en la reflexión y la práctica educativa. Hacia una pedagogía del teatro*, obra de Wiesław Żardecki, profesor del Departamento de Pedagogía Cultural de la Universidad Maria Curie-Skłodowska de Lublin. El trabajo de Żardecki no recibió mucha respuesta, por no decir ninguna, por parte de los pedagogos teatrales. En nuestra opinión, esto se debió no solo a la escasa e insuficiente promoción de la obra, sino también a su tamaño (casi seiscientas páginas). El profesor Żardecki, inmerso en un entorno académico, aplicó un discurso científico muy alejado del lenguaje que utilizan a diario los que hacen el teatro práctico. El profesor no se decidió a ofrecer una definición concreta, sino que analizó las «peculiaridades y elementos de la pedagogía teatral»<sup>10</sup>, lo que, creemos, distaba mucho de las necesidades de quienes en aquel momento estaban esperando respuestas claras y principios sencillos.

El texto de Denkowicz no menciona el artículo de Anna Rochowska «Pedagogía del teatro: un intento de definición. El giro educativo en el teatro»<sup>11</sup>, publicado en 2019 en la revista *Kultura Współczesna (Cultura Contemporánea)*. Tampoco menciona la definición elaborada por el Departamento de Pedagogía Teatral, lo cual es menos sorprendente, ya que hasta el año 2023 estaba disponible exclusivamente en los calendarios y páginas webs de programas

8 Denkowicz, A. (2022). El teatro nunca ha estado tan cerca. Pedagogía teatral: modelo contemporáneo de educación teatral. *Pedagogika Przeszkolna i Wczesnoszkolna*, 10(1), 19. <https://czasopismoippis.up.krakow.pl/wp-content/uploads/2015/01/Aleksandra-DENKOWICZ-Teatr-nigdy-nie-by%C5%82-bli%C5%BCej.-Pedagogika-teatru-%E2%80%94-wsp%C3%B3%C5%82czesny-model-edukacji-teatralnej.pdf> (fecha de acceso: 12/11/2024).

9 Szpak, M. (2012). «Pedagogía teatral: definiciones básicas». <https://pedagogizyteatru.org/pedagogika-teatru-definicje-podstawowe/> (fecha de acceso: 18/11/2024).

10 Żardecki, W. (2012). *El teatro en la reflexión y la práctica educativa. Hacia una pedagogía teatral* (pp. 490-494). Lublin.

11 Rochowska, A. (2019). Pedagogía teatral: un intento de definición. El giro educativo en el teatro. *Kultura Współczesna (Cultura Contemporánea)*, 2(105). [https://www.nck.pl/upload/2021/12/11\\_kw\\_2-2019-pedagogika-teatru.pdf](https://www.nck.pl/upload/2021/12/11_kw_2-2019-pedagogika-teatru.pdf) (fecha de acceso: 12/11/2024).

del Instituto del Teatro. No obstante, cabe destacar que el trabajo individual de Rochowska, entonces pedagoga teatral que trabajaba en el teatro TR Varsovia y ahora directora de este teatro<sup>12</sup>, y nuestro trabajo en equipo (en el Instituto del Teatro) se desarrollaron de forma paralela e independiente el uno del otro. Así que, más o menos al mismo tiempo, surgió la necesidad de precisar la formulación utilizada hasta ahora en dos lugares distintos. Desde la perspectiva de nuestro Departamento de Pedagogía Teatral, el objetivo principal era crear una definición que pudiéramos utilizar en nuestra comunicación externa, especialmente con las personas interesadas en participar en nuestras iniciativas. En el caso de Rochowska, esta necesidad surgió al reconocer el aumento del número de publicaciones sobre este tema en revistas teatrales y observar la falta de una definición funcional. Rochowska, cuya perspectiva profesional destaca por su dilatada experiencia en el teatro institucional TR Varsovia, propone que la pedagogía teatral se defina de esta forma:

... una actividad creativa con un grupo de participantes comprometidos, cuyo objetivo es llevar a cabo un encuentro de las personas implicadas para que se conozcan mejor, utilizando una amplia gama de las denominadas técnicas teatrales, creando un espacio para el intercambio de ideas, compartiendo en pie de igualdad sus reflexiones y emociones, surgidas en el contexto de un tema establecido o de una representación teatral específica u otra obra de arte.

