



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

El Teatro del Oprimido: política y terapia

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A

NARA ALEIDA HIDALGO PECH

ASESOR: LIC. LEONARDO HERRERA GONZÁLEZ

SINODALES:

MTRO. DAVID PSALMON

LIC. EMILIO MÉNDEZ RÍOS

DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ

MTRO. RICARDO ALBERTO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR



México, D.F.

13 de noviembre del 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, la Facultad de Filosofía y Letras y en particular al Colegio de Literatura dramática y teatro que fueron mi hogar académico durante los últimos siete años.

A mi asesor Leonardo Herrera González por su enorme paciencia y solidaridad durante todo el desarrollo de esta tesis.

A los sinodales Óscar Armando García, Ricardo García Arteaga, Emilio Méndez Ríos y David Psalmon por su tiempo y paciencia para leer y comentar este trabajo, por cuestionarlo y así enriquecer este fascinante proceso de investigación.

DEDICATORIA

Para poder escribir este trabajo fue necesario atravesar un camino difícil y fascinante que por momentos amenazaba con postergar indefinidamente la conclusión. Son numerosos los detalles que favorecen un proceso. En todos los altibajos que experimenté tuve la fortuna de contar con amigos y familia que me apoyaron en muchos sentidos. Lamento no poder enunciarlos a todos.

A mi madre por educarme, por formar en mí esta inquietud artística, humanística y un fuerte sentido del compromiso y la disciplina. Sin su presencia y apoyo no podría haber terminado este ciclo académico.

A mi hermana, a quien admiro por su arrojo en el trabajo práctico del TO y en general por su labor social.

A mi padre por su apoyo económico y por haberme regalado el amor a los libros y a la labor profesional.

A Patch Limón, quien me acompaña desde hace ya cinco años. Que escuchó mis epifanías a lo largo de esta investigación, y que con su amor impulsó profundamente este ciclo que ahora termina.

A Pablo Herrero, amigo de siempre, que me presentó este tema hace ya diez años. Por su pasión, su cuestionamiento constante y su amistad incondicional.

A mi amigo Robert por escuchar con paciencia e interés mi tesis. A Ely por ayudarme en las lecturas en inglés y por su apoyo en muchos sentidos.

Y finalmente, pero no por ello menos importantes, a mis amigos, colegas y maestros que desde Mérida, Yucatán, me dan su amor, su motivación y su apoyo. A quienes dejé de ver por venir al DF a estudiar la carrera les dedico éste, mi cierre del ciclo académico.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1. Hacia los orígenes del Teatro del Oprimido	4
1.1 Contexto político: Brasil 1964-1971	4
1.2 Teatro Arena de São Paulo (1953-1971)	22
1.3 Semblanza de Augusto Boal (1931-2009)	36
Capítulo 2. Teatro del Oprimido	47
2.1 Opresión	47
2.2 Concepto de teatro en el Teatro del Oprimido	56
2.3 Plan de conversión del espectador en actor	67
Capítulo 3. Política y terapia en el Teatro del Oprimido	75
3.1 Política	77
3.1.1 Teatro Invisible	78
3.1.2 Teatro Foro	82
3.2 Terapia	89
3.2.1 Teatro Imagen	91
Discusión	101
Fuentes de información	106
Anexos	
1. Entrevista a David Psalmon	108
2. Entrevista a Lucero Mendizábal	130

INTRODUCCIÓN

Nuestro objeto de estudio es el Teatro del Oprimido (TO), específicamente sus planteamientos sobre el trabajo psicoterapéutico y de acción social.

Esta propuesta escénica fue planteada en 1973 por Augusto Boal como consecuencia de la dictadura en Brasil y otros países de Latinoamérica. Posteriormente fue desarrollada a lo largo de cuarenta años de trabajo con distintos grupos, en diversas partes del mundo y con sus particulares relaciones opresivas. Se trata de un sistema eminentemente práctico cuyo objetivo es transformar al espectador en actor y transformador de la acción; el teatro como ensayo para la revolución. Busca empoderar al espectador a través del uso del espacio estético,¹ favoreciendo su conversión en actor. Esta conversión equivale a lo que Philip Lichtenberg plantea como la transformación de las agencias en agentes, es decir, que las personas que funcionan como instrumento de otros comiencen a actuar a partir de sus propias necesidades y en consecuencia se hagan responsables de sus acciones y elecciones. Boal y Lichtenberg coinciden en que sólo con esta transformación, el individuo alcanza la condición de sujeto: “Ser sujeto, en la terminología moderna, equivale a ser un agente alerta, un arquitecto constructor de su propia vida y un hacedor consciente de su vida social”.²

Las características del TO³ que cautivaron nuestro interés son principalmente estas: su enfoque político del teatro, el trabajo directo con el espectador y su carácter combativo contra la opresión.

Sobre la opresión cabe comentar lo siguiente. La opresión es una estrategia de poder en la que una parte somete a otra a través de la fuerza o la humillación. Se puede manifestar en muy diversas relaciones, desde el matrimonio hasta el ámbito internacional, pasando por la amistad, la familia o el trabajo. La opresión es una problemática actual y mundial, ante la que todos somos vulnerables, o en palabras de Lichtenberg: “Mientras la desigualdad viene a ser el resultado, las dinámicas opresivas

¹ Boal denomina Espacio estético a aquél que es utilizado para la acción teatral, lo desarrollaremos más ampliamente en el apartado 2.2. de esta tesis.

² LICHTENBERG, Philip, *Psicología de la opresión. Guía para terapeutas y activistas*, p. XXIII.

³ TO serán las siglas utilizadas en la tesis para referir Teatro del Oprimido.

corresponden a los procesos que distorsionan las relaciones interpersonales en el mundo entero”.⁴ Y podemos afirmar que la sociedad en la que vivimos se caracteriza por la desigualdad, económica y social.

Para combatirla se han planteado distintos caminos en los ámbitos de la psicoterapia, la educación y la acción política tales como trabajo de grupos, organizaciones sociales, acciones de concientización y sindicatos, entre otros. El Teatro del Oprimido es una de estas opciones.

Hablamos de un teatro abiertamente político, con fines sociales definidos y formas escénicas correspondientes. Lo consideramos una propuesta escénica pertinente para el contexto político actual en México, en donde la conversión del sector marginado en sujetos de derecho puede promover la participación ciudadana y la organización civil, como vías de solución a problemas sociales tales como violencia de género, violencia familiar, discriminación, explotación laboral, entre otros. Por ello, aproximarnos a dicha propuesta, definirla y analizarla, son tareas básicas para abordar prácticamente sus planteamientos.

La estructura de la tesis se organiza en tres capítulos, seguidos de la discusión y anexos. En el primer capítulo nos interesa estudiar las circunstancias que dieron origen a la formulación del TO desde tres perspectivas: el contexto socio-político, el contexto cultural y las circunstancias particulares de su creador. Así pues, exponemos el contexto histórico de Brasil entre 1964 y 1971, que corresponde al golpe de Estado dado por los militares brasileños y la instauración de una dictadura hasta el exilio de Boal. A continuación mostramos un panorama del teatro contemporáneo en Brasil, abocándonos particularmente a la historia del grupo Teatro Arena, el cual dirigió Boal y donde se comenzaron a practicar formas que posteriormente serían sistematizadas en el TO. Finalmente hacemos una breve semblanza del creador brasileño, a fin de recorrer panorámicamente sus distintas etapas creativas.

