

## **Teatro playback: construcción de comunidad, educación y psicoterapia**

Tomás Motos  
Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas,  
Universitat de València  
[tomas.motos@uv.es](mailto:tomas.motos@uv.es)

### **Palabras clave:**

Teatro playback, Teatro aplicado, *Storytelling*, Educación no formal.

### **Resumen:**

El teatro playback es una forma original de teatro sin texto previo, improvisado, en la que los espectadores voluntariamente comparten sus historias personales, que filtradas a través del ritual, la estética y la música son inmediatamente representadas por los actores y músicos y convertidas en piezas teatrales. Combina la expresión artística y la conexión social basada en el *storytelling* y la escucha empática, y utiliza procedimientos pensados para la psicoterapia.

En este artículo se expone cuáles son los componentes de este tipo de teatro y el proceso de representación. Y se hace una revisión de la literatura sobre las aplicaciones, finalidades y ámbitos en que se emplea esta modalidad teatral.

---

## **Playback theatre: Construction of community, education and psychotherapy**

### **Key Words:**

Playback theatre, Applied theatre, Storytelling, Non-formal learning.

### **Abstract:**

Playback theatre is the spontaneous, instantaneous, and unscripted presentation of vignettes, performed in conventional and unconventional venues, working under the premise that the telling of oral stories is, in fact, an art form when presented with specifically delineated elements and when performed in interactive ways. This improvisational theatrical format strives to encourage dialogue and create connections between the audience and a corps of actors and musicians. Playback theatre combines artistic expression and social connection based on storytelling and empathic listening, thus bringing together modes thought to promote healing.

This article exposes what the components of this theatre form and the process of artistic presentation of the work are. And a review is made of the literature on the purposes, implementations, and fields where this theatrical format is used.

---

## 1. ¿Qué es el teatro playback?

El teatro playback [en adelante TPk] es una modalidad de teatro espontáneo, creado por Jonathan Fox y su compañera, Jo Salas, a mediados de la década de los 70 del siglo pasado, en New London, una localidad del valle del río Hudson, a unos 100 kms. al norte de la ciudad de Nueva York [Salas, 2005: 26]. Dedicaron varios años a experimentar y desarrollar sus teorías y prácticas inspirándose, en un principio, en el teatro experimental, el psicodrama y las tradiciones orales de las culturas indígenas y posteriormente incorporaron ideas de Paulo Freire y propuestas del Teatro del Oprimido de Augusto Boal [Fox, 1994; Fox, 1999; Fox & Dauber, 1999]. Las primeras audiencias de TPk estaban formadas por niños en sus escuelas, por residentes discapacitados en el hogar de acogida y por familias y amigos del vecindario [Dennis, 2004: 17]. Fue esta aplicación temprana en lugares distintos de los teatros y para personas que no eran el público del teatro convencional lo que diferenciaba al TPk. El hecho de que estas audiencias estuvieran situadas en contextos específicos, –la educación, en la escuela; la rehabilitación, en el grupo en el hogar de acogida; la comunidad, en el barrio– se ha convertido en uno de los aspectos que lo definen. Pues, el TPk se representa en muy diversos contextos: en instituciones de servicios sociales, en educación de adultos, en formación continua en corporaciones, en instituciones psiquiátricas. En cualquier lugar y en cualquier espacio: desde centros educativos a prisiones, desde hospitales a aulas de formación en las empresas, desde salas de convenciones y congresos a espacios alternativos. Pues donde hay personas reunidas, de grado o a la fuerza, siempre hay historias que contar. Actualmente está ganando cada vez mayor importancia en instituciones sociopedagógicas, escuelas y universidades. Dada su naturaleza se ajusta a las necesidades e inquietudes de todo tipo de público y de cualquier entorno, tal como señala Salas [2009: 445]:

Es una forma teatral versátil que es igualmente utilizada en teatros públicos, escuelas, hospitales, residencias, instituciones corporativas, salas de conferencia y foros para el cambio social. Puede ser igual de eficaz en las



calles del sur de la India, con gente de la casta Dalit [intocables] que cuentan historias acerca de la brutalidad policial, como en un evento al aire libre de una comunidad explorando la diversidad en una pequeña ciudad americana.

El TPk no es un ‘teatro puro’, sino un ‘teatro aplicado’, pues su finalidad es provocar el conocimiento crítico que conduzca al cambio de las personas y de los colectivos. Es un teatro usado para otros fines, no solo para los puramente estéticos, aunque estos no hay que descartarlos, ya que se ha de tratar de conseguir un producto estéticamente bien acabado según las reglas del arte y del lenguaje dramático. Lo que Boal (2001: 393) recomienda para el teatro del oprimido es aplicable al TPk: «Lo que importa es que sea un buen teatro ante todo. Que [...] sea en sí una fuente de placer estético. Debe ser un espectáculo bueno y hermoso».

## 2. Elementos constituyentes del teatro playback: componentes y proceso

Jonathan Fox concreta los elementos esenciales del TPk en el arte, el ritual y la interacción social [1999: 127]. Cada uno de ellos está constituido por un conjunto de indicadores, como se muestra en la figura 1.

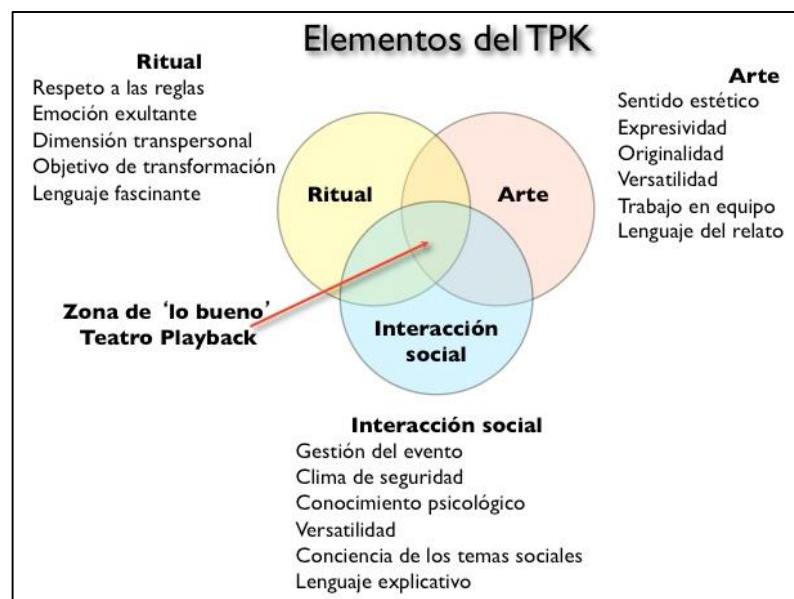


Figura 1. Elementos del TPk [Fox, 1999: 27]



La relación entre estas dimensiones es interactiva y en el transcurso de cualquier actuación las tres deben equilibrarse continuamente. A medida que la historia se desarrolla, es el ámbito del conductor, que ha de sopesar y ajustar la tensión en el flujo dialéctico de estas tres dimensiones, dejando a los actores la facultad de medir el equilibrio entre las exigencias de su propio desempeño y las demandas de escuchar y estar presente [Salas, 2005].

