

EL POTENCIAL DEL TEATRO FORO COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN

FORUM THEATER'S POTENTIAL AS A RESEARCH TOOL

Andrea Calsamiglia Madurga; Jenny Cubells Serra

Universitat Autònoma de Barcelona; andrea.calsamiglia@uab.cat

Historia editorial

Recibido: 26-09-2014

Primera revisión: 02-10-2015

Aceptado: 17-01-2016

Palabras clave

Teatro Foro

Amor

Violencia de Género

Epistemología Feminista

Resumen

Presentamos una reflexión teórico-metodológica sobre el potencial del Teatro Foro como herramienta de investigación. Nuestra presencia en los ámbitos de intervención e investigación ha motivado una doble reflexión en torno, por un lado, a las limitaciones de la investigación cualitativa en el estudio de los afectos y, por el otro; al potencial del Teatro-Foro para el abordaje de los afectos en el ámbito de la investigación. A partir de la experiencia concreta (investigación cualitativa sobre el amor romántico y violencia de género y la realización del Teatro-Foro *És de conya?* sobre el mismo tema) exploramos las posibilidades que ofrece el Teatro Foro como herramienta de investigación en el marco de las epistemologías feministas.

Abstract

We present a theoretical and epistemological reflection on Forum Theater's potential as a Research Tool. Our presence on social action and research has led us to a double reflection on qualitative research's limitations on the affect studies and the Forum Theater's potential as a research tool to tackle research about affects. After some specific experiences in action research (qualitative research on romantic love and gender violence, and the creation process of the Forum Theater "Is it a joke?"), we explore Forum Theatre's possibilities as a research tool in the feminist epistemology framework.

Keywords

Love

Forum Theater

Gender Violence

Feminist epistemology

Calsamiglia Madurga, Andrea & Cubells Serra, Jenny (2016). El Potencial del Teatro Foro como Herramienta de Investigación. *Athenea Digital*, 16(1), 189-209. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1462>

Introducción

En este artículo vamos a presentar el Teatro Foro como herramienta de investigación, e intentaremos plasmar las conexiones que tiene con la teoría social crítica, y las epistemologías feministas. A lo largo del artículo daremos cuenta del proceso, de la trastienda que nos ha conducido hasta este planteamiento. Intentaremos huir de "las cosas como tienen que ser" para sincerarnos y mostrar esa parte de la cocina, de trastienda, que difícilmente puede verse. A su vez, no vamos a dar ninguna receta, sino compartir reflexiones y dejar algunas cuestiones inconclusas, fruto de nuestra trayectoria en el grupo de investigación *Estudios Sociales y de Género y del Poder y la Subjetividad* (GIPIS) de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB); y más concretamente en los proyectos de investigación relacionados con la violencia de género en el contexto jurídico-penal (Cubells, Calsamiglia y Albertín, 2010), y las vinculaciones entre el amor romántico y la violencia de machista (Cubells, Albertín y Calsamiglia, 2010)¹. En para-

¹ Proyectos de investigación financiados por el Institut Català de les Dones (Instituto Catalán de las Mujeres) de la Generalitat de Catalunya: U-8/06 *Violencia de género y espacios jurídico-penales: imaginarios colectivos y construcción de subjetividades* y U-37/08 *Intersección entre género, violencia machista y derecho. La experiencia subjetiva de*

lelo al Grupo de Investigación, hemos estado participando en proyectos de prevención de violencia de género, a través de la entidad Nus Teatre i Acció Social (www.nusteatre.org), mediante talleres participativos² y con el *Teatro Foro* “*És de conya?*”³, en Catalunya (Comunidad Autónoma del Estado Español), con estudiantes de Educación Secundaria y Educación Superior.

El Teatro Foro

El *Teatro Foro* es una herramienta del *Teatro del Oprimido*⁴ (Boal, 1992/1998) que consiste en presentar una obra de teatro en la que se muestra una tensión entre *protagonista* y *antagonista*, basada en una *opresión* o una relación de poder desigual que responde a la estructura social. El/la protagonista intenta hacer frente a esta opresión, pero no lo consigue. La obra termina en un momento álgido de esta tensión, que Augusto Boal denomina *crisis china*, porque entiende que en ese momento existe peligro y oportunidad⁵. Cuando termina la obra, y tras los aplausos, entra en juego el/la *curin-ga* o *joker*, personaje que se encarga de dinamizar el foro, de facilitar la interacción entre público y escena, rompiendo la cuarta pared para pasar el protagonismo a las personas del público. Es aquí donde éstas devienen *espectatrices*, participando de manera activa en la identificación y análisis de la situación opresiva que plantea el espectáculo y con la oportunidad de subir al escenario, sustituyendo al actor o actriz oprimido, para probar nuevas ideas o estrategias, posibles soluciones a los problemas que tiene el personaje que encarnan.

El Teatro Foro es una herramienta que surge de la praxis. Puede conectarse con perspectivas teóricas diversas que nombraremos a continuación, especificando el inte-

las mujeres ante el sistema jurídico-penal, U-10/10 *Amor romántico y violencia machista*

² *Talla amb els mals rotllos* (Corta con los malos rollos) (2007-2011) del *Institut Català de les Dones*, la *Secretaria de Joventut* y el *Departament d'Educació* de la *Generalitat de Catalunya*, y *Qüestió de gènere? Parlem-ne* (¿Cuestión de género? Hablemos) (2008-2011), (*Unitat d'Assessorament Psicopedagògic* y *Unitat d'Estudiants i Cultura* de la *Universitat Autònoma de Barcelona* y el *Institut Català de les Dones*)

³ Ver más información sobre el Teatro Foro “*És de conya?*” en un vídeo explicativo de la obra de teatro y el funcionamiento del Foro en Nus Teatre (2014).

⁴ El *Teatro del Oprimido* aparece en los años 60, en Brasil, de la mano de Augusto Boal, en un contexto histórico y político marcado por distintas opresiones, y ante la necesidad de hacerles frente. Influenciado por la *pedagogía de la liberación* de **Paolo Freire** (1970), Boal apuesta por visibilizar y transformar las relaciones de poder desiguales a través del teatro, desarrollando herramientas como el Teatro Imagen, el Teatro Invisible o el Teatro Foro para abordar opresiones político-sociales (Boal, 1992/1998) y el Arco Iris del Deseo y los Polis en la Cabeza para hacer frente a las opresiones internalizadas (Boal, 1996/2002). Las herramientas de Boal focalizan en la necesidad de cambios simultáneamente en los niveles personal, grupal, social y político, poniendo el teatro a disposición de estos cambios. Entiende la actuación como una herramienta proactiva, para ensayar qué hacer cuando aparece una situación y no quedarse *simplemte* en el análisis (Howard, 2004; Österlind, 2008).

