

El teatro cívico de Percy MacKaye: un pionero en la animación teatral y la pedagogía del ocio

Percy MacKaye's Civic Theatre: a Pioneer in Theatre Animation and the Pedagogy of Leisure

Manuel F. Vieites

e-mail: mvieites@uvigo.es
Universidad de Vigo. España

Resumen: En los dos primeros decenios del siglo XX cobra relevancia la obra y trayectoria del escritor y dramaturgo norteamericano Percy MacKaye, quien, entre muchas otras cosas, formula un proyecto de organización teatral orientado a promover todo el potencial sociocultural y educativo de una praxis teatral asentada en la participación activa de la ciudadanía y vinculada con el desarrollo comunitario. En este trabajo, nacido de una lectura crítica de su obra teórica, queremos mostrar cómo los usos educativos, socioculturales y artísticos de la práctica teatral que promueven un ocio constructivo, tienen en la obra de MacKaye un precedente en los niveles teórico y práctico. Una obra que aún goza de especial relevancia ante los desafíos del presente, entre los que destaca especialmente la creación de espacios de encuentro e interacción en los que la ciudadanía se encuentre, se reconozca y se reconstruya. Pero su obra adquiere todavía más significación considerando la vieja cuestión del arrego de los teatros y de la educación teatral, que ya formularan en su día ilustrados queridos como Jovellanos o Moratín y que, a día de hoy, dos siglos después, sigue estancada y sin visos de resolución. Cierra el artículo un capítulo de conclusiones en el que se proponen medidas concretas frente a esa vieja problemática.

Palabras clave: progresivismo; teatro cívico; teatro comunitario; educación teatral; democracia cultural; ocio constructivo.

Abstract: In the first two decades of the 20th century the career of Percy MacKaye becomes especially relevant. As a brilliant American scholar and playwright, he formulated a plan for the organization of the theatre that aimed at promoting the social, cultural and educational potential of a theatrical praxis based on the active participation of people, linked to community development. In this paper, born of a critical reading of his theoretical work, we show how the

¹ El texto que presentamos se vincula al Proyecto de Investigación «De los tiempos educativos a los tiempos sociales: la construcción cotidiana de la condición juvenil en una sociedad de redes. Problemáticas y alternativas pedagógico-sociales», del que es IP José Antonio Caride, subvencionado mediante convocatoria pública por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad en el marco del Plan Nacional de I+D+i (convocatoria 2012), con el código EDU2012-39080-CO7-01, con financiamiento de la Unión Europea a través de los fondos FEDER.

educational, cultural and artistic uses of theatrical practice promoting a constructive leisure, have in MacKaye's essays a precedent on theoretical and practical grounds. His proposals are still relevant considering today's challenges, among which it stands out the creation of spaces for meeting and interaction where the community may meet, recognize and recreate itself. His essays become even more significant considering old problems such as the «arrangement of the theatres» and the status of theater education, formulated by enlightened thinkers such as Jovellanos or Moratín, which two centuries later still await an appropriate solution. We close the paper with a set of conclusions where specific proposals concerning those old issues are made.

Key words: progressivism; civic theatre; community theatre; theatre education; cultural democracy; constructive leisure.

Recibido / Received: 05/01/2015

Aceptado / Accepted: 17/07/2015

1. Introducción

En su obra *The Civic Theatre, in Relation to the Redemption of Leisure: A Book of Suggestions*, Percy MacKaye da cuenta de una carta de una emigrante lituana residente en Boston en la que ésta lamenta el hecho de que un policía le prohibiese tocar la mandolina y cantar con sus amigos en un parque público (1912, p. 34). Ocurría el hecho cuando en los Estados Unidos de América se extendía el proceso de comercialización del ocio, como señalarán diferentes autores (Davis, 1911). Analizando el proceso, Butsch señala que «the expropriation of the means of leisure is a prerequisite for commercialization. For example, when street entertainments are prohibited...» (1990, p. 8). Una deriva comercial sobre la que se decía entonces:

Commerce supplies only those amusements which yield immediate returns in dollars and cents. Commerce would never build up a free school system, a playground, a library, an art museum, an athletic field for amateurs, or a decent club house. It must confine its energies and capital to the things which pay... (Sizer, 1917, p. 75).

En un trabajo anterior, *The Play and the Playhouse*, MacKaye explicaba que, aún siendo palabra manida, el comercialismo designaba «a potent force; a force which, however it may conduce to the welfare of individuals, serves no useful end in art or in democracy» (1909, p. 78). Esa denuncia del teatro comercial, del arte entendido como mercancía, será constante en una obra en la que asoman con fuerza propuestas relacionadas con la necesidad de promover un «ocio constructivo», en línea con ideas directrices del *progressivism*, un movimiento social, político y educativo en el que hay que integrar al autor (Anderson, 1973).

Se habla de un período «progresivista» debido a la «extensive amount of thought and action directed at the ill effects of massive urbanization, industrialization and immigration» (Lynch, 1977, p. 159), como reflejará un estudio de Faulkner (1931), pues:

Toward the end of the nineteenth century America faced unfamiliar circumstances that seemed to make its traditional social institutions obsolete and threatened the hope for social stability. Steady immigration swelled the ranks and diversity of the urban poor, and headlong industrialization radically changed the ways in which people worked and lived. The growing complexity of social and economic affairs contributed to a widespread belief that a new social and political order must be created (Ealy y Ealy, 2006, p. 35).

Por ello, la respuesta de los que hoy son conocidos como progresistas consistió en «to forge an approach to social and institutional change rooted in evolutionary philosophy, enamored with scientific objectivism, and often infused with German ideological statism» (Ealy, Ealy, 2006, p. 35). Destaca la importancia de esa «ideología» alemana en relación con el potencial de la cultura y con su aliento ilustrador, pues en este país europeo se forja la idea del *Kulturstaat* para garantizar la autonomía de la creación cultural. Como señala Vaquer, «esta autonomía que reclama no sólo abstención sino también promoción y tutela positiva del Estado es netamente superadora de la noción de libertad del Liberalismo clásico» (1998, p. 45).

Por todo ello, el arte para el movimiento progresista tendrá especial importancia como medio de profundización de la democracia, pues en efecto «progressivism was also part and parcel of wider reform movements in the Western world that sought the alleviation of pain and suffering and the promotion of moral and intellectual advancement» (Reese, 2001, p. 3). Una mejora que tenía una dimensión individual, colectiva e institucional, pues definirse como progresista suponía «a way to signal one's rejection of negative statism and to affirm one's faith in the human ability to create a better world collectively on purpose», y que sólo cabía alcanzar «by conscious shared effort, not by reliance on natural forces, abstract constitutional principles, or the market's invisible hand» (Gendzel, 2011, p. 337).