En el capítulo dos nos propusimos construir un concepto sólido de *Teatro del Oprimido*, considerando para ello sus justificaciones teóricas y sus objetivos

⁴ *Ibid.*, p. XVII.

fundamentales. En principio reflexionamos sobre el concepto de opresión, qué es y cómo se configura en la psicología del individuo. Posteriormente revisamos el concepto de teatro del cual parte el TO y que sostiene la formulación de sus formas escénicas hasta la fecha. Y para cerrar este capítulo nos concentraremos en el Plan de conversión del espectador en actor que, como veremos en el concepto de teatro, puede considerarse el planteamiento básico del sistema.

En el capítulo tres estudiamos puntualmente las particularidades de dos líneas de trabajo en el TO: la acción social y la acción psicoterapéutica. Sobre ellas nos atañe distinguir las formas escénicas representativas y los matices que diferencian sus planteamientos y objetivos.

Una vez que hayamos hecho este recorrido nos interesa reflexionar sobre la pertinencia y vigencia del sistema TO en el México actual, lo cual desarrollamos en el apartado de Discusión. Finalmente hemos complementado este trabajo con dos entrevistas realizadas a David Psalmon y Lucero Mendizábal, quienes han trabajado diversas técnicas del TO en México, durante los últimos diez años.

Para concluir la presente introducción consideramos necesario aclarar lo siguiente. En el desarrollo de este estudio hemos incluido de manera muy somera una reflexión sobre la influencia que Bertolt Brecht y Paulo Freire tuvieron en Augusto Boal. Identificamos que los planteamientos teóricos sobre el Teatro didáctico, hechos por el director alemán, y de la Pedagogía del oprimido, por parte del segundo, apoyaron las reflexiones de Boal para formular el Teatro del Oprimido. No obstante, el estudio de las relaciones entre Brecht y Freire con Boal merece atención aparte; cómo mencionarlas en un trabajo que no las aborda como eje principal nos planteó la problemática de saber qué decir y hasta dónde desarrollarlo. Nuestra expectativa fue entonces encontrar en Boal las referencias directas hacia ambos creadores pero, para nuestra sorpresa, el creador brasileño no los menciona sino de forma pasajera. Por ello, optamos por aclarar tan sólo lo indispensable en los momentos pertinentes, a modo de nota al pie de página, con el propósito de facilitar la lectura y no caer en la omisión.

Capítulo 1.

Hacia los orígenes del Teatro del Oprimido

Todo movimiento artístico es susceptible de relacionarse con condiciones socio-políticas específicas. En este caso revisaremos las circunstancias históricas de Brasil en la década de los sesenta del siglo XX; contexto en el que Augusto Boal se desarrolla como individuo y como creador escénico en el Teatro Arena. Este fue el espacio creativo donde comenzó la práctica escénica que posteriormente se convertirá en los planteamientos metodológicos⁵ del Teatro del Oprimido.

A continuación nos dedicaremos a dicha revisión a fin de aclarar la dimensión social de la técnica, qué motivó su aparición y cuál fue su objetivo.

1.1 Contexto socio-político: Brasil 1964-1971

Cuando comenzamos el estudio sobre el Teatro del Oprimido, distinguimos en las palabras de Boal la profunda importancia que tuvo el contexto político en la formulación del sistema. Es decir, el propósito de idear un sistema que apoyara a la liberación del pueblo respondía a unas condiciones de vida, observadas y experimentadas, donde reinaba la censura, la represión, la tortura y la persecución ideológica, entre otros delicados aspectos.

Sobre el peso que tienen las circunstancias históricas del período señalado, Julián Boal menciona: “[...] Y lo mismo para mi padre, si inventó el Teatro del Oprimido no fue en cuanto artista, no fue para inventar algo de nuevo, no fue para escribir una nueva página en la historia del teatro mundial. La idea era intentar encontrar armas teatrales que funcionen para luchar contra la dictadura”.⁶ Comenzaremos pues por la revisión de dichas condiciones socio-políticas a fin de construir un retrato sensible.

El 31 de marzo de 1964, durante el gobierno de João Goulart, Brasil sufre un golpe de Estado. El conflicto de intereses detrás de este suceso se puede sintetizar en la

⁵ Boal se refiere a estos como el plan general de conversión del espectador en actor.

⁶ Conferencia de Julián Boal en el Simposio de Educación Expandida en el Festival Internacional Zemos en 1998, 11ª Edición. https://www.youtube.com/watch?v=kh_Hr93IFQw. Consultado el 1 de Febrero de 2013.

fuerza de la política nacionalista de Brasil, por un lado, y en sentido contrario, la fuerza de los intereses de inversión por parte del capital extranjero.

Con el gobierno de Goulart se cumplían treinta y cuatro años de la política “nacionalista” iniciada en la posrevolución (1930), encabezada por Getulio Vargas. Esta política nacionalista debe ser entendida en el contexto brasileño como el interés de la nacionalización de los recursos del país. Costa Pinto nos invita a problematizar este discurso nacionalista cuando reconoce que el concepto de nacionalismo lleva en sí una delicada ambigüedad ya que “[...] este sentido real de cualquier política de nacionalización se descubre por el análisis objetivo, en cada caso concreto, de quién controla el poder de nacionalizar; para alcanzar qué fines y según qué técnicas y direcciones se aplica la medida [...] temas y problemas fundamentales que siempre estuvieron encubiertos bajo las nebulosidades de la demagogia nacionalistera”.⁷

Y por su parte Helio Jaguaribe nos ayuda a completar la idea de este tipo de gobierno al identificarlo como un Estado populista⁸, ya que respondía, a nivel retórico, a los intereses de las clases marginadas, pero en su funcionamiento, es decir, en las condiciones sociales que afectan al individuo, privilegiaba los intereses de la burguesía y la clase media.

Se plantea hasta aquí que la línea de gobierno desde Getulio Vargas hasta Goulart era de perfil populista, apoyado en el discurso nacionalista y aprovechando las ambigüedades de éste. Llevando a cabo acciones que beneficiaran a la burguesía y a la clase obrera, siempre en prioridad de la primera y en apariencia de la segunda. Este modelo político populista tiene la cualidad de mantener una organización relativamente democrática y un proceso prolongado y exitoso de desarrollo. Y aunque los beneficios de este desarrollo son proporcionales a cada clase social, genera la expectativa de ir ganando cada vez más.

Sin embargo, el gobierno del presidente João Goulart se caracterizó por un énfasis particular en beneficio de la clase obrera y campesina, y del ascenso de masas en

⁷ COSTA, L. A., *Nacionalismo y militarismo*, p. 39.

⁸ JAGUARIBE, Helio, *Brasil: Crisis y alternativas*, p. 13.

general. Veamos puntualmente cuáles de estas acciones fueron las que despertaron el interés por el golpe de Estado.

