

Universidad Austral de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Lenguaje y Comunicación

Profesor patrocinante: Dr. Iván Carrasco

TEATRO DEL OPRIMIDO
una herramienta de intervención social

Tesis para optar a
Grado de licenciado en Educación
Título de Profesor de Lenguaje y Comunicación

Maritza Molina Montecinos
Valdivia
2005



Photo: Anders thormann/ms-nepal, Aarohan

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	8
1. TEATRO DEL OPRIMIDO.....	8
2.1 Augusto Boal.....	15
2.2 Teatro, un arte popular.....	20
2.2.1 Teatro del pueblo y para el pueblo.....	21
2.2.1.1 Teatro de propaganda.....	21
2.2.1.2 Teatro didáctico.....	21
2.2.1.3 Teatro cultura.....	22
2.2.2 Teatro del pueblo para otro destinatario.....	22
2.2.3 Teatro de la burguesía contra el pueblo.....	22
2.2.4 Teatro por el pueblo y para el pueblo.....	23
3. TÉCNICAS DEL TEATRO DEL OPRIMIDO.....	24
3.1 Teatro Imagen.....	26
3.2 Teatro Invisible.....	30
3.3 Teatro Foro.....	31
3.4 Teatro Legislativo.....	34
3.5 Arco Iris del Deseo.....	34
4. EXPERIENCIAS DE TEATRO FORO.....	37
4.1 Forn de Teatre Pa'tothom	37
4.1.1 Somni de Shirine (el proceso de interpretación del actor).....	38
4.1.1.1 Creación Colectiva.....	44
4.1.1.2 Ensayos de preparación del Teatro Foro.....	46
4.2 Centro Jana Sanscriti.....	54
4.2.1 Playing For Change.....	56
4.2.1.1 Espectador protagonista de la acción.....	61

4.2.1.2 Inspirador de acción social.....	67
CONCLUSIONES.....	70
BIBLIOGRAFÍA.....	73
ANEXO I.....	76
ANEXO II.....	80

INTRODUCCIÓN

*“Cada telón que se alza ilumina una esperanza.
Cada telón que cae ilumina una pregunta”*
(Jorge Lavelli)

Entrar en la Carrera de Profesor de Lenguaje y Comunicación, me dio la posibilidad de conocer más a fondo el mundo del teatro, el 2000 integré la Compañía de Roberto Matamala, al año siguiente se forma la Compañía de teatro de la Universidad Austral de Chile, con la cual recorrimos gran Parte de Chile, llevando el teatro a gente que muy pocas veces tenía la posibilidad de ver un espectáculo teatral. Es por eso que al tener que elegir en que se basaría mi tesis, sólo una cosa tenía claro: sería en Teatro.

A fines del año 2004, decidí realizar mi tesis en el Teatro del Oprimido, elaboré un proyecto, y postulé a una pasantía, en la Associació Forn de Teatre Pa'tothom, en Barcelona. Este proyecto es seleccionado por el Fondo de Cultura y las Artes (Fondart) el 2004.

La idea de realizar esta pasantía surge de mi interés tanto por la obra de A. Boal, como por conocer y entender cómo se realizan las experiencias de este teatro en su relación con los aspectos sociales que involucra.

En general, la propuesta específica de la pasantía en Pa'tothom, es conocer y practicar un sistema de ejercicios, juegos y técnicas que se pueden realizar y aplicar en situaciones complejas de la vida cotidiana para abordar distintos problemas. Dichas propuestas no son de carácter competitivo, sino que apuntan a lo reflexivo y crítico.

Partiendo del concepto de Teatro del Oprimido como un teatro esencial¹, en el que todos nos movemos y donde cada persona es un teatro en sí mismo.

Participo en sesiones de Teatro Foro en el “IES² Miquel Tarradel” y en la Universidad Autónoma de Barcelona, logrando a partir de la experiencia comprender la teoría del Teatro del Oprimido.

Además, tuve la posibilidad de participar en la organización del “**II Encuentro de teatro y educación**” que contó con la asistencia de expertos de gran trayectoria y experiencia en el campo del teatro como herramienta de intervención social.

Workshops realizados por:

- Ronald Matthijssen, Sicólogo, Mediador y Trabajador Social (Holanda),
- Luc Opdebeeck, Director Artístico y Fundador de Formaat³ (Holanda),
- Till Baumann, Profesional Independiente del Teatro del Oprimido (Alemania),
- Adrián Jackson, Director Artístico de Cardboard Citizens, especialista en Teatro Foro. Traductor al inglés de cuatro libros de Augusto Boal (Gran Bretaña),
- Allan Owens, Catedrático de Drama y Teatro en la Universidad de Chester (Gran Bretaña),
- Roberto Manzini, Fundador de la Asociación Giolli que difunde el Teatro del Oprimido en su país (Italia),
- Julián Boal, Experto en Teatro del Oprimido, realiza workshop, en distintas partes del mundo, solo o como asistente de Augusto Boal,
- Jordi Forcadas, profesor en Forn de Teatre Pa'tothom, (España),
- Eva García, Andreu Carandell y David Martínez, Profesionales del Teatro del Oprimido (España).

Conjuntamente, en este encuentro se reúne por primera vez la ITOO – International Theatre Oppressed y se realiza el “I encuentro de jokers” dirigido por Julián Boal.

¹ Ver anexo I

² Instituto de Educación Superior

³ Grupo de Teatro del Oprimido en Holanda.

Asistieron 22 expertos en jokering, de todo el mundo, gracias a este encuentro pude interiorizarme de las prácticas que se realizan y el grado de compromiso social que tienen quienes llevan a cabo este tipo de teatro.

La experiencia vivida en Barcelona, me ayudó a comprender el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, como un “proceso social y artístico”, un proceso transformable y transformador, que permite una intervención activa del espectador, modificando el modelo comunicativo unidireccional, haciendo posible una nueva relación entre actor y espectador, una nueva forma de imaginar la transformación de la realidad en y con los colectivos.

A partir de lo anterior, surge nuestro problema de investigación, saber si los principios de la teoría de Augusto Boal, efectivamente se cumplen en los grupos humanos que practican teatro utilizando sus técnicas

En esta investigación se analizarán dos experiencias de Teatro Foro, El Somni de Shirine, y Playing for Change,

Es así que esta investigación, persiguen comprobar la siguiente hipótesis.

Las experiencias de teatro foro (Somni de Shirine y Playing for Change) confirman los principios básicos del Teatro del Oprimido, la transformación del espectador en protagonista de la acción teatral y el intento a través de esta transformación, de modificar la sociedad

La investigación puede definirse como el uso de procedimientos estandarizados o generalizados para la búsqueda del conocimiento, lo que permite que tales procedimientos puedan ser repetidos por otros investigadores, es decir, puedan ser de uso general. La investigación implica, además la producción de conocimiento público y novedoso.

El presente trabajo se constituye como una investigación bibliográfica y experiencial, enfocada a la revisión y sistematización de la teoría de Augusto Boal, y el análisis de dos experiencias de Teatro Foro:

- a) Somni de Shirine⁴.
- b) Playing for Change.

Las fuentes y referencias bibliográficas consultadas fueron principalmente de Augusto Boal, así como revisiones desarrolladas por otros autores; también se recurrió a artículos de Internet.

⁴ Sueño de Shirine.

1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Para comprender como surge su teoría nos debemos remontar a la segunda mitad del siglo XX en América Latina, cuando el término liberación se puso de moda, utilizándose sistemáticamente. Muchas fueron las causas que provocaron este boom.

En el marco continental, el "pensamiento de la liberación", tanto en su discurso filosófico, como en el teológico, en el pedagógico o en el socioeconómico y artístico, supone:

- a) un replanteamiento de la problemática iberoamericana,
- b) una toma de conciencia que confluye en la percepción de vivir en un estado de opresión deshumanizante,
- c) una respuesta al pensamiento occidental, en diálogo y confrontación a la vez. Esta misma situación es la que fortalece, la producción artística que emerge de la década de los sesenta y en el cual su discurso generacional adquiere trascendencia (Gómez 1993).

Además, en esta época se sucedieron toda una serie de acontecimientos históricos que generaron un clima de euforia y reivindicaciones nacionales. Pasando por hechos tan significativos como la Revolución Cubana, la Guerra Fría, los efectos del proceso descolonizador de los pueblos del Tercer Mundo, hasta el impacto del Concilio Vaticano II expresado en la Conferencia Episcopal de Medellín, y la influencia de figuras vinculadas directamente con la arena política y social de la talla de Fidel Castro, Salvador Allende, Che Guevara y Camilo Torres (Sánchez 1999:19).

Fue en este periodo de transición entre los sesenta y setenta cuando desde diferentes ámbitos del conocimiento y del saber, se empezó a destacar el incremento de la pobreza, las condiciones opresivas y dependientes en las que estaban inmersas las sociedades latinoamericanas. Incluso se denuncia que esos males no eran nuevos, sino propios y estructurales de su historia.

Galeano lo describe de esta manera:

“Desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha trasmutado siempre en capital europeo o, más tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder. Todo: la tierra, sus frutos y sus profundidades ricas en minerales, los hombres y su capacidad de trabajo y de consumo, los recursos naturales y los recursos humanos. El modo de producción y la estructura de clases de cada lugar han sido sucesivamente determinados, desde fuera, por su incorporación al engranaje universal del capitalismo. A cada cual se le ha asignado una función, siempre en beneficio del desarrollo de la metrópoli extranjera de turno, y se ha hecho infinita la cadena de las dependencias sucesivas, que tiene mucho más de dos eslabones, y que por cierto también comprende, dentro de América Latina, la opresión de los países pequeños por sus vecinos mayores” (Galeano 1971:4)

La intolerancia provocada por una situación social, política y económica deshumanizada y aberrante, dirigida por un grupo al servicio de los dictados de los países más poderosos, ocasionó la reacción de varias personas vinculadas con el mundo de la investigación, de la enseñanza, la práctica religiosa y del arte. Todas ellas trataban de responder buscando soluciones al por qué de esos estados de marginación y desigualdad social, articulando un ataque frontal contra los posibles condicionantes que provocaban la ausencia de atención de las demandas populares (Sánchez 1999).

Esto es lo que motiva a Freire y Boal, entre otros, a crear nuevas prácticas que ayuden al hombre a salir de su experiencia de opresión, experiencia antihumana que no entrega la posibilidad de descubrirse como re creador de su mundo, como un ser importante y con poder de mejorar las cosas.

América Latina fue sacudida por distintas dictaduras que, apoyadas en un sistemático terrorismo de estado, impusieron un sistema económico que prescindía del consenso de la población. Su estrategia era implantar violentamente una economía de capitalismo, prescindiendo de las demandas y las necesidades de la población.

Gritos surgidos desde casi todos los puntos de Latinoamérica, de norte a sur, proclamaron la opresión que ejercían los distintos grupos de poder que deseaban alienar a los pueblos de América con un sistema estructuralmente opresivo.

En este escenario el mundo cristiano de América Latina se ve impregnado en forma creciente por declaraciones, movimientos e inclusive acciones guerrilleras de parte de un gran número de sus religiosos que eran partidarios de los movimientos de "liberación" nacional y estaban a favor del socialismo.

De esta manera surge la Teología de la Liberación, fundada por el sacerdote Gustavo Gutiérrez, debido al subdesarrollo e injusticia reinantes en América Latina. Para él es imposible vivir el cristianismo sin preocuparse de los oprimidos y de su liberación.

Gutiérrez procura la liberación de Latinoamérica teniendo en cuenta la importancia que tiene la superación de la dependencia económica, social y política, pero sin dejar de "visualizar el devenir de la humanidad como proceso de emancipación del hombre a lo largo de la historia, orientado hacia una sociedad cualitativamente diferente, en la que el hombre se vea libre de toda servidumbre, en la que sea artífice de su propio destino". (Gutiérrez 1977:132)

Ir a los pobres, por crucial que fuera, era sólo el primer paso. A mediados de los años sesenta alguna gente de la Iglesia ya había adquirido considerable experiencia en el desarrollo de proyectos, particularmente en cooperativas. Pero había una creciente conciencia de lo inadecuado de esos esfuerzos. “Las cooperativas hacen poco por los campesinos que tienen poca tierra, y nada por los que no tienen ninguna”. (Berryman 1987)

El modelo para el compromiso con los pobres aparece con el nombre de concientización (o en la forma portuguesa conscientização). El término, que significa aproximadamente “aumento de conciencia”, gana popularidad gracias a la labor del maestro brasileño Paulo Freire, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. La organización rural que ellos llevaban a cabo se preocupa de enseñar a los campesinos a leer y escribir⁵. Su pedagogía es diametralmente distinta a la ejercida por los grupos hegemónicos que ejercen el poder, “la libertad sólo encontrará adecuada expresión en una pedagogía en que el oprimido tenga condiciones de descubrirse y conquistarse, reflexivamente, como sujeto de su propio destino histórico”. (Freire 2002:11)

Freire cuestiona las formas de la alfabetización tradicional, él asume que los campesinos con los que trabaja son de hecho adultos, y adultos inteligentes; que sólo carecían de los instrumentos lingüísticos necesarios para leer y escribir. Reforzando esta pedagogía de concientización, existe una filosofía humanista. En el libro de Pedagogía del Oprimido, se plantea que la pedagogía debe ser elaborada *con* el pueblo y no *para* el pueblo.