⁵ En diversas lenguas chinas, la crisis se representa mediante dos ideogramas que no se pueden separar: uno significa el peligro y el otro, la oportunidad.

rés que nos suscitan, aunque algunas provengan de aproximaciones no necesariamente congruentes entre ellas. Nos centramos en las vinculaciones entre el Teatro Foro como herramienta y cada una de estas perspectivas, sin pretender una congruencia entre las perspectivas. El Teatro Foro es, en su origen, una herramienta para la reflexión y la transformación social, que puede usarse también para la investigación. En función del contexto, objetivos y posibilidades de cada proyecto, sería conveniente decantarse por una u otra aproximación teórica, como podría ser la conceptualización del poder de Michel Foucault (1970/1979) y Judith Butler (1988; 2001), el teatro como ritual de Victor Turner (1982), el carácter performativo de la cotidianidad de Erving Goffman (1981), o el *habitus* de Pierre Bourdieu (1980/1991).

El Teatro Foro conecta con la aproximación de poder de Michel Foucault (1970/1979) y Judith Butler (1988, 2001), porque permite analizar, cuestionar y transformar los *mecanismos de dominación*. Como hemos comentado, la estructura del Teatro Foro parte de un protagonista y un antagonista con voluntades opuestas. Siguiendo a Foucault, según el cual el poder no se tiene, sino que se ejerce, todos podemos en diferentes momentos ser oprimidos u opresores. En esta comprensión dinámica del poder, existen *tácticas y estrategias* (Foucault, 1970/1979) que inciden en protagonista y antagonista, y que pueden *subvertirse*. El foro deviene un espacio en el que ensayar esa *lucha* del oprimido para vencer la dinámica de opresión (que no al opresor), como sugiere Patricia Trujillo (2010). Es una forma de visibilizar los *mecanismos psíquicos del poder*, las dinámicas de poder y de fomentar la *resistencia* y la *agencia* (Butler, 2001). Siguiendo con esta autora, ella afirma que la teoría feminista, mediante la consigna *lo personal es político* implica una expansión dialéctica entre ambas esferas (personal y política) y ha permitido comprender cómo las estructuras sistémicas, a nivel político y cultural, se actúan y reproducen en actos y prácticas individuales, y cómo el análisis de situaciones supuestamente personales se aclaran al ubicarlas en un contexto cultural más amplio y compartido (Butler, 1988, p. 522).

Victor Turner (1982), en sus estudios del teatro como ritual, plantea que la acción social requiere una *performance* que se repite. La repetición es una reactuación y al mismo tiempo una re-experiencia de un conjunto de significados socialmente pre-establecidos. Es una forma de legitimización ritualizada. Para Turner, el uso de la *performance* y el teatro en el estudio de la cultura es extensivo a los *rituales* y ceremonias mundanas de la cotidianidad, entendiéndolas como una forma de *comprensión holística y cinética de la cultura* y de las prácticas culturales. Es similar a la lectura que Erving Goffman (1981) hace del *carácter performativo de la cotidianidad*.

Siguiendo con Turner, el teatro permite la conexión significativa de lugares y personas específicas. Así, podemos encontrarnos con *el otro* en un *espacio teatral*, fuera de

los protocolos de la vida cotidiana. Como resultado, podemos vernos (a nosotras y a nuestras interacciones con otras personas), facilitando y permitiendo la reflexividad. En este sentido es un *espacio liminal* (Greco y Stenner, 2008), porque ocurre en los espacios “entre”: lo imaginado deviene concreto y viceversa. La *performance* puede ser vista como un margen, un límite, un umbral: un lugar de negociación (Carlson, 1996). Leigh A. Howard (2004) añade que las características de reciprocidad y reflexividad del teatro de Turner sirven para criticar de forma directa o velada, la vida social, permitiendo una reflexión sobre la manera en que la sociedad lidia con la historia.

En el Teatro Foro una situación, que es personal y política a la vez, se escenifica para poder ser analizada y debatida en términos de relaciones de poder, visibilizando la dimensión política de la situación personal, *ensayando una estrategia para subvertir la opresión en lugar de reproducirla*. En lugar de renovar y consolidar el *status quo*, el Teatro Foro es una invitación a cuestionar el sedimento corporeizado para transformarlo, reconcebirlo, desesencializarlo, como veremos a continuación. En el caso del Teatro Foro “*És de conya?*”, se abordan los mandatos de género y las relaciones de poder desigual en la pareja heterosexual en el marco del patriarcado, como veremos en el siguiente apartado.

Cuando estamos hablando de Teatro Foro, el papel de la negociación, la reflexividad y el diálogo toman más relevancia que en el espectáculo teatral convencional, exagerando el carácter ritual que Turner le concede al teatro.

En este mismo sentido, Pierre Bourdieu recurre al concepto de *habitus* para explicar la reproducción social y las resistencias al cambio. Lo define como algo ubicado en las tradiciones y estilo de vida, internalizado en la mente, e inscrito en el cuerpo. Es la historia encarnada, internalizada como una segunda naturaleza, una automatización corporal y actitudinal de la que hemos olvidado su carácter histórico (Bourdieu, 1980/1991; Österlind, 2008). En el Teatro Foro se presenta precisamente lo que Bourdieu define como *habitus*, en una dramaturgia en la que el cuerpo, los afectos y los discursos están integrados.

Teatro Foro *És de conya?*

És de conya? v.1 (2009-2011). La primera versión de *És de conya?* era una obra de teatro convencional. Durante la obra se planteaban distintas situaciones problemáticas en relación a los roles de género, los mitos del amor romántico y las violencias sutiles en la pareja. Los propios personajes ayudaban a visibilizar y cuestionar estas situaciones, dando opiniones y mostrando formas de abordarlas.

La relación entre la investigación y la obra de teatro en este momento era unidireccional, usando el teatro para la divulgación científica. En este caso, el teatro era una forma de divulgar de forma emotiva y encarnada, y con un gran potencial a la hora de interpretar, traducir y difundir resultados de investigación, favoreciendo la vinculación del público con el contenido, como señalan algunas autoras (Gray y Sinding, 2002; Paget, 1993; Rossiter et al., 2008). El reto, como en cualquier intersección disciplinar, residía en encontrar el equilibrio entre el criterio de las investigadoras y el de las artistas, en este caso, para lograr una calidad estética, riqueza intelectual y un resultado emocionalmente evocativo (Saldaña, 2003). Ello requiere trabajar con flexibilidad e interdisciplinariedad, para que las artistas puedan aprehender las necesidades de la divulgación, y las investigadoras estén abiertas a las interpretaciones teatrales (Paget, 1993; Rossiter et al., 2008). En este caso, el grupo de investigación y el grupo de teatro trabajamos conjuntamente, poniendo los resultados de la investigación al servicio del proceso creativo, para poder influir el relato ficcionado a partir de situaciones reales que conforman la obra de teatro.

Por la temática y la forma de plantearla, la obra se prestaba a dinamizar un debate al final de la misma. La obra daba a entender que si los personajes hubieran actuado de forma diferente, el resultado final podría cambiar. Estábamos mostrando que los problemas pueden tener solución, y visibilizábamos una posible solución, dentro de la propia pieza teatral. En este formato no dábamos la oportunidad de imaginar y pensar de forma creativa en nuevas soluciones (Howard, 2004). Esta forma de intervenir nos generaba la sensación de que estábamos diciendo qué es lo que está mal, y cuál es la manera *correcta* de *resolverlo*, pudiendo caer en maniqueísmos moralizantes. A partir de estas reflexiones, empezamos a buscar alternativas, que dieron lugar a la segunda versión de *És de conya?*

És de conya? v.2 (2011- 2014). La exploración de nuevas formas para dinamizar el debate al final de la obra nos hicieron aproximar al Teatro del Oprimido, e iniciamos un proceso de *conversión* (no sólo del debate sino también) de la obra de teatro original para que deviniera un Teatro Foro.