Durante su gobierno, iniciado en 1961, el Ministerio de Educación desarrolla el programa de alfabetización por medio del método de Paulo Freire conocido como Pedagogía del oprimido;⁹ mismo que a mediano plazo tendría el efecto de incorporar nuevos electores del sector popular al proceso político. Asimismo los campesinos crean varias asociaciones y elaboran una Declaración Política en la que la Reforma Agraria es el tema principal, junto al control de las ganancias e intereses remitidos a sus matrices por las empresas extranjeras.¹⁰ Estos puntos serán respaldados y defendidos por Goulart, quien se mantiene firme en una política de reformas de base, considerando como prioritaria la Reforma Agraria. Se trata de un gobierno caracterizado por “[...] una amplia libertad y un pujante ascenso del movimiento de masas”,¹¹ cualidades que promueven la creación de un Comando general de trabajadores y una Central campesina, entre otras acciones.

Sin embargo, su perfil populista se manifiesta con ciertas contradicciones en materia de política económica. Cómo lograr la industrialización del país y cómo situarse en el circuito económico internacional de dominio capitalista, son las inquietudes planteadas por el contexto mundial. Goulart, por un lado, establecía relaciones comerciales con todo el bloque socialista encabezado por la URSS y por otra parte otorgaba concesiones a los monopolios de la industria extranjera.¹²

Sin embargo, desde la perspectiva de la burguesía, este gobierno estaba “[...] cada vez más identificado con una concepción socializante de la producción, [y] surgía como un peligro para el mantenimiento de la empresa privada”.¹³ El sector más acomodado

⁹ Las técnicas de Freire, tal como se exponen en sus libros *La educación como práctica de la liberación* y *Pedagogía del oprimido*, adoptan el nombre general de “concientización”, y surgieron directamente de su descontento con los métodos “verticalistas” que se usaban tradicionalmente para enseñar a leer y escribir. [...] En lugar de aplicar las formas de instrucción tradicionales, que tratan a los alumnos como receptáculos o recipientes que el maestro ha de llenar [...] Promovió Freire la idea de que lo único de lo que carecían sus alumnos era de las herramientas lingüísticas apropiadas para leer y escribir [...]. VERSÉNYI, Adam, *El teatro en América Latina*, p. 230.

¹⁰ TAVARES, Flavio, *Pau de arara. La violencia militar en el Brasil. Con apéndices documentales*, p. 49.

¹¹ CASO, Antonio, *Los subversivos*, p. 398.

¹² *Ibid.*, p. 399.

¹³ JAGUARIBE, Helio, *op. cit.*, p. 27.

de la población, contando entre ellos a altos mandos militares y a la burguesía nacional, etiquetó al presidente de comunista. Este término, internacionalizado a partir de la Guerra Fría, era difundido como una amenaza a la nación, siendo en realidad una amenaza al *status* de las clases más acomodadas. Así pues, ya desde el año de 1962, las Fuerzas Armadas, en complicidad con hombres de la industria, organizaban una estrategia para detener las reformas de base, mismas que eran fuertemente defendidas por los trabajadores y estudiantes.

Se manifiesta entonces un claro conflicto entre una fuerza que lucha por mejores condiciones de vida y una fuerza interesada en conservar y acrecentar sus bienes y privilegios. El sector obrero, campesino y estudiantil contra el sector de los latifundistas y hombres de la industria.

En enero de 1964, Goulart firma un decreto que restringía al 10% el envío de ganancias de las empresas capitalistas extranjeras al exterior y en los mítines defiende: “[...] el derecho al voto de los analfabetos, el derecho de los sargentos a elegir y ser elegidos, la nacionalización de las refinerías particulares de petróleo, etcétera”.¹⁴ Ante estas declaraciones el sector de la burguesía nacional y la clase media que apoyaban en inicio a Goulart, se sintieron amenazadas en sus intereses. Por su parte, la izquierda estaba dividida y desorganizada mientras que la derecha invertía sus recursos en la difusión de una atmósfera de terror psicológico, utilizando todos los medios masivos de comunicación para desacreditar al gobierno:

La cadena de terror psicológico dirigida a volcar a la clase media contra João Goulart y contra las reformas de base no se limitaba a explotar el fervor religioso. Los diarios se esmeraban en demostrar que el comunismo llegaba, que lo iba a destruir todo, que implantaría el terror en el país. Las acusaciones, poco rebuscadas, se resumían en presentar al comunismo como un régimen en que todos los burgueses eran fusilados, las mujeres “socializadas”, mientras los obreros “brutos y analfabetos” darían las órdenes, las iglesias serían cerradas y todas las tierras expropiadas.¹⁵

¹⁴ TAVARES, Flavio, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵ *Ibid.*, p. 57.

Finalmente, transcurren un par de meses bajo esta atmósfera. El 31 de Marzo de 1964, tanques, soldados y varios grupos militares y policiales toman Río de Janeiro y levantan barricadas. El presidente João Goulart da un último mensaje al pueblo y se refugia en Porto Alegre ante el inminente golpe de Estado.

El 1º de abril, Brasil amanece sin gobierno, reina la confusión y el miedo: comercios, bancos, industrias y escuelas permanecen cerradas. En la madrugada del 2 de abril el presidente de la Cámara de Diputados, Ranieri Mazzili, toma posesión como presidente provisional “[...] hasta que los militares decidan qué hacer con el Brasil”.¹⁶ Mazzili anuncia un nuevo gabinete ministerial conformado por militares. Las actividades regresan a una relativa normalidad. Transcurre una semana.

El 9 de abril tres ministros militares publican el Acta Institucional, con once artículos y un plazo de cumplimiento de 60 días. En esta Acta se plantea extender el poder del Presidente de la República, la supresión de la inelegibilidad de los oficiales en servicio activo y el objetivo de extirpar el comunismo “que tanto daño le hacía a la economía”. En el artículo once, se anuncia el carácter que tendría el período de gobierno que estaba por instaurarse: “En interés de la paz y del honor nacional, y sin las limitaciones previstas en la Constitución, los comandantes-jefe que publican la presente Acta podrán suspender los derechos políticos por el plazo de 10 años y anular mandatos legislativos federales, provinciales y municipales, excluido el examen judicial de estos actos”.¹⁷

Este gobierno tenía como primer objetivo instalar lo que los militares entendían como un Nuevo Orden, mismo que sería obtenido bajo una filosofía militar de vigilancia y castigo. Este Nuevo Orden tenía como principales objetivos la apertura económica a la industria extranjera capitalista, principalmente norteamericana, y la clausura total de los movimientos considerados de corte comunista o de izquierda en general. Al respecto señala Antonio Caso: “[...] la falta de pruebas de la temida subversión comunista no impidió que las prisiones brasileñas fueran repletas durante las primeras semanas que siguieron al golpe con cuarenta mil presos políticos de todas las ideologías, tendencias

¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

y matices de izquierda, nacionalistas o simplemente progresistas”.¹⁸ Y Tavares nos ayuda a completar la idea cuando comenta que la fase mayor del golpe era esencialmente práctica y consistía en el desmantelamiento de las estructuras de carácter popular, sindical y de politización construidas en los últimos años de industrialización y en función de la movilización por las reformas de base.¹⁹