En esa dirección, el programa de MacKaye es claramente intervencionista, pues considera el teatro cívico como un servicio público que deben potenciar las administraciones locales, estatales o federales. Su obra aparece además en un momento especialmente crítico en las artes escénicas de los Estados Unidos, cuando se confrontan dos modelos de considerar el arte del teatro. De un lado, estaban quienes defendían al arte teatral en su dimensión artística y en su dimensión comunitaria, apostando por el viejo modelo de los teatros de repertorio, presentes desde mediados del siglo XIX en muchas ciudades del país; del otro, quienes hacían del teatro un negocio especialmente rentable, aprovechando lo que ya se denominaba *show business* y que suponía una combinación precisa de factores comerciales, como el uso de impresionantes efectos escénicos, la inclusión en el reparto de celebridades de la escena, y la explotación del melodrama como forma dramática, con su elevada carga emocional (Berkowitz, 1997; Frick, 1999). Es

el momento en que emergen con fuerza las prácticas de lo que luego se llamará industria cultural (Horkheimer, Adorno, [1947] 2003).

Si como decía Ortega conocer el pasado alimenta nuestra preocupación por el futuro (1989, p. 49), la obra de MacKaye puede ser especialmente relevante en el momento actual, especialmente aquellas de sus propuestas que buscan situar la práctica teatral en el centro mismo de la vida comunitaria o potenciar su dimensión socioeducativa. Pero su obra incita estudios en direcciones muy diferentes, invita a digresiones muy variadas, y por ello aquí nos centraremos en exclusiva en todo lo que se vincula con la educación y la pedagogía teatral (Vieites, 2013), con la pedagogía del ocio (Cuenca Cabeza, 2004; Caride, 2012), y con la animación teatral (Gourdon et al., 1986). También resulta especialmente relevante en lo que en España se definió en su día como «arreglo de los teatros», es decir, como la necesaria construcción de un sistema teatral similar al que existe en países de nuestro entorno. Y en esa cuestión todavía pendiente del arreglo de los teatros, la obra de MacKaye tiene especial relevancia.

2. (*enter...*) Percy MacKaye

Percy (1875-1956) era hijo de Mary Keith Medbery, autora de una muy conocida adaptación de la novela de Jane Austen *Pride and Prejudice*, y de Steele MacKaye, actor, empresario y director de escena especialmente relevante en la renovación que se comienza a generar en el teatro de los Estados Unidos a finales del siglo XIX, y uno de los pioneros de la educación teatral en su país, tras haber estudiado con Delsarte en París (Ruyter, 2012). Percy era hermano de Brenton MacKaye, conocido conservacionista, de James MacKaye, filósofo, ingeniero y autor de *The Economy of Happiness* (1906), o de Hazel MacKaye, activa militante del movimiento sufragista (Blair, 1990). Formado en Harvard, en una época en el que el trascendentalismo dejaba paso al pragmatismo (Spiller *et al.*, 1974), se vincula directamente con el movimiento progresista americano, aquél que, pese a su heterogeneidad, intenta impulsar en su país un modelo social asentado en los principios de la ilustración y la modernidad.

En su trayectoria destaca el trabajo como dramaturgo, poeta y narrador, y su labor en el campo del activismo cultural, que inicia en torno a 1905 y continuará hasta la Primera Guerra Mundial, momento en el que publica un trabajo titulado *A Substitute for War* (1915) en el que aboga por substituir la acción armada por una buena vecindad asentada en la creación artística comunal y la superación del nacionalismo. Durante un decenio, MacKaye defiende un proyecto de organización teatral que sorprende por la novedad de sus propuestas, que anticipan otras que llegarán con el Federal Theatre Project (Whitham, 2003). En su propuesta MacKaye

formula objetivos de la democratización y la descentralización cultural, y anticipa ideas de la democracia cultural, dos modelos de acción sociocultural con los que busca poner la cultura al alcance de la ciudadanía y/o convertir a ésta en generadora y promotora de su propia recreación cultural (Caride, Meira, 2000).

En el período que va de 1909 a 1918, además de numerosos prólogos para obras propias o ajenas, y de su labor como conferenciante en universidades y clubs literarios y culturales de todo el país (MacKaye Ege, 1992), publica textos de especial relevancia:

- *The Playhouse and the Play, and Other Addresses Concerning the Theatre and Democracy in America* (1909).
- *The Civic Theatre, in Relation to the Redemption of Leisure: A Book of Suggestions* (1912).
- *A Substitute for War* (1915).
- *Community Drama: Its Motive and Method of Neighborliness* (1917).

Al mismo tiempo, desarrolla algunos proyectos de intervención teatral asentados en una forma de teatro popular que en Inglaterra o los Estados Unidos cobra especial relevancia entre finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX. Hablamos del teatro procesional (*pageantry*) que se asentaba en aquella forma de teatro medieval presentado en *pageants*, carros que mostraban las diferentes escenas que configuraban un gran retablo (Harris, 1992). La procesión teatral se convierte en los Estados Unidos en un instrumento al servicio de las más diversas causas, y las plazas y las calles de numerosos pueblos y ciudades se llenan de desfiles, celebraciones y fiestas, en las que se representaban todo tipo de eventos (Dobson, 2010), al punto de que Platón Kerjenstev traslada de los Estados Unidos a la Unión Soviética la idea del gran espectáculo de masas, que Nikolai Evreinov concreta en *La toma del Palacio de Invierno*, en San Petersburgo y en 1920 (Carlson, 2003, p. 97). Ese teatro procesional norteamericano de finales del siglo XIX y principios del XX, no era ajeno a la vieja tradición teatral europea de la que se alimenta. Hablamos de las fiestas religiosas de Navidades, Pascua o Corpus, y formas escénicas como autos, pasos, entremeses o mojigangas, con esa base popular y participativa que MacKaye ansiaba recuperar.

En los Estados Unidos la procesión teatral emerge con fuerza en la primera década del siglo XX, sea en comunidades sea en universidades, pero sin olvidar las propuestas del movimiento obrero (Nochlin, 1985) o del sufragista (Finnegan, 1999). Es tal el impacto del movimiento, que ya entonces se publican numerosos trabajos de carácter histórico (Davol, 1914; Withington, 1918, 1920), teórico y procedimental (Whibley, 1900; Bates, 1912; Withington, 1912; Beegle, Crawford, 1916; Taft, 1921), que más recientemente han sido objeto de revisión y estudio (Glassberg, 1990; Prevots, 1990). Un elevado número de

trabajos que en su conjunto dan cuenta del impacto sociocultural y artístico de la procesión teatral.