La violencia de los opresores hace de los oprimidos hombres a quienes se les prohíbe ser, la respuesta de estos a la violencia de aquellos se encuentra infundida

⁵ El método de alfabetización de Freire no tenía exclusivamente un propósito funcional, enseñar a leer y a escribir, sino que pretendía que los alumnos aprendieran a descifrar, intervenir y transformar el entorno que les rodeaba. De ese modo, propiciaba una relación dialéctica y horizontal (no vertical y jerárquica) entre profesores y alumnos, cambiando radicalmente los roles vigentes en el ámbito educativo.

del anhelo de búsqueda del derecho a ser. Freire se muestra contrario a toda estructura que coarte al ser, su vocación ontológica e histórica de humanizarse, es por eso que propone un sistema educacional en favor de los más desfavorecidos.

El principal objetivo es la concientización personal y psicológica, el tomar conciencia de toda la realidad en todos sus planos y en todas sus facetas, para saber qué elementos de ellas son opresores y adversos, y cuáles son liberadores (Sánchez 1999).

La educación dominadora o bancaria, se limita a llenar las cabezas, transformando a los individuos en vasijas que deben ser llenadas, y mientras más se llenen de forma dócil, mejor será el educador. Esta educación viene siendo una donación de los que se creen sabios a los que suponen ignorantes.

Mientras que en la pedagogía del oprimido todo ser humano debe participar, ser protagonista de su educación, intercambiando experiencias, potenciando el espíritu crítico y problematizando las relaciones, para así, poder salir de una sociedad marcada por una dominación cada vez más sofisticada. Por lo tanto la transformación de la educación pasa por la superación de la contradicción que existe entre educador y educando, de tal manera que ambos se hagan educadores y educandos (Freire 2002). De esta manera la liberación auténtica, que humaniza durante el proceso, no es una cosa que se entrega de una vez a los hombres. “No es una palabra más, hueca, mitificante. Es praxis, que implica la acción y la reflexión de los hombres sobre el mundo para transformarlo” (Freire 2002:90).

Pero, por supuesto, la concientización no puede quedarse simplemente en un cambio mental, porque quien se da cuenta de la situación en que vive se da cuenta del sentido de su vida y por lo tanto está ya adoptando una actitud y preparándose para intervenir, para tomar posiciones, para modificar la realidad. No se queda en sólo un acto mental interior, sino que la concientización realmente desborda lo

mental y se convierte en una toma de posición y en una manera de actuar (Salazar 1969).

Una herramienta importante para lograr una buena comunicación es el diálogo, el que permite la colaboración comprometida para la construcción de un mundo solidario, fraternal, sin subordinaciones. El reconocimiento mutuo y recíproco de los seres humanos evita nuevas formas de opresión y discriminación; este dialogo crítico y liberador, dado que supone la acción, debe llevarse a cabo con los oprimidos. (Freire 2002). El reconocimiento respetuoso del otro es al mismo tiempo fundamento, condición y resultado del diálogo. Diálogo que no es en Freire únicamente un artificio pedagógico de convencimiento o seducción, sino la posibilidad del encuentro de los seres humanos en términos de la igualdad que les da su condición de tales, y el encuentro de estos con el mundo. Pero aún más, el diálogo es fundamento de humanización en tanto contribuye a realizar la vocación ontológica de los seres humanos de ser más y conocer más: nos reconocemos en el diálogo como seres humanos y a través del diálogo participamos en la producción del conocimiento (Acevedo 2003). El diálogo gana significado precisamente porque los sujetos dialógicos no sólo conservan su identidad sino que la defienden y así crecen, el uno con el otro. Por lo mismo el diálogo no nivela ni reduce el uno al otro, implica, por el contrario, un respeto fundamental por los sujetos involucrados en él, que el autoritarismo rompe o impide que se constituya (Freire 2002).

Gran amigo del educador Paulo Freire, Augusto Boal denomina su método de intervención social y política a través del teatro, como Teatro del Oprimido inspirándose directamente en el título del libro Pedagogía del Oprimido y en la creencia de que todo el mundo puede enseñar y todo el mundo puede aprender, donde el “oprimido” sería aquel individuo desposeído del derecho de hablar, del derecho de tener personalidad, del derecho de ser.

Otro antecedente importante es la influencia de Bertolt Brecht. Éste es autor de novelas, narraciones, poemas, ensayos, notas, críticas, pero ante todo es un dramaturgo. “Desarrolló igualmente una enorme actividad teórica teatral que iba a replantear las formas de comprensión y recepción del teatro y su papel en la formación de la conciencia social individual y colectiva” (Hormigón 1998:12). Para Brecht el mundo es transformable porque es contradictorio, y un teatro que muestre su transformalidad generara en el espectador impulsos de transformación, “el ser humano es un producto fundamentalmente social y, por lo tanto transformable y capaz de transformarse y transformar” (Pérez-Racilla 1998:134).

El teatro épico permite que el espectador sea un juez distanciado y crítico el espectador no debe identificarse con los personajes sino discutirlo. Esto demuestra que su intención no es la de dejar al espectador en un lugar pasivo, sino por el contrario la de que el público se implique con lo que sucede en el escenario, pero sin introducirlo a través de la emoción en la obra, sino situándolo críticamente frente a una acción. De esta, manera se establece una relación mucho más estrecha entre actor y público.

En especial Brecht en Europa, y Augusto Boal en América Latina, demostraron que es posible redefinir el concepto de arte en función de un proceso de liberación. Todas estas experiencias de transformación de la práctica artística nos muestran que las mejores condiciones para el desarrollo artístico pueden darse cuando los artistas se integran orgánicamente en la transformación social.

En este escenario surge una nueva forma de ver el teatro, el teatro como una herramienta para la intervención social.

2. TEATRO DEL OPRIMIDO

*Para esto sirve el arte: no sólo para mostrar cómo es el mundo,
sino también para mostrar por qué es así
y cómo puede transformarse.*
(Boal 2004:115)

El Teatro del Oprimido⁶ es liderado por el mundialmente conocido teatrólogo y animador político-cultural brasileño, Augusto Boal, desarrollado durante su exilio político entre 1971 y 1986, años en que esta en América Latina (Argentina y Perú, sobre todo), así como en diferentes países de Europa, con incursiones también en África. A partir de estas experiencias Boal crea un teatro en que plasma sus influencias intelectuales, donde se va esbozando su particular manera de ir dialogando con la realidad.

2.1 Augusto Boal.

Augusto Boal, nace en Río de Janeiro, en 1931, sus estudios teatrales los cursa en School of Dramatic Arts, de la Columbia University, donde es alumno del dramaturgo Jhonh Gassner, el profesor de Arthur Miller, y Tennessee Williams; en 1954 trabaja en Río dirigiendo el Teatro Arena. Entre 1971 y 1986, cuando es exiliado por motivos políticos, comienza a desarrollar diversas experiencias teatrales en distintos países. Su más larga estadía es en Francia, donde dicta clases en la Sorbonne y funda el Centre de Théâtre de l'Opprimé (CTO) de París, con sólido apoyo del gobierno francés desde 1978 hasta hoy. Retorna a Brasil en 1986, realizando una vida como político desde 1992 hasta 1996. Actualmente, vive en Río, trabaja en el CTO-RÍO, pero se divide entre varios países y continentes, en

⁶ Se les llama oprimidos a los individuos, o grupos, que son socialmente, culturalmente, políticamente, o por razones de raza o sexualidad, o en cualquier otra manera, desposeídos de su derecho al Diálogo, o impedidos de ejercer este derecho.

actividades regulares y con apoyos diferenciados, manteniendo las mismas creencias, formando y multiplicando adeptos. Su coherencia ideológica y estética permanece en su teoría y en su práctica teatral, está siempre el carácter social y político. (Sant'Anna 2002).

Como hemos visto el teatro de Boal contiene las ideas nuevas y revolucionarias que surgen en América Latina en los años sesenta. En el período en que escribe, contempla los traumas y dificultades por los que atraviesa la gran mayoría de los hombres campesinos del norte de Brasil, producto de una educación alienante que lleva al pueblo a vivir su condición de miseria y explotación con una gran pasividad y silencio. La cultura del pueblo ha sido considerada como una visión sin valor, que debe ser olvidada y cambiada por una cultura, la de las clases dominantes, valorada como buena, y que es transmitida por todos los medios disponibles. El pueblo pobre es tratado como ignorante y es convencido de ello, lo que produce y explica la pasividad con que se soporta la situación de esclavitud en que se vive.

Ante esta realidad, Boal plantea que el hombre debe ser partícipe de la transformación del mundo por medio de una nueva forma de hacer teatro que le ayude a ser crítico de su realidad y lo lleve a apreciar su vivencia como algo lleno de valor real.

De esta manera crea métodos de trabajo que proporcionan una mejor preparación del individuo para acciones reales en su existencia cotidiana y social con vistas a la liberación.

Boal postula que el teatro es la primera invención humana, el ser humano es el único ser capaz de observarse en un espejo imaginario, esa es la esencia del teatro: "el ser humano que se auto-observa, todos tenemos la vocación del teatro, aunque sólo algunos hagan de esto una profesión. Esta capacidad le permite imaginar variantes en su accionar" (Boal 2004^a:26).

El Teatro es algo que existe dentro de todos los seres humanos, y puede practicarse en cualquier lugar, el lenguaje teatral es el lenguaje por excelencia, los actores hablan, caminan, como todos nosotros, la única diferencia radica en que ellos son conscientes de que están usando ese lenguaje y por eso pueden especializarse y ser más aptos para utilizarlo.

Esta capacidad es única entre los seres humanos, son los únicos capaces de observarse, verse en el acto de ver, pensar sus emociones y de emocionarse con sus pensamientos, se ven y se proyectan en el futuro. Esto es posible porque son capaces de identificar (a ellos y a los demás) y no sólo de reconocerse, el gato reconoce a su amo, que lo alimenta y acaricia, pero no puede identificarlo como profesor, médico o poeta. Identificar es la capacidad de ver más allá de aquello que los ojos miran, de escuchar más de aquello que los oídos oyen, de sentir más allá de aquello que toca la piel, y de pensar más allá del significado de las palabras. (Boal 2004).

“El teatro es ¡el arte de vernos a nosotros mismos, el arte de vernos viéndonos!”
(Boal 2004:33).

Pareciera ser, por tanto, que a partir de los años cincuenta, comienza a aparecer esta nueva expresión del teatro. Los cambios sociopolíticos ocurridos en el continente, produjeron modificaciones apreciables en el centro mismo de los valores del teatro tradicional, erosionando su mensaje, deteriorando su efecto artístico, desgastando sus propuestas escénicas y abriendo paso a formas que representaban mejor a este proceso general de cambios (Chesney 1987).

La aparición del teatro del oprimido abre, no obstante, un amplio debate en toda la escena continental sobre sus bases conceptuales y expresiones, el cual se ha prolongado por décadas y afecta a las bases mismas del arte escénico.

La propuesta de A. Boal, es la de intentar relacionar su propia experiencia con el análisis artístico y los elementos ideológicos que recoge de las influencias recibidas de Freire y Brecht.

Toda la argumentación de Boal se apoya fundamentalmente en la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire y en la teoría brechtiana⁷, pero que en su visión le da otra significación. Entonces, es natural que en sus categorías adopte el principio de Brecht según el cual el pueblo debe ser destinatario de todo arte, de los cual provendría intrínsecamente lo popular de su teatro. Por esta razón, el esquema ideológico que Boal aplica al arte, es una variante de esta estética que ve al arte no como una simple reflexión de la realidad, sino como un modo de práctica social que pretende cambiar esa realidad.

Los objetivos centrales de su labor, compartidos con otros hombres de teatro de igual talento que él y con los cuales trabajó integrado por todos estos años, fueron los de desarrollar una escena que fuera esencialmente brasilera, que se remitiera a sus problemas, especialmente a los de su calidad de vida, y a producir un teatro de transformación social, compromiso que se observa tanto en sus obras como en sus propuestas escénicas y teóricas (Chesney 2000:4).

Las teorías dramáticas de Augusto Boal se sustentan en una amplia y profunda revisión hecha por él sobre conceptos teatrales centrales y de la propia historia del teatro, en la que se va desarrollando su idea de que el teatro convencional, tal como ha sido visto, en una revisión de sus fundamentos, tiende a crear las figuras de opresores.