La pieza de teatro para el Teatro Foro debe construirse a partir de *opresiones vivas*, que estén presentes en el momento y el lugar en el que se representa la obra. Para eso es necesario que en el proceso de creación de la pieza teatral haya una participación de las personas que están viviendo dichas opresiones. El proceso de creación del Teatro Foro *És de conya?* ha combinado la participación de las personas que viven las distintas opresiones que aborda la pieza, ya sea de forma *directa* (situaciones personales de las personas que han participado en el proceso creativo de Nus Teatre i Acció Social) e *in-*

directa (situaciones de personas que han participado en los proyectos del Grupo de Investigación, en talleres o en Teatro Foros⁶).

La *dramaturgia* se define como la concepción escénica para la representación de un texto dramático. En el caso que nos ocupa, la dramaturga Carolina Ferrer Chinchilla se encarga de hilvanar la historia y poner palabras a las interacciones de los personajes. Este trabajo ha sido posible gracias a las personas que forman o han formado parte de *Nus Teatre i Acció Social*⁷, y todas aquellas que han participado en el trabajo de campo de las investigaciones, o en talleres y Teatro Foros como espectadores o espectatrices. Cuando hablamos de la dramaturgia lo hacemos en presente, porque la obra de Teatro Foro siempre está *inacabada* y la revisamos periódicamente para actualizar los contenidos y formatos e introducir el *feedback* de espectadores. Por ejemplo, el uso generalizado de los teléfonos inteligentes ha hecho necesario replantear algunas cuestiones de la puesta en escena (chatear desde el móvil en lugar del ordenador, cambiar una música que ha pasado de *exitazo* a obsoleta) y de los contenidos (introducir el control a través de WhatsApp).

Sinopsis (con el guion actualizado en Octubre de 2014). *És de conya?* cuenta la historia de tres amigos: Guim, Paula e Iris. Guim se ha ganado la fama de “triunfador” entre las chicas, a Iris le llaman “la fresca del 4º 2ª”, y el mote de Paula es “la repri” porque sólo tiene ojos para Joan. Hace un tiempo que salen juntos. A veces, las cosas no les van demasiado bien. Joan la quiere mucho, le gusta saber dónde está y qué está haciendo. Si Paula le respondiera los mensajes a tiempo, él no se enfadaría tanto, ni se pondría celoso... Paula cree que ha encontrado su media naranja, pero no se acaba de sentir a gusto cuando Joan se enfada. Intenta compartir lo que le ocurre con sus amigos, pero no acaban de entenderla... Veamos un ejemplo del guion⁸:

Paula: Hola Joan carinyo.

Li va a fer un pico i ell li mig gira la cara.

Joan: Per què ahir em vas dir que després del cine te n’anaves a dormir i aquest matí he vist que la teva última connexió a WhatsApp va ser a la 1 de la nit? Amb qui parlaves si es pot saber?

⁶ Situaciones de personas que han participado en las investigaciones del grupo de investigación *Estudios Sociales y de Género y del Poder y la Subjetividad* (GIPIS) de la Universitat Autònoma de Barcelona, en talleres de *Talla amb els Mals Rotllos, Qüestió de gènere? Palem-ne* o *Nus Teatre i Acció Social* o en Teatro Foros de Nus.

⁷ El equipo de Nus está formado por actores y actrices profesionales -con influencias de Jacques Le Coq (Geografía del Movimiento), Jerzy Grotowski (*Teatro Pobre*), Augusto Boal (*Teatro del Oprimido*), el Teatro Gestual y el Técnicas de Improvisación- y por profesionales del ámbito socio-educativo, entre ellas, una de las autoras de este artículo.

⁸ En *cursiva* se detallan la acotaciones, en las que se describen los detalles relativos a los movimientos y acciones de los personajes en escena

Paula: Pfff (busca alguna resposta però no sap què dir perquè no s'enrecorda)

Joan: És igual (a públic). Fa molts dies que està estranya, que si vull estudiar, que si quedem demà... Des que ha començat el curs que no es pot separar d'aquell parell. Segur que li agrada el Guim, clar ell és (imitant la Paula) "tan guai, tan graciós, tan simpàtic"... Jo ja no li agrado com abans, fijo. Ara, el que necessito és estar sol, tinc ganes de plorar, però no vull que em vegi... i l'últim que em falta és que ella pensi que sóc un marica (a la Paula) Hòstia!

Paula: No ho sé, Joan. Jo de vegades a la nit, em llevo i...

Joan: Però què dius Paula, tu estàs tonta o què? Estaves parlant amb el Guim, accepta-ho, no? Com a mínim tingues la decència.

Paula: Com? Ei Joan, que el Guim i jo som col·legues, eh...

Joan: Què? Què? Si jo no sóc tan divertit, doncs marxa, què fas aquí?

Paula: Escolta tio...

Joan: De fet, què faig jo aquí? Adéu.

El Joan marxa enfadat i surt d'escena.⁹

Al terminar la obra, hay distintas maneras de dinamizar el foro. En el Teatro Foro *És de conya?*, el guion semiestructurado de la curinga se basa en los siguientes puntos:

⁹ El texto original de la obra está en catalán. Lo mantenemos así en este artículo porque posteriormente veremos una transcripción literal que preferimos conservar en la lengua original. Aquí la traducción de este fragmento:

Paula: Hola Joan cariño.

Le va a dar un beso y él le medio gira la cara.

Juan: ¿Por qué ayer me dijiste que después del cine te ibas a dormir y esta mañana he visto que tu última conexión al WhatsApp fue a la una de la madrugada? ¿Con quién hablabas, si se puede saber?

Paula: Pfff (*busca alguna respuesta pero no sabe qué decir porque no se acuerda*)

Juan: Da igual (*A público:*) Hace muchos días que está extraña. Que si quiero estudiar, que si quedamos mañana... Desde que empezó el curso no se puede separar de ese par. Seguro que le gusta Guim. Claro, él el (*imitando a Paula*) "Tan guay, tan gracioso, tan simpático"... Yo ya no le gusto como antes, fijo. Ahora lo que necesito es estar solo, tengo ganas de llorar, pero no quiero que me vea... y lo último que me falta es que ella piense que soy un marica (*a Paula:*) ¡Hostia!

Paula: No lo sé, Joan. Yo a veces por la noche, me levanto y...

Joan: Pero qué dices, Paula. ¿Tú estás tonta, o qué? Estabas hablando con Guim, acéptalo, ¿no? Como mínimo ten la decencia...

Paula: ¿Cómo? Eh, Joan, que Guim y yo somos colegas, eh...

Juan: ¿Qué? ¿Qué? Si yo no soy tan divertido, pues vete... ¿Qué haces aquí?

Paula: Oye, tío...