Uno de los aspectos más substantivos de la procesión teatral, de la mascarada (la *masque* renacentista y barroca) y de otras formas próximas, radicaba en el elevado número de personas necesarias para recrear determinados acontecimientos, pues en definitiva lo que se mostraba en toda su complejidad era un determinado evento histórico o social de especial relevancia para un grupo, una localidad o una comunidad. Como señala el propio MacKaye, en el espectáculo titulado *Saint Louis: A Civic Masque*, que él mismo coordina, participaron más de siete mil personas en la escenificación, y contó con más de medio millón de espectadores en las cinco funciones realizadas en 1914 (MacKaye, 1916, xix). En ese singular carácter movilizador MacKaye percibió un enorme potencial como instrumento para la expresión y la creación comunitarias, pero también para la educación, como lo entendieron otros movimientos ya citados, sea el sindical, el político o el sufragista (Rehm, 2011).

MacKaye buscaba entonces tanto la participación activa de la ciudadanía, cuanto la articulación de una forma dramática que él acabará por denominar «drama comunitario» para introducir contenidos cívicos en la estructura procesional del *pageant* y en su dimensión espectacular, un modelo o molde que resultase adecuado «to democratic expression and dedicated to public service» (1916, xxii). Como señalaba Dickinson, analizando la obra dramática de MacKaye, «he seems always to be divided between two interests, his interest in the drama as an art of expression through form, and even more strongly his interest in the potentialities of the art of the theater in human affairs» (1925, pp. 7-8). Entre sus trabajos prácticos más notables figuran *The Pageant and Masque of Saint Louis* (1914) y *Caliban. By the Yellow Sands* (1916), en cuya escenificación y representación participaron, en cada caso, centenares o miles de personas, y que fueron visionados por decenas de miles de espectadores (Mehler, 2010).

3. Antecedentes y complicidades

En las páginas en que define su proyecto, MacKaye refiere y analiza discursos y experiencias del momento, debidas a otras instituciones, entidades y personas, y que tienen especial relevancia en el desarrollo de la educación teatral o de la extensión cultural. Y como apoyo a sus propias tesis dará visibilidad y cuenta de experiencias realmente pioneras en los campos señalados, y siempre partiendo de un principio fundamental del movimiento progresista, cual era llenar el «great empty bucket of public enlightenment» (MacKaye, 1909, p. 177), pues, como señala Spring:

The first goal of the educators and the social reformers who adopted this vision of the well ordered society was to change the basis of human motivation from desire for economic gain to unselfish interest in working for the good of society... Many reformers felt that the closeness of urban living required the development of individual social responsibility. If the problems of the city were to be solved, people had to learn how to cooperate and sacrifice their own interests for the welfare of the community (1970, p. 55).

Y MacKaye encuentra que el teatro es una manifestación artística y cultural capaz de generar esa dimensión colectiva y participativa necesaria para formular un proyecto común de expresión y creación, con carácter integrador. Lo descubre personalmente cuando en 1905 participa en la denominada *Saint-Gaudens Masque*, una representación colectiva en la que participan los integrantes de la conocida como Cornish Colony of Artists en su homenaje al escultor Augustus Saint-Gaudens, promotor de aquella especie de comuna artística (MacKaye, 2012, pp. 166-170). Esa visión del potencial del teatro para lograr otras finalidades más allá de las artísticas, en especial en su dimensión educativa y comunitaria, emerge con fuerza a finales del siglo XIX, especialmente en los dos primeros decenios del XX, y así se sentarán las bases teóricas y metodológicas de lo que serán la educación teatral general y la animación teatral (Courtney, 1989).

En efecto, desde finales del siglo XIX cobran fuerza dos líneas de trabajo que inciden poderosamente en el reconocimiento y la puesta en valor de la dimensión educativa del teatro. Por un lado tenemos aquélla que se propone recuperar el juego como herramienta educativa a partir de los estudios y propuestas de Spencer (1873), Froebel (1885), o Groos (1901), y del otro la que se propone considerar las implicaciones educativas de lo que, con James (1905), se comienza a denominar «instinto dramático» o «impulso dramático», con lo que se reconocía la tendencia del ser humano a realizar juegos dramáticos en su proceso de desarrollo (Elkonin, [1978] 1985) y que poco tiempo después confluirán en la gestación del movimiento conocido como *Drama in Education* (Bolton, 1984), y con la publicación en los Estados Unidos de manuales fundamentales en su desarrollo como *Creative Dramatics* (Ward, 1930).

También resultan importantes ensayos de mujeres como Herts (1911), Craig (1912), Fry (1914) o Curtis (1914), que figuran entre las primeras aportaciones publicadas en los Estados Unidos en defensa de la expresión dramática, de la expresión teatral, y del teatro escolar, como herramientas educativas diferenciadas. La consideración del instinto dramático como elemento substantivo en la formación de la persona va acompañada además de una recuperación del juego, que se explicita en volúmenes recopilatorios o teóricos, que dan lugar al desarrollo de juegos dramáticos (Bancroft, 1909; Lee, 1915; Hilliard, McCormick, Oglebay, 1917). En la obra de estas autoras y autores, en la perspectiva de los Estados Unidos, están los principios básicos sobre los que se desarrollará el discurso teórico y

metodológico de la educación teatral, que MacKaye defiende de forma precisa en sus escritos, e incluso recoge unas declaraciones del Rector de Harvard, Charles W. Eliot, en las que éste, reconociendo la transcendencia del *Educational Theatre*, señalaba que «is one that ought to be at least in every school in this country, and moreover I believe that it is going to be» (MacKaye, 1909, p. 17).

En este mismo ámbito, el de la educación teatral, MacKaye no deja de hacer referencia al hecho de que su proyecto implicaba un elevado número de artistas cívicos con la formación adecuada, dado que los actores «receive any schooling at all» (1909, p. 198). Sin embargo, esa necesidad de formación la hacía extensible a los críticos de teatro, a los directores de escena y a otros agentes creadores, y así reclama «permanent theatrical conditions» con la finalidad de «educate and supply expert theatrical directors» (MacKaye, 1909, p. 32). En esa dirección, señala la responsabilidad de las universidades en la formación de tales «expertos», en «play writing, acting, criticism, or management» (1912, p. 211), en un momento en que en diferentes universidades se estaban dando los primeros pasos para la organización de la educación teatral superior, y pronto ofrecerían grados en arte dramático la Carnegie Mellon School of Drama (1914) o la Yale School of Drama (1924), si bien desde 1884 existía en Nueva York la American Academy of Dramatic Art, con una orientación más profesional.

MacKaye reclama una formación teatral adecuada a unos creadores «expertos», llamados a liderar proyectos de intervención en ciudades y comunidades y que como tales tenían que ser artistas cívicos, cuestión que se deja sentir en una pregunta retórica directa y contundente: «Shall our artists, as artists, be responsible citizens, or timeservers and hangers-on in the democracy?» (1909, p. 151). No olvidemos que la misión que MacKaye destina a esos artistas creadores, es la de ser «creative artists imbued with the insight, desire and capacity to lead communities to express themselves in forms of civic art» (2012, p. 253).