La zona en la que convergen los tres elementos, la de ‘lo bueno’, está alertando de que el TPk ha de seguir el principio hipocrático *primum non nocere*. Esta expresión, utilizada en ámbitos médicos, nos advierte de que las acciones llevadas a cabo en cualquier dramatización de una historia relatada por un espectador, aunque se haga con las mejores intenciones, pueden tener, además de los buscados, efectos colaterales o consecuencias indeseables. De ahí el cuidado, la empatía y el respeto con los que han de ser tratados los narradores y dramatizados sus relatos.

Como bien advierte Dennis [2004: 20] en el anterior modelo no está representado el papel fundamental que juega la participación de la audiencia, ya que la interacción es tal vez el principal valor que sustenta el teatro playback, lo que le presta más relevancia y concreta su razón de ser.

Según Jo Salas [2005: 37-38], co-creadora del TPk, el alcance y el propósito desde sus inicios de esta modalidad teatral era:

revelar la forma y el significado de toda experiencia, aunque carezca de proporción y claridad en la narración. Dignificamos las historias con una comprensión ritual y estético y las enlazamos para que constituyan una historia colectiva de una comunidad de personas, sea ésta una comunidad temporal del público en un teatro o un grupo de personas cuyas vidas están relacionadas de una manera más permanente. [...] El Teatro Playback es un poderoso creador de sentido de comunidad. Ofrecemos una arena pública donde el significado de la experiencia individual se acrecienta hasta formar parte del sentido compartido de una existencia llena de propósitos.

En esta exposición Salas alude a los tres componentes definidores del TPk: la historia personal [el contenido], el ritual estético [la forma] y el contexto [la comunidad, la ubicación].



## 2.1. La historia

La intención de sus creadores, al desarrollar el TPk, fue ofrecer un espacio en el que se pudieran escuchar todas las voces y cualquier historia, ya fuera ordinaria o extraordinaria. Y en el que cualquier experiencia de la vida pudiera ser narrada (*storytelling*), ya fuera frívola o trascendente, cómica o trágica. Había de ser una plataforma desde la que las emociones o experiencias reprimidas difíciles de expresar para el narrador en otros foros, pudieran ser escuchadas y respetadas. En este sentido, en las funciones que ofreció el Teatro Playback Inestable en Valencia durante el en 2014 una sesión abierta a todos los públicos, cuya temática elegida por los asistentes fue ‘los miedos’, Esther, 43 años, relató su historia:

Creo que es un miedo que ya he superado, que ya no está. De jovencita, en mi pueblo no hacían nada más que criticarme. Era porque mi abuelo ahorcó a mi abuela y luego se ahorcó él. Me acuerdo que tenía 8 años y mi madre estaba con una profunda depresión. Ocurrió que una señora mayor, de esas cuya vida solo tiene sentido hablando de los demás o que no tienen dos dedos de frente, me dijo: tu abuelo ha ahorcado a tu abuela. Como yo no lo sabía, pues en mi casa nunca se habló de esto y no me lo habían contado, para mí fue lo peor que le puede pasar a una persona. Con 8 años me quedé diciendo pero qué dice esta mujer si yo no le he hecho nada a ella. Todavía no entiendo por qué la gente juzga. Me agobia mucho que la gente critique. Me pone triste porque veo que la gente no tiene su propia vida y sólo les interesa la vida de los demás.

La interpretación que los actores hicieron con mucha empatía sobre este relato fue simbólica y muy respetuosa. Varios días después el conductor recibió el siguiente correo electrónico de Esther:

Me encantó participar como narradora. Pero estaba confundida con las emociones. Por todo lo que me sucedió en mi pueblo con aquella señora mayor. Entonces me quedé muy triste, pero también muy enfadada con la gente. Ahora no tengo miedo a que me juzguen, porque cuando analicé la historia teatralizada, me di cuenta de que a lo que tengo realmente terror es a llegar a ser una persona que trate a los demás con mucha crueldad como me trató ella hace 35 años.

Y me doy cuenta de que a veces actúo cuando me enfado con esa dosis de crueldad de la que fui primero víctima, pero, cuando ha pasado el tiempo, también verdugo. Así que el Teatro Playback me hizo consciente de lo que no debo hacer y de que tengo que cambiar mis actitudes hacia los demás. Espero como siempre ser mejor persona. Elegí esta historia, este trocito de mi vida



para que la emoción fuera lo más intensa posible porque era la mayor crueldad que había vivido. Quería compartirla. De verdad que nunca me había sentido así. Estuve muy a gusto porque estaba entre compañeros y una comunidad que me abrió los brazos para que me sentara en la silla de narrar. Para mí fue estupendo, me liberó de muchos agobios.

Aunque la espontaneidad es una de las piedras angulares de esta forma de arte, el proceso es más eficaz cuando las sesiones giran en torno a un tema específico. El ritual incluye la participación de la audiencia en la elección de un tema que servirá de desencadenante de cada dramatización. Con este fin, el conductor anima a los espectadores a relacionar sus recuerdos, fantasías, sueños, conflictos y sentimientos con el tema escogido. A modo de ejemplo, presentamos los relatos de una sesión en la que el tema elegido por el público fue ‘los sueños’:

1. María, 50 años. Un sueño que se me repite mucho es que estoy en una sala de baile. Yo no sé bailar, nunca he ido aprender a bailar, pero en el sueño sí sé. Entonces yo estoy en la sala y un chico muy apuesto me saca a bailar. Despierto con el deseo de aprender a bailar, aunque me veo incapaz de hacerlo y noto que me frustró ya que me veo mayor para aprender. Sin embargo me gustaría saber bailar como en el sueño.