Es significativo que Rochowska explique a continuación cómo entiende determinadas formulaciones. Intenta justificarlas y acercar a los demás su perspectiva individual. Su postura se sitúa, por así decirlo, en el otro extremo de nuestra estrategia: trabajamos en grupo e intentamos encontrar aquellas fórmulas verbales (un término que utilizamos frecuentemente) con las que todas estemos de acuerdo y que, al mismo tiempo, describan las áreas de la pedagogía teatral en las que cada una de nosotras se desenvuelve. En efecto, nuestra solución por un lado trata de abarcar el ámbito descrito de la forma más amplia posible y, por el otro, probablemente no esté libre de ver la pedagogía teatral en el *spectrum* que marcan las iniciativas que llevamos a cabo en el Instituto del Teatro. Una diferencia significativa es que Rochowska adopta la perspectiva del profesional en la definición e identifica la pedagogía teatral con el trabajo en grupo, mientras que la definición del Departamento de Pedagogía Teatral sugiere que existen diferentes formas (sin especificarlas, solo mencionando el taller como la más popular). Mientras trabajábamos en este texto, reflexionamos sobre lo que podría haber influido en nuestra suposición y destacamos tres cuestiones relacionadas con la especificidad de nuestra experiencia.

- En la práctica pedagógica-teatral vimos un terreno en el que las actividades pueden llevarse a cabo sin una persona que las dirija (por ejemplo, paseos performativos para familias siguiendo un guion elaborado<sup>13</sup>) o están pensadas como trabajo individual

12 En la actualidad, en muchos teatros institucionales polacos se han creado puestos relacionados con diversas formas de educación. Gracias a Anna Rochowska, TR Varsovia se ha convertido en una de las primeras instituciones de Polonia en impartir educación basada en los principios de la pedagogía teatral.

13 Un ejemplo de este tipo de actividades son las «Rutas para niños que se llevan a pasear a los adultos», creadas por el Instituto del Teatro dentro del proyecto Paseos Teatrales. La página web del proyecto recoge itinerarios únicos de caminatas por lugares relacionados con el teatro de toda Polonia: son propuestas para pasar el tiempo de forma activa y adquirir conocimientos sobre la historia del teatro y la historia local. Se trata de paseos familiares, que combinan el conocimiento con elementos de juego conjunto: las personas interesadas pueden seguir la ruta marcada y realizar tareas según la idea propuesta en cualquier momento. Ejemplo de paseo por Varsovia de Justyna Czarnota y Justyna Sobczyk: <https://spacerowni-ktreatralny.pl/spacery/inst/warszawa-spacerownik-dla-dzieci-ktore-zabieraja-na-spacer-doroslych/> (fecha de acceso: 30/9/2025).

(por ejemplo, folletos de espectáculo para el público<sup>14</sup>); en tal caso los pedagogos y las pedagogas teatrales diseñan el concepto de la actividad, pero no la dirigen.

- Llevamos a cabo diferentes tipos de iniciativas que combinaban muchos métodos de trabajo, también fuera del campo de la pedagogía teatral (tutoría, supervisión, facilitación), pero lo más importante se centraba en el elemento de proceso de estas actividades y en la contribución creativa y la capacidad práctica de las personas implicadas. Se crearon proyectos híbridos, que no siempre podían definirse únicamente como «acción con el grupo», aunque las categorías pedagógico-teatrales fueron un importante punto de referencia en su diseño y realización (por ejemplo, visitas de estudio en el marco del Verano en el Teatro<sup>15</sup> y proyectos en torno al archivo de Jan Dorman<sup>16</sup>, que culminaron en la conferencia *El teatro de Jan Dorman. Búsquedas. Inspiraciones. Reflexiones*<sup>17</sup>).
- En la definición, hemos querido indicar la posibilidad de buscar una aplicación amplia de la pedagogía teatral y, de algún modo, anticipar la aparición de nuevas formas. Antes de concluir esta parte, nos gustaría compartir tres observaciones más surgidas del análisis del material teórico disponible:
- La mayoría de los intentos de ordenar y profundizar en la reflexión sobre la definición proceden de personas con muchos años de experiencia práctica en este campo, principalmente de teatros institucionales (Marzena Wiśniewska<sup>18</sup>, Kamila Paradowska<sup>19</sup>, la ya mencionada Anna Rochowska y también Šimon Blaschko<sup>20</sup>).