La extensión cultural implicaba, entre otras cosas, poner al alcance de la ciudadanía la posibilidad de disfrutar de productos culturales de calidad, lejos de la explotación comercial del tiempo libre que una y otra vez MacKaye denuncia en sus trabajos, como cuando pregunta si los líderes del país deben «take forethought and action to raise the aesthetic average of citizenship», o seguir impasibles como siempre (1909, p. 152). Y cuando MacKaye habla de «nivel estético», es tanto como decir capital teatral o competencia estética (Bourdieu, 1988), y lo demuestra al decir que «the Continental public has gone dramatically to school for several centuries; it is artistically *grown up*, reasonable, mature», en contraste con un público americano para el que los teatros no han sabido establecer una «formative discipline in art, good taste, or ideas», por lo que ese público «has spent its time crying for meaningless diversion» (1909, p. 166).

Como destaca Mendelsohn (1970), la obra de MacKaye *El teatro y la obra dramática*, supone una crítica frontal al teatro de su época, con una orientación decididamente comercial, del que dice:

The single end of theatrical enterprise is to make money. Why should it not be? Such is the simple end of all other private business enterprise. If the playhouse is legitimately a house of business, to make an exception of theatrical enterprise is therefore absurd. It is the clear and consistent recognition of this sound analogy which has reorganized and enlarged our theatrical business, and established it to-day upon the strong rock of the Law of Dramatic Deterioration. (MacKaye, 1909, pp. 53-54).

Esa dependencia comercial del arte dramático afectaba por igual al ejercicio de las profesiones, ajenas a cualquier consideración artística, como a la formación y al capital teatral de los públicos. Por ello MacKaye valora muy positivamente iniciativas orientadas a ofrecer un repertorio diferente con criterios artísticos. Y una de ellas es la que desarrolla el People's Institute en Nueva York (una entidad creada en 1897 por Charles Sprague Smith y centrada en la educación popular), con la finalidad de acercar un teatro de calidad a los más desfavorecidos². Con similar entusiasmo, MacKaye, saludará la puesta en marcha en Nueva York del New Theatre, una de las primeras tentativas de desarrollar en la ciudad del espectáculo un modelo de teatro asentado en los principios de los teatros de arte de Europa. Experiencias que MacKaye analiza en sus textos teóricos y que, en sus aspectos programáticos, incorpora a su proyecto de teatro cívico y comunitario, como veremos.

4. El teatro como centro cívico

En las páginas de sus cuatro ensayos fundamentales, pero también en algún prólogo para alguna pieza dramática (*Caliban*, 1916), MacKaye formula un proyecto de organización teatral, en el que el edificio teatral se concibe como un centro cívico para prestar un servicio público. Por ello pregunta «Is art useful to the state? If so, shall opportunity be accorded for art to perform its highest public service?» (1909, p. 151).

En su ideación organizativa MacKaye realiza una propuesta de carácter global y sistémica en la que el edificio teatral se define como «house of life in its fullness» (1909, p. 140) señalando además que «a house of private speculation is not adapted to be a house of public education» (1909, p. 6). Comienza así

² En su edición del 12 de enero de 1907 en *Boston Evening Transcript*, en su página 31, bajo el título de «Theatres for the Poor» se hace eco de la campaña en la dirección señalada. Disponible en: <http://news.google.com/newspapers?nid=2249&dat=19070112&cid=iXE-AAAAIIBAJ&csjrid=uVkMAAAIIBAJ&pg=3325,2005493>

su propuesta realizando una dura crítica al teatro de su época, al que consideraba, por su deriva comercial, totalmente alejado de cualquier utilidad pública, y mucho menos cívica, pero destacando ya, desde las primeras frases, que la casa teatral se vincula con la educación pública.

La cuestión educativa aparece una y otra vez en la obra de MacKaye, sea en relación con la necesaria formación del público, sea en relación a la formación de los profesionales de las artes escénicas, para los que demanda un conocimiento «experto», pero también en relación a las funciones cívicas de la creación dramática. Algunos de sus textos, como *Fenris the Wolf* (1905), *Jeanne d'Arc* (1906), *The Scarecrow* (1906) o *Caliban* (1916), tienen una clara dimensión instrumental en la defensa de los valores democráticos o en la puesta en valor de la comunidad frente a las pulsiones individuales. Esa dimensión educativa, vinculada con la formación de la ciudadanía, con el desarrollo de un ocio constructivo que redunde en el desarrollo personal, o que permita crear una identidad americana desde la inclusión (Mehler, 2010), es la que le permite hablar una y otra vez de servicio público. Para ello MacKaye, en diferentes momentos, compara el servicio que ofrecen las universidades y el que debieran ofrecer los teatros, pues entiende que «the status of the playhouse in society is as vital as the status of the university in society», dado que «the functions of both are educative», por lo que «the safeguard of each is endowment» (MacKaye, 1909, p. 4).

Para todas cuantas personas han escrito sobre políticas teatrales o políticas culturales esta es una declaración histórica, pues estamos ante una de las primeras ocasiones en que el teatro se define como un servicio público, que debe ser patrocinado por las administraciones públicas, mucho antes de que Jean Vilar (1975) formulase y desarrollase la idea en Francia. Y como su función es educativa, MacKaye concibe un edificio teatral adecuado a tal función, que define así:

The Civic Theatre idea, as a distinctive issue, implies the conscious awakening of a people to self-government in the activities of its leisure. To this end, organization of the arts of the theatre, participation by the people in these arts (not mere spectatorship), a new resulting technique, leadership by means of a permanent staff of artists (not of merchants in art), elimination of private profit by endowment and public support, dedication in service to the whole community: these are chief among its essentials, and these imply a new and nobler scope for the art of the theatre itself (1912, p. 15).

MacKaye avanza, en este párrafo claro y preciso, ideas substantivas en lo que años más tarde se definirá como animación sociocultural (Trilla *et al.*, 1997) o animación teatral (Úcar, 1992), en tanto refuerza el papel de la comunidad como sujeto y objeto de un proyecto orientado a la autonomía en la creación y organización de su ocio; como él mismo señala, al «autogobierno».

MacKaye sitúa el teatro, en tanto edificio, en el centro de la ciudad, como un símbolo, y en el mismo imagina cuatro espacios diferenciados. Uno exterior, en el que representar teatro procesional y mascaradas y realizar otros actos cívicos, entre los que incluye, a modo de propuesta su pieza *The New Citizenship, A Civic Ritual* (1915). Una ceremonia ideada para la concesión de la ciudadanía americana a los miles de emigrantes que llegaban a las costas de los Estados Unidos, a través de la puesta en valor de los valores de la democracia americana, pero sin olvidar la importancia de las tradiciones culturales que los diferentes grupos aportaban, asumiendo así una posición pluralista en el permanente y duro debate migratorio de la época (Mehler, 2010).