Con los factores antes descritos se puede afirmar que la fuerza política detrás de los militares brasileños, ejecutores del golpe de Estado, eran los intereses económicos de la burguesía brasileña y de los intereses trasnacionales de Estados Unidos. Y también cabe señalar que las circunstancias mundiales favorecieron el rol protagónico del sector militar:

[...] los avances extraordinarios de la tecnología bélica y de su potencial de destrucción, de un lado, y de otro la continua negación de la razón traída por la racionalización mecanicista de la vida del hombre moderno, han abierto en todos sus niveles, enormes huecos y anomias en la trama de instituciones, valores y relaciones humanas, haciendo que para los problemas, tensiones y crisis que de ahí resultan la violencia aparezca casi siempre como la única y desesperada solución. Una época histórica cuya vida cotidiana tiene esta dramática tela de fondo no puede sorprenderse por el surgimiento del militarismo, pues la institución militar, en sus limitados estilos y dimensiones, no es más que una anticipación de rasgos y patrones que se están generalizando en la sociedad tecnocrática como un todo.²⁰

En consecuencia, la dictadura militar en Brasil nace en 1964 y concluye en 1985. Para los propósitos de este estudio, nos limitaremos al año de 1971, abarcando con ello tres períodos presidenciales de gobierno militar: Castelo Branco (1964-1966), Costa e Silva (1966-1969) y los primeros años del período de Emilio Garrastazú Médici (1969-1974).

Tras la publicación del Acta Institucional el 9 de abril de 1964, 39 diputados federales son expulsados del Congreso y todos los parlamentarios son obligados a aceptar la

¹⁸ CASO, Antonio, *op. cit.*, p. 401.

¹⁹ TAVARES, Flavio, *op. cit.*, p. 77.

²⁰ COSTA, L. A., *op. cit.*, p. 48.

elección del nuevo presidente General Humberto de Alençar Castelo Branco, el 11 de abril.

Este hombre representaba un sector de la milicia educado en la Escuela Superior de Guerra (ESG), fundada en 1949 según el modelo de la National War College de Estados Unidos; con una filosofía norteamericana anticomunista y en el concepto de guerra global: política, económica y psicosocial.²¹ Al respecto Antonio Caso señala que: “Todo el coro golpista, sin excepción, entonaba el himno del anti-comunismo dentro de la más depurada técnica de la guerra psicológica desarrollada ayer por el nazi Goebbels y patrocinada hoy por el Pentágono y el Departamento de Estado norteamericanos”.²² De igual manera, Tavares reconoce que la formación de esta ideología militar pro-imperialista proviene de la colaboración del gobierno brasileño con EU durante la Segunda Guerra Mundial: “De regreso de los campos de batalla, de la convivencia con los estados mayores militares norteamericanos, [los militares brasileños] acatan la realidad de un nuevo y definitivo vínculo imperialista”.²³

Instalado este gobierno, los militares usan su poder para perseguir y arrestar a estudiantes, obreros, políticos e intelectuales de oposición. Todo aquel individuo que manifestara un asomo de empatía por la política progresista, nacionalista o comunista era arrestado. La base ideológica para justificar dichas acciones era una campaña empezada décadas atrás, en la que se difundía la idea del comunismo como un acto terrorista. Por lo tanto apresar a aquellos que defendían esta línea política significaba defender al país de una terrible amenaza a la seguridad nacional.

Durante este primer periodo de la dictadura militar se realizaron acciones que tenían un fuerte carácter de venganza e intimidación. Como dice Antonio Caso, mencionarlas todas sería casi imposible en tan pocas páginas; he aquí algunas de ellas para darnos una idea de cuáles fueron las condiciones de vida en Brasil durante este período; muchas de ellas serán constantes durante los siguientes gobiernos.

Entre los acuerdos que fueron aprobados por la dictadura encontramos los siguientes. El acuerdo de extraterritorialidad, en oposición a la medida de Goulart de

²¹ TAVARES, Flavio, *op. cit.*, p. 66.

²² CASO, Antonio, *op. cit.*, p. 401.

²³ TAVARES, Flavio, *op. cit.*, p. 24.

limitar al 10% el envío de remesas, establece que si una empresa norteamericana es nacionalizada, la indemnización será pagada a la firma expropiada de acuerdo a lo que establece la ley norteamericana y no la brasileña. El acuerdo del impuesto del 25% establece que el impuesto sobre la renta de las personas jurídicas, únicamente de nacionalidad norteamericana, sea rebajado al 20% y al 15%. Y el caso Petrobrás, símbolo del nacionalismo brasileño, donde Castelo Branco “[...] entregó el sector de la petroquímica a la explotación de grupos capitalistas extranjeros”.²⁴

Esta situación de entrega fue llamada por el lado de la dictadura como teoría de la quiebra positiva, pero otros teóricos la han llamado desnacionalización.

Cuando nos referimos al carácter vengativo de la dictadura, hablamos de la persecución, encierro y tortura de personas de la oposición respaldadas por gobiernos anteriores, así como a la legalización de acuerdos que habían sido frenados en tiempos anteriores, como el caso mencionado de Petrobrás y la aprobación del acuerdo militar Brasil-EUA, firmado y oculto en 1948 por el mariscal Gaspar Dutra y ratificado por el Congreso el 6 de abril de 1964. Este acuerdo permite a EUA introducir espías en las Fuerzas Armadas brasileñas y así conocer los planes de defensa nacional, además de enseñar los métodos tácticos de las fuerzas armadas de Estados Unidos e inculcando “[...] la ideología imperialista y fascistoide del Pentágono”.²⁵

También, desde el primer período de gobierno se creó el SNI (Serviço Nacional de Informações) que se encargaba de recopilar toda la información de cada ciudadano de Brasil, y que funcionaría para el registro y monitoreo de todas las personas involucradas en la organización o apoyo de acciones “subversivas”, lo que a su vez facilitaría su aprensión. Al respecto dice Caso:

Como si no bastaran las tristemente célebres Segundas secciones (los servicios secretos del ejército, la marina y la aeronáutica), el Departamento de orden político y social (DOPS), las diversas policías políticas de los estados de la federación y otros cuerpos represivos ya existentes en abundancia, la dictadura militar de Castelo Branco creó el llamado Servicio Nacional de Informaciones

²⁴ CASO, Antonio, *op. cit.*, p. 409.

²⁵ *Ibid.*, p. 395.

(SNI), una curiosa mezcla de Gestapo nazista, PIDE portuguesa y FBI norteamericana”.²⁶

Se volvieron comunes los términos de Subversión y Seguridad Nacional. El primero relacionado con las acciones de crítica, denuncia y resistencia que llevaba a cabo el sector obrero, estudiantil, e incluso algunos grupos dentro de la milicia y el clero. Y el segundo entendido como la justificación de cualquier acción violenta que llevaba a cabo el gobierno, definido por los manuales militares como el conjunto de condiciones que permiten alcanzar los objetivos nacionales y permanentes,²⁷ siendo estos objetivos definidos y conocidos sólo por las Fuerzas militares.

A continuación vamos a enfocarnos en las acciones que se llevaron a cabo contra el sector estudiantil, obrero y cultural.