- 14 Los folletos para espectáculos son materiales que contienen una serie de actividades inspiradas en la forma y el contenido de una representación. Se distribuyen entre el público, que puede llevárselos a casa y realizar otras actividades para seguir reflexionando sobre la obra que ha visto. En la mayoría de los casos, los folletos se preparan para el público infantil y familiar. Ejemplo de folleto para la obra Peter Pan dirigida por Konrad Dworakowski y estrenada el 22 de junio de 2019: [https://latowteatrze.pl/upload/2023/04/piotrus\\_pan.pdf](https://latowteatrze.pl/upload/2023/04/piotrus_pan.pdf) (fecha de acceso: 30/9/2025).
- 15 Verano en el Teatro es un programa dotado con fondos estatales que selecciona, cada año, a los proveedores de talleres artísticos de verano de dos semanas de duración para niños y jóvenes. Los centros que reciben financiación también tienen acceso a actividades de desarrollo. El módulo de desarrollo del programa ha variado a lo largo de los años; dependiendo de la edición, han formado parte de él actividades como formación, talleres, creación de redes y supervisiones, entre otras. También se han organizado y siguen organizándose actividades dirigidas a personas que no ejecutan proyectos en una edición determinada (consultas sobre solicitudes que no han recibido subvenciones, formación para personas interesadas en un área específica de trabajo con niños y jóvenes, etc.). Las visitas de estudio también han sido uno de los componentes del programa (han permitido conocer otros centros que realizan talleres en el marco del Verano en el Teatro y sus métodos y filosofía de trabajo). Véase <https://latowteatrze.pl/o-nas/o-programie-lato-w-teatrze> (fecha de acceso: 30/9/2025).
- 16 Jan Dorman (1912-1986) —pedagogo, director, director teatral, actor, autor de obras y artista visual— se centró en la creación de un teatro altamente artístico para niños y en ampliar la experiencia teatral con nuevos elementos. El archivo de material legado por Dorman se conserva en el Instituto del Teatro y sigue inspirando hoy la labor de muchos pedagogos y pedagogas teatrales contemporáneos. Más información en la web dedicada a Jan Dorman <https://www.jandorman.pl/kategorie/13/projekty> (fecha de acceso: 18/11/2024) y en la página <https://culture.pl/pl/tworca/jan-dorman> (fecha de acceso: 30/9/2025).
- 17 Además de las ponencias, la conferencia incluía espectáculos, debates con el público, seminarios performativos y experiencias de laboratorio, entre otros. El programa completo puede consultarse en la página web del Instituto del Teatro, <https://www.instytut-teatralny.pl/2019/12/10/teatr-jana-dormana-poszukiwania-inspiracje-refleksje-2019-12-10/> (fecha de acceso: 30/9/2025), y los discursos de la conferencia pueden verse en su canal de YouTube, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLRQZl-lji-NotOmskBenL.BowieCb2aPrT> (fecha de acceso: 30/9/2025).
- 18 Wiśniewska, M. «Teatrólogo como animador, o el caso de la pedagogía teatral». [http://www.ptbr.e-teatr.pl/files/zjazd\\_pdf/Wisniewska\\_Teartolog\\_jako\\_animador.pdf](http://www.ptbr.e-teatr.pl/files/zjazd_pdf/Wisniewska_Teartolog_jako_animador.pdf) (fecha de acceso: 16/11/2024). Este texto se basa en una ponencia presentada en el Primer Congreso de la Sociedad Polaca de Estudios Teatrales, *Nuevos rumbos de la investigación teatral. En el centenario de los estudios teatrales en Polonia*, realizado en colaboración con el Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski y el Centro de Prácticas Teatrales «Gardzienice» (Gardzienice, 25-27 de octubre de 2013). Marzena Wiśniewska es actualmente profesora en la Universidad Mikołaj Kopernik de Toruń; del 2001 al 2011, trabajó en el Teatro Baj Pomorski (inicialmente como secretaria literaria, más tarde como directora literaria), donde llevó a cabo actividades relativas a la educación teatral.
- 19 Paradowska, K. (2012). Pedagogía del teatro. *Refleksje. Zachodniopomorski Dwumiesięcznik Oświatowy*, (5), 32-35. Kamila Paradowska trabajó en el Teatr Współczesny de Szczecin entre 2005 y 2018 como responsable de la parte literaria y copartícipe en actividades de educación teatral.
- 20 Šimon Blaschko es pedagogo teatral alemán. En Polonia ha estado vinculado, entre otras cosas, al programa Verano en el Teatro y al teatro de improvisación, pero ha adquirido su experiencia sobre todo en Alemania. Su reflexión sobre el tema está contenida en su tesis de máster —preparada en la Academia de Teatro Aleksander Zelwerowicz de Varsovia (Departamento de Estudios Teatrales)—, cuyo título es *Pedagogía teatral alemana frente a la educación estética*. Este estudio ha sido publicado en formato digital: [http://towarzystwoteatralne.pl/wp-content/uploads/2016/03/Simon-Blaschko\\_Niemiecka-pedagogika-teatru-wobec-edukacja-estetyczna.pdf](http://towarzystwoteatralne.pl/wp-content/uploads/2016/03/Simon-Blaschko_Niemiecka-pedagogika-teatru-wobec-edukacja-estetyczna.pdf) (fecha de acceso: 16/11/2024).