Joan: De hecho... ¿Qué hago yo aquí? Adiós

Joan se va enfadado y sale de escena

- *Calentamiento* del público, con juegos para romper el hielo y la cuarta pared
- Exposición del funcionamiento del foro
- Preguntas sobre la *verosimilitud* de la historia y qué temáticas han aparecido,
- *Selección* de una escena que haya sido relevante para l@s espectador@s, en la que identifiquen que hay una situación desigual, discriminatoria, opresiva o injusta.
- *Repetición* de la escena y cuando alguna persona del público identifica algo que le parece injusto, puede dar una palmada y automáticamente la escena se congela.
- *Exploración* de la situación. ¿Qué es lo que ha motivado a parar la escena? ¿Hay algo que parece *injusto* en esta situación?
- *Análisis* profundo, imaginando un bocadillo de cómic, en el que se l@s espectador@s responden:
 - ¿Cómo se siente cada uno de los personajes?
 - ¿Qué piensan?
 - ¿Cuál es su voluntad?
 - ¿Cuál es su estrategia para lograrla?
 - ¿Con qué resistencia/s se encuentra?

Pasada esta fase, la curinga plantea que si estamos viendo una situación de discriminación, desigualdad u opresión, ¿qué estrategias se nos ocurren para modificarla? El público plantea *alternativas*, la curinga invita a una o más espectatrices a subir en el escenario para ponerla *en escena*.

Una vez allí, la curinga pregunta a la persona espectatriz que exponga cuál es su alternativa, qué y cómo quiere actuar. Cuando empieza la improvisación, los actores tienen la consigna de seguir fieles a su personaje. Deben dejarse llevar por la acción-reacción a partir de las propuestas de la espectatriz. Esta improvisación es un diálogo en el que sabemos cómo se empieza pero no cómo termina. En algunas ocasiones la persona que ha subido a escena consigue la propuesta que tenía, en otras no. Más que ahondar en el éxito o fracaso de la misma, se busca la participación del público de nuevo para analizar lo ocurrido. La curinga pregunta si ha cambiado alguna cosa, y en caso que sí, en qué sentido. Pregunta también si ha logrado lo que pretendía o si no. Estas preguntas sirven para visibilizar qué elementos facilitan o dificultan la situación

opresiva. Lo que se podría vivir como fracaso, es decir, el no haber logrado la propuesta con la que la espectatriz había subido a escena, se analiza como las barreras, las normas sociales que están relacionadas con esa situación, y la legitimidad y/o alcance de dichas normas.

Reflexiones metodológicas/epistemológicas

Las reflexiones metodológicas y epistemológicas nos han ido surgiendo a partir de trabajar simultáneamente en el ámbito de la investigación y la intervención. Encontramos conexiones y diferencias entre los dos ámbitos. En ambos nos centramos en el tema del *amor* y su vinculación con la *violencia de género*.

Nos encontramos ante la dificultad de trazar rigurosamente el origen de las reflexiones que aquí compartimos, puesto que, por una parte partimos de algunos datos que hemos sistematizado en el contexto del grupo de investigación, y por otra, nos basamos en experiencias, reflexiones y conversaciones surgidas de manera informal y no sistematizada antes, durante y después de las intervenciones realizadas en talleres y Teatro Foros, como detallaremos más adelante en este apartado.

En el corpus de distintas investigaciones llevadas a cabo por el Grupo de Investigación, y más concretamente en los 8 relatos de vida realizados en el marco de la investigación *Amor romántico y violencia machista*¹⁰, y en las intervenciones de l@s participantes en los talleres y el Teatro Foro *¿Es de conya?* aparecen algunas conceptualizaciones en torno a los roles de género, el amor romántico y la violencia de género, por parte de jóvenes (hombres y mujeres) que han vivido o no violencia de género en la pareja (Cubells, Albertín y Calsamiglia, 2010), en la misma dirección que las mujeres que han presentado denuncias por violencia de género, entrevistadas en investigaciones anteriores (Cubells, Calsamiglia y Albertín, 2010). Estamos hablando de los mandatos de género que asocian la feminidad al cuidado de los demás, al sacrificio y a la dependencia, la masculinidad al control y la protección, el amor romántico, basado en la heterosexualidad, la monogamia y las relaciones de por vida, el enamoramiento como algo incontrolable, súbito, pasional y obsesivo; y la justificación y la minimización de la violencia en la pareja (Cubells, Albertín y Calsamiglia, 2010; Cubells, Calsamiglia y Albertín, 2010; Herrera Gómez, 2010).

A lo largo de nuestra trayectoria Desde la experiencia investigadora nos hemos basado en una metodología cualitativa, etnográfica y con perspectiva de género, y situada (Haraway, 1991/1995; Harding, 1986/1996; Stoetzler y Yuval-Davis, 2002), que

¹⁰ Financiado por el Institut Català de les Dones U-10/10

hemos analizado basándonos en el Análisis Crítico del Discurso (Iñiguez y Antaki, 2003), los Repertorios Interpretativos (Wetherell y Potter, 1988) o el Análisis de Contenido (Krippendorff, 1980), marcadas por el Giro Discursivo (Iñiguez y Antaki, 2003) en nuestro marco epistemológico y metodológico, y el post-estructuralismo y el pensamiento postmoderno de Michel Foucault o Judith Butler (entre otros autores y autoras). Nos hemos encontrado con *limitaciones* importantes, algunas de las cuales la propia metodología elegida pretende subsanar, como pueden ser el mantenimiento de la distinción entre sujeto y objeto de investigación, la reproducción de discursos políticamente correctos por parte de las personas entrevistadas, la pretensión de objetividad de las investigadoras (aunque quisiéramos evitarla), o la dificultad de aprehender las emociones, los afectos y procesos. Estas limitaciones pueden enmarcarse en la influencia del *Giro Discursivo* en las metodologías cualitativas, que ha resultado en investigaciones basadas eminentemente en la palabra hablada y escrita, analizada con herramientas informáticas, lo que algunas lingüistas llaman *mono-modalidad* (Iedema, 2003; Jones, 2005). Desde estas limitaciones, y el potencial que intuimos en las acciones de intervención nos han hecho interesar por el *Giro Afectivo* (Greco y Stenner, 2008), o el análisis de metáforas (Lakoff y Johnsen, 2003), que son palabra e imagen a la vez, y actúan como analogía condensada (Perelman, 1982) y son una puerta de entrada al imaginario social (Ibáñez, 2009; Lizcano, 1999); así como las *Metodologías Visuales* y la *multimodalidad* (Reavey y Johnson, 2012) o la Investigación Acción Participativa (IAP) (Musitu, Herrero, Cantera, y Montenegro, 2004).