El Ministerio de Educación y de Trabajo fue ocupado por militares simpatizantes de la actual línea política y desde estos cargos ejercían la censura y el castigo por los diversos actos subversivos. Por ejemplo, en el gobierno de Castelo éste eligió como ministro de Educación y Cultura a Flávio Suplicy de Lacerda, quien anteriormente, como rector de una universidad “[...] mandó arrancar páginas que él consideraba inmorales de los libros de uno de los clásicos de la literatura en lengua portuguesa (Eça de Queiroz) y de una obra de Emile Zolá”.²⁸ Fue en el período de este ministro que Paulo Freire se exilió.

También en el ámbito de la educación es significativo el interés de instaurar el acuerdo MEC-USAID. Este acuerdo entre el Ministerio de Educación y Cultura y la USAID (United States Agency for International Development) establecía que la educación brasileña seguiría el modelo norteamericano y pretendía transformar las universidades brasileñas en instituciones del capital privado. Sobre sus finalidades, Tavares agrega: “[...] transformar gradualmente el carácter de los cursos humanistas,

²⁶ *Ibid.*, p. 402.

²⁷ TAVARES, Flavio, *op. cit.*, p. 7.

²⁸ *Ibid.*, p. 75.

fuentes de especulación y crítica, en cursos directamente subordinados a las necesidades de la industria local”.²⁹

Por otra parte, en el sector laboral se llevó a cabo el plan de congelamiento salarial (Decreto-ley n15), la Ley 4330 y la Ley del Fondo de Garantía por Tiempo de Servicios, entre otros.

El congelamiento salarial fue una medida sugerida por el Fondo Monetario Internacional para detener la inflación que el modelo populista había dejado en Brasil. Por su parte, la Ley 4330 anulaba el derecho de huelga y colocaba bajo la Ley de Seguridad Nacional a los desobedientes, y en 1965 se promulgó la Ley del Fondo de Garantía por Tiempo de Servicios que permitía despedir al trabajador en cualquier momento indemnizándolo con una “ridícula” suma de un fondo económico formado por depósitos mensuales de la parte patronal. Esta Ley permitía también despedir empleados estables con más de diez años de labor, obligándolos a aceptar esta Ley en su nuevo empleo.³⁰

En cuanto a la cultura, que trataremos de manera más específica en el apartado siguiente, cabe mencionar aquí lo sucedido durante el golpe de Estado. Entre las primeras acciones llevadas a cabo encontramos la clausura de los Centros de Cultura Popular, presentes desde el gobierno de Jânio Quadros.³¹ Estos centros ofrecían cursos de cocina, teatro y filosofía, entre otros; y eran considerados centros de diálogo y comunidad. De hecho, los primeros experimentos de Paulo Freire, en cuanto a la Pedagogía del oprimido, acontecieron en estos espacios.³² Posteriormente, la figura del censor cobraría inmenso poder sobre las puestas en escena, editando los textos bajo razones morales e ideológicas.

Sin embargo, cuando los grupos, como el Teatro Arena, desarrollaban actividades escénicas que les permitieran resistir o evadir la censura, las fuerzas militares intervinieron de manera más directa, amenazando, encarcelando, secuestrando y

²⁹ *Ibid.*, p. 91.

³⁰ *Ibid.*, pp.102-103.

³¹ Presidente de Brasil (1961)

³² BOAL, Augusto, *Hamlet and the Baker's son*. p. 193.

torturando a los diversos integrantes. Es ésta represión, de hecho, la principal razón del desmantelamiento del grupo Teatro Arena. A continuación presentamos una referencia de Tavares respecto a la reacción de la dictadura ante la actividad de teatro popular:

En São Paulo, la Facultad de Filosofía, uno de los núcleos más politizados de la ciudad, es atacada y tiroteada por bandas del C.C.C. (Comando de Caça aos Comunistas) parapetadas en una universidad particular al otro lado de la calle. Formado por oficiales del ejército, policías e hijos de familias ricas, el C.C.C. es una organización típicamente paramilitar y fue particularmente activa en 1968 atacando con bombas y a mano armada representaciones teatrales de vanguardia, secuestrando actores y realizando una serie de actos de provocación.³³

Por su parte, los sectores obrero y estudiantil permanecieron en constante resistencia y denuncia de las medidas gubernamentales. Los estudiantes organizaron congresos nacionales a través de la UNE (União Nacional dos Estudantes), marchas a las que progresivamente se sumó el apoyo de los trabajadores. Asimismo llevaron a cabo acciones simbólicas como nombrar el “Día de la mentira” al aniversario del golpe de Estado.

A continuación algunos hechos ocurridos en relación a las actividades de oposición. El 23 de septiembre de 1966, los estudiantes organizan el Día Nacional de Protesta contra la Dictadura. Por la noche se reúnen en la Universidad Federal de Río de Janeiro acompañados del rector Pedro Calmon. Son dos mil estudiantes. Inician una asamblea en la Facultad de Filosofía. Al otro lado de la calle un General discute planes de combate con el comandante de la policía militar (PM). Horas más tarde la Universidad es cercada y el rector Calmon entabla negociaciones con los militares para que se permita la evacuación de los estudiantes, sin necesidad de violencia. Sin embargo esto es tan sólo una estrategia militar, mientras “la negociación” sucede, las tropas normales

³³ *Ibid.*, p. 113.

de la Policía Militar son sustituidas por pelotones de choque. Flavio Tavares expresa lo sucedido posteriormente:

A las tres de la madrugada cortan la luz eléctrica, la invasión comienza. Los estudiantes se refugian en el último piso del edificio, de donde bajan empujados escaleras abajo, como en un remolino humano, recibiendo durante el trayecto puntapiés, golpes, culatazos, bastonazos. Los policías colocados en dos filas paralelas vuelcan todo su odio contra el estudiantado. La prensa resume el hecho: “La Policía militar invadió, golpeó. Primer balance: cien heridos y más de cien presos”.³⁴

El periodo de Castelo Branco se ve interrumpido por posibles conflictos con el Congreso. Al terminar, en enero de 1967, forzó la aprobación de una Constitución, junto con la ley de Seguridad Nacional. Esta nueva Constitución incorporaba gran parte del programa militar y confirmaba la ampliación del poder del ejecutivo y del gobierno central.

La reacción de las clases afectadas por las medidas de la dictadura llevó a implantar como estrategia constante la persecución y represión en contra de todo movimiento de oposición. Al respecto de estas acciones represivas, ejecutadas durante la dictadura militar, Helio Jaguaribe hace una distinción de las alternativas gubernamentales posibles, ante la crisis del populismo, y señala las características de la dictadura como una reacción a la fuerza de oposición que ejercía el pueblo brasileño. Es decir, Jaguaribe plantea que es posible un funcionamiento “democrático” conveniente a las clases privilegiadas si la fuerza participativa de la clase marginada es fácilmente manipulable. Pero en el caso de Brasil la cultura de oposición es mayoritaria y activa políticamente, esto significa que, para conservación de los privilegios de la burguesía industrial, el gobierno militar brasileño necesitó implantar un modelo de organización social limitativo de la participación.³⁵

³⁴ *Ibid.*, p. 91.

³⁵ JAGUARIBE, Helio, *op. cit.*, p. 33.