- La mayoría de los artículos que reflexionan sobre la pedagogía teatral son, en realidad, de carácter divulgativo y tienen la finalidad de presentar los principios de la pedagogía a un público amplio, sobre todo a personas con una formación estrictamente pedagógica. También se publicaron textos en revistas teatrales y de cultura general.
- La mayoría de las personas que escriben sobre pedagogía teatral están o han estado implicadas en el Departamento de Pedagogía Teatral o en los programas que impartimos (un número significativo también ha participado en la formación y los cursos ofrecidos por el departamento).

En este punto nos gustaría señalar que, desde nuestra perspectiva, el Instituto del Teatro, al decidir en cierto momento difundir la pedagogía teatral, comenzó, por un lado (a partir de 2014 con el apoyo del recién creado Departamento de Pedagogía Teatral), a delimitar y dar forma a este campo (adicionalmente reforzado con los fondos de los que disponía para realizar sus tareas<sup>21</sup>), pero por otro lado, en su narrativa, siempre ha subrayado que no pretende ser la única voz en materia de pedagogía teatral y ha dado pasos para abrir un espacio de discusión al respecto. No obstante, creemos que el papel de iniciador de procesos y de donante de subvenciones conlleva necesariamente una gran influencia del Instituto del Teatro en el discurso y en la forma de conceptualizar esta disciplina.

### Doble discurso sobre la definición

El reducido número de textos y su carácter divulgativo indican que la pedagogía teatral sigue siendo una disciplina joven, aún no plenamente arraigada en el panorama de la vida sociocultural polaca. A continuación, queremos verificar, cinco años después de que se elaborara la primera versión de la definición, cómo entabla un diálogo con la experiencia que hemos adquirido en este periodo de tiempo. Nos centraremos en el fragmento que precisa en qué se basa la realización de actividades pedagógico-teatrales. Esperamos que nuestro intercambio de ideas anime a quienes nos lean a unirse a nosotras en el cometido de relacionar la teoría con la práctica.