En definitiva, en nuestra trayectoria las limitaciones encontradas en el contexto de la investigación contrastan con la experiencia como facilitadoras en los talleres y Teatro Foros sobre violencia de género. Las autoras del artículo estábamos presentes en la investigación y en la intervención, aunque fuera desde distintos marcos (Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Institut Català de les Dones (ICD) o Nus Teatre i Acció Social) y con objetivos diferentes (generar conocimiento para la investigación y prevenir la violencia de género desde la intervención respectivamente). Eso generaba unos vasos comunicantes, poco visibles y muy intensos, mediante los cuales el conocimiento que estábamos generando se plasmaba en contenidos para los talleres y/o el Teatro Foro, y por otra parte, las aportaciones de participantes de los talleres y/o el Teatro Foro provocaban reflexiones que a su vez podían desencadenar en nuevos cuestionamientos o miradas en la investigación. Era un círculo virtuoso que se retroalimentaba. Al visibilizar este proceso, tuvimos presente la influencia que la investigación tenía en los talleres y en el Teatro Foro, sobre todo en este segundo, explicitando la relación entre la investigación y el diseño de las acciones en los dossieres del espectáculo y los dossieres pedagógicos. Por decirlo de alguna manera, hemos tratado de fundamentar el

modus operandi de la fase de intervención con los hallazgos que se desprenden de la investigación académica.

Paralelamente, la influencia de los talleres y Teatro Foros se nos *colaba* al diseñar la investigación, explorar más una u otra cuestión en el trabajo de campo, e incluso en la escritura artículos, sin ser suficientemente conscientes de ello.

Nos dimos cuenta en el proceso de publicación de un artículo. El o la revisora que emitía el informe del artículo que presentamos a la revista *Social and Legal Studies*, cuestionaba una afirmación que habíamos escrito sobre la subjetividad y el amor romántico, alegando que la cita con la que acompañábamos la argumentación no era ilustrativa:

The text joining the quote does not help us to make sense of the women's words.

The conclusions do not seem to relate to the text that comes before.

*Social and Legal Studies Review*¹¹

En este caso habíamos escrito a partir de 8 relatos de vida de jóvenes en relación al amor romántico. Antes de volver a presentar el artículo, estuvimos buscando alguna cita que permitiera ilustrar nuestra afirmación, teniendo la certeza de que esa afirmación se desprendía del corpus. Y en los datos textuales no encontramos ninguna. Sólo nos venían a la cabeza gestos o tonos de las personas entrevistadas, que añadían información que el texto no recogía, y sobretodo, recuerdos de participantes de los talleres o Teatro Foros, en los que esa afirmación se hacía patente. Los datos textuales que habíamos analizado para esa investigación efectivamente no *permitían* hacer esa afirmación. Estábamos introduciendo información a partir del recuerdo de (lo no registrado en) las entrevistas, o de la experiencia de los talleres: lugares comunes (por frecuentes) que se dan en la interacción y en una situación espontánea, en todo aquello que *escapa* a la palabra y/o al registro que habíamos diseñado. Esta situación, que puede tomarse como anecdótica, es muy significativa. Y quizás fuera el inicio de las reflexiones que motivan este artículo, y que versan sobre qué y cómo investigamos. A nivel epistemológico, *¿qué estaba ocurriendo en los talleres y en el teatro foro, que no ocurría en la investigación?*

En la investigación, basábamos el trabajo de campo en entrevistas en profundidad para hacer relatos de vida, que registrábamos en audio y transcribíamos literalmente según los criterios de Gail Jefferson (1984), y tomábamos notas en el diario de campo, y analizábamos ambos desde la palabra *escrita*, es decir, hacíamos el análisis desde un

¹¹ Extracto de la revisión de la revista *Social and Legal Studies*. Traducción: El texto que acompaña a la cita no nos ayuda a entender las palabras de las mujeres. Las conclusiones no parecen relacionarse con el texto que aparece anteriormente.

corpus *mono-modal*, gracias al registro y sistematización en la producción de los datos para la investigación.

Las condiciones que nos *permitían hacer esas afirmaciones* venían de nuestra experiencia vivida en la intervención, pero no habían sido producidos como corpus de una investigación: parten de situaciones que no estaban registradas ni sistematizadas. En ese momento, el único registro que teníamos eran las evaluaciones de los y las participantes, que se recogían con el objetivo de evaluar la intervención

En cambio, en los Teatro Foros recibíamos mucha información, que consideramos que sería muy pertinente para el tipo de investigación que nos gustaría hacer, y que sería plausible para el análisis. Es información encarnada, dialógica e ilustrativa. A su vez, es *multimodal*, porque incluye lo textual y lo visual, entendiendo por *visual* también el espacio y el movimiento (Iedema, 2003; Reavey y Johnson, 2012). Este tipo de información daba respuestas a las limitaciones que encontrábamos en la investigación. El contexto de *interacción* entre participantes, el basarse en la experiencia propia y contrastarla con la de las demás personas, el pasar a la acción en el Teatro Foro —incorporando el *cuerpo*—, favorece la emergencia y la *co-construcción* de significados y de subjetividades desde la espontaneidad y la acción-reacción a discursos y a actos concretos, en relación a distintas tensiones. En este contexto aparecen con más facilidad aquellos aspectos que no se consideran *políticamente correctos* y las respuestas no están centradas únicamente en la palabra, es más fácil expresar y visibilizar las tensiones entre puntos de vista en relación a un tema. Por otra parte, y sobre todo en el Teatro Foro, el hecho de incorporar el cuerpo y la actuación como elemento explícito para la expresión (y no sólo la palabra), permite visibilizar el proceso de *corporeización de las emociones y la acción*, aportando un gran potencial para la investigación de los *afectos*. Estas reflexiones fueron la semilla para empezar a explorar cómo podríamos hacerlo, y qué sentido podría tener. También desde entonces empezamos a poner en marcha los dispositivos éticos necesarios para poder hacer investigación en adelante, para poder producir datos de forma rigurosa, para generar un corpus susceptible de ser analizado. Iniciamos este proceso con la grabación de los Teatro Foros y la posterior transcripción de las intervenciones de los y las espectatrices en el momento del foro. Así que hoy día sí disponemos de material audiovisual registrado, con el consentimiento oportuno, para poder investigar. En aquel momento también se nos plantearon otras cuestiones que requerían cierta dedicación, que tenían que ver con el proceso de sistematización de los datos y su análisis. Así que empezamos por hacer una revisión sobre las relaciones entre *Teatro e Investigación*, para saber quiénes y cómo habían transitado estos caminos antes que nosotras.

Existen numerosas experiencias en las que el teatro se usa para la *divulgación científica*: Kate Rossiter et al. (2008) clasifican las relaciones entre teatro e investigación en función de la concordancia entre los resultados de la investigación y la pieza teatral, dividiéndolas en *performances* no teatrales, etnodramas interactivos o no interactivos, teatro basado en investigaciones o teatro ficcionado a partir de investigaciones. El Teatro Foro estaría dentro de la categoría de *etnodramas interactivos*. En el mismo estudio, las autoras reflexionan sobre las formas de *recoger información* (diarios de campo, discusiones informales, entrevistas semiestructuradas, cuestionarios de preguntas abiertas y cuestionarios con preguntas cerradas). Las distintas formas de recoger información se centraban en evaluar el impacto de la obra de teatro, basándose en su estética y contenido. Las autoras del artículo se preguntan en qué medida se pueden separar contenido y estética, cómo se puede evaluar el cambio en las actitudes o acciones después de ver la obra de teatro, entre otras cuestiones. Por otra parte, consideran que las evaluaciones suelen ser positivas, aunque es difícil dar cuenta de los procesos mediante los cuales hay un impacto (Rossiter et al., 2008).