2. Teresa, 25 años. Yo sueño que soy Atenea diosa de la guerra e hija de Zeus.  
CONDUCTOR. –¿Cómo te sientes cuando sueñas que eres Atenea?  
TERESA. – No sé. [Risas]. Supongo que como todos los sueños, te sientes libre. Al día siguiente cuando despierto, me siento con mucha energía, una energía que me gustaría que el sueño fuera realidad.

3. Juan, 26 años. Este es un sueño muy recurrente que tenía cuando era niño. Yo estaba en el patio del colegio rodeado de niñas y niños de cuatro o cinco años, y entonces me daba cuenta que iba sin zapatos, eso me producía mucha vergüenza. Imagínate en medio del patio descalzo. Me siento con mucha vergüenza, porque pienso que alguien se va a dar cuenta de que no llevo zapatos, que un compañero se va a dar cuenta que estoy descalzo y todos se van a empezar a reír de mí. Lo que pasa, es que nunca llega el momento en el que una persona se dé cuenta de que no llevo zapatos. Aunque el sueño fluye y pasan muchas cosas, siempre se para antes de que alguien diga ‘¡mirad va descalzo!’.

4. Sara, 26 años. Es un sueño que tengo con mucha frecuencia. Y siempre lo sueño cuando estoy estresada, cuando tengo ansiedad, o cuando se acercan exámenes o cosas muy importantes para mi vida, como el trabajo. Sueño que me encuentro en mi colegio de toda la vida. Es un colegio de monjas, muy estricto. De esos que no te dejaban ir en tirantes en verano porque según nos



decían excitábamos a los chicos. Tenían una pedagogía inadecuada, donde predominaba la competitividad y el miedo a no sacar buenas notas.

CONDUCTOR. –¿Ya tenemos una idea cómo fue tu adolescencia. Ahora concretemos tu sueño.

SARA. – El sueño es que finjo ponerme enferma y quedarme en casa. No quiero ir al colegio porque tengo un examen. Normalmente es de Matemáticas. Tampoco creo que vaya a suspender, pero un cinco para mí o para el colegio es un estigma y por eso no quiero hacerlo. Sin embargo, termino por ir y acabo pasándolo muy, muy mal. En ese examen me quedo en blanco no suelo responder, acaba siendo una catástrofe.

## 2.2. El ritual

El formato estético de TPk tiene un marco de expectativas que han de ser consideradas rituales en el sentido secular del término. Esta adhesión estricta a unos pasos definidos a lo largo de la representación «simboliza las estructuras repetidas en el espacio y el tiempo que proporcionan estabilidad y familiaridad, dentro de las cuales se puede encontrar lo impredecible» [Salas, 2005: 107]. Este proceso ritualizado que espectadores y actores mantienen durante la representación impulsa la interacción entre ellos. Si no fuera por el ritual los participantes posiblemente no estarían dispuestos a exponerse de la manera que lo hacen ante el público.

El espacio escenográfico puede ser cualquier lugar, con tal de que permita la posibilidad de establecer dos zonas: el área para la representación y el área para los espectadores. Pero sin la cuarta pared. [Ver fotografía 1]. En uno de los lados del espacio para la representación se colocan dos sillas. La más cercana a los espectadores es la del **conductor**, que en el escenario actúa como presentador o maestro de ceremonias y acoge y acompaña al narrador en el proceso de contar su relato. La segunda es para el narrador, un miembro de la audiencia que voluntariamente cuenta su historia. En el fondo del escenario cuatro o cinco **actores** sentados en sillas o en cajones, que pueden ser utilizados como elementos escenográficos. Un **músico** con instrumentos se sitúa en el lateral opuesto al del director. En el fondo del escenario, a la izquierda del espectador, está el ‘árbol del atrezo’, donde se colocan telas de colores y objetos diversos que servirán para caracterizar a los





personajes, indicar el espacio dramático o representar simbólicamente otros elementos de la narración.



Fotografía 1. El espacio escenográfico del TPK

El conductor [director] hace las funciones de intermediario entre los actores y los narradores. Recoge la esencia de sus historias y concreta sus elementos básicos con el fin de ayudar a los actores en la interpretación, que se esfuerzan en presentarlas con empatía y cuidado, utilizando, en ocasiones, el humor para ayudar a generar una perspectiva de distanciamiento en el narrador.

El proceso seguido por Teatro Playback Inestable<sup>1</sup>, una adaptación del propuesto por Fox y Salas, se concreta en el diagrama de la figura 2, que recoge los 12 pasos que seguimos en nuestras actuaciones.

---

<sup>1</sup> El grupo Teatro Playback Inestable está formado por actores y diplomados egresados del Postgrado «Teatro en la Educación: Pedagogía Teatral», título propio de la Universidad de Valencia.





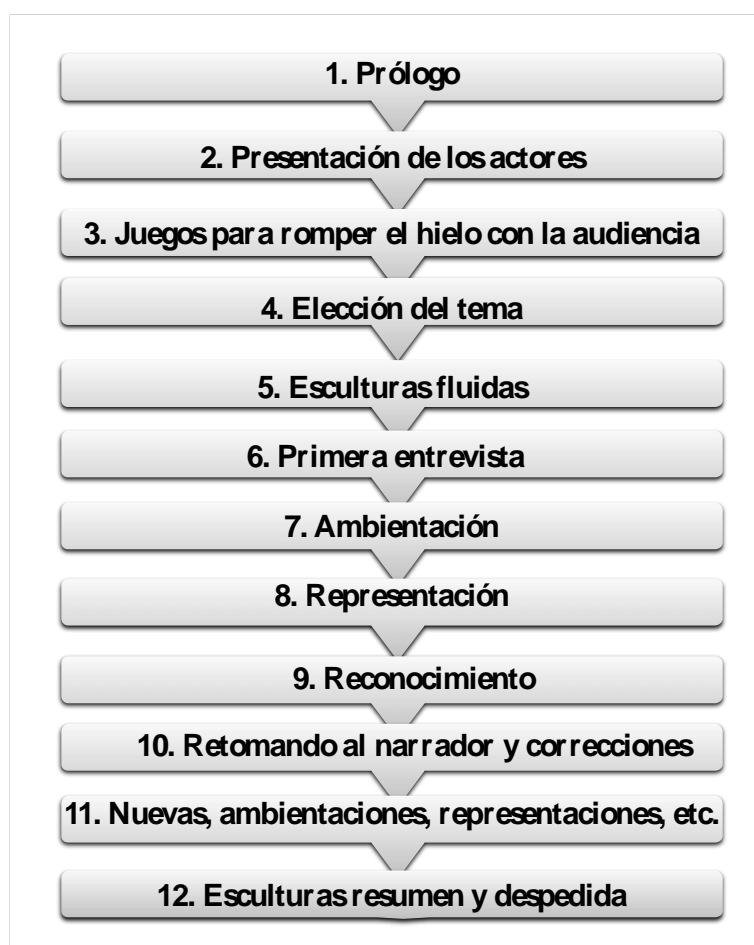


Figura 2. Pasos en el proceso de una función de Teatro Playback. Elaboración propia.