Nos hemos extendido con todo propósito sobre este primer período de gobierno militar, ya que las acciones que lo definen tuvieron continuidad en los períodos siguientes, siendo mínimas las diferencias. Antonio Caso lo denomina así: “[...] la fase de preparación del área, de la entrega ostensible y brutal. Después, durante los siguientes gobiernos militares (Costa e Silva y Garrastazú Médici), la entrega se tornó rutina y se viene desarrollando sin mayores violencias ni sobresaltos”.³⁶

Este primer período fue denominado por la dictadura como la fase de “Reconstrucción nacional”, justificando que el nuevo presidente sería el “encargado de humanizar la revolución iniciada en 1964”.³⁷ Una junta militar nombra al siguiente dirigente: Costa e Silva. En su período acontecen multitudinarias marchas callejeras de estudiantes, un Frente Amplio de viejos líderes políticos de la burguesía que reclamaban la vuelta a la democratización y acciones de la guerrilla urbana.

Sobre el Frente Amplio, Antonio Caso nos aclara que se trata de “[...] un reagrupamiento de sectores representativos de las clases dominantes, que contó siempre con el apoyo de otros sectores políticos en Washington [...]”,³⁸ y explica que esta organización respondía al interés de EU de superar la fase militar y regresar al gobierno civil.

Por otra parte la organización de la guerrilla urbana representa un importante evento en este período dictatorial. Sus primeras acciones se ubican en el año de 1968 que, cabe señalar, fue un año de múltiples movimientos estudiantiles y populares a nivel mundial. Los principales representantes de este movimiento son Carlos Marighella y Carlos Lamarca.³⁹

³⁶ CASO, Antonio, *op. cit.*, p. 412.

³⁷ *Ibid.*, p. 414.

³⁸ *Ibid.*, p. 415.

³⁹ Nos limitamos a señalar que Marighella fue militante del partido comunista y expulsado del mismo en 1967, convirtiéndose en el dirigente más conocido de los distintos grupos armados, independientes entre sí, que se organizaban para expropiar dinero en los bancos y realizar otras operaciones, como atentados con bombas. Y por su parte, Carlos Lamarca era un capitán que desertó del Ejército robando armas de su batallón, acompañado por un pequeño grupo de soldados y sargentos y que se dedicó a la lucha contra la dictadura junto con la agrupación Vanguarda Popular Revolucionaria, integrada también por intelectuales y obreros. TAVARES, Flavio, *op. cit.*, p. 109 y p. 120.

Observamos entonces que el principal distintivo de este período es el movimiento estudiantil y la guerrilla urbana. Ante estas acciones de guerrilla, las fuerzas armadas reaccionaron con la proclamación del Acta Institucional núm. 5. Este documento representa uno de los pasos más contundentes hacia la institucionalización de la tortura. En ese sentido Flavio Tavares narra puntualmente los aspectos más relevantes de dicha Acta:

En la noche de ese 13 [diciembre de 1968], el país sabrá, por la radio y la televisión, que ha sido decretada una nueva Acta Institucional y que se clausuró el Congreso:

Artículo 2: El presidente podrá decretar el receso del Congreso...

Artículo 3: ...intervenir en los Estados y en los municipios...

Artículo 4: ...suspender los derechos políticos de cualquier ciudadano por el plazo de diez años y cesar mandatos electivos federales, de los Estados y los municipios.

Artículo 6: Se suspende las garantías constitucionales o legales de vitalicidad, inamovilidad y estabilidad en todas las funciones.

Artículo 10: Queda suspendida la garantía del *habeas corpus* en los casos de los crímenes políticos, contra la seguridad nacional y la economía popular.⁴⁰

Acto seguido comenzó la persecución de universitarios, empleados públicos, líderes populares y cualquier persona que pudiera tener relación con el movimiento revolucionario o ser opositores potenciales al régimen.⁴¹ Estos eran “Secuestrados de sus casas por la madrugada, los presos eran mantenidos incomunicados. No podían dirigirse a ningún abogado, ni eso servía de algo, ya que el *habeas corpus* o cualquier otro intento de medida judicial habían sido abolidos”.⁴² Los profesores universitarios fueron expulsados de su trabajo mediante la jubilación forzosa; asimismo un nuevo grupo de parlamentarios fue proscrito.

Por su parte las acciones armadas se tornaron más violentas, surgieron varias organizaciones guerrilleras, hubo asaltos a bancos, atentados. Para combatirlas, los

⁴⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁴¹ BORGES, Zoraida, *op. cit.*, p. 17.

⁴² TAVARES, Flavio, *op. cit.*, p. 128.

militares crearon órganos especiales de represión, que actuaban por encima de la ley. Este decreto fraccionó el poder permitiendo que cada General decidiera sobre su región militar de acuerdo a su propia línea y sus auxiliares más directos; Tavares llama a esta fase la de la “autofagia” ya que el sector de ultraderecha dentro de la institución militar concentró el poder y pasó incluso al arresto de “viejos maestros del fascismo ahora sospechosos de liberalismo”, entre otros de la misma línea política.⁴³

Cuando ya había fijado las fechas para revocar el Acta núm. 5 y reabrir el Congreso, sistematizando las medidas represivas dentro del ámbito de la nueva constitución, Costa e Silva sufre, repentinamente, el 29 de Agosto de 1969, una perturbación neurológica que lo deja hemipléjico. Una junta militar integrada por los ministros del ejército, marina y aeronáutica asume el mando el 1º de septiembre. Este breve período se caracteriza por una mayor organización de la guerrilla urbana, entendiendo esto como el logro de algunos objetivos a través de una acción específica: el secuestro de embajadores.

El 4 de septiembre de 1969 un comando conjunto de la Ação Libertadora Nacional y el movimiento MR8 secuestra al embajador norteamericano, pidiendo a cambio de su liberación la publicación de un manifiesto a la nación en todos los medios de comunicación y la liberación de presos políticos, mismos que debían ser exiliados hacia México u otro país que fuera indicado. Esta acción será repetida en numerosas ocasiones logrando la liberación de varios dirigentes sindicales, estudiantiles, obreros y religiosos, periodistas que habían sido encarcelados y torturados.

Por su parte la dictadura reaccionó con una nueva Acta Institucional, la número 14, en donde extendía la aplicación de la pena de muerte y la prisión perpetua “[...] –hasta entonces admisibles apenas en caso de guerra externa– a los casos de guerra adversa y de guerra revolucionaria o subversiva”.⁴⁴ Asimismo, como reacción a la guerrilla urbana, la dictadura crea nuevos centros de tortura en lugares estratégicos del movimiento revolucionario, y convierten ésta en la principal herramienta del gobierno. Entre los centros de tortura más activos se encuentran el Centro Operativo de Defensa

⁴³ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 146.

Interna, el Cuartel General del II Ejército, el Cuartel del 2º batallón de Reconocimiento Mecanizado (Rec-Mec), el Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), la DEOPS y principalmente la Operação Bandeirantes (OBAN).