El teatro lo define Boal como un arma eficiente en el campo político, dado que el teatro es una actividad con fuerte acento político, como todas las actividades humanas. Pero, también lo es de tipo social y colectivo, en la medida en que

⁷Fundamentalmente la función política que Brecht asignaba al arte; su concepción del teatro como impulsor del cambio social.

satisface las necesidades humanas de comunicación, lo cual incluso trasciende en importancia a la política misma. En este sentido, Boal ha expresado que hasta ahora el teatro ha sido un lugar en dónde se representan imágenes del pasado y que ahora debe concentrarse en el presente y futuro.

“El teatro debe traer felicidad, debe ayudarnos a conocer mejor nuestro tiempo y a nosotros mismos. Nuestro deseo es conocer mejor el mundo en el que vivimos para poder transformarlo de una mejor manera. El teatro es una forma de conocimiento y debe ser un medio para transformar la sociedad. Puede ayudarnos a construir un futuro, en vez de esperar pasivamente que llegue”. (Boal 2004:24)

Boal, acertadamente, concibe que toda liberación individual es colectiva, pues siempre envuelve más de una persona, es decir, se da en una relación con otros, pues el quiebre de un eslabón en la cadena de opresión provoca en consecuencia una alteración en todo el sistema (Sant’Anna 2002).

Gran parte de sus ideas son tomadas de Brecht, la de un teatro popular, se corresponde a lo que el teatro épico postula, incluyendo la participación del público (el pueblo), factor que contrarrestaría la idea de la ilusión teatral. Boal en su formulación del Teatro del oprimido agrega a esta cualidad de la participación activa brechtiana, la del rol de la acción por parte del mismo espectador. (Chesney 2000).

Esto un actor suele hacerlo, desde el método de interpretación teatral concebido por el ruso Constantin Stanislavski, en la volcada del siglo XIX para el XX, y ya canonizado en occidente. El teatro del oprimido, sin embargo, intenta que los ciudadanos exciten dentro de sí mismos las partes buenas (coraje, determinación etc.), practiquen y ensayen con ellas y, después de la representación, en vez de devolverlas a su interior, las incorporen a su personalidad. A diferencia de Stanislavski, más de una vez, Boal ha afirmado que no sólo la emoción es lo que

da la forma exterior válida para la representación de un personaje, sino por encima de todo la idea que está por detrás de una emoción, que genera la emoción; de ahí que su teatro opta siempre por un análisis crítico profundo de las situaciones que van a la escena; y conseguir, consecuentemente, su gran poder político y social, que envuelve no sólo el individuo sino también la agrupación humana a la que pertenece. (Sant'Anna 2002).

Un ejercicio intenso de memoria emotiva, es muy peligroso si no se hace, posteriormente una racionalización de lo ocurrido. Razón y emoción son indisolubles.

“La emoción en sí, desordenada y caótica, no vale nada. Lo importante en la emoción es su significado. No podemos hablar de emoción sin razón o, a la inversa, de razón sin emoción: una es el caos; la otra matemática pura” (Boal 2004:117)

2.2 Teatro, un arte popular

Su visión del teatro popular concitó gran interés entre los estudiosos del teatro, siendo calificado como uno de los primeros dramaturgos que ha dado a su experiencia una proyección popular, y sus aportes en esta materia -categorías y técnicas del teatro popular latinoamericano- fueron reseñados como valiosos para todo el teatro contemporáneo. (Chesney 1987).

Para determinar las categorías del teatro popular, Boal establece, en primer lugar, la diferencia entre los conceptos de población y pueblo. Población, es la totalidad de los habitantes de determinado país o región, y pueblo incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. En el pueblo quedan comprendidos los obreros, campesinos y quienes están temporal u ocasionalmente asociados a él. Ahora bien, los que forman parte de la población pero no del pueblo, es decir, los que no constituyen el pueblo, son los propietarios, los latifundistas, los burgueses y los que

se encuentran asociados a ellos, como los ejecutivos, y todos los que profesan su misma ideología (Chesney 1987).

Para Boal el teatro popular tiene cuatro categorías que se refieren al pueblo:

1) Teatro del pueblo y para el pueblo, 2) Teatro del pueblo para otro destinatario, 3) Teatro de la burguesía contra el pueblo y 4) Teatro por el pueblo y para el pueblo.

2.2.1 *El Teatro del pueblo y para el pueblo*, es la categoría que Boal define como la eminentemente popular. El espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, muestra al mundo en su constante transformación, contradicciones y caminos que lo conducirán a la liberación del hombre. Su destinatario es el pueblo mismo. Es efectuado por profesionales (actores, directores, dramaturgos y técnicos) y corresponde, en general, a espectáculos que reúnen a grandes concentraciones de trabajadores, en sindicatos, calles y plazas. Sus temas no tienen restricciones, siempre que sean realizados desde una perspectiva de transformación permanente, de la desalienación y de la lucha contra la explotación del pueblo.

En esta categoría, se pueden distinguir tres tipos de teatro popular:

2.2.1.1 El teatro de propaganda, heredero directo de los grupos europeos de agit-prop. En Brasil, fue realizado con cierto éxito hasta 1964 por los Centros Populares de Cultura (CPC), que enseñaban al pueblo de todo, desde arte culinario hasta cine. Fue éste un teatro de urgencia, que trató los problemas cotidianos del pueblo, a fin de preparar sus acciones políticas.

2.2.1.2 El teatro didáctico, que aborda temas más amplios y perdurables. Su objetivo es el de ofrecer una enseñanza práctica o técnica, de cualquier materia u objeto como, por ejemplo, la agricultura.

2.2.1.3 El teatro cultural, referido a la presentación de espectáculos tanto folklóricos como clásicos. Según Boal, “nada de lo humano le es ajeno al pueblo, a los hombres”. El teatro popular no está en contra de ningún tema, se opone a la manera no popular de presentar los temas. La manera popular es la que tiene la perspectiva de transformación, de la desalienación y de la lucha contra la explotación del pueblo.

2.2.2 *Teatro del pueblo para otro destinatario.* Esta categoría fue elaborada para incluir a todos aquellos teatros profesionales, independientes, que se mantienen en función de un público burgués, pequeño burgués o por medio de los subsidios del estado. Basado en esto, un espectáculo será popular si asume la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social que presenta en escena, aún cuando como el mismo Boal subraya, no sea presenciado por el pueblo, la presencia del pueblo no determina necesariamente el carácter popular del espectáculo con lo cual se acerca al teatro popular que realizaban todos aquellos grupos independientes que actuaban para la burguesía, en salas tradicionales, destinado a las capas medias, muy comunes en América Latina.

Ilustran esta categoría dos tipos de contenidos, implícito y explícito. El teatro implícito es aquel en el cual no se revela, en forma evidente, el verdadero significado de la perspectiva popular.

El teatro de contenido explícito es poco valorado, por los problemas que ocasiona su presentación, como ocurre cuando la perspectiva del pueblo se muestra abiertamente, lo que ha conducido a establecer una censura oficial.

2.2.3 *Teatro de la burguesía contra el pueblo.* Esta es la categoría que patrocinan las clases dominantes con el fin de modelar a la opinión pública. En realidad, nada tiene de popular. Esta categoría incluye la totalidad de los programas de televisión, series y teatro tipo Broadway.

En esta categoría, señala Boal, el pueblo es víctima del proceso, aun cuando se utilice todo un aparato masivo de difusión. En estas series el pueblo siempre está presente, pero en forma pasiva y subalterna. Esto permite que se produzca una penetración ideológica que es la que le da el carácter político a la escena.

2.2.4 *Teatro por el pueblo y para el pueblo.* Esta categoría surgió luego de una violenta represión en Brasil, en 1968, tras el segundo golpe de estado, que hizo imposible la realización de espectáculos populares propiamente tales. Por ello, se hizo necesaria la adopción de una nueva categoría en la que el pueblo mismo hiciera teatro y no se limitara a recibirlo o consumirlo. Este fue el Teatro Periódico, en el cual el espectáculo se hace por el pueblo y para el pueblo.

Teatro creado para ser hecho en épocas de crisis sociopolíticas, prescinde del artista y borra la diferencia entre actor y espectador. Entre sus objetivos se encuentran los de desmitificar la pretendida objetividad de la prensa y demostrar, una vez más, que el teatro puede ser hecho por cualquier persona y en cualquier lugar.

En esta categoría, por primera vez el pueblo es agente creador y no sólo el inspirador de un modelo. Por estas características especiales, Boal la incluyó, posteriormente, en su proposición del teatro oprimido. (Chesney, 1987:34).

3. TÉCNICAS DEL TEATRO DEL OPRIMIDO

El elemento más importante del teatro es el cuerpo humano; es imposible hacer teatro sin el cuerpo humano.

El instrumento fundamental que posee cualquier persona, actor o no, es el cuerpo humano, principal fuente de movimientos, sonidos y expresiones. Por esto, para dominar a este instrumento tiene que iniciarse dominando su propio cuerpo, conocerlo y hacerlo lo más expresivo que pueda. Así quedará habilitado para practicar formas teatrales que lo hagan transitar del paso de ser un espectador a un actor, deja de ser objeto y pasa a ser sujeto, de testigo pasa a ser protagonista.(Boal 1985)

El plan general para lograr este propósito puede ser sintetizado en cuatro etapas:

-Primera etapa: conocer el cuerpo en base a ejercicios.

-Segunda etapa: tornar el cuerpo expresivo, a través de juegos cotidianos.

-Tercera etapa: el teatro como lenguaje, se empieza a practicar el teatro.

-Cuarta etapa: el teatro como discurso, practicando escenas sencillas en que el espectador-actor presenta espectáculos sobre temas que le interesan.

La primera etapa de conocimiento del cuerpo, son ejercicios sencillos que tienen como objetivo la toma de conciencia del cuerpo y de sus posibilidades corporales y las deformaciones que el cuerpo sufre. Estos ejercicios tienen por finalidad deshacer las estructuras musculares de los participantes, para que vuelvan a estar conscientes hasta qué punto su cuerpo está determinado por su trabajo. Si se pueden desmontar estas estructuras también se podrá montar estructuras musculares propias de otras profesiones o niveles sociales, es decir, “interpretar” físicamente a otros personajes.

Algunos de los ejercicios que se efectúan son: carrera en cámara lenta, carreras con piernas cruzadas, carrera del monstruo, carrera en rueda, hipnotismo simulado, simulación de pelea de box, simulación de una escena del far-west, etc.⁸.

La segunda etapa, tornar el cuerpo expresivo, consiste en eliminar la costumbre de expresarlo todo con la palabra. “En nuestras sociedades nos acostumbramos a expresarlo todo a través de la palabra, quedando de esta forma subdesarrollada toda la enorme capacidad expresiva del cuerpo” (Boal 1985:27). Para esto se establecen también juegos para usar el cuerpo en distintas expresiones como simular animales, juegos de salón, son juegos y no interpretaciones teatrales. Se intenta hablar con el cuerpo. En estos juegos lo más importante es que los participantes se esfuerzen por expresarse con el cuerpo.

Tercera etapa, el teatro como lenguaje. Esta etapa está dividida en tres partes, representando cada una un grado diferente de participación directa del espectador en el espectáculo.

a) “Dramaturgia simultánea” esta es la primera invitación que se hace al espectador para que intervenga sin que necesariamente intervenga físicamente. Se improvisa sobre un guión previamente elaborado o escrito con el grupo. Se interpreta hasta un punto en que el problema hace crisis y necesita solución, se le pide al público que ofrezca soluciones, las cuales son interpretadas por los actores.”Todas las soluciones, propuestas, opiniones, son expuestas en forma teatral” (Boal 1985:30)

b) “Teatro imagen”, es un grado mayor de intervención más directa en la cual se pide que se exprese su opinión sobre un tema determinado, de interés común, que los participantes desean conocer y discutir, como por ejemplo, la falta de agua. Lo interesante es que el participante exprese su opinión sin hablar, usando los cuerpos de los demás participantes,

⁸ Estos ejercicios se pueden encontrar en el libro Juegos para actores y no actores.

“esculpiendo” con ellos un conjunto de estatuas que muestren sus opiniones. Luego se discuten estas ideas y se pueden volver a ensayar.

c) “Teatro-foro”, el último grado, en donde el participante debe intervenir en la acción dramática y modificarla. Se utiliza un problema de difícil solución, un espectáculo breve -10 a 15 minutos-, en donde se muestra el problema y la solución propuesta para discutirla. Se representan las diferentes alternativas de soluciones cambiando a los actores y reconduciendo la historia. Aquí no se producen efectos catárticos, el Teatro-foro y otras de estas formas no le quitan nada al espectador, sino que por el contrario, le proveen deseos de participar, de practicar en la realidad el acto ensayado en el teatro.

La cuarta etapa, el teatro como discurso. El teatro es un ensayo, y no un espectáculo acabado, ya que los oprimidos todavía no saben como será su mundo “a los públicos populares le interesa experimentar, ensayar, y le aburren las representaciones de espectáculos cerrados” (Boal 1985:42)

Como expresa Boal, “todas esas formas que he expuesto son formas de teatro-ensayo, y no de teatro espectáculo” (Boal 1985:43), son experiencias que tienen un inicio claro, con un problema bien definido, pero con fines difusos, dejando libre al espectador para que tome una decisión.