**1. Prólogo.** El músico interpreta un tema de bienvenida. El director saluda a los espectadores y hace una introducción explicando el tipo de función a la que van a asistir. He aquí un resumen del prólogo que solemos emplear:

Cada uno de nosotros tiene historias, relatos que contar. Somos baúles llenos de historias. Pero cuando vamos al teatro, lo que se desarrolla sobre el escenario es la historia de otro. Aunque ese otro se llame Esquilo, Shakespeare, Lope, Valle Inclán, Chejov o García Lorca. Pero son sus historias. No las nuestras. Esta noche, si tú quieres, serán las tuyas las que cobren vida. Tus historias son tan importantes para ti como para nosotros. Muchas de las personas de las que estamos aquí las encontraremos interesantes y aprenderemos de ellas. Nos conmoveremos al verlas representadas. Los relatos de vuestras experiencias personales serán el guión de la representación de esta noche. Sin vuestras historias no habrá función.



Vamos a asistir a una función de Teatro Playback. ¿Y qué es? Quizás respondas:

- Ah, sí, karaoke.

- Pues no. No tiene que ver nada con el karaoke.

Se trata de teatro espontáneo, improvisado sin texto previo. Un teatro informal en el que el público cuenta historias vividas. Pueden ser relatos de recuerdos, fantasías, conflictos o sentimientos. Y veréis cómo nosotros les damos forma a través de los diálogos, del movimiento y de la música. Tu historia es un tema adecuado para el arte. ¿Por qué no crear con ella algo bello que pueda emocionarnos? Nosotros trataremos de enaltecerla a través del ritual y de la estética.

En esta etapa se trata de crear complicidad entre el director y la audiencia en un clima cálido y de confianza en el que los espectadores se sientan escuchados, acogidos y respetados. Puesto que los miembros de la audiencia son los protagonistas de la función, este paso es esencial, pues sin su predisposición a compartir sus historias no hay teatro playback. Por ello es necesario un tiempo para que entiendan qué se espera de ellos, explicarles el ritual y sobre todo motivarles a intervenir.

**2. Presentación de los actores.** Los actores van entrando de uno en uno y con mucha energía y expectación dicen su nombre y alguna frase breve sobre algo que les haya pasado recientemente o expresando el sentimiento que están experimentando en ese momento. Se dirigen a sus sillas y se sientan.

**3. Juegos para romper el hielo con público.** El director propone algún juego o actividad breve para romper el hielo y tratar de crear un clima distendido, de confianza y de respeto. La naturaleza del juego dependerá de cómo sea el espacio en que se realiza la función.

**4. Elección del tema.** Una sesión de TPK funciona mejor cuando los grupos son homogéneos y cuando se centra en un asunto de su interés que haya sido elegido por ellos. No obstante también son posibles aquellas sesiones en las que las historias de los narradores no comparten un hilo común.



5. **Esculturas fluidas.** Antes de comenzar con la primera narración, los actores, el músico y el conductor hacen a los espectadores una demostración de cómo va a desarrollarse la función y cuál va a ser la interacción entre el público y los intérpretes. Para ello el conductor propone que alguien de la audiencia comunique un sentimiento o estado de ánimo. Por ejemplo: *¿Cómo os sentís al venir por primera vez a una función de TPk?* Cuando alguien levanta la mano y contesta, el director le pregunta el nombre, le da las gracias y dice: *María se siente expectante.* Inmediatamente los actores construyen una especie de escultura con sus cuerpos, añadiéndole movimiento y sonido, expresando el sentimiento manifestado por el espectador o espectadora. De esta forma el público comienza a entender que aunque su participación es muy bienvenida, no están obligados a participar y van tomando conciencia de que sus respuestas reciben «respeto y atención estética [Salas, 2005: 46].

6. **Entrevista.** El director anima a los espectadores a que accedan al escenario, ocupen la silla situada junto a él y relaten sus historias. Esta persona será el **narrador**. Cuando el primer participante sale de la audiencia y entra en el área de la representación es un momento definitivo y transicional, pues rompe

la tradicional cuarta pared del teatro. Y reclama el espacio normalmente ocupado por la autoridad privilegiada de escritor y director. Esta es una subversión sobresaliente del protocolo de teatro tradicional, pues los miembros de la audiencia en este nivel pueden moverse tanto en la idea de ser o dejar de ser un participante [Dennis, 2004: A5].

El trabajo del conductor es filtrar la narración e identificar los momentos clave de la historia –qué, cómo, cuándo y dónde ocurrió lo que relata, quién o quienes estaban presentes, cómo terminó el incidente y cómo sentía él o ella en aquella situación– con el fin de ayudar a los actores a identificar los principales elementos de la trama. El conductor atiende pues simultáneamente a tres aspectos de la representación: a la forma de la historia



contada por el narrador, a la información necesaria para animar a los actores a la acción y a la recepción de la audiencia. He aquí la entrevista a Miguel, 27 años, en la sesión cuyo tema era los sueños.

CONDUCTOR. – ¿De qué va ir tu sueño, tu historia?

MIGUEL. – Pues mi sueño, mi historia va de la guerra. Yo no he estado en la guerra, pero sueño con ella. De pequeño me ha gustado la segunda Guerra Mundial, a partir de que empecé a estudiarla en Historia. Luego vi muchas películas y muchas series. Así que sueño, incluso despierto, que soy un francotirador que está en un campanario.

CONDUCTOR. –Vamos a concretar. Miguel, tu sueñas que estás en la segunda Guerra Mundial

MIGUEL. – Sí.