*«... respeto a la diversidad de opiniones y experiencias, creación de espacios para el encuentro de diferentes puntos de vista, invitando a un diálogo creativo entre ellos».*

**JUSTYNA:** Nadie llega a los talleres como una hoja en blanco. La premisa de la pedagogía teatral es que quienes acuden al taller buscan una forma de expresarse y desarrollarse a través del arte, por lo que hay que darles la oportunidad de ser creativos. Si se les da la oportunidad de tomar la palabra y compartir sinceramente sus puntos de vista e ideas, la aparición de diferencias es inevitable. Esto no sucede desde el principio: a menudo, los grupos se detienen en la fase de buscar similitudes y explorarlas. Sin embargo, a medida que se prolonga el proceso y la persona que imparte el curso desarrolla los temas que surgen en las reuniones, se crea más espacio para tomar conciencia de que todos somos diferentes y percibimos la realidad de forma distinta. Desde esta perspectiva, las clases de pedagogía teatral buscan la manera de demostrar que podemos funcionar juntos teniendo puntos de vista, creencias y sentimientos diferentes, así como distintas formas de emocionarnos y distinta sensibilidad. Nos enseñan a tratar la diversidad como una riqueza y un recurso.

21 El Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski es una institución cultural de ámbito nacional financiada con cargo a los presupuestos del Estado.

**KATARZYNA:** El trabajo pedagógico-teatral a menudo da el maravilloso resultado del que hablas, pero en la práctica de los talleres también aparecen muchas trampas y desafíos relacionados con la diversidad. Especialmente importante es el papel de la persona que imparte el curso, dado que es la que crea las condiciones para el respeto de la diversidad: debe elegir las fórmulas de trabajo y las estrategias de comunicación que permitan a los participantes tomar parte en un debate y en una acción conjunta, de manera que todos tengan las mismas posibilidades de hablar y de participar activamente y que las opiniones, puntos de vista y observaciones expresados durante el curso no se valoren como mejores o peores, ni por el pedagogo o educador teatral ni por el grupo. Esto no significa, sin embargo, que no se puedan discutir las opiniones individuales: al igual que todo el mundo tiene derecho a tener su propia opinión, también tiene derecho a estar en desacuerdo con la opinión de otra persona por la razón que sea. En el papel de moderador de una conversación y de una situación creativa de este tipo, es crucial no insistir en las diferencias entre los participantes, sino crear oportunidades para que las vean en un contexto más amplio, por ejemplo, dándose cuenta de dónde provienen esas diferencias de enfoque y en qué se traducen. Estos retos muestran que muchas de las tareas de las educadoras y los educadores teatrales van más allá del área estrictamente teatral e implican la necesidad de desarrollar competencias de *coaching*, facilitación y comunicación.

«... utilización de la estética teatral contemporánea».

38

**KATARZYNA:** La pedagogía teatral surgió en un momento de cambio en el lenguaje teatral en Alemania y su objetivo era ayudar al público a mantenerse en contacto con lo que ocurría en los teatros. Por eso, los talleres que acompañaban a las obras daban a los participantes la oportunidad de utilizar el lenguaje de las nuevas obras y descubrir cómo se construían significados en ellas.

**JUSTYNA:** Los profesionales de la pedagogía teatral observan las tendencias que surgen en el teatro y las incorporan a su propia práctica. También son personas creativas, por lo que a menudo proponen soluciones por su cuenta o desarrollan ideas que surgen del grupo. A veces, utilizan convenciones históricas, sobre todo con la intención de poner a prueba su validez y pertinencia en el presente, manteniendo una actitud abierta a negarlas o cuestionarlas. En resumen, los pedagogos y pedagogas teatrales intentan aplicar el abanico más amplio posible de experiencias artísticas, pero se acercan más al arte conceptual y a la *performance*. Buscan formas de mostrar la presencia de los intérpretes de *performance* en el escenario, recurren a instalaciones y a paseos performativos y diseñan eventos en los que participa el público.

**KATARZYNA:** Vale la pena tener en cuenta que las referencias estéticas que has mencionado surgen tanto durante la preparación de representaciones u otros eventos artísticos como en actividades puntuales de taller relacionadas con cualquier tema: el uso del lenguaje del teatro contemporáneo puede servir para profundizar en temas no relacionados directamente con el teatro.

«... tener en cuenta el proceso creativo, el proceso grupal y el equilibrio adecuado de su importancia en el trabajo con el grupo».