3.1 Teatro Imagen

Es una de las técnicas utilizadas por Augusto Boal. La condición para que el teatro del oprimido exista es que el espectador sea protagonista de la acción dramática y de esta manera se prepare para ser el protagonista en su propia vida. Utilizando palabras de Augusto Boal, podemos decir que “el dominio de un nuevo lenguaje da a quien lo posee una nueva forma de aprehender la realidad y de transmitir este conocimiento a otros”. (Laferriere 2003:233)

“Nuestro comportamiento social reproduce en gran medida un patrón, nuestras acciones no son conscientes, sino que son mecanizadas, mecanizamos cosas y hasta pensamientos, corriendo el riesgo del embrutecimiento, de la deshumanización, y por ello se hace necesario lograr una desmecanización”. (Boal, 2004:106)

Cualquier situación de opresión provoca siempre signos visuales, que se manifiestan a través de imágenes y movimientos, y la práctica teatral enseña al participante a dominarlos y a hacerlo expresivos.

El objetivo principal del teatro imagen es lograr que los participantes vean mejor y logrando discernir las imágenes ocultas, las cuales no somos capaces de ver a primera vista, ante una imagen no vemos todo lo mismo. “El lenguaje visual es una herramienta creativa, simbólica, y accesible a todos, para entender la realidad” (Laferriere 2003:233).

Uno de los principios básicos del Teatro del Oprimido es “La imagen de lo real es real en cuanto imagen” (Boal, 2004:294). Una imagen no necesita ser entendida sino sentida.

En todas las sociedades los que tienen el poder establecen normas de conducta que deben ser adoptadas por todos, las cuales la mayoría de las veces son mecanizadas, y son transformadas en ritos. A través de imágenes se logran visualizar opresiones que se esconden bajo algunos de esos rituales. “El rito es, un código coercitivo, que aprisiona, autoritario, inútil o en el peor de los casos como vehículo de alguna forma de opresión”. (Boal, 2004:321)

El lenguaje visual nos ofrece una manera original de aprehenderla realidad

Para comenzar a trabajar con la técnica de teatro imagen debemos contar con un grupo homogéneo, ya que el teatro imagen se basa en opresiones que conciernen a un colectivo.

Cuando estos eligen la opresión a trabajar, el Comodín⁹ o Joker invita a los espectadores a que se exprese sobre el tema elegido, utilizando el cuerpo de los demás para esculpir su imagen que representa para el la opresión (no se debe utilizar el lenguaje verbal al realizar la imagen). Luego el Comodín, incentiva a los demás a involucrarse y debatir sobre lo que están viendo, luego de que dan sus opiniones verbalmente, el Comodín los invita a pasar adelante y modificar la imagen, y cuando todos están de acuerdo tenemos la imagen real. La imagen no sólo deberá mostrar los efectos de la opresión, el Comodín debe cautelar que estén presentes las causas que provocan la opresión, siendo de esta manera visible los dos polos del conflicto. (Laferriere, 2003).

Se pide a los espectadores que construyan una imagen ideal en la cual la opresión haya desaparecido, y que represente la sociedad que se desea tener, imagen donde se hayan superado los problemas.

Se vuelve a la imagen real, y comienza el debate, los espectadores serán motivados a proponer soluciones para romper con la opresión. Las soluciones son las imágenes ideales que tenemos para lograr terminar con la situación de opresión, pero para demostrar como podemos pasar de una imagen real colectiva a una imagen idea, se debe trabajar con las imágenes de transición que a continuación serán analizadas para poder demostrar su viabilidad. Cuando nos encontramos con imágenes viables, el espectador se posiciona en el lugar del oprimido y de esta manera sentir el estado de las fuerzas presentes y las resistencias al cambio, y aprende a proponer cambios en la realidad social.

⁹ El comodín es un elemento importantísimo en la realización del teatro foro, es quien organiza las entradas y salidas de los espectadores, debe ser neutral para no influenciar, formula preguntas, para hacer pensar y participar a, sintetizar las respuestas que estos dan, motivando a participar de manera activa. El comodín debe proyectar dinamismo y agilidad, para lograr la atención del público.

Los espectadores deben expresarse con rapidez, no sólo para ganar tiempo, sino principalmente para evitar que piensen con palabras y en consecuencia transformen o traduzcan sus palabras en representaciones concretas. Finalmente se les pide a los actores que están interpretando a las estatuas que ellos mismos modifiquen la realidad opresiva en cámara lenta, o mediante imágenes intermitentes... Sus movimientos deben ser los movimientos del deseo del personaje estatua, y no los suyos propios (Boal, 2004:42).

Pasos a seguir:

1. Relatar experiencias personales vividas como situaciones negativas de miedo, marginación, u opresión. De entre todas ellas se elige una.
2. Transformar las historias en imágenes. Se selecciona el momento crucial de esa historia y se concreta en una imagen estática “foto fija” elaborada por los componentes del grupo. Uno de los miembros a de quedar fuera de la escena para que realice la función de director.
3. Análisis de la imagen. La imagen construida “imagen central” es analizada desde el foco, el estatuto¹⁰ de los personajes y la contradicción. Se entiende por foco el punto o los puntos de la imagen en que se centra la atención del espectador. El análisis del foco nos muestra las imágenes que son esenciales.
4. Deliberación sobre la idea embrión de la historia. Se trata de concretar la palabra que define el contenido esencial de la situación que se quiere contar.

¹⁰ El estatuto nos indica qué personajes o acciones son preeminentes y cuáles son antagónicas y la relación de dominio que se establece entre ellos. Y a partir de la contradicción reflejada se comienza a diseñar el conflicto.

5. A partir de la imagen central se elabora una secuencia de imágenes que desarrollen la historia en su conjunto. Se comienza creando la imagen anterior, la imagen central, y otra posterior, formando una secuencia de tres imágenes.

6. Elaboración de tantas triadas de imágenes como escenas pueda tener la historia que se quiere representar. A estas imágenes posteriormente se les da vida añadiéndole diálogo e improvisación.

7. Rebelión frente a la situación de opresión. Una vez creada la secuencia de tres imágenes que cierra la historia, y se crea un final negativo, para después buscar otro donde la situación de miedo, abuso o marginación queda superada.

Con esta estrategia se trata de experimentar un esquema de trabajo a partir de la elaboración de imágenes y de su análisis desde la contradicción, el foco, el estatuto de los personajes y la idea embrión que se quiere mostrar. Estrategia que tiene por finalidad analizar experiencias vividas negativamente y asumirlas pero tratando de cambiar sus efectos. (Laferriere, 2003)

3.2 Teatro Invisible

El teatro del invisible es una intervención directa en la sociedad, sobre un tema exacto de interés general, provocando el debate y así clarificar el problema que debe ser solucionado.

Consiste en la representación de una escena en un ambiente que no sea el teatro y delante de personas que no sean espectadores, puede ser un bar, una micro, etc. Durante todo el espectáculo estas personas nunca deben

enterarse que están frente a un “espectáculo” pues esto los transformaría en “espectadores”.

El teatro del invisible necesita la preparación minuciosa de una escena, con texto completo o con un simple guión, es necesario ensayar bastante para que los actores sean capaces de incluir todas las posibles intervenciones de los espectadores.

“El teatro invisible explota en un determinado local de gran influencia. Todas las personas que están cerca quedan involucradas en la explosión, y los efectos de ésta perduran hasta mucho tiempo después de terminada la escena” (Boal 1985:45).

Nunca será violento ya que su objetivo debe revelar la violencia que existe en la sociedad, y no reproducirla.

3.3 Teatro Foro

El Teatro Foro es un juego teatral, en el cual el espectador puede tomar el lugar del protagonista, básicamente, el espectador es incentivado a interrumpir la ficción observada, para dar soluciones a lo visto en escena, situándose este teatro, por lo tanto, en los límites entre ficción y realidad, y el espectador entre persona y personaje. Difiere del teatro brasileño político “de mensaje” de los años 60, criticado por Boal por ser proselitista, directivo, “de propaganda”, por intentar imponer como verdaderas y válidas palabras preestablecidas. En el Teatro Foro es la propia comunidad que deberá escoger sus temas de interés colectivo, identificar lo que los perturba y oprime y partir de ahí discutir y elaborar las escenas sobre su cotidiano específico, que serán material para diferentes intervenciones por parte de los espectadores, en el sentido de críticas y soluciones concretas visualizando una imprescindible transformación social y política de sus vidas, al decomponer las estructuras sociales opresoras, al romper la cadena de eslabones oprimidos-

opresores que sostiene y alimenta una sociedad autoritaria. En ese teatro, el individuo representa su propio papel, analiza sus propias acciones, las cuestiona y acaba por reorganizar su vida dentro de una nueva visión de mundo. (Sant'Anna, 2002)

Las obras que se representan parten del análisis de las inquietudes, problemas y aspiraciones de la comunidad a la que van dirigidas. Para esto el guión debe reflejar las inquietudes de las personas a las que va dirigida la sesión de teatro foro. Una vez creado el espectáculo, los espectadores pueden participar convirtiéndose en actores o actrices de la obra.

La estructura de la pieza que servirá de modelo al debate-foro debe contener por lo menos un fallo político o social que deberá analizarse durante la sesión de foro. Estos errores deben expresarse claramente y ensayarse con cuidado, en situaciones bien definidas. Esto ocurre porque el Teatro Foro no es teatro-propaganda, no es el viejo teatro didáctico; por el contrario, es pedagógico. Se plantean las preguntas y es el público el que debe dar buenas respuestas. (Boal 2004)

El procedimiento es muy sencillo: uno de los miembros del grupo, que hace de Comodín, cuando alguien de los espectadores de la sala alza la mano para emitir una opinión, sobre lo que sucede en escena, dice en voz alta "Alto", se detiene la escena y propone al espectador sustituir al actor en el escenario.

La condición ideal para que este tipo de teatro se de es que el espectador sea protagonista de la acción dramática y se prepara para serlo también en su propia vida. Se utiliza pues el teatro como arma de liberación con el objetivo de desarrollar en los individuos la toma de conciencia política y social.

El teatro Foro es el teatro de la primera persona plural. Por tanto, es necesario que el público sea homogéneo para que el tema de la opresión elegido revele algún

aspecto de la cotidianeidad. Para una mejor participación y motivación de todos, se restringe la asistencia.

El Comodín explica antes de la representación las diferentes etapas de teatro del oprimido y relata diversas experiencias a fin de que el público se sienta en un clima de confianza y los actores deben tener una expresión corporal que transmita con claridad las ideologías, el trabajo, la función social, etc., de sus personajes, a través de movimientos y gestos, y éstos deben ser significantes con significado, para que sean verdaderamente acción dramática y no pura actitud física sin significados (Boal 2004).

El papel del Comodín consiste en coordinar la representación sin marcar su desarrollo. Utiliza un conocimiento socrático, en el sentido que ayuda a los participante a dar luz a sus problemas, opiniones, ideas, y soluciones, alentando la intervenciones, sintetizando lo esencial de cada alternativa y haciendo volver a los actores a la idea central en caso de digresión: Invita a un primer espectador a tomar parte para seleccionar una situación de opresión vivida, ya sea política, o social, y que concierne y que implica a la mayoría del público. El tema de la opresión colectiva también puede haber sido expuesta en una representación de teatro imagen.

Los actores preparan entre bambalinas una escena que durará entre 10 a 15 minutos y en la cual se presenta la opresión, y donde el protagonista cometerá un error de decisión. Pues, una obra de teatro foro debe ser ante todo portadora de dudas e inquietudes, y pretende estimular el juicio y las reacciones del público. Más que un modelo a seguir es un antimodelo destinado a ser discutido. Son destinados varios ensayos, para que cada actor tome plena posesión de su personaje, para así poder afrontar las futuras intervenciones del público. La puesta en escena debe ser precisa, de modo que aclare bien la situación de opresión (Laferriere, 2003).

Cuando el foro termina, los espectadores pueden quedar insatisfechos y querer continuar la discusión, sobre todo si el tema tratado no es urgente; si ese fuera el caso, si se tratase de una acción que habrá de practicarse al día siguiente, entonces es preciso proponer un modelo de acción *para el futuro*, que habrá de ser interpretado por los espectadores que, al día siguiente, participen en esa acción. “Es un entrenamiento, un ensayo, una forma de fortalecerse” (Boal, 2004:74) Todas estas técnicas preparan para enfrentar la realidad, realizando estas acciones en la ficción del teatro, se entrenan para enfrentar su vida real.

“¡En la ficción, ensayo la acción! El teatro foro no produce catarsis: estimula nuestro deseo de cambiar el mundo. ¡Produce dinamización!” (Boal, 2004:84).