En el interior del teatro, MacKaye sitúa tres salas con capacidad diferente. La mayor, destinada a obras de repertorio, desde Sófocles a Shakespeare; una segunda, destinada a la difusión de autores contemporáneos, de Ibsen a Moody; y la tercera, para lo que denomina, «teatro sociológico»:

The right wing would comprise the sociological theatre, involving in its activities some of those dramatic movements outside of the traditional theatre to which I have referred; particularly the function of the educational theatre, where the children and young people would have their dramatic classes, and where the working people would participate as they do in Hull House. It would thus be a theatre in which the forces of stage and auditorium are interactive, in which artists and civic workers cooperate in the educative art of recreation, and it would naturally be correlated with similar activities in the churches and playground associations (MacKaye, 1912, p. 101).

Llegamos así al concepto de «animación», pues la praxis teatral no constituye un fin en sí mismo, sino un medio para el desarrollo comunitario, ya que, remediando a Rousseau ([1758] 1994), MacKaye reclama retirarle el tejado al teatro tradicional para que entre la luz de las estrellas (1917, p. 37), en un proceso liderado por artistas especializados que actúen como líderes comunitarios (1917, p. 40), siempre «inspired by the spirit of the community» (1917, p. 41). Si bien en ningún momento MacKaye habla expresamente de «animación», lo cierto es que el concepto está implícito en muchas de sus afirmaciones.

Como centro cívico, el teatro se configura como un espacio de encuentro, de relación, de civilidad. En diversos momentos MacKaye señala la importancia de la participación y ya en su visión del teatro cívico señala que el pueblo no es un «simple espectador», en oposición al teatro comercial que «excludes the vital principles of participation and self expression involved in democratic art» (1912, p. 97). Más adelante, en el mismo volumen, *The Civic Theatre*, dirá que «participation by the people in the theatre's art», supone «a principle vital to the civic theatre idea in its full scope» (1912, p. 115). En su idea de un teatro cívico, en el que participen activamente diferentes sectores sociales, MacKaye no sólo

apuesta por la democratización teatral, sino que avanza ya ideas de la democracia cultural, y en algunos momentos realiza propuestas que cabría entender a la luz de la idea de una «ciudad creadora» (Pose, 2006, 2007). Una ciudad que pone en valor sus propios recursos. También aparece en su «visión» la idea de red, pues imagina, «from ocean to ocean, a mighty chain of theatres, state and municipal», coordinados desde «one national theatre at Washington, endowed by the federal government» (MacKaye, 1912, pp. 155-156), con lo que asistimos a una de las primeras propuestas para la descentralización teatral, muy anterior a la que se pone en marcha en Francia a finales de la Segunda Gran Guerra.

5. El ocio constructivo

En 1880, el vigésimo presidente de los Estados Unidos, James A. Garfield, en un mitin pronunciado en Lake Chautauqua durante la campaña para la elección presidencial, reconocía la importancia del problema del ocio al decir: «We may divide the whole struggle of the human race into two chapters: first, the fight to get leisure; and then the second fight of civilization – what shall we do with our leisure when we get it» (Spiller et al., 1975, p. 798). La cuestión del ocio pasaba a ocupar, siquiera por unas horas, la agenda política, si bien estaba muy presente en la finalidad y actividades diarias de entidades como la National Playground Association (Wood, ed., 1913), creada en 1905, pero con numerosos antecedentes como la Hull House de Chicago, creada en 1889 por Jane Addams y Ellen Gates Starr, fervientes admiradoras de León Tolstoi y conocedoras de sus experiencias educativas.

Addams, en un ensayo sobre el ocio juvenil, señala que «the modern city turns over to commercialism practically all the provisions for public recreation» (1910, p. 6), lo que en sus palabras implicaba que a las «thousands of girls walking up and down the streets on a pleasant evening» (1910, p. 7), la ciudad moderna sólo les ofrecía dos posibilidades, y ambas comerciales, «first, a chance to utilize by day their new and tender labour force in its factories and shops, and then another chance in the evening to extract from them their petty wages by pandering to their love of pleasure» (1910, p. 8). MacKaye, por su parte, dirá que «the night leisure, however, of mature men and women, of childhood also, and of youth, is disorganized, chaotic, utterly ignored and neglected by public support», con el resultado de que «the night leisure of Americans has been left to be organized by private speculation», es decir «the amusement business» (1912, p. 31). Es importante destacar esa preocupación central, y transversal, por el ocio infantil y juvenil, tan presente en la obra de MacKaye, problema para el que, con todo, propone una solución comunitaria y en buena medida intergeneracional (1912, pp. 265 y ss.)

Numerosos autores plantean más recientemente la necesidad de una visión nueva de un ocio, que el profesor Cuenca define como autotélico (2004, p. 37), y que Leif califica de «reto educativo y cultural» por cuanto supone superar poderosos condicionamientos (1992, pp. 33-3), y que ya en la época de MacKaye se hacían evidentes. Por ello se trata de una cuestión muy presente en toda su obra, y ya en *The Civic Theatre*, además de la referencia en el subtítulo (*in Relation to the Redemption of Leisure*), encontramos un capítulo titulado «Constructive Leisure». Es muy importante el uso del adjetivo *constructive* en el sintagma, pues se repite una y otra vez en su obra. Evidentemente Malevich no había definido aún los trabajos de Ródchencko como «constructivistas» (De Micheli, 2002), y faltaban años para que el término se aplicase en diferentes direcciones, desde la epistemología a la psicopedagogía. Sin embargo, en la concepción de lo constructivo de MacKaye ya se dejan sentir algunas ideas fundamentales del movimiento en su conjunto, especialmente en todo lo que atañe al rol de la persona en la construcción de su conocimiento, o de su ocio.

MacKaye estudia en Harvard entre 1893 y 1897, universidad en la que impartía docencia William James, uno de los padres, con John Dewey, del pragmatismo americano, y en cierta medida su obra *A Substitute for War* (1915) no deja de ser un remedo de *The Moral Equivalent of War* (1910) de James. Por eso se mueve entre el trascendentalismo de Emerson, cuyo discurso «The American Scholar» refiere en su obra, y lo que Dewey denominará «instrumentalismo», que se hizo célebre en la máxima *learning by doing* (Ruiz, 2013). Cuando habla de «constructivo», lo hace en una doble dirección; de un lado tenemos un producto que se construye en función del contexto, que no es un producto elaborado de antemano y ajeno a sus usuarios finales, y del otro tenemos un sujeto constructor, que de ser objeto pasivo en la recepción, se convierte en sujeto activo de la creación en la construcción, y lo hace además partiendo de su tradición cultural, de todo aquello que puede aportar a la comunidad. En esa dirección, el ocio constructivo pasa a ser una responsabilidad compartida por todo el cuerpo social y por las administraciones públicas, pues, en sus palabras, «no issue, political or industrial, before the people to-day exceeds in immediate importance, or prophetic meaning, the problem of public recreation» (MacKaye, 1912, p. 20).