Otras experiencias que hemos tomado como referencia para las reflexiones que vienen a continuación, además de las propias con el Teatro Foro *És de conya?*, tienen que ver con artículos de Teatro Foros que versan sobre identidades y personas refugiadas (Kaptani y Yuval-Davis, 2008), conflictos ambientales (Euzen y Bordet, 2008), violencia sexual (Ahrens, Rich, y Ullman, 2011; Rodríguez, Rich, Hastings, y Page, 2006), violencia de género (Belknap, Haglund, Felzer, Pruszynski, y Schneider, 2013; Mitchell y Freitag, 2011a; Trujillo, 2010), y sexualidad y diversidad funcional (Dwyer, 2004), además de bibliografía sobre metodologías cualitativas y epistemología feminista.

Si pensamos qué puntos en común tienen el Teatro Foro y las *epistemologías feministas*, podemos relacionarlo con la Teoría del Punto de Vista Feminista/ *Feminist Standpoint Theory* (Bowell, 2011; Harding, 2004; Stoetzler y Yuval-Davis, 2002), y enfatizar su carácter encarnado, dialógico e ilustrativo (Kaptani y Yuval-Davis, 2008).

La Teoría del Punto de Vista Feminista se basa en los siguientes postulados (Bowell, 2011): (1) El conocimiento es socialmente *situado* (2) Los grupos marginados están en una *posición social privilegiada* para tener consciencia y cuestionar (3) La investigación, especialmente la que aborda relaciones de poder, debería *empezar con la vida de las personas marginadas*. Tanto la teoría del Punto de Vista Feminista como el Teatro del Oprimido y sus distintas fuentes se han basado en el Marxismo, y comparten la visión socio-política del mundo, con la vocación de transformar las desigualdades sociales, dando voz y empoderando a las minorías con menos poder. Cuando el Teatro del Oprimido versa sobre la desigualdad de género en la pareja, comparte también el tema y la opresión.

Para entender el Teatro Foro como herramienta de investigación es necesario partir de estos supuestos epistemológicos del conocimiento —y la imaginación— como situadas e interseccionales (Brah y Phoenix, 2004; Stoetzler y Yuval-Davis, 2002). El conocimiento, en el Teatro Foro, es encarnado, culturalmente situado y, en la mayoría de los casos, socialmente distribuido, porque se produce en y desde el cuerpo, en un marco determinado y en interacción con otras personas (Kaptani y Yuval-Davis, 2008). Cuando decimos que es *encarnado* nos referimos a que en el Teatro Foro, las intervenciones de espectadores y espectadoras se dan en espacios colectivos, actuando posiciones de sujetos (sean la persona o el personaje), desde el cuerpo. Es dialógico porque las narrativas y *performances* se producen en el espacio teatral, que es colectivo, a partir de afectar y ser afectado/a por otras personas (desde la persona o el personaje), en y desde el diálogo.

Vamos a delimitar la siguiente reflexión al *evento* del Teatro Foro en sí, dejando de lado el proceso creativo que tiene lugar antes de la presentación al público.

Si hablamos de *epistemología*, debemos preguntarnos *quién conoce/ genera conocimiento*. Existen cuatro posiciones en la investigación a través del Teatro Foro. El espectador o espectadora, el actor o actriz, el o la *joker*, y el o la investigador/a. A la hora de investigar se puede optar por una división entre objeto-sujeto investigador, o bien generar una dinámica de co-construcción, a partir de la interrelación entre estos cuatro agentes. La propia dinámica de creación e implementación del Teatro Foro se presta para poder llevar a cabo esta segunda opción, compartiendo principios de la Investigación Acción, como el trabajo colaborativo y la deconstrucción de las jerarquías clásicas del proceso de investigación (Burden, 2011; Puga Rayo, 2012)

En las diferentes investigaciones revisadas sobre Teatro Foros, se enfatiza el carácter activo y proactivo de l@s *espectadoras* en el Teatro Foro, que permite crear y compartir el pensamiento grupal y/o la gestión de las problemáticas escenificadas, empoderando al público para crear textos a partir de su participación (Pelias y VanOosting, 1987). En este sentido, se asemeja a la conversación dialógica (Conquergood, 1991). La combinación de dolor (opresión) y placer; humor y seriedad, facilita la atención y la comprensión del público, ayudando a vincularlo con las dinámicas y complejidades de la temática abordada (Chivandikwa y Muwonwa, 2013).

A pesar del potencial del Teatro Foro como forma de co-construcción del conocimiento, la mayoría de las investigaciones revisadas se centran en el público, tomándolo como objeto de investigación, y concretamente, en el impacto que el Teatro Foro ha tenido (Ahrens et al., 2011; Belknap et al., 2013; Euzen y Bordet, 2008; Mitchell y Freitag, 2011b; Rodríguez et al., 2006; Rossiter et al., 2008).

Podemos ver ejemplos de una visión de co-construcción del conocimiento en los enfoques más comunitarios o políticos del Teatro Foro (Kaptani y Yuval-Davis, 2008; Trujillo, 2010). O una crítica sobre la evaluación del impacto, que propone comprender qué condiciones debe reunir el Teatro Foro para que pueda ser más eficaz (Kershaw, 1992).

El hecho de desestabilizar las fronteras entre los niveles microsociales y macrosociales, lo privado y lo público (escenas cotidianas o íntimas puestas en el escenario), y la posibilidad de trasponer o implementar las discusiones y alternativas planteadas en el foro, propias del Teatro del Oprimido, están vinculadas con la Pedagogía de los Oprimidos de Paulo Freire y su carácter dialógico y de problematización (Freire, 1970; Baraúna, 2007).

El actor o actriz que encarna un personaje tiene un lugar privilegiado para el conocimiento. Desde esta posición se conoce al personaje de forma más profunda, y se improvisa desde el mismo reiteradamente, actuación tras actuación. A la vez, el actor o actriz es generador espontáneo de discurso y acción en la parte de improvisación que tiene lugar durante el foro. Es poco común integrar la visión del actor o actriz como parte de la investigación, en la revisión realizada. Y, como en el caso de espectadores y espectadoras, no se suelen tomar como *sujetos* de investigación.

El o la *joker*, como *maestr@ de ceremonias* del Teatro Foro, tiene un papel clave en el desarrollo del Foro. Paul Dwyer realiza una crítica bien argumentada sobre el rol del *joker* en las dinámicas de poder que tienen lugar en el foro, usando el análisis del discurso. Entiende que la responsabilidad de escoger –o ayudar al público a escoger– el foco de atención, es un acto que puede hacer tambalear el equilibrio de poder y de mantenimiento de una supuesta *neutralidad* (Dwyer, 2004).