3.4 Teatro Legislativo

Sólo con el teatro no podemos cambiar la realidad. Es así como surge el Teatro Legislativo utilizando todas las formas del Teatro del Oprimido con el objetivo de transformar a los ciudadanos para que luchen por sus derechos. Después de una sesión de foro normal, se crea un espacio similar a una cámara legislativa donde las leyes son hechas, crean un ritual simulando ser legisladores, después realizan un procedimiento oficial y presentan los proyectos basados en las intervenciones de espectadores, defendiendo o rechazándolos, la votación, etc. Al final, se recogen las sugerencias aprobadas y se intenta hacer presión sobre los legisladores para lograr que aquellas leyes sean aprobadas.

3.5 Arco-Iris del deseo

“El Teatro del oprimido es un lenguaje y, como tal, a través de él podemos hablar de todos los temas que se refieren a la vida social humana. El Teatro del Oprimido invade los terrenos de la política y la pedagogía, y también el de la psicoterapia” (Boal 2004: 333)

Estas técnicas son desarrolladas en Europa, sistematizando 11 técnicas que se encuentran bajo la denominación de arco-iris del deseo, que exploran teatralmente opresiones internalizadas en la cabeza de los individuos, invisibles externamente, en sociedades y grupos aparentemente no-opresores; en el exilio en París, junto con su esposa y psicoanalista, Cecilia Boal, coordinó un taller denominado El policial en la cabeza (*Le flic dans la tête*) para intentar formas de visualización de ese tipo de opresión y de su consecuente concienciación y transformación. Mientras que en América Latina los temas giran sobre todo en torno a las condiciones de vida subhumanas, que incluye los salarios, falta de agua, de vivienda, de tierra para plantar, seguridad (Sant'Anna, 2002: 267). También existen opresiones que producen daños más profundos de los que se ven a simple vista. "El autoritarismo penetra incluso en capas inconscientes del individuo. El madero sale de la comisaría-¡comisaría moral e ideológica!—y penetra en la cabeza de cada uno de nosotros" (Boal 2004:333).

Por lo tanto, no se puede acusar el teatro del oprimido de anticuado o anacrónico, ni en los objetivos, ni en su metodología, ya que continúa su trabajo silenciosamente. La representación del cotidiano por sus propios actores sociales, además del hecho positivo de la formación voluntaria de agrupaciones humanas movidos por una serie de afinidades, curiosidad por el arte, insatisfacción y antojo de cambio, pone en circulación fuerzas latentes de la cultura, donde residen escondidos los miedos, deseos, creencias olvidadas, sueños, fantasmas de toda orden que, provocados, irrumpen en el cotidiano social bajo formas nuevas de pensar, sentir, actuar en el mundo, generando lo nuevo, la dimensión emergente de la cultura, de lo instituido, que puede imponerse y renovar la carcasa del patente, de lo establecido, de lo ya sabido y aceptado, consolidado y escrutando en normas y leyes petrificadas que ya no atienden al dinamismo del social en perenne transformación.

La supervivencia por tantos años, y en tantas y diferentes sociedades, del Teatro del Oprimido, si prueba, por un lado, que el mundo aparentemente muy

transformado permanece el mismo por toda parte cuanto a las cuestiones de estructura de poder, por otro lado, demuestra la eficacia social, política, imaginaria de ese teatro, para ponerse a la escucha de las diferentes culturas y hacer nacer, del propio seno de ellas, las soluciones para los conflictos de los hombres en sociedad. (Sant'Anna, 2002).

4. EXPERIENCIAS DE TEATRO FORO

Si bien el Teatro Foro nace en América Latina, es en Europa donde consigue un mayor desarrollo, logrando una dimensión nueva, de alcance universal, que se ha dado íntimamente relacionada con el despliegue de su práctica teatral. Al comienzo el Teatro del Oprimido se presentaba como método latinoamericano, ya en la actualidad se ha separado de sus orígenes geográficos.

El Teatro del Oprimido es usado actualmente en muchos países alrededor del mundo, como una herramienta eficaz de intervención social, a continuación se analizarán dos experiencias, una realizada por la Asociación Teatral Forn de Teatre Pa'tothom, en Barcelona y la otra en el Centro Jana Sanscriti, en la India.

4.1 Forn de Teatre Pa'tothom

La Asociación teatral Pa'tothom lleva unos cinco años. Partieron entregando formación teatral en el barrio, y por otro lado comenzaron a trabajar con colectivos específicos, utilizando técnicas dramáticas, como el Teatro del Oprimido.

Forn de teatre Pa'tothom tiene por finalidad llevar el teatro a la calle, alimentarlo de lo que pasa y enriquecerlo con la voz de la gente que transita, es decir, acercar el teatro a la realidad social del entorno. En las calles del Raval¹¹, pasan muchas cosas, viven gente de muchas culturas diferentes, y la vida se presenta en sus múltiples facetas, con sus conflictos.

¹¹ El Raval es un barrio histórico, situado en la ciudad de Barcelona, cosmopolita y tradicionalmente pobre. Pero debido a su ideal situación central y la transformación experimentada por la ciudad en los últimos diez años, el Raval se está convirtiendo rápidamente en un sitio popular para vivir y salir, la densidad de habitantes y el índice de inmigrantes sigue siendo el más alto.



El Forn del teatre Pa'tothom integra diferentes expresiones culturales utilizando el teatro como herramienta para mejorar la calidad de vida de las personas, donde lo más importante es que tenga un sentido social vivo y que esté al alcance de todos. El Somni de Shirine es una obra de Teatro Foro, realizada con jóvenes del Raval.

4.1.1 Somni de Shirine (o el proceso de interpretación del actor)

Documental realizado por Grangular de TVE.

La obra Somni de Shirine, nace de una propuesta de recrear un personaje del barrio y a partir de ahí, los jóvenes por sí solos configuran un carácter para este personaje, y la problemática a la cual se debe enfrentar.



El Somni de Shirine es una creación colectiva dirigida por Jordi Forcadas y Anna Caubet, fundadores y miembros de la entidad Forn de Teatro Pa'tothom, es el resultado de meses de trabajo con jóvenes del Raval de Barcelona que han decidido subir al escenario para expresar algunos de los temas que les preocupa —la incomprensión, la soledad, el futuro...—, y también sus sueños y sus expectativas. Zaida, Mohamed, Antonia, Hassan, y Gus. Así se llaman los jóvenes actores de la obra estrenada el 19 de noviembre de 2004 en el CCCB¹².

El Somni de Shirine habla de las barreras que aíslan a estos jóvenes de su entorno y los separan los unos de los otros. Unas barreras que a menudo se hacen evidentes en el Raval, donde viven los jóvenes actores de esta obra, y que sólo el intercambio y el conocimiento pueden derribar.



Dar voz a Zaida, Mohamed, Antonia, Hassan, y Gus, mostrarnos su creatividad, hacernos conocer sus vivencias, sus luchas y sus esperanzas a través del lenguaje teatral, es uno de los grandes méritos de este trabajo creativo, original y que va más allá del teatro como mero producto.

Para llevar a cabo el Teatro del Oprimido es necesario contar con un grupo homogéneo de personas, en este caso estamos presentes ante un colectivo de jóvenes de origen inmigrantes.

¹² Centre de Cultura Contemporània de Barcelona



Hola soy Antonia, soy de República Dominicana, estudio acá en Barcelona, vivo con mi familia y llevo seis años aquí, y hago el papel de Deyanira, una joven que se ha casado con un marroquí, Omar, y se preocupa por el, y desea ayudarlo.



Hola, yo soy Gus soy de Barcelona vivo aquí en el Raval soy estudiante de psicología, trabajo con niños y ahora estudio teatro, interpretación y teatro social en Pa'tothom.

Mi personaje es Joan, él ha vivido en Barcelona toda la vida, es un catalán, es bastante nacionalista un poco fascista, un día ve a la Shirine bailando.



Mi nombre es Hassan, y me dicen DJ, estoy en la escuela del trabajo hago carpintería, mi hobby es jugar al fútbol o al baloncesto, me gustan los comics del manga, etc. Mi personaje se llama DJ, como mi apodo es comerciante, tiene un restaurante, con un socio. DJ ha luchado siempre por tener un buen restorán fino, fino.



Mi nombre es Mohamed y vine a España hace cuatro años, hago el papel de Omar, el primo de Shirine, y esposo de Deyanira.



Me llamo Zaida, soy de Marruecos y vivo en Barcelona justamente en el Raval, llevo catorce años acá en España.

Me gusta actuar, bailar y en un futuro me gustaría hacer una película o una obra de teatro.

Mi Papel es el de una chica que viene de Marruecos buscando un futuro mejor, su sueño es ser bailarina y su familia no se lo permite.

Uno de los aspectos importantes del Teatro Foro es la interpretación que debe hacer el actor, lograr manifestar la emoción libremente, pero esto no es una tarea fácil, más aún, cuando el cuerpo está mecanizado por la incesante repetición de gestos y expresiones.

Ejercicios que apuntan a la reflexión física sobre cada uno, un monólogo, y los juegos tratan de la expresividad de los cuerpos como emisores y receptores de mensajes, los juegos son un diálogo.

Boal divide los ejercicios y juegos en cinco categorías, estos jóvenes comienzan su trabajo con la primera categoría, **sentir lo que se toca**.

Ejercicio: Las caminatas



Estos ejercicios sirven para desmecanizar el cuerpo de todas las mecanizaciones que nos afectan, la más importante es la manera de caminar, cada uno tiene su forma de caminar, pero también ésta se adapta al lugar en que nos encontramos. Cambiar nuestra manera de andar nos hace activar músculos que pocas veces

utilizamos y esto nos vuelve conscientes de nuestro cuerpo.

La segunda categoría es ***escuchar todo lo que se oye:***

Los jóvenes son incitados a jugar creando una máquina de sueños, un actor va hasta el centro e imagina que es parte del engranaje de esta máquina de sueños, hace un movimiento rítmico con su cuerpo y, al mismo tiempo, el sonido que esa pieza de la máquina debe producir. Los otros actores prestan atención, alrededor de la máquina. Un segundo actor se acerca y con su propio cuerpo, añade una segunda pieza al engranaje de esta máquina con otro sonido y otro movimiento, los cuales deben ser complementarios no idénticos, un tercer actor hace lo mismo para así hasta que todo el grupo forma una máquina, múltiple, compleja y armónica. Esto permite, gracias a la alternancia entre el estatuto de actor y el de espectador, establecer rápidamente un proceso de escucha y atención, de auto evaluación y de evaluación de los demás. Al no poder utilizar provisionalmente la palabra, evita así toda tentativa de autojustificación, el teatro imagen ofrece a los participantes acceso a un lenguaje simbólico susceptible de expresar mejor las tensiones, deseos y a un excelente medio de investigación de las representaciones mentales.



Los jóvenes con frecuencia tienden a dispersarse, a multiplicar las ideas y los proyectos, pero trabajar con la imagen les permite abordar una sola cosa por vez y aislar los segmentos de acción para profundizar en ella. La imagen en su estatismo vivo es siempre bella y es por tanto valiosa para los jóvenes, a menudo faltos de confianza.

4.1.1 Creación Colectiva

Las razones que tienen los jóvenes del Raval para involucrarse en esta experiencia son variadas, para algunos el teatro es un juego en el fondo y a través de él sienten que pueden aprender muchas cosas, otros sólo desean ser reconocidos por sus pares o, simplemente porque no tienen nada que hacer y desean aprovechar el tiempo haciendo teatro.





La creación del guión de su obra les ofrece un acceso fácil y lúdico al diálogo, permite que estos sean capaces de tomar la palabra, sobre los temas que más les interesa y les concierne.

El teatro es una herramienta ideal para tratar situaciones en que se sienten oprimidos y a través del teatro pueden volcarlos en un escenario.

En la adolescencia frecuentemente estos jóvenes se encuentran en desacuerdo con ellos mismos y con lo que los rodea. La posibilidad de practicar Teatro del Oprimido les abre un espacio seguro para expresar sus miedos, sueños, conflictos, y aprender en forma conjunta como enfrentarlos y resolverlos.





En un primer momento de la obra, se buscan las temáticas que serán abordadas. Los jóvenes comienzan una discusión entre ellos haciendo nacer de esta forma una reflexión crítica. Al reflexionar y dialogar es que estos jóvenes comienzan a liberar sus opresiones.

Luego configuran un guión con un tema propuesto por ellos, después se presenta al público y se pregunta que falta qué podría hacer Shirine, se realiza una reflexión sobre el tema, los temas no son fáciles, desde el tema de la convivencia como familia, el noviazgo entre gente de diversas culturas.

Primero ellos escriben el guión, sin que el director interfiera y la luego se debe ficcionar y llevar a escena la historia.

4.1.2 Ensayos de preparación de la sesión de Teatro Foro

Todo comienza con la partida de Shirine y el alejamiento de su familia y su cultura.



Ella llega a Barcelona a vivir con su primo Omar, el cual está casado con Deyanira.