**JUSTYNA:** Es un vaivén constante entre la perspectiva del conductor del grupo, implicado en proponer ejercicios y tareas para desarrollar el tema sobre el que trabaja el grupo, y la orientación del grupo a través de las sucesivas fases del proceso grupal. También es necesario un equilibrio entre ocuparse de la dinámica del grupo en su conjunto y apoyar a los individuos y las posiciones que ocupan, así como, simultánea o paralelamente, mostrar sensibilidad y atención a su desarrollo emocional y artístico.

**KATARZYNA:** La forma que adquiere el proceso depende en gran medida del contexto en el que se desarrolla el trabajo: su duración, su frecuencia y el grado de integración del grupo. Por ejemplo, unos aspectos concretos pasan a un primer plano en un grupo cuyos miembros no se conocen, otros en un equipo que lleva mucho tiempo trabajando, y otros diferentes, cuando varía el grado de familiaridad del grupo. De manera analógica, los retos variarán según se trate de una reunión puntual, de un proyecto intensivo con un plazo determinado o de un grupo que se reúne anualmente. Hay muchos más factores de este tipo que afectan tanto al grupo como al proceso creativo. A la hora de diseñar y dirigir talleres, es importante tener en cuenta que ambos procesos son simultáneos, por lo que, cuando propongo una actividad concreta, intento ver cómo puede repercutir en estos dos campos: el creativo y el relacional.

39

**JUSTYNA:** Para comprender mejor el desafío de dirigir un grupo, es importante reconocer que el líder, especialmente aquel que se identifica como director o directora, también aporta al proceso sus preferencias artísticas, su estética, sus creencias, su perspectiva y su emocionalidad. Años de trabajo me han permitido identificar tres enfoques principales sobre la búsqueda de soluciones artísticas en el proceso grupal. El primero consiste en observar atentamente lo que sucede en el grupo y utilizarlo (por ejemplo, los conflictos) como parte de la estructura dramática. El segundo consiste en elegir un tema central y trabajar con los contenidos aportados por los participantes para buscar después la manera de hacer resonar todas las voces destacando su riqueza y diversidad. El tercero consiste en proponer al grupo ejercicios a partir de los cuales se crean fragmentos del espectáculo. Aquí las improvisaciones son una parte especial de las actividades: no se desarrollan ni perfeccionan durante los ensayos, pero vuelven en el estreno.

En mi opinión, un ejemplo de la falta de comprensión de la especificidad de las actividades pedagógico-teatrales es la reproducción del modelo maestro: el líder toma las decisiones principales y crea una visión escénica, y el grupo la lleva a cabo. Un ejemplo de ello puede ser preparar una representación basada en una obra teatral ya hecha, en la que los papeles se asignan y los ensayos consisten en buscar una imagen escénica de una situación determinada, omitiendo todas las demás fases, tales como la conversación sobre el texto, la búsqueda conjunta de sus significados, el juego con situaciones incluidas en el guion, la autoidentificación con el papel y la búsqueda del propio ser en él.

**KATARZYNA:** Para mí es importante añadir que la pedagogía teatral no tiene por qué excluir el trabajo con un determinado texto o grupo de textos existentes: puede resultar que este sea el tipo de mensaje que, por alguna razón, resulte valioso para el grupo en una fase concreta. En esto consiste el famoso seguimiento del grupo: el facilitador reconoce los distintos tipos de necesidades y aspiraciones creativas de las personas, reconoce sus motivos, pero también comparte su perspectiva y busca la manera de conectarla con los

intereses del grupo. En mi opinión, es un aspecto en el que hay que equilibrar el proceso creativo con el proceso de grupo: las condiciones y aspiraciones de los individuos y de todo el equipo pueden influir en el trabajo creativo y en su resultado, lo que a su vez aporta una sensación de influencia, de capacidad de actuar, pero también de conocimiento de uno mismo y de los demás.

**JUSTYNA:** La pedagogía teatral aspira a dar el mayor espacio a los implicados en el proceso, a ofrecerles la posibilidad de opinar y expresarse de la manera que les guste y con la que se sientan cómodos.

**KATARZYNA:** Estoy de acuerdo contigo en que se esfuerza por dar la mayor influencia posible a las personas que participan en el proceso, pero también creo que intenta ser consciente de ello, porque puede ocurrir que un grupo o una persona no quieran influir en determinadas áreas o que el marco organizativo del trabajo implique un posible alcance de influencia. Para equilibrar estos dos procesos, también es importante tener en cuenta estos factores y no imponer más implicación de la que alguien decida conscientemente.