Considera nuestro autor que el teatro cívico supone una posibilidad de construir un ocio diferente por parte de los propios usuarios, con la ayuda de creadores expertos formados como artistas cívicos. Y aquí MacKaye se vincula, de forma directa, con lo que años después se denominará «animación teatral», con el desarrollo comunitario, y con la pedagogía del ocio, al establecer una relación dinámica entre ocio, práctica teatral y educación. En esa dirección, su trabajo *Community Drama* (1917), junto a los textos con que prologa obras como *Sanctuary: a Bird Masque* (1914) o *Caliban* (1916) suponen hitos importantes en el

desarrollo de una forma de entender la praxis teatral en la que el ciudadano de convierte en sujeto, y en la que están presentes todos los valores positivos que Trilla situaba del lado del concepto de animación (1999, p. 135), o que Cuenca (2004) va a situar del lado del ocio autotélico.

Así en el prólogo a *Sanctuary*, tan importante en el movimiento conservacionista americano, señala como «its production came about by a spontaneous and glad cooperation of artists, neighbors, lovers of nature, imbued with a deep feeling in common concern for the welfare of wild birdsz (MacKaye, 1914, ix). Finalmente MacKaye nos viene a decir que todos y todas pueden ser actores y actrices si bien en todo momento propone la coordinación del creador experto, del animador, por cuanto en su opinión es preciso «be no more tolerant of bad art than of bad civics, for bad art is bad sociology and bad education» (MacKaye, 1917, p. 40). En esa reivindicación de profesionales adecuadamente formados y con sólidos principios éticos y cívicos, MacKaye anticipa cuestiones importantes de la sociología de las profesiones, especialmente importantes en el caso de la educación social (Sáez, Molina, 2006).

Es en esa dirección en la que podemos considerar a MacKaye como un pionero en la «pedagogía» del ocio, pues lejos de entender el ocio como entretenimiento y diversión, lo vincula con la experiencia creativa y el desarrollo personal, colectivo y comunitario, con la educación en definitiva. Pero al mismo tiempo se convierte en un pionero en la formulación de una praxis teatral comunitaria que está en la base de lo que hoy denominamos animación teatral (Caride, Vieites *et al.*, 2006).

6. Conclusiones

En un momento en que en España se debaten propuestas en torno a lo que debe ser el «arreglo de los teatros», cuestión que ya ocupaba a ilustrados notables como Aranda, Olavide, Jovellanos o Moratín (Rubio Jiménez, 1998; Andioc, 2013), y cuáles deban ser las funciones del teatro en la sociedad, cobra especial relevancia la obra de MacKaye. Su propuesta de teatro cívico contiene una visión sistémica del campo teatral, que confiere a su propuesta una globalidad sorprendente, y le lleva a ocuparse de las posibilidades de articular y desarrollar la expresión teatral en una perspectiva comunitaria. En un momento en que los trabajadores y las trabajadoras de la cultura reclaman medidas que permitan mantener y potenciar un sector fundamental en la economía productiva e igualmente en el mantenimiento y desarrollo de nuestro patrimonio material e inmaterial (ADE, 2007; ADT, 2012), sus propuestas gozan de considerable actualidad, pues informan las líneas de fuerza de una política teatral que tenga como objetivo el pleno desarrollo arte teatral.

Además de la cuestión artística, el arreglo de los teatros que propone MacKaye tiene una evidente dimensión sociocultural y educativa, que se vincula con el desarrollo comunitario y la construcción permanente de la democracia, en tanto orientado a «help clear the ground for the upbuilding... of a permanently endowed theatrical institution, dedicated solely to dramatic art as a civic agency in the democracy» (1909, p. 23).

Junto al necesario arreglo de los teatros, en los últimos años también cobra relevancia en España lo que se viene denominando «teatro social» (Esterri, 2004), sintagma al que se acogen prácticas escénicas diversas que buscan fundamentalmente la recuperación del sujeto como agente creador o como sujeto social, que defendían los defensores de una democracia cultural (Jor, 1979) que MacKaye explicita en su proyecto de teatro cívico. Él es uno de los autores que, con Romain Rolland (1903) o antes con Rousseau ([1758] 1994), demanda que la práctica teatral no sea patrimonio exclusivo de los artistas sino que se convierta en una práctica comunitaria al alcance de toda la ciudadanía. Una propuesta pionera enmarcada en un modelo de organización teatral que a día de hoy sigue teniendo especial relevancia en países como el nuestro.

La cuestión está entonces en determinar qué rol debe cumplir en la sociedad actual el teatro, un medio de expresión milenario con una indudable dimensión artística y social y con unas posibilidades socioculturales, recreativas y educativas ciertas. Y para ese debate Percy MacKaye nos propone algunas ideas substantivas, que serían:

- El teatro es un servicio público, equiparable a otros igualmente importantes, como la educación. Esa naturaleza de servicio público deriva de sus finalidades artísticas, sociales y educativas, en tanto es un instrumento fundamental en el desarrollo del bien común, de la democracia y de la comunidad, que a su vez incide en el desarrollo de la persona como tal y como buen ciudadano.
- En tanto servicio público, el teatro, en su diversidad de manifestaciones, debe ser promovido y potenciado por las administraciones públicas a través de un patrocinio permanente, que garantice su autonomía funcional y su independencia creativa.
- El teatro configura un sistema en el que todos sus agentes trabajan en modo cooperativo e interdisciplinario, como las redes que se puedan generar a partir del edificio teatral, centro neurálgico de sistema teatral.
- El edificio teatral debe concebirse como una casa de vida a tiempo completo, como un centro cívico y público para el recreo constructivo de la ciudadanía, que es a la vez creadora y receptora.

- El teatro es una práctica artística que tiene su origen en el instinto dramático, por lo que la educación teatral debe ser promovida en el sistema educativo por sus valores formativos, y en todas sus etapas.
- El teatro, por su naturaleza colectiva, es un espacio de convivencia que favorece el diálogo y el entendimiento, y genera inclusión, y como práctica artística debe ser potenciada en todo tipo de grupos y comunidades, pues promueve tanto el desarrollo personal como el comunitario y local.
- El teatro, por su naturaleza como medio de expresión, refiere un tiempo y un espacio, y unos recursos, en el que las comunidades y sus integrantes se pueden expresar con libertad, contribuyendo así al desarrollo comunitario.
- El ocio no puede ser abandonado al mercado, no puede ser fuente de negocio, sino que debe ser expresión de los deseos e intereses de una comunidad crítica.
- Arte y democracia se complementan con lo que promover las artes en su dimensión comunitaria y colectiva implica potenciar la democracia.