Esta pareja está compuesta por personas pertenecientes a culturas distintas, situación recurrente pero no exentas de conflicto en el barrio del Raval.

En el proceso de ensayos para la preparación de una sesión de Teatro Foro para desarrollar el subtexto¹³ se trabaja con la técnica del interrogatorio. Los actores se sientan, sin salir de su personaje y son interrogados por los demás integrantes del grupo, sobre los acontecimientos de la obra, su ideología, sus gustos, etc. este ejercicio puede también realizarse en plena sesión de teatro foro, pero esta vez quienes interrogan son los espectadores.



Gus: ¿Te vas a vivir con él y te da lo mismo lo que digan tus padres?

Deyanira (Antonia): Sí

Hassan: ¿Tienen planes de tener hijos?

¹³ Buscar las raíces del diálogo de los personajes

Omar (Mohamed): Por lo menos yo quiero y quiero que sean musulmanes como yo, y como su madre.

Deyanira: ¿Que?



Mohamed: Tú te vas a convertir a la religión musulmana.



Deyanira: Noo, nooo...

Jordi: ¿Que problemas tendrían si ella no es de tu religión?

Hassan: El nombre de los niños.

Omar: Si...

Jordi: y la educación de los niños.

Hassan: El primer problema sería el nombre de los niños, digamos ella quisiera llamarlo José Luis y él Mustafá. Mustafá, noo, José Luis, no Mustafá.

Deyanira: Bueno si tenemos dos uno con el nombre que él diga y otro con el que yo diga.

Aquí ya nos damos cuenta de la importancia de crear un espacio de debate donde los jóvenes puedan dar a conocer sus opiniones. Los jóvenes usan las temáticas que están más vinculadas a ellos, llega un punto que la problemática del personaje inventado y la problemática de los jóvenes se asemejan mucho.

Omar tiene un restaurante en sociedad con DJ que es el socio mayoritario, y Shirine comienza a trabajar ahí.



Shirine trabaja en este restaurante pero su verdadero sueño es dedicarse al baile, y tratará de cumplir su sueño.



En la escena se muestra a un catalán vecino de estos marroquíes que le comenta a un amigo por teléfono la molestia que le causa tener como



Mientras habla con su amigo, ve a Shirine bailando, y se siente turbado frente a esta imagen por la cual se siente atraído, atracción que no es capaz de aceptar.



Joan, va a la casa de Omar para exigir que bajen el volumen de la música, y comienzan a discutir.
Le pide que no lo insulte en su casa a lo que Joan contesta que él hace lo que quiere, porque éste es su país



Shirine se encuentra harta de su trabajo, y desea exigir sus derechos pero también teme perder su trabajo.



Para esta escena el director utiliza la técnica de ensayo analítico de motivación. El actor debe entender claramente cuáles son las motivaciones y sentimientos que tiene al actuar, la voluntad¹⁴, la noluntad¹⁵ y finalmente elegir cual es la motivación dominante en la escena.

¹⁴ Desear alguna cosa, la cual necesariamente debe ser concreta.

¹⁵ Las emociones y los deseos jamás son puros, permanentemente nos enfrentamos a la contradicción de nuestros deseos, siempre existe otro deseo o sentimiento que se contrapone.



Mientras tanto Deyanira recibe un llamado telefónico para Shirine en que le avisan que ha sido seleccionada en un casting para bailar. Deyanira se lo comunica primero a su esposo. Omar se niega totalmente a que su prima se dedique al baile.



Al llegar Shirine a casa, Omar la encara por el asunto del llamado telefónico, y le dice que si no olvida la idea de bailar la enviará de vuelta a



Shirine se encuentra en una encrucijada, y está a punto de irse del hogar. En esta última escena se muestra en una imagen todos los problemas a los cuales se enfrenta Shirine.



En este momento se detiene la acción y se le pregunta al público qué debería hacer Shirine, la obra queda con un final abierto y es el público “el espectador” el llamado a debatir cual es la acción que debe realizar Shirine para romper con el ciclo de opresión.



4.2 Centro de Jana Sanskriti

Hace más de dos décadas atrás, un grupo de personas se juntó para llevar a cabo un experimento, aplicar el teatro como un método para cambio social. La idea se perfiló en sus mentes después de su encuentro con el trabajo de Augusto Boal. Este movimiento de teatro se ha dispersado en varias partes del mundo, utilizando el teatro como un instrumento poderoso del cambio. Este grupo es la base de un movimiento cultural que se basa en el humanismo, instruyendo a las personas para luchar contra la opresión encarada por ellos en su vida diaria. Este movimiento se esfuerza por erradicar la cultura del monólogo (en casa entre hombre y esposa, el padre y los niños, en la escuela entre maestro y estudiantes; en el trabajo entre empleador y trabajadores...) y establecer una cultura del diálogo¹⁶. Esto es el primer paso al empoderamiento¹⁷.

La creencia firme en la fuerza y la eficacia del teatro como un instrumento no sólo de comunicación, sino también de empoderamiento, ha tenido como resultado la formación de más como 30 grupos activos de teatro bajo la bandera de Jana Sanskriti. Cada uno de estos grupos integrado por hombres y mujeres que provienen de familias agrícolas dependen del jornal diario para un sustento. Estos grupos, además de realizar las presentaciones, participan de reuniones que surgen a partir del teatro foro y otras acciones sociales en el nivel de la aldea.

En este momento Jana Sanskriti trabaja en siete estados de la India y tiene en su centro poco más de quinientos miembros.

Los equipos de Jana Sanskriti ensayan y realizan teatro foro de forma regular. Ellos además realizan talleres cada dos meses. Hay mujeres en todos los

¹⁶ Dialogo se define como el intercambio libre entre personas libres - individuos o grupos. Significa la participación en la sociedad humana con iguales derechos, y con respeto mutuo de diferencias.

¹⁷ Dar el poder a los oprimidos

equipos de Jana Sanskriti.

Jana Sanskriti empieza el trabajo con grupos sólo de mujeres y hoy existen 8 grupos activos en Bengala rural, que se reúnen regularmente para ensayos de teatro y realizar talleres. Además realizan presentaciones habitualmente. Maasanta Parab¹⁸, las campañas culturales sobre asuntos locales, son algunos de sus actividades regulares.

Jana Sanskriti prepara el terreno para la formación de Comités de Protección de Derechos humanos en el centro de Bengala Occidental. Estos Comités quieren ser la base de la sociedad civil, una sociedad basada en la cooperación, la humanidad y la no violencia.

La diferencia fundamental que existe entre Jana Sanskriti y otros grupos es la manera verdadera e intensa en que practican las técnicas del Teatro del Oprimido, conjuntamente respetando su filosofía, no se han centrado sólo en la técnica, sino también en su la filosofía.

La institución más feudal que existe en las aldeas de Bengala es la familia. No se permite a las mujeres salir de sus hogares o hablar a otros. En las aldeas en que ha estado Jana Sanskriti, las mujeres han salido de sus hogares. Están participando activamente en actividades del teatro aunque en algunos casos sus maridos no lo aprueban. Muchas mujeres también se han hecho activas en asuntos políticos de la aldea. Este fenómeno también ha cambiado las relaciones dentro de las familias, ya que las mujeres se encuentran en este momento mucho mejor que ahora.

El hecho de transformarse en espectador las ha motivado para asumir un rol activo en la vida diaria, también, las personas han tomado un rol más activo en el

¹⁸ Fiestas culturales mensuales realizadas en las áreas rurales (Forum Theatre in Rural Areas. www.formaart.cl)

gobierno y en la administración local. Esto ha dado como resultado una tensión entre el grupo gobernante local y la gente corriente – es una tensión positiva que fuerza ambos lados para ser responsable en su acción y para pensar en la responsabilidad.

El teatro de Jana Sanskriti ha jugado un papel significativo entregándole poder a individuos así como a las comunidades. Han tratado una variedad de asuntos tales como el pago de sueldos iguales a mujeres y hombres, el alcoholismo y la discriminación hacia las mujeres, la corrupción dentro del sistema político, los derechos humanos etc.

4.2.1 Playing for Change

Las representaciones de teatro-foro, una de las técnicas del Teatro del Oprimido, se coordinan a través de la figura del comodín, maestro de ceremonias que media entre el equipo actoral y el público, una figura dialéctica que debe garantizar en la representación el derecho de hablar de cada persona y asegurarse de que todo el público participa para hacer una reflexión colectiva que no sea una sucesión de intervenciones, sino un debate sobre las posibilidades reales de introducir hoy cambios en el mundo.



19

¹⁹ Las escenas con mayor carga emocional, son detenidas, quedando una imagen fija de la opresión.

Una de las principales prioridades del teatro del oprimido es abordar las opresiones que tienen los individuos.

La representación que realizan estas mujeres aborda su situación ante y después del matrimonio. Utilizando mucho simbolismo, estas mujeres nos muestran cómo se les arrebató su infancia, y son entregadas a un hombre en matrimonio.

Las actrices que representan esta sesión de Teatro foro han sido víctimas de la opresión, los matrimonios en la India son concertados, los padres pagan para que se case. Casi todas las bodas se negocian en términos de joyas, vestidos o dinero que la familia de la novia debe pagar a su familia política y la opinión de la mujer no es tomada en cuenta. A través de las representaciones de Teatro Foro, ellas pueden mostrar su realidad.

En esta escena vemos representado a la hija que desea romper su estado de opresión y que el padre desea mantener (un oprimido y un opresor), estos personajes se ven claramente caracterizados para poder ser identificados con exactitud, de esta manera podemos darnos cuenta de la forma que tiene cada uno enfrentar la situación, ahí es donde reside el conflicto, en este caso se nos presenta a un padre que desea casar a su hija sin su consentimiento.

Todo el pueblo celebra el matrimonio, cantando y bailando.
--



Los actores pertenecen al mismo pueblo y representan situaciones de su propia vida.

La siguiente escena es el momento en que la joven es presentada a su futuro esposo y familia política.



Al negarse provoca una disputa entre las familias.



La joven es presionada por sus padres para aceptar al joven.



Los actores a través de la expresión corporal logran transmitir con claridad su función social, sus deseos, sus opresiones, esto lo realizan a través de sus movimientos y gestos. Todos los movimientos y gestos proponen un significado, logrando así una verdadera acción dramática.

Cada personaje se representa *visualmente*, de esta manera se le reconoce independientemente de su discurso hablado, el vestuario contiene elementos que son fácilmente identificables. Las imágenes están cargadas de simbolismo, no es necesario “entender” el sentido de cada imagen o captar el significado exacto, sino “sentir” la imagen, las imágenes proyectan en cada uno diferentes sentidos, dependiendo de nuestros recuerdos, sentimientos, etc. Y su función es dar más fuerza a la historia.

Siempre con un marcado simbolismo, se nos muestran los años de opresión que han tenido que sufrir las mujeres de estas aldeas, años de transitar por caminos que no han elegido.



Y como su sociedad la encadena a un destino impuesto, sintiéndose prisionera sin fuerzas para luchar. La protagonista nos da a conocer su voluntad de poder elegir su destino, no aceptar la imposición de un matrimonio convenido, pero también nos devela su nolutad, a través de las mujeres que tiran del las cuerdas, recordándole que problemas puede enfrentar si no acepta la decisión de su padre, y como puede será rechazada por su comunidad.

La historia es un antimodelo²⁰ que tiene un fallo social con un final abierto que está expresado claramente, esto estimula al público a expresarse e intervenir, y de esta manera tratar de encontrar una nueva forma de enfrentarse al padre (opresor).

En este momento se detiene la acción, y el comodín²¹ invita a la gente a participar dando su opinión acerca de la situación tratada.

²⁰ El modelo ya contiene una connotación de camino a seguir, mientras que una pieza de teatro foro debe presentar siempre la duda y no la certeza; debe ser siempre un antimodelo que se someta a discusión.

²¹ Es política de Jana Sanskriti tener sólo mujeres comodines, es una forma de dar voz a la mujer en una sociedad patriarcal.

4.2.1.1 Espectadores protagonistas de la acción



Los espectadores son en la gran mayoría hombres y mujeres provenientes de la aldea y algunas aldeas cercanas, estos observan cuidadosamente la situación representada, situación que es por todos ellos conocida y que en esta oportunidad tendrán la posibilidad de cuestionarla.

Tomando en cuenta los comentarios de la audiencia los actores interpretan la escena en que la joven es revisada por el padre del novio, la tratan como una mercancía, alguien grita la escena se congela, y el comodín, pregunta:

**Comodín (Sima Ganguli): ¡El padre del novio mide el pelo de la novia!!
¿Alguien tiene una opinión? ¿Es esto correcto?**

Motivar a la audiencia para que participe activamente es función del Comodín, éste reenvía las dudas al público para que este decida, el comodín se mantiene neutral.



Audiencia: NO! Absolutamente no.

El público comenta.