Traducción: Elżbieta Bortkiewicz



**El Instituto del Teatro Zbigniew Raszewski de Varsovia** fue fundado en 2003. Es una institución pública dedicada a la documentación, promoción y animación de la vida teatral polaca. Entre sus ámbitos de actividad se encuentran la organización del debate público sobre el teatro polaco, la ampliación de las perspectivas de investigación, la gestión de programas de subvenciones y convocatorias de ayudas, la difusión del teatro y el desarrollo de actividades educativas en Polonia.

Gestiona el mayor portal dedicado íntegramente al teatro polaco, e-teatr, así como la *Enciclopedia del teatro polaco en línea*, la Librería PROSPERO y su propia editorial especializada.

El Instituto del Teatro apoya iniciativas destinadas a establecer, desarrollar y consolidar la cooperación internacional en el ámbito del teatro y las artes escénicas. Sus acciones contribuyen a la promoción del patrimonio teatral polaco en el extranjero y al desarrollo de colaboraciones internacionales a largo plazo, tanto a nivel individual como institucional, abarcando actividades artísticas y de investigación, con especial atención a los proyectos interdisciplinarios.

Es miembro de redes internacionales como On the Move, ENICPA, SIBMAS y Culture Action Europe. Participa activamente en debates internacionales y en iniciativas a favor de los distintos colectivos profesionales del ecosistema teatral.

Más información: [www.instytut-teatralny.pl](http://www.instytut-teatralny.pl)



**El Instituto Adam Mickiewicz (IAM)** acerca la cultura polaca a personas de todo el mundo. En su condición de institución estatal, crea un interés duradero por la cultura y el arte polacos, fortaleciendo la presencia de los artistas nacionales en el escenario global. Lanza proyectos innovadores, apoya la cooperación internacional y los intercambios culturales. Promueve el trabajo tanto de artistas reconocidos como de nuevas promesas, mostrando la diversidad y la riqueza de nuestra cultura. El Instituto Adam Mickiewicz también es responsable del sitio web Culture.pl, una fuente completa de conocimientos sobre la cultura polaca.

Más información: [www.iam.pl](http://www.iam.pl)



### **DramaFest 2025: territorio, mutaciones y anacronías**

El teatro, ese territorio donde la memoria se despliega como un mapa vivo, nos invita a recorrer los caminos que unen Polonia y México, con Nuevo León como punto de encuentro. En este espacio, la memoria no es una sombra lejana, sino una presencia que dialoga con el presente y nos interpela sobre el futuro que habitamos en un planeta herido.

Las obras que conforman DramaFest 2025 son semillas de pensamiento crítico, brotes que desafían el orden social y nos obligan a mirar el territorio no solo como geografía, sino como experiencia compartida, como herida y esperanza.

Mutaciones: el cambio es la única certeza. Familias, políticas, cuerpos y paisajes se transforman, se reinventan, se resisten. El escenario se convierte en laboratorio de lo humano, donde la naturaleza, los derechos, los acuerdos y las luchas feministas, la migración y la política se entrelazan en una escena de movimientos perpetuos. El teatro es testigo y protagonista de esas mutaciones, espejo donde nos vemos y nos desconocemos... para reinventarnos.

Y en el corazón del DramaFest 2025, la anacronía: ese eterno retorno que desafía las narrativas dominantes, que abre grietas para la crítica y la resistencia. El pasado, lejos de ser estático, se manifiesta en imágenes y símbolos que viven en el presente, generando nuevos posicionamientos, nuevas preguntas. El teatro, entonces, es un acto de resistencia, un espacio donde el poder, la historia oficial y las normas sociales se cuestionan y se reinventan.

DramaFest 2025 es más que un encuentro teatral: es una invitación a pensar el mundo desde el escenario, a recordar que la memoria es territorio y que la mutación es vida. Es, sobre todo, un llamado a imaginar futuros posibles desde la poética de la resistencia.

Más información: <https://dramafestmx.com/>