CONDUCTOR. – Y que eres un francotirador que está en un campanario. ¿Cómo te sientes dentro del sueño?

MIGUEL. – Pues que es la guerra y que los hombres se matan unos a otros. Pero yo me veo como un privilegiado que puede elegir a quien mato y a quien perdono la vida. Esa sensación a veces la percibo en mi vida real, aunque pocas, pero cuando odio a una persona, me imagino que está debajo de mí, en el campanario y lo ejecuto.

CONDUCTOR. – Entonces en tu historia está la parte del sueño en el que eres un francotirador dueño de las vidas de las personas que pasan por debajo del campanario. Y luego está tu vida real, en el que también tienes ese sentimiento.

MIGUEL. – Pero muy pocas veces. [Risas]. Una o dos veces. [Risas].

CONDUCTOR. – ¿Se repite mucho ese sueño?

MIGUEL. – Sí, más que el sueño, la imagen de estar apuntando desde el campanario.

CONDUCTOR. – ¿A quién elegirías para que representara tu papel?

MIGUEL. – Aquel. El más alto.

CONDUCTOR. – Se llama David. Veamos la historia de Miguel.

Cuando el conductor cree que los actores tienen suficiente información, invita al narrador a elegir a los actores para los papeles clave. Un actor puede representar más de un personaje. El actor o actores seleccionados se ponen en pie y preparan la escena en su fuero interno, sin consultarse entre ellos, mientras el conductor sigue haciendo preguntas al narrador.

7. **Ambientación.** A medida que los actores -en silencio- eligen su lugar en el escenario para empezar, el músico comienza con tonos y ritmos de diferentes instrumentos para introducir la escena. La música en este momento es una parte integral del ritual, cumpliendo una doble función: la



creación de un ambiente y la dar a los actores más tiempo para reflexionar sobre los roles que les han sido asignados. Como se mencionó anteriormente, las sillas o cajones donde los actores están sentados pueden ser utilizados y dispuestos en una variedad de maneras para crear un mínimo de escenografía. De la misma forma, el material y otros objetos colgados en el ‘árbol del atrezo’ se pueden aprovechar para ayudar a caracterizar personajes y a representar temas simbólicos.

8. **Representación.** El conductor ahora adopta las medidas transitorias necesarias para pasar de la narración a la acción dramática: la representación de la historia. Una vez terminada la entrevista, el director da la orden de ‘veamos’. Y los actores y el músico comienzan a interpretar la historia tan creativamente como sean capaces de hacerlo, enfatizando lo esencial de los hechos narrados, los dilemas y los conflictos. Por regla general, en lugar de hacer hincapié en una interpretación lineal y realista de los hechos, las escenas son más bien metafóricas, con la intención de crear un flujo de momentos y sentimientos sin mostrar necesariamente detalles realistas. Pero lo esencial es que la actuación exhale respeto, empatía y comprensión hacia el narrador. De hecho, tan importante son los elementos de empatía e intuición en la interpretación que no se han de hacer versiones superficiales de las historias narradas.

En el entrenamiento de los actores para el teatro playback centramos el trabajo, además de la expresión corporal y la voz, en aspectos tales como agudeza sensorial, escucha, imagen, flexibilidad, confianza y estado emocional.

La forma básica que emplean los actores es la improvisación de una escena, pero pueden utilizar también otras. En el caso del Teatro Playback Inestable se ponen en juego, por ahora, además de las escenas, los coros, los cuadros plásticos y los cuadros haikou.



- Coros. Los actores actúan como un cardumen de peces. El que va delante dice o hace algo y los demás le imitan. Al dar un giro es otro u otra quien queda delante, e iniciará un nuevo movimiento o parlamento. Los demás le siguen. Así se puede contar una historia de una forma no realista, sino impresionista y simbólica.

- Cuadro plástico. Tras el relato de su historia por un narrador. El director la reproduce como una serie de titulares. Después de cada uno de estos, los actores recrean una figura plástica colectiva inmóvil y después le van añadiendo movimiento y parlamentos. La recreación de la historia estará así compuesta por una serie de viñetas con los titulares indicados por el director.

- Cuadros haiku. Se trata de sintetizar la historia narrada. El haiku es un poema breve, formado por tres versos. Por ejemplo, se forman tres parejas de actores, A, B y C. Uno se coloca tras el otro. El que está delante va creando un haiku mientras el que el de detrás le va manipulando como si fuera una marioneta. Cuando termina la pareja A queda inmóvil. A continuación interviene con el mismo procedimiento la pareja B. Luego la pareja C. Seguidamente la A, la B y cierra la C. Los cuadros haiku tratan de condensar la esencia y el sentimiento de la historia narrada de una manera poética y condensándola en imágenes plásticas.

9. **Reconocimiento.** Cuando la escena ha acabado, los actores mirando al narrador hacen el gesto de entregarle como un regalo la historia dramatizada. Es un paso esencial para mostrar aprecio tanto al narrador como a su relato.

10. **Volviendo al narrador y correcciones.** Con los actores todavía en posición de reconocimiento, el director invita al narrador a comentar la escena. Le pregunta si está satisfecho con el desarrollo de la representación y si esta ha recogido el sentimiento fundamental de su historia. Si el narrador manifiesta que la dramatización de los actores no es suficientemente fiel a la esencia de la historia, el director les pide que la interpreten de nuevo, bien en



parte o en su totalidad, incorporando las correcciones que el narrador proponga. Tras la dramatización de la historia de Miguel, arriba relatada, el conductor le pregunta si los actores habían captado la esencia de su sueño.

MIGUEL.- Sí.

CONDUCTOR. -¿Qué te ha parecido la representación de tu historia?

MIGUEL. - Hombre, lo de la sangre me ha parecido exagerado. [Risas]. Lo del ático si es verdad, pero no lo del arma. Yo utilizo un fusil.

CONDUCTOR. -¿Te gustaría que los actores cambiasen alguna cosa?

MIGUEL. - A ver, la última parte cuando despierto del sueño, el de la vida real se podría variar, yo no habría comprado un arma.

CONDUCTOR. -¿Vamos a repetir la última parte, donde Miguel se despierta.

Ocasionalmente, ante una historia que ha sido fielmente representada pero que ha dejado al narrador confuso, preocupado o afligido, el director puede invitarle a imaginar un nuevo desenlace, que los actores tendrán que poner en escena. A esta repetición en la terminología del TPK se le llama ‘corrección y transformación’. Y tras esto, agradeciéndole su participación le invita a regresar a su localidad. Y un nuevo narrador ocupa la silla y el proceso continúa.