El comodín trata de incentivar al público para que intervenga, en este caso las mujeres se muestran muy tímidas y les cuesta dar su opinión, el comodín interroga al público acerca de lo que están viendo y trata que estos participen. En la sesión de Teatro Foro todo el público es espectador, aunque se aparten, ya que saben que pueden parar la escena en cualquier momento. Por tanto si deciden no decir nada, esa elección ya es una participación.

Comodín: ¡Salga! Comparta sus pensamientos, sólo debe decir lo que piensa.

“Por favor... usted no va actuar... Usted sólo tiene que decir a todos lo que piensas”

La persona no se atreve a pasar al centro.

El comodín sigue invitando a la gente a participar.

Comodín: ¿Alguien más? ¿Nadie desea decir lo que piensa?

Una mujer se atreve.



Comodín: ¡Si! Pase adelante, un gran aplauso por favor!

Las demás mujeres la alientan a pasar.



(Imagen anterior)

(Imagen con la espectatriz)

La mujer toma el papel de la novia, y comienza la acción donde antes se había detenido

Padre del novio: Verifique el pelo, hijo, sus manos, vea que todo esté en orden.



Novia: ¿Por qué me trata de esta forma... yo no me quiero casar.

Padre del novio: ¿Qué? Mi hijo se casará contigo... ¿Porque no debería verificar que todo este en orden?...

Novia: Tú revisaste el largo de mi pelo...

Padre del novio: Puede ser que no te hayan dado el aceite para el pelo en tu casa.

Novia: Ya he escuchado todo eso, y también sé de las novias que son asesinadas si no entregan la dote que se exige por ley.

El comodín tiene la función de animar y corregir al espectador cuando se equivoca en algo esencial para la historia.

La opresión que antes ejercía el padre ahora se intensifica y el espectador trata de encontrar argumentos para poder terminar con la situación de opresión.

Cada ser humano es capaz de actuar: para sobrevivir, necesariamente tenemos que producir acciones y observar esas acciones y sus efectos sobre el mundo exterior. La coexistencia del actor y el espectador en el mismo individuo, esto provoca una nueva forma de comunicación y que este tenga un rol más activo.

El Teatro del Oprimido ofrece a cada uno el método estético para analizar su pasado, en el contexto de su presente, y para poder inventar su futuro, sin esperar por él. El Teatro del Oprimido ayuda a las personas a recuperar un lenguaje que ya poseen, aprenden a vivir en la sociedad jugando al teatro. Aprenden como sentir,

sintiendo; como pensar, pensando; como actuar, actuando. El Teatro del Oprimido es un ensayo para la realidad.

Se establece otra clase de espectador, uno que ya no delega poderes en los personajes para que ellos piensen ni para que actúen en su lugar. El espectador de esta manera se libera.

*Un actor que actuando es actuación, un espectador actuando es acción*²²

La escena se representa dentro de un círculo delimitado en un principio con maderos que luego son utilizados en la escena, de esta forma se rompe con la idea clásica de separar, actores de espectadores, a través de esta forma de presentar la pieza de Teatro Foro se hace más fácil la intervención del público.



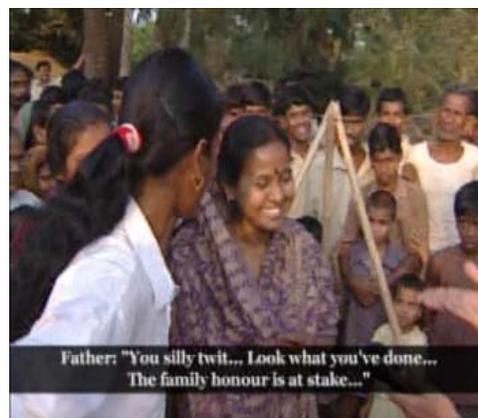
Comodín: El padre se rehúsa a aceptar tu negativa, ¿Tu, que vas a hacer ahora?

Novia: Yo Me niego a casarme de esta manera.... No me casaré

²² Augusto Boal



Comodín: Pero tu padre quiere que te cases. ¿Cómo te rehúsas a lo que el desea?



Padre: Tú eres tonta ¿Qué has hecho? El honor de la familia está en juego.



Novia: Por favor, trata de entender, chicos y chicas tienen los mismos derechos.

Yo no voy a entrar a un matrimonio sin felicidad, yo puedo estudiar, obtener un trabajo, hacer mi vida



Audiencia: ¡Maravilloso, muy bien dicho! (todos aplauden)

4.2.1.2 Inspirador de acción social



Los miembros de Jana Sanskriti realizan marchas para luchar por los derechos del pueblo, de esta manera interactúan con otros pueblos, con las mujeres, pescadores, se lucha desde la erradicación de la violencia doméstica hasta la corrupción de los políticos.



La gente no tenía espacios políticos para poder debatir, ese espacio lo abrió el teatro, de esta manera las voces del pueblo encuentran cómo expresarse y canalizar sus opiniones, luego de las sesiones de teatro foro se juntan a debatir sobre los temas abordados.



A pesar de la visión revolucionaria que ha tenido el Teatro del Oprimido, es un error creer que simplemente practicando las formas, los ejercicios, Juegos y técnicas se creará la visión política, pero en este caso ha impulsado muchos movimientos sociales. Jana Sanskriti prepara el terreno para la formación de Comités de Protección de Derechos humanos en el centro de Bengala Occidental. Estos Comités quieren ser la base de la sociedad civil, una sociedad basada en la cooperación, la humanidad y la no violencia

El Teatro del Oprimido les ha ayudado a poder organizarse, aprender a debatir, y aunar sus fuerzas para conseguir objetivos comunes, un ejemplo es el asunto del alcoholismo, éste es identificado como una urgencia por las mujeres de Jana Sanskriti. Ellas veían el consumo del licor del país, como una maldición para su comunidad. Sus ingresos escasos se diluían en el licor, y lo peor de todo, era un

motivo principal para aumentar la violencia doméstica. Jana Sanskriti puso en escena el asunto, realizando sesiones de foro, en numerosas aldeas. Inicialmente la acción era violenta – personas fueron a tiendas de licor y las quemaban. En la siguiente sesión de teatro, las personas comenzaron a pensar más constructivamente, por ejemplo, ellas trataron de encontrar las ocupaciones alternativas para los que vendían licor.

Esta experiencia responden a la dinámica de un cambio social porque:

- Parte del pueblo.
- Trabajan a partir de la problemática que este plantea.
- Los oprimidos pueden controlar todo el proceso.
- Ellos imponen su propio ritmo.
- Invitan a intervenir en la transformación de la realidad.

El hecho de encuadrarse en una corriente de liberación, permite que estas experiencias puedan ser realmente efectivas. Otro aspecto positivo en estas iniciativas es la continuidad que existe.

CONCLUSIONES.

Al estudiar y conocer lo que es el Teatro del Oprimido, pudimos verificar nuestra hipótesis que las experiencias de Teatro Foro (Somni de Shirine y Playing for Change) confirman los principios básicos del Teatro del Oprimido, la transformación del espectador en protagonista de la acción teatral y el intento a través de esta transformación, de modificar la sociedad.

En las experiencias de Teatro Foro, se mantiene una relación dialéctica con la vida cotidiana como materia prima. Desde la investigación inicial para obtener la información necesaria para el desarrollo de la obra, pasando por la elaboración del guión promoviendo la discusión y la reflexión crítica, hasta la devolución de esa realidad transformada en reivindicación social. Este trabajo que se realiza sobre la realidad, da como resultado la visión de la realidad como una materia transformable, y a la vez permite imaginar otra.

El final abierto que tienen las obras “El Somni de Shirine” y “Playing for Change” dan un sentido de inconclusión, este dinamismo y perspectiva de futuro, nos hacen pensar que el trabajo no queda concluido al finalizar la obra, sino que la obra misma es un disparador que promueve una intervención política organizada en esa realidad que se ha demostrado modificable en la escena de esta manera se hace posible el cambio de mirada de los actores profesionales como de los participantes, que logran esclarecer la visión de su propia condición y consolidan una postura crítica y reflexiva sobre su mundo cotidiano en relación a conflictos sociales mayores, transformándose en actores sociales y políticos críticos y activos que intervienen juntos en la realidad, con un objetivo común. Con esto la práctica teatral se integra en un ámbito mayor, que la convierte en una práctica política al pasar a formar parte orgánica de la lucha por la liberación, en y con los sectores marginados.

El nuevo proceso de comunicación teatral, que se identifica claramente en “Playing for Change”, permitiéndonos verificar la nueva relación entre actor y espectador en su rol activo, extendiendo el tema de la obra más allá del espacio de la puesta en escena, a través del debate final, que en realidad es una conclusión conjunta sobre la problemática, que inspira una acción política concreta. De este modo creemos que se construye análogamente al mensaje de la obra, un mensaje político con intenciones de intervenir en la realidad. Decimos con intenciones de intervenir, porque el teatro no interviene directamente en la realidad como elemento transformador, pero sí puede como construcción simbólica a través de una analogía convertirse en conductor indirecto hacia un cambio real.

El Teatro del Oprimido no sólo se caracteriza como una forma de ruptura con el teatro tradicional, sino también como una evolución del teatro tradicional. Decimos esto porque después del análisis podemos darnos cuenta que el Teatro del Oprimido, si bien puso en crisis los conceptos básicos del Teatro tradicional, no descarta totalmente la estética y sus códigos, sino que dota de un nuevo sentido a los conceptos de obra, actor, espectador, etc.

Al disolverse la división actor y espectador, se hace posible poner el teatro a disposición de los colectivos como medio de tratamiento y difusión de sus reclamos. Darle la voz a los sectores marginados, que éstos sientan la libertad de elegir y tratar como le parezca un tema que represente sus intereses, la temática de la obra proyectará estos intereses hacia la realidad.

El Teatro del Oprimido es una forma de ensayo de lo que luego será la práctica real, como una acción previa a lo que sucederá en los hechos sociales, como un lugar experimental en el que ya empiezan a funcionar valores, modos y relaciones que deben trasladarse a la sociedad. Es así como el Teatro del Oprimido emerge como la maduración de un proceso de discusiones ideológicas. Desde esta perspectiva podemos decir que el Teatro del Oprimido se instala no sólo como vanguardia artística, sino también como vanguardia política.

El Teatro del oprimido, no se propone como meta solamente la socialización del teatro, enseñar a los individuos a producir arte, sino que el método mismo, funciona como una herramienta que a través de la transferencia de conocimientos artísticos, se propone en el fondo, transferir un modo de organización política para alcanzar los objetivos que concretarían una nueva sociedad. El teatro de este modo se constituye como una herramienta más de intervención social, un espacio de práctica para éste cambio, un lugar donde a través de la representación se acciona la realidad y se experimentan las formas de relación social que mantendría un nuevo hombre.

BIBLIOGRAFÍA.

FUENTES PRIMARIAS

Boal, Augusto. 1985. *Teatro del Oprimido*. México: Nueva Imagen.

_____.2004 *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.

_____.2004. *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial.

Gran Angular. 2004. *Somni de Shirine*. (DVD) Barcelona: Televisión Española.

Julián Boal. 2004. *Playing for Change*. (CD) India: Jana Sanscriti.

FUENTES SECUNDARIAS

Berryman, Phillip.1987.*Teología de la Liberación: Los hechos esenciales en torno al movimiento revolucionario en América Latina y otros lugares*. Proyecto ensayo hispánico: (On-line), www.ensayistas.org/critica/liberacion/berryman

Brecht, Bertold. 1970. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Briones, Andrés. 1998. *Augusto Boal. Teatro del Oprimido*. Tesis para optar al título profesional de Actor. Santiago: Universidad Católica de Chile.

Chesney, Luis. 2000. *Las teorías dramáticas de Augusto Boal*. Caracas: Cuadernos de Postgrado FHE.

_____.1987. *El teatro popular en América Latina*. Venezuela: CELCIT.

Freire, Paulo. 2002. *Pedagogía del Oprimido*. Argentina: Siglo Veintiuno.

Gómez, José. 2003. *Discurso literario y pensamiento de la liberación: La cruz invertida en la contextualización de una época*. 1993. Proyecto ensayo hispánico: (On-line), www.ensayistas.org/filosofos/argentina/aguinis/gomez0.htm

Gutiérrez, Gustavo. 1977. *Teología de la Liberación*. España: Ediciones Sígueme.

Hormigón, Juan. 1998. "Brecht: dialéctica y productividad" *Revista de la asociación de directores de escena de España, ADE teatro N° 70/71*. pp12.

Laferrrière, George. 2003. *Palabras para la acción*. España: Ñaque.

Pörtl, Klaus. 2001. *La identidad Venezolana o Latinoamericana en el teatro contemporáneo de América Latina*. Dr@mateatro: (On-line), www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0003/identidad_teatro.html. Número 3.

Rodríguez, Anabella. 2000. *El teatro revolucionario de Boal y el juego reformista del público*. Dr@mateatro: (On-line) www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0003/identidad_teatro.html. Número 3.