Cuando intentamos delimitar *qué y cómo estudiar*, nos encontramos con un dilema ontológico. La primera parte del Teatro Foro es una representación teatral. La segunda parte es difícil de definir en alguna de las categorías clásicas de las técnicas de investigación. Tiene algo de *focus group*. Porque se selecciona un tema y se debate sobre el mismo en un contexto grupal. Tiene algo de entrevista grupal. Porque la *joker* o *curinga* lanza preguntas que son respondidas por el grupo, en una interacción continua. Tiene algo de *role playing*. Porque cuando un espectador o espectadora sube a escena, (inter)actúa como cree que debería hacerlo el personaje, sin un guion previo. Al mismo tiempo, el foro del Teatro Foro no es un *focus group*, ni una entrevista grupal, ni un *role playing*. Cuando un espectador o espectadora sube a escena, está actuando. Podríamos preguntarnos si la actuación es real o es ficción, si está haciendo lo que haría esta persona o lo que haría el personaje que encarna. O podemos simplemente focali-

zar en la *acción* que está ocurriendo, entendiéndola como una de las acciones posibles, como la *respuesta* que se da desde la *posición* que ocupa la persona que actúa en el lugar del personaje original.

Por lo que respecta al qué analizar, qué datos recoger, hemos hablado anteriormente de *monomodalidad* y *multimodalidad*. Reforzando la idea de la multimodalidad, y teniendo en cuenta que estamos hablando de un conocimiento situado y encarnado, Paul Dwyer (2004) plantea que los *cuerpos hablan*, y que no podemos pretender leer todo el significado socio político de las acciones no verbales y encarnadas únicamente desde lo que se dice. Aunque, siguiendo a Norman Fairclough, recuerda la fuerte relación dialógica entre discurso y estructura social (Dwyer, 2004; Fairclough, 1992). Para ir más allá del debate entre el análisis del discurso y la monomodalidad o multimodalidad de los datos para analizar, es pertinente recordar, con Paula Reavey y Katherine Johnson (2012), que la definición de discurso no excluye el análisis multimodal, aunque éste sea complejo de emprender.

Para ver un bonito y exhaustivo ejemplo de Análisis Crítico del Discurso, desde la lingüística, podemos remitirnos al trabajo de Aina Pinyol (2014), donde analiza, desde una mirada crítica, multimodal y holística, cómo se construye el significado en una secuencia del Teatro Foro *És de conya?*, donde se habla sobre el control de la pareja mediante la aplicación de mensajería instantánea WhatsApp. El estudio corrobora la capacidad de influencia de la *joker* en el acto comunicativo (Dwyer, 2004) y evidencia estrategias discursivas indispensables para empoderar a los espectadores. También da cuenta de la importancia de la comunicación no verbal y aporta evidencias de que el ideal de amor romántico es la causa profunda de la problemática social planteada.

Veamos un ejemplo de cómo hacer una transcripción para incorporar la multimodalidad (Pinyol, 2014, p. 17):

[235] I2 (Joan): [M: mira el terra] vale si em vols deixar m'ho dius i em deixes i punt | no m'estimes i punto i ja està

[236] EA (Paula): [braços creuats a l'abdomen; somriu] Sí que t'estimo però em fa RÀBIA que tot el dia m'estiguis CONTROLANT

[237] I2 (Joan): [M: aixeca el cap cap a EA] no t'estic controlant...

[238] EA (Paula): [braços creuats a l'abdomen] NOOO NOOO [M: mira cap amunt a l'esquerra] i lo el what's app què?

[239] I2 (Joan): [M: mira el terra] perquè no me'n refio [M: s'encongeix d'espatlles]

[240] EA (Paula): [braços creuats a l'abdomen] i tu què? i tu què feies tu tant tard EH? amb qui parlaves tu? I quan em vas dir bona nit amb qui parlaves tu eh? [M: es mossega el llavi]

[241] P: ah ah

[242] I2 (Joan): [mira el terra; M: punta del peu dret amunt] tenia curiositat de veure què feies...

[243] EA (Paula): [braços creuats a l'abdomen] seh... [M: mira cap amunt a l'esquerra] =[M: es mossega el llavi i tira les celles amunt]=1

[244] I2: =[mira el terra, punta del peu dret amunt]=1

[245] P: =@=1

[246] EA (Paula): =[emblema/ mà esquerra picant sobre la dreta/ representa 'tallar escena']=2

[247] I2 (Joan): =[mira el terra] pues res=2 | [mira a EA] bueno tu decideixes si vols que ho deixem ho deixem 18

[248] P: =[rialles]=2

[249] EA (Paula): [braços creuats a l'abdomen] @ =[M: gira cap a l'I1 i li pregunta alguna cosa=3] =és que jo t'estimo molt @= 4 però d'aquesta manera no

A modo de clausura, que no de conclusió, animamos a seguir explorando las vinculaciones entre el Teatro Foro y distintos marcos teóricos, epistemológicos y metodológicos y, sobretudo, invitamos a usarlo, disfrutarlo y difundirlo como herramienta de investigación.

Referencias

- Ahrens, Courtney E.; Rich, Marc D., & Ullman, Jodie B. (2011). Rehearsing for real life: the impact of the InterACT Sexual Assault Prevention Program on self-reported likelihood of engaging in bystander interventions. *Violence against Women*, 17(6), 760-776. <http://dx.doi.org/10.1177/1077801211410212>
- Baraúna Teixeira, Tânia Márcia (2007). *Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal* (Tesis doctoral sin publicar). Universidad Autònoma de Barcelona. Recuperada de <http://www.tesisenxarxa.net/handle/10803/4657>
- Belknap, Ruth A.; Haglund, Kristin; Felzer, Holly; Pruszynski, Jessica, & Schneider, John (2013). A theater intervention to prevent teen dating violence for mexican-american middle school students. *The Journal of Adolescent Health Official Publication of the Society for Adolescent Medicine*, 53(1), 62-7. <http://dx.doi.org/10.1016/j.jadohealth.2013.02.006>

- Boal, Augusto (1992/1998). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba.
- Boal, Augusto (1996/2002). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba.
- Bourdieu, Pierre (1980/1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bowell, Tracy (2011). Feminist Standpoint Theory. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de <http://www.iep.utm.edu/fem-stan/>
- Brah, Avtar, & Phoenix, Ann (2004). Ain't I A Woman? Revisiting Intersectionality. *Journal of International Women's Studies*, 5, 75-86. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2050083>
- Burden, Josephine (2011). Theatre Performance, Resonance and Validity in Qualitative Research. *World Leisure Journal*, 42(3), 42-53. <http://dx.doi.org/10.1080/04419057.2000.9674195>
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531. <http://dx.doi.org/10.2307/3207893>
- Butler, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- Carlson, Marvin (1996). *Performance: a critical introduction*. London: Sage.
- Chivandikwa, Nehemia & Muwonwa, Ngonidzashe (2013). Forum Theatre, Disability and Corporeality: A Project on Sexuality in Zimbabwe. *Journal of Theatre and Performing Arts*, 7(1), 55-66.
- Conquergood, Dwight (1991). Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics. *Communication Monographs*. 58(2), 179-194. <http://dx.doi.org/10.1080/03637759109376222>
- Cubells, Jenny; Albertín, Pilar, & Calsamiglia, Andrea (2010) Transitando por los espacios jurídico-penales: discursos sociales e implicaciones para la intervención en casos de violencia hacia la mujer. *Acciones e investigaciones sociales*, 28, 79-193.
- Cubells, Jenny; Calsamiglia, Andrea, & Albertin, Pilar (2010). El ejercicio profesional en el abordaje de la violencia de género en el ámbito jurídico-penal: un análisis psicosocial. *Anales de Psicología* 26(2), 369-377.
- Dwyer, Paul (2004). Making bodies talk in Forum Theatre. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 9(2), 199-210. <http://dx.doi.org/10.1080/1356978042000255076>
- Euzen, Agathe, & Bordet, Valérie (2008). Méthode anthropo-sociologique introduisant le théâtre forum comme outil d'analyse d'une recherche scientifique pluridisciplinaire. *Vertigo. La Revue Électronique En Sciences de L'environnement*, 8(2). <http://dx.doi.org/10.4000/vertigo.5065>
- Fairclough, Norman (1992). *Discourse and Social Change. Discourse*. Cambridge: Blackwell.
- Foucault, Michel (1979/1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Freire, Paulo (1970). *Pedagogía del Oprimido*. Madrid: Siglo XXI.