**11. Nuevas entrevistas, representaciones y reconocimientos.** Se invita a un nuevo miembro de la audiencia a tomar el lugar del narrador y el proceso se repite, tantas veces como el tiempo lo permita. Normalmente en una representación de una hora y media se suelen representar unas cinco historias.

**12. Secuencia de cierre: esculturas resumen y despedida.** Una vez más para enfatizar el valor de las historias contadas, los actores realizan cuatro o cinco acciones cortas que resumen los sentimientos esenciales que han aparecido en las distintas historias. Después el director agradece a los asistentes el haber venido a la función y el músico interpreta una melodía de despedida mientras van abandonando sus localidades.





### 2.3. El contexto

Llevar esta modalidad teatral a una comunidad ya establecida, en lugar de una audiencia formada arbitrariamente, es uno de los aspectos clave del teatro playback. El contexto puede actuar como un vínculo inicial entre los espectadores y entre estos y los artistas. Ofrecer una experiencia educativa/terapéutica a los participantes en un ambiente familiar permite que estos se muestren receptivos al proceso. Y de este modo se abre una puerta por la que el público pueda acceder al ámbito de la participación, del ritual y de la forma de TPk. Una fuerte identificación con el contexto puede contribuir a un intenso compromiso con el proceso, lo que ayuda a debilitar la resistencia que la audiencia inicialmente podría sentir a participar con sus relatos y a favorecer que se alcance el ‘estado de disposición’ necesario para un mejor trabajo de los actores, pues les permite un acceso más directo a los umbrales emocionales de los espectadores.

No obstante, para crear la atmósfera y el estado de ánimo de disposición hay que tener en cuenta muchos elementos conexionados. Entre ellos: el número de espectadores; la distribución de estos en el espacio de la sala –¿están próximos o separados?–; la relación entre ellos –¿es un grupo homogéneo o heterogéneo?, ¿se conocen?, ¿forman parte de un colectivo determinado?–; las circunstancias –¿qué sucede en ese momento?, ¿ha ocurrido algo agradable o desagradable?–. Además, a estos hay que añadir: la importancia del espacio –¿es acogedor, amistoso y adecuado para la ocasión?, ¿es muy grande o pequeño?, ¿la temperatura es la adecuada?–; la distancia entre los espectadores y el espacio destinado a escenario; y si hay posibilidad de que los espectadores entren en contacto unos con otros. Para que una sesión de TPk pueda fluir es fundamental un ambiente de confianza y de respeto. Por ello la preocupación más importante del conductor ha de ser cómo crear las condiciones adecuadas para la representación y caldear el ambiente para que los espectadores y actores se sientan abiertos y se produzca la empatía. Este es el reto con el que ha enfrentarse en cada representación.



Las representaciones del TPk pueden realizarse tanto en salas de teatro con una compañía de actores expertos, que garantizan la una buena representación estética del sentido de las historias narradas, como en una reunión de un grupo donde los asistentes son al mismo tiempo actores y espectadores. Hay un formato definido de TPk, pero este se adapta a las situaciones diversas. El proceso es efectivo para actores de casi cualquier nivel de habilidad. Todo lo que se necesita es respeto, empatía y atrevimiento. Pero, por otro lado, en el TPk siempre hay la oportunidad para la sofisticación y el arte.

### 3. Investigaciones sobre los ámbitos de uso del teatro playback

Como muestra de la versatilidad de los espacios en que se ha empleado el TPk los agrupamos en cuatro grandes áreas: educación, intervención social, organizaciones y empresas y psicoterapia.

En el ámbito de la **educación** señala Salas [2005] que en los centros docentes se ha utilizado el TBk para abordar asuntos tales como algunos aspectos del currículum, por ejemplo, en clase de Literatura o de Ciencias Sociales [los estudiantes cuentan historias de personajes literarios o históricos y las representan]; en la alfabetización, [los asistentes cuentan historias de sus vidas y luego las escriben]; en aspectos de convivencia como el acoso escolar [*bullying*] [los estudiantes cuentan historias sobre sus experiencias en relación con el acoso y exploran la forma de crear un ambiente respetuoso y seguro]. Entre otros Fox [1994], Salas [2005], Feldhendler [2005, 2006 y 2007] y Salas [2006] han escrito extensamente sobre la relación entre el TPk y algunos aspectos del lenguaje verbal, por eso se ha utilizado en la enseñanza de una segunda lengua [Salas, 2006]. Además, en la educación universitaria se usa en la formación del profesorado y para fomentar el desarrollo de la participación democrática en la capacitación lingüística y en la educación estética [Feldhendler, 2007] y para la toma de conciencia de la identidad y de los valores del educador [Sanders, 2008]. Y también en la formación de



futuros médicos [Salas y otros, 2013] y de enfermeras [Lipsker, 2005] y en la educación para la salud [Wright, 2002].

En el ámbito de la **intervención social**. Esta modalidad teatral se utiliza como foro para el intercambio de experiencias diversas en contextos tales como: las consecuencias de catástrofes naturales –inundaciones, tsunamis, terremotos–, así se hizo tras el huracán Katrina; para afrontar conflictos raciales y encontrar vías para la reconciliación [Feldhendler, 2007]; en las cárceles con presos y presas [Hayes, 2006]; en la educación para la salud y la prevención de enfermedades de transmisión sexual [Rosado-Pérez, 2005]; en agencias de cooperación internacional [Hofman, 1997]; en prisiones [Bett, 2000]; en centros juveniles [Wynter, 1998]; en albergues para refugiados [Robb, 2002]; en comunidades indígenas [Cox, 1996]; con organizaciones de inmigrantes y refugiados y en las comunidades de acogida, en contextos interculturales para tratar de superar dificultades de entendimiento y de idioma para la integración de los emigrantes en la culturas de acogida [Barreto, 2008]; para el tratamiento constructivo de los conflictos sobre focos de atención social en áreas de crisis; en lugares en los que la comunicación y la convivencia están dañadas por la desigualdad y la injusticia. En síntesis: el TPK pretende abrir caminos para promover una interacción social constructiva, favorecer la justicia social y construir comunidad [Fox, 2007]. Sus naturaleza pone en evidencia un antiguo y, sin embargo, innovador modo de activismo social que incluye a los miembros del público, facilitándoles un lugar en la representación y les da el poder de compartir valores y experiencias, discutir con otros y apoyarles a través de la historia narrada [Park-Fuller, 2003].