Romo, Ricardo. 2003. "Contribuciones freirianas al pensamiento latinoamericano". *Lecciones de Paulo Freire. Cruzando fronteras: experiencias que se completan*. Buenos Aires: CLACSO.

Salazar, Augusto. 1969. *Entre Escila y Caribdis. Reflexiones sobre la vida peruana*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.

- Oliveros, Roberto. 1990. *Breve historia de la teología de la liberación (1962-1990)*.
Proyecto ensayo hispánico: (on-line), [www.ensayistas.org/critica/liberacion/
varios/oliveros.htm](http://www.ensayistas.org/critica/liberacion/varios/oliveros.htm)
- Pérez-Rasilla, Eduardo. 1998. "Brecht y el sentido de extrañamiento una forma de concebir el teatro" *Revista de la asociación de directores de escena de España, ADE teatro* Nº 70/71.pp. 134
- Sánchez, David.1999. *Derecho y liberación en América Latina*. Bilbao: Desclee de brouwer.
- Sant'Anna, Catarina. 2002. "Poder e cultura: As lutas de resistência crítica através de duas experiências teatrais". *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO

ANEXO I

Organización Internacional del Teatro del Oprimido (ITO)

Declaración de Principios

Preámbulo

1. El objetivo básico del Teatro del Oprimido es humanizar a la Humanidad
2. El Teatro del Oprimido es un sistema de Ejercicios, Juegos y Técnicas basado en el Teatro Esencial, para ayudar a los hombres y a las mujeres a desarrollar lo que ya poseen dentro de sí mismos: el teatro.

Teatro Esencial

3. Todo ser humano es teatro!
4. Teatro se define como la existencia simultánea – en el mismo espacio y contexto - de actores y espectadores. Cada ser humano es capaz de observar la situación y de observarse a si mismo en situación.
5. El teatro esencial consiste de tres elementos: Teatro Subjetivo, Teatro Objetivo y el Lenguaje Teatral.
6. Cada ser humano es capaz de actuar: para sobrevivir, necesariamente tenemos que producir acciones y observar esas acciones y sus efectos sobre el mundo exterior. Ser Humano significa ser Teatro: la coexistencia del actor y el espectador en el mismo individuo. Esto es el Teatro Subjetivo.

7. Cuando seres humanos se limitan a la observación de un objeto, una persona o un espacio, negando su capacidad y necesidad del actuar, la energía que sería usada para actuar se transfiere sobre aquel espacio u objeto, creando un espacio subjetivo en el espacio físico que ya existía: es el Espacio Estético. Esto es el Teatro Objetivo.

8. Todo ser humano usa, en sus vidas cotidianas, el mismo lenguaje que los actores usan sobre el escenario: sus voces, sus cuerpos, sus movimientos y sus expresiones traducen sus ideas, emociones y deseos en el Lenguaje Teatral.

Teatro del Oprimido

9. El Teatro del Oprimido ofrece a cada uno el método estético para analizar su pasado, en el contexto de su presente, y para poder inventar su futuro, sin esperar por él. El Teatro del Oprimido ayuda a los seres humanos a recuperar un lenguaje que ya poseen – aprendemos como vivir en la sociedad jugando al teatro. Aprendemos como sentir, sintiendo; como pensar, pensando; como actuar, actuando. El Teatro del Oprimido es un ensayo para la realidad.

10. Llamamos oprimidos a los individuos, o grupos, que son socialmente, culturalmente, políticamente, o por razones de raza o sexualidad, o en cualquier otra manera, desposeídos de su derecho al Diálogo, o impedidos de ejercer este derecho.

11. Diálogo se define como el intercambio libre entre personas libres - individuos o grupos. Significa la participación en la sociedad humana con iguales derechos, y con respeto mutuo de diferencias.

12. El Teatro del Oprimido se basa en la premisa que todas las relaciones humanas debiesen ser de un tipo dialógico: entre hombres y mujeres, entre razas, familias, grupos y naciones, el diálogo debiese siempre prevalecer. En realidad, todos los diálogos tienen la tendencia de transformarse en monólogos, los cuales crean la relación opresores–oprimidos. Reconociendo esta realidad, el principio fundamental del Teatro del Oprimido es el de ayudar a restaurar el diálogo entre seres humanos.

Principios y Objetivos

13. El Teatro del Oprimido es un movimiento mundial estético, no violento, que busca la paz, pero no la pasividad.

14. El Teatro del Oprimido trata de activar a la gente en un esfuerzo humanista, expresado por su propio nombre: teatro de, por, y para el oprimido. Un sistema que facilita a la gente a actuar en la ficción del teatro para transformarse en protagonistas, y sujetos activos, de su propia vida.

15. El Teatro del Oprimido no es ideología ni partido político, no es dogmático ni compulsivo, y es respetuoso hacia todas las culturas. Es un método de análisis y una manera para llegar a sociedades más felices. Por su carácter humanista y democrático, es usado en todo el mundo, todos los campos de actividades sociales, como: educación, cultura, arte, política, trabajo social, psicoterapia, alfabetización y salud pública.

16. El Teatro del Oprimido es usado actualmente en docenas de naciones alrededor del mundo, como instrumento para llegar a descubrimientos sobre uno mismo y sobre el Otro, para clarificar y expresar nuestros deseos y comprender los de los demás; un instrumento para cambiar circunstancias que producen dolor y para realzar las que producen paz; para respetar diferencias entre individuos y grupos, y para la inclusión de todos los seres humanos en el Diálogo; y, finalmente, un instrumento para llegar a la justicia económica y social, la cual es el fundamento

de una verdadera democracia. Resumiendo, el objetivo general del Teatro del Oprimido es el desarrollo de Derechos Humanos esenciales.

La Organización Internacional del Teatro del Oprimido (ITO)

17. La ITO es una organización que coordina y realiza el desarrollo del Teatro del Oprimido en todo en mundo, según los principios y objetivos de esta declaración.

18. La ITO realiza esto ideal conectando sus practicantes en una red mundial, promoviendo el intercambio y el desarrollo metodológico; facilitando la instrucción y la multiplicación de las técnicas existentes; concibiendo proyectos en un nivel mundial, estimulando la creación de Centros del Teatro del Oprimido (CTO's) en un nivel local; mejorando y creando las condiciones para el trabajo de los CTO's y los practicantes y creando un encuentro internacional en el internet.

19. La ITO tendrá el mismo carácter humanista y democrático como sus principios y sus objetivos; incorporará cada contribución de los que trabajan bajo esta Declaración de Principios.

20. La ITO supondrá que cualquier persona, usando las varias técnicas del Teatro del Oprimido, subscribe esta Declaración de Principios.

www.theatreoftheoppressed.org

ANEXO II

Cronología de Augusto Boal

1931 – Nace Augusto Boal en la ciudad de Río de Janeiro; vivió en el barrio de la Peña, desde los nueve años dirige a sus hermanos en escenas teatrales en los almuerzos familiares de los domingos, a partir de los fascículos semanales del Conde de Monte Cristo, comprados por su madre; a partir de los 11 años ayuda a su padre en la panadería y observa a los obreros de la Curtiembre Carioca de cerca ; ya muchacho, trabaja en TEN-Teatro Experimental del Negro, escribe piezas, dirige el departamento cultural estudiantil por tres años en la universidad, y así conoce Sábado, Magaldi y el dramaturgo Nelson Rodrigues, que le lee y comenta los textos, corrigiendo sus diálogos y aconsejándole una “deformación de lo real” y no una reproducción; se forma en Química a los 22 años; se escribe con John Gassner, con quien desea estudiar.

1950-52 – consigue ir a estudiar en la School of Dramatic Arts, de la Columbia University, en Nueva York, EUA, donde se inscribe en Química; es alumno de John Gassner, el Prof. de A. Miller y de T. Williams; integra el The Writers Group, grupo de escritores de teatro, novelistas, romancistas; escribe 20 piezas en dos años sobre su barrio carioca, la Peña, en general melodramas de violencia; estudia dramaturgia, dirección, historia del teatro, Shakespeare.

1954 – trabaja en Río con Leo Jusi y Glaucio Gil; objetivo: “Desarrollar la dramaturgia brasileña, descubrir un estilo brasileño de interpretación”. Recibe invitación de José Renato, del Teatro de Arena para dirigir Ratones y hombres, de Steinbeck y Juno y el Pavo real, de Sean O' Casey Investiga el estilo realista.

1955 – el Teatro de Arena deja de ser itinerante y pasa a tener sede propia.

1956 y 1957 – realiza dos cursos de dramaturgia, para público en general, como divulgación; Boal pasa a ser director cultural del Teatro de Arena.

1957 – crea la comedia Marido magro, Mulher chata, en una breve fase aparentemente desconectado de sus investigaciones de problemas sociales como materia teatral

1958 – Seminario de Dramaturgia, a partir de 16 de marzo; de allí saldrían Chapetuba Fútbol Club, de Vianninha; Eles não usam black-tie, de Guarnieri, y Revolução na América do Sul, del propio Boal.

1959 – abre el Laboratorio de Interpretación, junto al Arena, en moldes semejantes al Actors Studio de N.Y.; planea un teatro político, “una integración mayor del teatro con la población”, volviendo a los temas sociales del inicio de su carrera, años antes; quiere alcanzar el mayor número de espectadores, una platea popular, una tentativa de teatro no emocional, con piezas escritas por equipos (Lo que usted sabe sobre el petróleo? y Vida, pasión y muerte del presidente Vargas).

1960 – escribe Revolución en América del Sur

1961 – escribe José, del parto a la sepultura.

1971 – concibe el Teatro Periódico en São Paulo; es exiliado; crea el Teatro del Oprimido, ya en Argentina, donde permanece por cinco años, con una estancia en el Perú también.

1976 – en cinco años desarrolla tres formas del Teatro del Oprimido: el “Teatro Fórum”, el “Teatro Invisible” y el “Teatro Imagen” (con indios en el Perú en 1973).

1976-1986 – desarrolla las técnicas introspectivas de teatralización de la subjetividad, junto a pueblos europeos: “Arco-Iris del deseo”; además de divulgar y desarrollar el Teatro del Oprimido, realizando talleres, formando núcleos y creando centros en ciudades europeas.

1978 – Dicta cátedra en la Sorbonne y funda el CTO de París - Centre de Théâtre de l' Opprimé, con apoyo del presidente Mitterand.

1982 – Darcy Ribeiro, vice-gobernador del Río, lo invita a volver a Brasil y hacer el teatro del oprimido junto al proyecto de los CIEPs (red de escuelas públicas provinciales modernas).

1986 – el apoyo gubernamental de Darcy termina con su no reelección al Gobierno y Boal no encuentra ayuda ni en las instituciones privada.

1989 – nace el CTO-Río. Darcy Ribeiro se hace gobernador del Río, pero las propuestas y proyectos ya no se concretan.

1990 – publica El arco-iris del deseo – método Boal de teatro y terapia, Río: Editora Civilización Brasileña.

1992 – en tres años el CTO-Río sólo tuvo algunos contratos con el sindicato de los bancarios, con ayuntamientos de Ipatinga y Son Caetano, el evento Tierra y democracia del IBASE, talleres para público en general y extranjeros (grupos venidos a Brasil de Alemania y Nueva York); funcionando precariamente, sin apoyos gubernamentales desde 1989, Boal y los integrantes del CTO-Río resuelven concluir sus actividades, sin embargo de forma festiva y musical (un sepelio en el “estilo Nueva Orleans”), poniéndose a servicio de un partido político, el PT; las actividades del grupo, en Campaña por Bené (Benedita da Silva) para el ayuntamiento del Río y más tarde en el movimiento popular por la deposición del Presidente de Brasil (Collor de Mello), ganan tanta repercusión y espacio en los

medios que Boal es invitado a presentarse candidato a concejal de Río de Janeiro, se niega, acaba aceptando y gana las elecciones, tomando posesión en el inicio de enero de 1993.

1992 – publica por la Civilización Brasileña Doscientos ejercicios para actor y no-actor con gana de decir alguna cosa a través del teatro.

1993 – nombrado concejal, Boal contrata todos los animadores del CTO-Río como sus asesores de gabinete en la Cámara Legislativa del Río, inventan el Teatro Legislativo, recorriendo los barrios de la ciudad para la creación conjunta de leyes, con la población, a través del teatro, según una “democracia transitiva”.

1996 – Termina el mandato de concejal; publica por la Revan el libro Aquí nadie es burro!, en que transforma en crónicas sus discursos en la Cámara del Río

1998 – retoma el Teatro Legislativo, ahora bajo el patrocinio de la Fundación Ford; publica, por la Record, Juegos para actores y no-actores.

2000 – publica, por la Record, Hamlet y el hijo del panadero.

2001 – lanza el mismo libro en Inglaterra; comienza a trabajar con El MST- Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin-Tierra; y un inmenso trabajo con presidiarios del estado de São Paulo; honda en Río de Janeiro la soñada Fábrica de Teatro Popular y una revista.