- Goffman, Erving (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gray, Ross, & Sinding, Christina (2002). *Standing Ovation: Performing Social Science Research About Cancer*. Rowman: Altamira.
- Greco, Monica, & Stenner, Paul H. (2008). *Emotions: a social science reader*. New York: Routledge.
- Haraway, Donna. J. (1991/1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Càtedra.
- Harding, Sandra. G. (1986/1996). *Ciencia y feminismo*. Madrid: Morata.
- Harding, Sandra (Ed.) (2004). *The Feminist Standpoint Theory: A Reader*. New York: Routledge.
- Herrera Gómez, Coral (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos.
- Howard, Leigh Anne (2004). Speaking Theatre/Doing Pedagogy: Re-Visiting «Theatre of the Oppressed». *Communication Education*, 53(3), 217-233.
<http://dx.doi.org/10.1080/0363452042000265161>
- Ibáñez, Tomás (2009). Elogio de la imaginación. *Quaderns de Psicologia*, 11(1), 39-49.
- Iedema, Rick (2003). Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. *Visual Communication*, 2(1), 29-57.
<http://dx.doi.org/10.1177/1470357203002001751>
- Iñiguez, Lupicinio, & Antaki, Charles (2003). *Análisis del discurso: manual para las ciencias sociales*. Barcelona: UOC.
- Jefferson, Gail (1984). Transcription notation. En Maxwell Atkinson & John Heritage (Eds.), *Structures of social interaction* (pp. 158-166). New York: Cambridge University Press.
- Jones, Rodney (2005). «You show me yours, I'll show you mine': the negotiation of shifts from textual to visual modes in computer-mediated interaction among gay men. *Visual Communication*, 4(1), 69-92.
<http://dx.doi.org/10.1177/1470357205048938>
- Kaptani, Erene, & Yuval-Davis, Nira (2008). Participatory Theatre as a Research Methodology: Identity, Performance and Social Action Among Refugees. *Sociological Research Online*, 13(5). <http://dx.doi.org/10.5153/sro.1789>
- Kershaw, Baz (1992). *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. New York: Routledge.
- Krippendorff, Klaus (1980). *Content Analysis: An Introduction to its Methodology*. Beverly Hills: Sage.
- Lakoff, George, & Johnsen, Mark (2003). *Metaphors we live by*. London: The University of Chicago Press.
- Lizcano, Emmanúel (1999). La metáfora como analizador social. *Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 2, 29-60.
<http://dx.doi.org/10.5944/empiria.2.1999.709>

- Mitchell, Karen S., & Freitag, Jennifer L. (2011). Forum Theatre for Bystanders: a new model for gender violence prevention. *Violence against Women*, 17(8), 990-1013. <http://dx.doi.org/10.1177/1077801211417152>
- Musitu, Gonzalo; Herrero, Juan; Cantera, Leonor, & Montenegro, Marisela (2004). *Introducció a la Psicologia Comunitària*. Barcelona: UOC.
- Nus Teatre (2014, 20 de julio). *Teatre Fòrum És de conya. Escenes i funcionament del Fòrum (LQ)* [Registro de video], Recuperado de www.vimeo.com/101246694
- Österlind, Eva (2008). Acting out of habits – can Theatre of the Oppressed promote change? Boal's theatre methods in relation to Bourdieu's concept of habitus. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 13(1), 71-82. <http://dx.doi.org/10.1080/13569780701825328>
- Paget, Marianne (1993). *A complex sorrow: Reflections on cancer and an abbreviated life*. Philadelphia: Temple University Press.
- Pelias, Ronald J., & VanOosting, James. (1987). A paradigm for performance studies. *Quarterly Journal of Speech*, 73(2), 219-231. <http://dx.doi.org/10.1080/00335638709383804>
- Perelman, Chaïm (1982). *The Realm of rhetoric*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame.
- Pinyol, Aina (2014) *Análisis de la construcción del significado en una secuencia de Teatro Foro sobre el control de la pareja a través del WhatsApp*. (Trabajo de Fin de Máster no publicado). Universidad Pompeu Fabra.
- Puga Rayo, Isabel (2012). Teatro del Oprimido: dispositivo crítico para la Psicología Social Comunitaria. *Sociedad Y Equidad: Revista de Humanidades, Ciencias Sociales, Artes Y Comunicaciones*, 3, 195-210. <http://dx.doi.org/10.5354/0718-9990.2012.18251>
- Reavey, Paula, & Johnson, Katherine. (2012) Visual Approaches: Using and Interpreting Images. En Jason Hughes (Eds.), *SAGE Visual Methods* (pp.167-193). London: SAGE.
- Rodríguez, José. I.; Rich, Marc. D., Hastings, Rachel, & Page, Jennifer. L. (2006). Assessing the Impact of Augusto Boal's «Proactive Performance»: An Embodied Approach for Cultivating Prosocial Responses to Sexual Assault. *Text and Performance Quarterly*, 26(3), 229-252. <http://dx.doi.org/10.1080/10462930600670614>
- Rossiter, Kate; Kontos, Pia; Colantonio, Angela; Gilbert, Julie; Gray, Julia., & Keightley, Michelle (2008). Staging data: Theatre as a tool for analysis and knowledge transfer in health research. *Social Science and Medicine*, 66(1), 130-146. <http://dx.doi.org/10.1016/j.socscimed.2007.07.021>
- Saldaña, Jonny (2003). Dramatizing Data: A Primer. *Qualitative Inquiry*, 9(2), 218-236. <http://dx.doi.org/10.1177/1077800402250932>
- Stoetzler, Marcel, & Yuval-Davis, Nira (2002). Standpoint theory, situated knowledge and the situated imagination. *Feminist Theory*. 3(3), 315-333. <http://dx.doi.org/10.1177/146470002762492024>
- Trujillo, Patricia (2010). *Relaciones de Género y Representación. Investigación y Acción a partir del Teatro del Oprimido*. Granada: Universidad de Granada.

Turner, Victor (1982). *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: Performing Arts Journal Publications.

Wetherell, Margareth, & Potter, Jonathan (1988). Discourse analysis and the identification of interpretative repertoires. En C. Antaki (Ed.), *Analysing everyday explanation: A casebook of methods* (pp. 168-183). Newbury Park, CA: Sage.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso comercialmente, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe reconocer el crédito de una obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)