Cien años después de que sus primeros ensayos entrasen en librerías y bibliotecas, las ideas de Percy MacKaye siguen teniendo especial relevancia porque siguen afirmando una fe cada vez más necesaria en el progreso, la democracia, la ilustración y la modernidad, retos del presente en los que la práctica del teatro o la educación teatral no dejan de ser preciados instrumentos para su consecución. En un momento en el que en España se habrán de debatir cuestiones importantes en la ordenación y organización del campo educativo y teatral, bueno sería acercarse a la obra de un autor singular e imprescindible.

Pero, al mismo tiempo, la lectura de las obras de MacKaye nos invita a profundizar en algunos ámbitos de investigación especialmente relevantes en el campo de la educación [teatral] y su historia. Y en nuestra opinión lo son en especial los que se señalan:

- El concepto de instinto teatral, como base de la conducta asentada en roles y uno de los medios de expresión de la persona como analizaron autores tal que Burke (1945) o Goffman (1959). Desarrollar ese instinto teatral supone promover las capacidades expresivas, creativas, comunicativas y sociales del individuo fortaleciendo su capacidad para generar en todo momento una dramaturgia de la situación, que se vincula con la capacidad de improvisación y resolución de problemas de la existencia.
- La educación teatral y sus tipologías, en su genealogía y los discursos que la fundamentan (Vieites, 2014).

- El concepto de animación teatral, su configuración como ámbito diferenciado de educación y de animación en las perspectivas histórica, teórica, metodológica y práctica, y su desarrollo como disciplina.
- La relación entre ocio constructivo y práctica teatral, lo que implica directamente el concepto de teatro comunitario y otras manifestaciones de la dramaturgia popular (Burleigh, 1917).
- El desarrollo de la organización teatral, una disciplina que, a imagen y semejanza de la organización escolar debiera ocuparse de la estructura y ordenación posible del campo teatral y del sistema que configura.

MacKaye nos señala, en definitiva, todo cuanto queda por hacer en España en el ámbito específico de la investigación científica aplicada al campo teatral en una perspectiva educativa y pedagógica. Caminos todavía por hacer.

7. Referencias bibliográficas

- Addams, J. (1910). *The Spirit of Youth and the City Streets*. New York: Macmillan.
- Addams, J. (1911). *Twenty Years at Hull House with Autobiographical Notes*. New York: Macmillan.
- ADE. (2007). *Bases para un Proyecto de Ley del Teatro*. Madrid: ADE. Recuperado de <http://www.adeteatro.com/>
- ADT. (2008). *Una Ley de Artes Escénicas para España*. Madrid: Editorial Círculo Rojo.
- Anderson, W. G. (1973). Progressivism: An Historiographical Essay. *The History Teacher*, 6(3), 427-452.
- Andioc, R. (2013). De la comedia nueva a la reforma del teatro. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 19, 7-25.
- Bancroft, J. H. (1909). *Games for the Playgroud, Home, School and Gymnasium*. New York: Macmillan.
- Bates, E. W. (1912). *Pageants and Pageantry*. Boston: Gin and Company.
- Beegle, M. P., & Crawford, J. R. (1916). *Community Drama and Pageantry*. New Haven: Yale University Press.
- Berkowitz, G. M. (1997). *New Broadways. Theatre Across America: Approaching a New Millenium*. New York: Applause.
- Blair, K. J. (1990). Pageantry for Women's Rights: The Career of Hazel MacKaye, 1913-1923. *Theatre Survey*, 31(1), 23-46.
- Bolton, G. (1984). *Drama as education*. London: Longman.

- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Burleigh, L. (1917). *The Community Theatre in Theory and Practice*. Boston: Little, Brown and Company.
- Burke, K. (1945). *A grammar of motives*. New York: Prentice Hall.
- Butsch, R. (1990). Introduction: Leisure and Hegemony in America. In Butsch, R. (Ed.), *For Fun and Profit: The Transformation of Leisure Into Consumption* (pp. 3-27). Philadelphia: Temple University Press.
- Caride, J. A. (2012). Lo que el tiempo educa: el ocio como construcción pedagógica y social. *Arbor*, 754, 301-303.
- Caride, J. A., & Meira, P. (2000). La Educación Social en las Políticas Culturales: hacia una construcción pedagógica de la democracia cultural. In Caride, J. A. (Coord.), *Educación social y políticas culturales* (pp. 19-42). Santiago de Compostela: Tórculo.
- Caride, J. A., & Vieites, M. F. (Eds.). (2006). *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Trea.
- Carlson, M. (2003). *Performance. A Critical Introduction* (2nd. Edition). New York: Routledge.
- Courtney, R. (1989). *Play, Drama & Thought. The Intellectual Background of Dramatic Education*. Toronto: Simon & Pierre.
- Craig, A. T. (1912). *The Dramatic Festival*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Cuenca Cabeza, M. (2004). *Pedagogía del Ocio: Modelos y Propuestas*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Curtis, E. W. (1914). *The Dramatic Instinct in Education*. Boston: Houghton Mifflin.
- Davis, M. M. (1911). *The exploitation of pleasure. A study of commercial recreations in New York*. New York: Russell Sage Foundation.
- Davol, R. (1914). *American Pageantry*. Tauton: Davol Publishing Company.
- De Micheli, M. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Dickinson, Thomas H. (1925). *Playwrights of the New American Theatre*. New York: Macmillan.
- Dobson, M. (2010). The Pageant of History: Nostalgia, the Tudors, and the Community Play. *SEDERI Yearbook*, 20, 5-25.
- Ealy, L. T., & Ealy, S. D. (2006). Progressivism and Philanthropy. *The Good Society*, 15(1), 35-42.
- Elkonin, D. B. (1985). *Psicología del juego*. Madrid: Visor.