En el ámbitos de las **organizaciones** se ha usado el TPK como teatro de empresa y para la supervisión y asesoramiento [*coaching*] y también se ha considerado el servicio que presta dentro de los contextos organizacionales [Platander, 2011]. Halley [1997] concreta la amplia gama de posibilidades que el TPK puede ofertar en las organizaciones para el aprendizaje en grupo, para la toma de conciencia de la palabra y la presencia en público y para



ayudar a las personas y a los grupos a evaluar su realidad presente. Desde mediados del decenio de 1990 el TPK ha sido utilizado con más frecuencia como una herramienta eficaz en la formación continua sobre temas tales como las habilidades directivas, las competencias de comunicación y la toma de conciencia de la diversidad [Stronks, 2013: 33]. En algunos casos, los participantes describen los acontecimientos habidos en el lugar de trabajo, hechos que dieron lugar a conflictos o sentimientos de insatisfacción. Los actores representan los relatos narrados y el facilitador organiza un debate sobre la representación. Sobre estas experiencias muchos de los participantes describen que han obtenido valiosos resultados de aprendizaje [Dennis, 2004]. Debido a la eficacia de TPK para crear comunidad y a su valoración intrínseca de todas las voces, puede jugar un papel clave en los esfuerzos de cambio organizacional [Sheng-Tao, 2013]. Y esto es especialmente cierto para cualquier organización que busque desarrollar una cultura de equipo más eficaz, una mayor apertura y transparencia en la gestión, y un liderazgo más participativo a todos los niveles, señalan Halley y Fox [2006].

A pesar de que el TPK no es principalmente una **técnica psicoterapéutica**, desde su fundación ha llegado a ser una importante fuente para los dramaterapeutas en contextos terapéuticos [Landy, 2006] y se ha adaptado esta modalidad en los hospitales y en los servicios de salud mental [Larkinson and Rowe, 2003; Patterson, 2004] y para la formación de terapeutas y psicoterapeutas. Los participantes pueden obtener, entre otros beneficios, conocimiento de sí mismo, ocasión para la catarsis, conexión con los demás y expresión personal a través del relato de sus historias y la presencia en la representación de las historias de los demás [Salas, 2008]. Además mejora la autoestima, el auto-conocimiento, así como la diversión y la relajación y proporciona una mayor sensación de conexión y empatía por los otros [Moran y Allon, 2011]. También se ha utilizado el TPK en combinación con la narrativa con una finalidad terapéutica dentro del ámbito de la dramaterapia [Barack, 2013] y en instituciones de salud mental [Muckley, 1998].



#### 4. A modo de cierre

El teatro playback combina la expresión artística y la conexión social basada en el *storytelling* y en la escucha empática, y pone en práctica procedimientos pensados para promover la curación. Proporciona un espacio a las personas y a las comunidades para contar y escuchar los relatos de sus experiencias. Su finalidad es estimular el diálogo y crear vínculos entre los espectadores. Revaloriza las historias de los asistentes y a su vez las conecta entre sí de un modo emotivo y profundo. Además, parte de la asunción de que las historias de los espectadores son un tema adecuado para el arte. «El teatro playback es un gran activador de las potencialidades y del protagonismo de la gente, despierta lo mejor de lo que está adormecido en cada sociedad y promueve la integración entre diversas áreas artísticas», afirma Friedler [2006: 1].

Puesto que el TPk es utilizado para otros fines, representado en otros contextos y destinado a otros espectadores diferentes a los del teatro convencional, fácilmente colegirá el lector que estamos ante una más de las modalidades del teatro aplicado. Es decir, el teatro en otros escenarios [Motos, 2013]. El TPk en manos de un experimentado grupo de actores resulta ser un instrumento fluido y emocionante. Y su efecto es mágico. Su propia estructura estimula el cambio y el descubrimiento. Incluso en los espectáculos representados por un grupo de actores con poco o casi ningún entrenamiento, se apreciarán resultados de gran alcance. Ya sea en las cárceles, en centros para jóvenes en situación de riesgo, en hospitales o en el escenario de un teatro tradicional, el marco fundamental del TPk está diseñado para ayudar al espectador a buscarse dentro de sí mismo, para resolver las diferencias, para hacer las paces con su pasado, para aprender de la perspectiva de los compañeros y para crear comunidad.



## BIBLIOGRAFÍA

- BARAK, A., «Playback theatre and narrative therapy: introducing a new model», *Dramatherapy*, [2013], vol.35, núm. 2, 108-119,
- BARRETO, Gaby, *El teatro Playback: talleres de improvisación teatral para la integración de los inmigrantes latinoamericanos en Montreal*. Université de Montreal. Département de littératures et de langues modernes. Faculté des Arts et des Sciences, [2008].
- BETT, Robin, «Playback in Western Australian Prisons» en *Interplay*, [2000], vol. X[3], núm.3.
- BOAL, Augusto, *Juegos para actores y no actores*, Barcelona, Alba, [2001].
- COX, Dennis, «I can see playback working» en *Interplay*, [1996], vol. VI[1], núm. 6.
- DENNIS, Rea, *Public performance, personal story: a study of playback theatre*, Doctoral thesis, Brisbane, Griffith University, Faculty of Education, [2004].
- FELDHENDLER, Daniel, *Théâtre en miroirs, l'histoire de vie mise en scène*, Paris, Téraèdre, [2005].
- \_\_\_\_\_, «La vie mise en scène, théâtre et récit» en *Le français dans le monde*, Sondernummer Recherches et applications, [2006], núm. 39, 155-168
- \_\_\_\_\_, «Playback Theatre. A Method for Intercultural Dialogue». *Scenario*, [2007], vol. 2, núm 2.
- FRIEDLER, Rasia «Una pasión vislumbrada en Nepal: el Teatro Playback. Diálogo con Jonathan Fox» [en línea] en *Hojas de Psicodrama*, [http://aepág.fidpág.net/sites/aepág.fidpág.net/files/hojas\\_de\\_psicodrama\\_54\\_jul\\_2006\\_0.pdf](http://aepág.fidpág.net/sites/aepág.fidpág.net/files/hojas_de_psicodrama_54_jul_2006_0.pdf) [consultado 4-3-2014], 5-10
- FOX, Jonathan, *Acts of service: Spontaneity, commitment, tradition in the non-scripted Theatre*, New Paltz, NY, Tusitala, [1994].
- \_\_\_\_\_, «A Ritual for our Time» en Fox, Jonathan, DAUBER, Heinrich, (ed.) en *Essays on Playback Theatre*, New Platz, NY, Tusitala Publishing, [1999], 116-134.
- FOX, Jonathan, DAUBER, Heinrich, (ed.), *Gathering voices: Essays on*