En un breve recuento estadístico de la dictadura, Flavio Tavares nos menciona que: “Desde la decretación del “Acta núm. 5” (diciembre de 1968) hasta Octubre de 1969, fueron sancionadas con la cesación de sus derechos políticos o destituidas del servicio público 675 personas –parlamentarios, periodistas, jueces, militares, profesores y diplomáticos–”,⁴⁵ o en otros números señala que, de 1965 a 1969, el poder adquisitivo del trabajador no especializado descendió 45% ya que “Un obrero trabajó, por 1 kilo de carne, 5h47m por día en 1969, en relación a 4h24m en 1965”.⁴⁶

En octubre de 1969, con amenaza de fuerza del III Ejército, el mayor de Brasil, el grupo de Garrastazú Médici impuso a su candidato.⁴⁷ Así, éste tomó posesión el 30 del mismo mes, en Brasilia.

Garrastazú Médici fue jefe del Servicio Nacional de Informaciones durante dos años, en el cual trabajó proporcionando informes y dictámenes sobre ciudadanos que deberían ser suspendidos en sus derechos políticos, dirigentes gremiales impedidos de actuar en los sindicatos, profesores universitarios expulsados de las universidades. Es posible imaginar que las estrategias de este tercer dictador no fueron diferentes sino, por el contrario, significaron un paso más hacia la represión.

La toma de posesión fue respaldada por el Congreso, y en recompensa Médici decidió reabrirlo, por primera vez después del Acta núm. 5. Asimismo este dictador dice estar abierto al juego de la verdad, lo cual implica una apertura a las “críticas y sugerencias”. Sin embargo, no pasó un año cuando ya habían tomado las casas de redacción de los periódicos e instalado a observadores militares y censores que se encargaban de evitar la difusión de denuncias de las múltiples torturas, desapariciones, y asesinatos ocurridos diariamente.

En el período de Garrastazú Médici las acciones económicas, emprendidas desde el inicio de la dictadura, desembocaron en el *milagro económico brasileño*. Este fenómeno

⁴⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁷ CASO, Antonio, *op. cit.*, p. 418.

se proyecta como un “crecimiento económico nacional” pero en la realidad, al interior del país, implica uno de los momentos más críticos en las condiciones de vida para el sector obrero. Antonio Caso dice: “[...] se ha comprobado que sólo el 2.8% de la población brasileña ha mejorado su nivel de vida. El 7.2% se mantiene en una situación tolerable de subsistencia y el resto, o sea, el 90% de la población ha caído en una miseria mayor que antes”.⁴⁸

Por su parte, el incremento de la productividad industrial provoca una búsqueda de mercados en el exterior, capaces de absorber la producción que el proletariado urbano estaba negado a consumir. Con la penetración de las transnacionales en el campo, se incrementa la maquinaria agrícola y la mano de obra se vuelve innecesaria. Esto provoca la emigración de los trabajadores rurales a los centros urbanos en los que, junto con los habitantes marginales, incrementan el índice de desempleo.⁴⁹

Faltan catorce años para que la dictadura concluya. En Brasil, la población ha vivido la existencia de prisiones clandestinas en todo el país, represión brutal, muerte por tortura; concesiones al capital extranjero que llevaron, en este período, a la ruptura del monopolio estatal del petróleo y la entrega de varias reservas a empresas transnacionales.⁵⁰ Asimismo, el sector cultural ha vivido la censura, la persecución, y la represión.

La dictadura se mantiene fiel a su política de industrialización que “[...] busca la conquista de mercados externos y no la satisfacción de las necesidades de consumo de la población”.⁵¹ En su política exterior se mantiene leal al gobierno de EU y desarrolla el concepto de fronteras ideológicas, planteando con ello que la seguridad nacional depende de la coincidencia de esas fronteras con las del continente americano, lo que sirve de justificación para apoyar la intervención en otros países. Esto derivó en el intento de establecer en la OEA (Organización de Estados Americanos) la fuerza interamericana de paz.⁵²

⁴⁸ *Ibid.*, p. 388.

⁴⁹ BORGES, Zoraida, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁵¹ CASO, Antonio, *op. cit.*, p. 419.

⁵² *Ibid.*, p. 421.

Finalmente, en 1971, año del exilio de Boal, Garrastazú Médici está dedicado a la elaboración de leyes que permitan una organización de la sociedad estratificada, acorde a la ideología de los integralistas. Este grupo, conformado durante la segunda guerra mundial, refleja el perfil fascista de la época. Relacionados desde su origen con la represión de izquierdistas y liberales, tenían por lema “Dios, Patria y Familia”. Algunas de las ideas que el actual gobierno quiere retomar son: “[la] transformación de los sindicatos en asociaciones de asistencia social, la participación de los trabajadores en las migajas de los llamados intereses de las empresas y la selección en la educación”.⁵³ El flexible concepto del nacionalismo es adoptado ahora por la línea dura del sector militar, los más ultraderechistas y reaccionarios de las fuerzas armadas. La fobia anticomunista e incluso antipopular, el miedo de la participación de las masas, del contacto con los intelectuales de izquierda y la mentalidad policiaca caracterizan este nuevo nacionalismo.⁵⁴

De estos años son la publicación de los libros que hemos consultado y todos coinciden en afirmar que Brasil está dominado por las empresas extranjeras⁵⁵ y que la mayoría de la población vive en condiciones de marginalidad. Que la inversión en el sector militar sobrepasa en grados indignantes a la inversión en el sector de salud o educativo. Que el nivel de vida, lejos de mejorar, ha polarizado a las clases sociales. Y que el gobierno se encarga de mantener enajenado al pueblo; al respecto Caso menciona: “[...] los carnavales, el futbol, las playas y los concursos de belleza son utilizados por el régimen para distraer al pueblo del horror de su realidad social, cuyos problemas son diluidos y presentados bajo la forma de tragedias individuales, existenciales, mientras se desarrollan campañas filantrópicas del tipo *Ayude a un niño* [...]”.⁵⁶

Y finalmente, la reflexión que hace Helio Jaguaribe sobre la corrupción de las motivaciones iniciales del golpe de Estado. No se logrará la independencia económica del país a través de los recursos de inversión extranjeros, pues estos han

⁵³ TAVARES, Flavio, *op. cit.* p. 173.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁵ 1972. El capital extranjero ya controla más del 80% de la producción industrial, en CASO, Antonio, *op. cit.* p. 412.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 384.

desencadenado un proceso que parece irreversible, en el que la dependencia es cada vez mayor.⁵⁷ Mientras que Caso distingue a varios Generales y altos funcionarios de la dictadura que asumen cargos bien remunerados en empresas extranjeras “para dejar el campo libre a la explotación imperialista”.⁵⁸

En 1985 se cumplen veinte años de continuidad de una política basada en la desnacionalización de los recursos, la colonización de Brasil, teniendo a los Estados Unidos como principal interesado de estos procesos. Radicalización de los sectores económicos dentro del país: la mayoría desempleados, con salarios mínimos, y una minoría, en gran parte extranjera, viviendo a costas de los recursos materiales y humanos brasileños. Alto a la persecución y a la represión, a la apertura de cárceles clandestinas, cese a la tortura y asesinato de toda persona u organización de la oposición, son los reclamos sociales.

A continuación vamos a cambiar de enfoque y revisar las circunstancias que motivaron la formulación del Teatro del Oprimido desde la perspectiva del ámbito cultural, estudiando principalmente la actividad de la compañía Teatro Arena, grupo de crítica y resistencia durante el período dictatorial.