- Esterri, N. (2004). El teatro social. *Educación social. Revista Interuniversitaria de intervención socioeducativa*, 28, 67-82.
- Faulkner, H. U. (1931). *The Quest for Social Justice, 1898-1914*. New York: Macmillan.
- Finnegan, M. (1999). *Selling Suffrage: Consumer Culture and Votes for Women*. New York: Columbia University Press.
- Frick, J. (1999). A Changing Theatre. In Wilmeth, D. B., & Bigsby, Ch. (Eds.), *The Cambridge History of American Drama. Volume Two: 1870-1945* (pp. 196-232). Cambridge: Cambridge University Press.
- Froebel, F. (1885). *The Education of Man*. New York: A Lovell and Company.
- Fry, E. S. (1913). *Educational Dramatics. A Handbook on the Educational Play Method*. New York: Moffat, Yard and Company.
- Gendzel, G. (2011). What the Progressives Had in Common. *Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 19, 331-339.
- Glassberg, D. (1990). *American Historical Pageantry: The Uses of Tradition in the Early Twentieth Century*. Chapel Hill: North Carolina University Press.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.
- Gourdon, A-M. (Ed.). (1986). *Animation, Théâtre, Société*. Paris: Éditions du CNRS.
- Groos, K. (1901). *The Play of Man*. London: Heinemann.
- Harris, J. W. (1992). *Medieval Theatre in Context*. London: Routledge.
- Herts, A. M. (1911). *The Children's Educational Theatre*. New York: Harper & Brothers.
- Hilliard, E., McCormick, T., & Oglebay, K. (1917). *Amateur and Educational Drama*. New York: The Macmillan Company.
- Horkheimer, M., & Adorno, Th. W. (2003). *Dialéctica de la Ilustración*. Edición de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta.
- James, W. (1905). *The Principles of Psychology, II*. New York: Henry Holt and Company.
- Jor, F. (1979). *La desmitificación de la cultura*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Lee, J. (1915). *Play in Education*. New York: Macmillan.
- Leif, J. (1992). *Tiempo libre y tiempo para uno mismo. Un reto educativo y cultural*. Madrid: Narcea.
- Lynch, F. R. (1977). Social Theory and the Progressive Era. *Theory and Society*, 4(2), 159-210.

- MacKaye, P. (1909). *The Playhouse and the Play*. New York: Macmillan.
- MacKaye, P. (1912). *The Civic Theatre in Relation to the Redemption of Leisure. A Book of Suggestions*. New York: Mitchell Kennerley.
- MacKaye, P. (1914). *Sanctuary. A Bird Masque*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- MacKaye, P. (1915). *A Substitute for War*. New York: Macmillan.
- MacKaye, P. (1916). *Caliban by the Yellow Sands. A Community Masque of the Art of the Theatre*. New York: Doubleday, Page & Company.
- MacKaye, P. (1917). *Community Drama*. Boston: Houghton Mifflin.
- MacKaye, P. (2015). *Por un teatro cívico*. Edición de Manuel F. Vieites. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- MacKaye Ege, A. (1992). *The Power of the Impossible. The Life Story of Percy & Marion MacKaye*. Falmouth: The Kennebec River Press.
- Mehler, M. P. (2010). *Percy MacKaye: Spatial Formations of a National Character*. (Tesis doctoral). University of Pittsburgh. Recuperado de <http://d-scholarship.pitt.edu/6567/>
- Mendelsohn, M. J. (1970). Percy MacKaye's Dramatic Theories. *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, 24(2), 85-89.
- Nochlin, L. (1985). The Paterson Strike Pageant of 1913. In McConachie, B. A., & Friedman, D. (Eds.), *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980* (pp. 87-95). Westport: Greenwood Press.
- Ortega y Gasset, J. (1989). *Una interpretación de la historia universal*. Madrid: Alianza & Revista de Occidente.
- Pose, H. (2006). La ciudad creadora. *ADE/Teatro*, 118, 35-44.
- Pose, H. (2007). *La cultura en las ciudades: un quehacer cívico-social*. Barcelona: Graó.
- Prevots, N. (1990). *American Pageantry: A Movement for Art and Democracy*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Reese, W. J. (2001). The Origins of Progressive Education. *History of Education Quarterly*, 41(1), 1-24.
- Rehm, M. A. (2011). *The Art of Citizenship: Suffrage Literature as Social Pedagogy*. Tesis doctoral defendida en University of Pittsburgh. Recuperado de <http://d-scholarship.pitt.edu/7535/>
- Rolland, R. (1903). *Le théâtre du peuple*. Paris: Cahiers de la Quinzaine.
- Rousseau, J.-J. (1994). *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Madrid: Tecnos.
- Rubio Jiménez, J. (1998). *El conde de Aranda y el teatro*. Zaragoza: IberCaja.

- Ruiz, G. (2013). La teoría de la experiencia de John Dewey: significación histórica y vigencia en el debate teórico contemporáneo. *Foro de Educación*, 15, 103-124.
- Ruyter, N. L. Ch. (2012): A Influência do Trabalho de Delsarte nos Estados Unidos a partir do Final do Século XIX. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2(2), 457-469.
- Sáez Carreras, J., & Molina, J. G. (2006). *Pedagogía Social. Pensar la Educación social como profesión*. Madrid: Alianza.
- Sizer, J. P. (1917). *The Commercialization of Leisure*. Boston: The Gorham Press.
- Spencer, H. (1873). *The Principles of Psychology*. New York: Appleton.
- Spiller, R. E. (Ed.) (1975). *Literary History of the United States*. New York: Macmillan.
- Spring, J. (1970). Education and Progressivism. *History of Education Quarterly*, 10(1), 53-71.
- Taft, L. (1921). *The Technique of Pageantry*. New York: A. S. Barnes and Company.
- Trilla, J. (Coord.). (1997). *Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos*. Barcelona: Ariel.
- Trilla, J. (1997). Concepto, discurso y universo de la animación sociocultural. In Trilla, J. (Coord.), *Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos* (pp. 13-39). Barcelona: Ariel.
- Trilla, J. (1999). Animación sociocultural y educación en el tiempo libre. In Petrus, A. (Coord.), *Pedagogía social* (pp. 130-153). Barcelona: Ariel.
- Úcar, X. (1992). *El teatro en la animación sociocultural. Técnicas de intervención*. Zaragoza: Diagrama.
- Vaquer, M. (1998). *Estado y cultura: la función cultural de los poderes públicos en la Constitución Española*. Madrid: Fundación Ramón Areces y Universidad Carlos III.
- Vieites, M. F. (2013). La construcción de la pedagogía teatral como disciplina científica. *Revista Española de Pedagogía*, 256, 493-508.
- Vieites, M. F. (2014). Educación teatral: una propuesta de sistematización. *Teoría de la educación*, 26(1), 77-101.
- Vilar, J. (1975). *Le Théâtre: service publique*. Paris: Gallimard.
- Ward, W. (1930). *Creative Dramatics*. New York: Appleton.
- Witham, B. B. (2003). *The Federal Theatre Project. A Case Study*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Withington, R. (1912). *A Manual of Pageantry*. Bloomington: Indiana University.
- Withington, R. (1918). *English Pageantry. An Historical Outline*, Volume I. Cambridge: Harvard University Press.
- Withington, R. (1920). *English Pageantry. An Historical Outline*, Volume II. Cambridge: Harvard University Press.
- Whibley, C. (1900). *The Pageantry of Life*. New York: Harper & Brothers.
- Wood, W. (Ed.) (1913). *The Playground Movement in America and its Relation to Public Education*. London: Board of Education.