- Playback Theatre*, New Platz, NY, Tusitala Publishing, [1999].
- FOX, Hannah, «Playback Theatre: Inciting Dialogue and Building Community through Personal Story» en *Drama Review*, [2007], vol. 51, núm. 4, 89-105.
- HALLEY, Sarah, «Issues in Organizations that Lend Themselves to a Playback Approach» en *Playback Leadership LE*. [1997], New Paltz, NY, Centre for Playback Theatre.
- HALLEY, Sarah. and FOX, Jonathan, «Playback Theatre» en HOLMAN, Peggy, DEVANE, Tom, (ed), *The Change Handbook: Group Methods for Shaping the Future*. San Francisco: Berrett-Koehler Publishers, [2006].
- HOFMAN, Hauber, «Playback Theatre as an action method in training and education for organizations», Unpublished Address, Playback in Organizational Development, Deventer, Holland, [1997].
- LANDY, Robert J. «The future of drama therapy» en *The Arts in Psychotherapy*, [2006], vol. 33, núm. 2, 135- 142.
- LARKINSON, Louise, ROWE, Nick, «A playback theatre's project with users of mental health services» en *A life in the day*, [2003], vol. 7, núm. 3.
- LIPSKER, Carmela, *Constructing Nursing Knowledge Via Playback Theatre in Professional Training of Community Nurses. A Study of the Effect on Learning and Behavior Patterns*, University of Haifa, Faculty of Education, Department of Education, [2005].
- MORAN, Galia, ALON, Uri, «Playback theatre and recovery in mental health: Preliminary evidence» en *The Arts in Psychotherapy*, [2011], vol. 38, núm. 5, 318–324.
- MOTOS, Tomás, NAVARRO, Antoni, FERRANDIS, Domingo, STRONKS, Dianne, *Otros escenarios para el teatro*, Ciudad Real, Ñaque, [2013].
- MUCKLEY, Louise, «Rehabilitation: Mental Health» en *Interplay*, [1998], vol. VIII[3], núm. 5.
- PARK-FULLER, Linda M., «Audiencing the Audience: Playback Theatre, Performative Writing, and Social Activism» en *Text and Performance*





- Quarterly*, [2003], vol. 23, núm. 3, 288-310.
- PATTERSON, Paula, «Acting Out in Hospital Corridors: Playback Theatre in a Medical Setting», New Paltz, NY, Centre for Playback Theatre, [2004], [www.playbackcentre.org](http://www.playbackcentre.org)
- PLATANDER, Jan, «Playback Theatre in service for organizational contexts», en *Playback Theatre Leadership*, [en línea], [http://www.playbackteater.se/Skandinavisk\\_Playbackteater\\_Studio/Artiklar\\_files/PT%20Leadership%20Jan%20Platander.pdf](http://www.playbackteater.se/Skandinavisk_Playbackteater_Studio/Artiklar_files/PT%20Leadership%20Jan%20Platander.pdf), [consultado, 4-3-2014].
- ROBB, Harold, «Conducting a refugee performance: A place to speak». *Interplay*, [2002], vol. XII[3], núm. 11.
- ROSADO-PÉREZ, José O., «Teatro Espontáneo de La Habana: Using Playback Theater to Educate about Living with HIV/AIDS in Cuba», New Paltz, NY, Centre for Playback Theatre. [2005], [www.playbackcentre.org](http://www.playbackcentre.org)
- ROWE, Nick, *Playing the Other: Dramatizing Personal Narratives in Playback Theatre*. London, Jessica Kingley Publiser, [2007].
- SALAS, Janet, «Doing Playback Theatre in a Foreign Language: Learning Language, Learning Culture, Learning Identity», *Playback Leadership*, New Paltz [NY]: Centre for Playback Theatre, [2006].
- SALAS, Jo, *Improvising real life: Personal story in Playback Theatre*, New Platz, NY, Tusitala Publishing, [1993].
- \_\_\_\_\_, *Improvisando la vida real. Historias personales en el Teatro Playback*, Montevideo, Nordan-Comunidad [2005].
- \_\_\_\_\_, «Using Theatrer to Address Bullying». *Educational Leadership*, [2005], vol. 63, núm.1, 78-82.
- \_\_\_\_\_, *Do My Story, Sing My Song: Music therapy and Playback Theatre with troubled children*, New Platz, NY, Tusitala Publishing, [2008].
- \_\_\_\_\_, «Playback Theatre: A Frame for Healing» en David R. Johnson y Renée Emunah, *Current Approach in Deama Therapy*, [2009, Second Edition], Springfield, Illinois, Charles C. Thomas Publisher Ltd. 445-459.



- SALAS, Ramiro y otros, «Playback as a tool to enhance communication in medical education». *Medical Education Online*, [en línea], <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3873757/> [consultado, 16-8-2014].
- SANDERS, Linda A. «Raising Consciousness and Examining Values Through Playback Theatre». *Journal of College & Character*, [2008], vol.IX, núm. 3, February, 1-11.
- SHENG-TAO, Fan, «Applied theatre in corporate training». *Development and Learning in Organizations: An International Journal*, [2013], vol. 27, núm. 4 .
- STRONKS, Dianne, *Teatro para el cambio en las organizaciones*, Ciudad Real, Ñaque, [2013], [libro digital], <http://www.naque.es/virtuemart/178/16/ebook/manuales/teatro-para-el-cambio-en-las-organizaciones-detail>.
- WRIGHT, Peter, *An investigation into Applied Theatre on Communities of Meaning with Specific Reference to Education and Health*, Thesis Ph D, University of New England, [en línea], <https://murdoch.academia.edu/PeterWright> [consultado, 8-1-2015].
- WYNTER, Lawrence, «Rehabilitation: Youth» en *Interplay*, [1998], vol. VIII[3], núm. 6.