1.2 Teatro Arena de São Paulo (1953-1971)

En este apartado vamos a estudiar la historia del grupo Teatro Arena, al cual perteneció Augusto Boal y con el que trabajó desde 1955 hasta su exilio en 1971. Nuestro propósito es reconocer en los planteamientos estéticos y políticos de este grupo los antecedentes del Teatro del Oprimido.

Antes de entrar en materia, queremos señalar brevemente tres acontecimientos que conforman el panorama teatral brasileño contemporáneo, periodo donde se circunscribe la fundación del Teatro Arena: la presentación del grupo *Os comediantes*, el trabajo del director Zbigniew Ziembinsky y la fundación del Teatro Brasileño de Comedias (TBC).

La presentación del grupo *Os comediantes* tiene lugar en 1938, en Río de Janeiro, y quisimos mencionarla porque, de acuerdo con Sábado Magaldi, es considerada, por la

⁵⁷ JAGUARIBE, Helio, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁸ CASO, Antonio, *op. cit.*, p. 404.

mayoría de los intelectuales, como el inicio del período contemporáneo en el teatro brasileño. Este mérito corresponde a su reforma de la estructura laboral, en la cual la figura del director de escena se torna central, en oposición al modelo predominante donde el éxito del espectáculo dependía de la fama que tuviera el actor principal.

El segundo evento significativo se sitúa durante la Segunda Guerra Mundial, cuando varios artistas europeos buscaron refugio en Brasil. Sucedió entonces la llegada del creador polaco Zbigniew Ziembinsky, en 1941. Este hizo grandes aportaciones en el modo de concebir y aplicar la iluminación, y desarrolló la figura de coordinador del espectáculo, cuya importancia ya había sido anunciada por *Os comediantes*.

Esta transferencia del poder del actor principal al director promovió la preocupación por el equipo y diluyó la dependencia a la individualidad de un actor renombrado; asimismo se trabajó en la unidad de los distintos elementos del montaje, integrándolos bajo la línea estética de la obra. Uno de sus montajes más emblemáticos fue *Vestido de Novia* de Nelson Rodrigues, en 1943; en palabras de Magaldi: “[...] se acostumbra decir que este lanzamiento fue el comienzo de la moderna dramaturgia nacional, por la feliz unión de múltiples factores, ausentes antes en nuestras piezas”.⁵⁹

Por último, el tercer acontecimiento que queremos mencionar es la presencia en São Paulo, y posteriormente en Río de Janeiro, del Teatro Brasileño de Comedias (TBC). Esta compañía fue fundada en 1948 por el industrial italiano Franco Zampari, quien tenía el interés de ofrecer espectáculos de estilo europeo. Este propósito quería satisfacer a la burguesía de la ciudad que reclamaba una actividad escénica semejante a la de París, Londres o Nueva York.⁶⁰

Su trayectoria comenzó con la importación de directores italianos, la creación de una sala propia y la construcción de talleres de decorados y de confección de vestuarios. Asimismo, la compañía seguía el esquema de la época: entregar la dirección artística a directores extranjeros quienes, a su vez, encontraban una oportunidad para escapar de una Europa muy afectada por la posguerra. Su repertorio variaba entre los clásicos y las novedades de la literatura dramática de occidente: Arthur Miller, Tennessee

⁵⁹ MAGALDI, Sábado, *Panorama do teatro brasileiro*, p. 194. Todas las traducciones son realizadas por la tesista.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 195.

Williams, Jean Paul Sartre; así como el remontaje de recientes éxitos de Broadway.⁶¹ A partir de 1954, el TBC comienza a trabajar también en Río de Janeiro.

En 1955, el TBC disponía de una sala con 400 butacas y sostenía a una compañía permanente de treinta actores y cinco directores. Pero la mala organización de los elencos (entre Río y São Paulo) y de la administración propulsó al TBC hacia un inminente cierre. Ante esta situación, el Gobierno del Estado decidió considerar a la compañía como patrimonio de São Paulo y, atendiendo el pedido de la clase teatral, decidió cubrir sus deudas.⁶²

La línea estética del TBC está directamente relacionada con la fundación y los planteamientos del Teatro Arena, por ello lo retomaremos más adelante. Cabe comentar aquí que dicha relación es de oposición, es decir, el Teatro Arena se propone desarrollar una oferta teatral significativamente distinta a la que la compañía TBC ofrecía.

En su libro *Teatro del Oprimido I*, Boal distingue cuatro etapas en el Teatro Arena: Etapa realista (1956-1958), La fotografía (1958-1962), La nacionalización de los clásicos (1963-1964) y la etapa de los Musicales (1965-1971).⁶³ Estas etapas reciben su nombre según el trabajo que se llevó a cabo en la actuación o el tipo de textos que se trabajó en dicho período. Con esta lógica, nosotros queremos proponer una etapa más que antecede a la presencia de Boal en el grupo y que llamaremos “la producción teatral económica” (1953-1955),⁶⁴ pues estuvo caracterizada por el interés de hacer teatro con mínimos recursos económicos.

Comenzaremos por describir brevemente esta última que corresponde a la fundación del grupo. Magaldi distingue que, en la década de los cincuenta, São Paulo se convierte en la ciudad de liderazgo teatral. Si bien el TBC representaba el teatro “comercial”, dos grupos se distinguieron por procurar el teatro de corte artístico: el Teatro Experimental, dirigido por Alfredo Mesquita⁶⁵ y el Grupo Universitario de Teatro (GUT) fundado por Décio Almeida Prado. Este fue un crítico de teatro que daba clases en la EAD (Escuela

⁶¹ MICHALSKI, Yan, *BRASIL. Introducción al teatro brasileño moderno* en *Conjunto*, p. 6.

⁶² MAGALDI, Sábado, *op. cit.*, p. 196.

⁶³ BOAL, Augusto, *Teatro del Oprimido*, Vol. 1. pp. 61-69.

⁶⁴ Teatro Arena es fundado por Renato Viana en 1953, Augusto Boal se integra al grupo en 1956

⁶⁵ Fundador de la Escola de Arte dramática de São Paulo en 1948, en MAGALDI, p. 263.

de Arte Dramático) y durante el Primer Congreso Nacional de Teatro, celebrado en 1951, plantea la idea de “el abaratamiento posible de la producción teatral”.⁶⁶ Este planteamiento inspira a José Renato Viana, su alumno, a fundar la compañía Teatro Arena en 1953.

La fundación y los primeros montajes del grupo respondían entonces al planteamiento de que la producción teatral es posible sin los ostentosos recursos monetarios que el TBC empleaba. Así observamos que los dos primeros años de la compañía no se distinguen por una línea particular de dramaturgia, sino por una producción mínima que favorecía la movilidad de sus obras. Entre sus montajes encontramos: *This is our night* de Stafford Dickens, *The long Godbye* de Tennessee Williams, *Una mujer y tres payasos* de Marcel Achard y *Judas en sábado de aleluya* de Martins Pena. Todas ellas montadas en 1953 y presentadas en diversos espacios como el Museo de Arte Moderno de São Paulo, clubes, salones y fábricas.⁶⁷

Posteriormente, en 1954, el grupo rehabilita un garaje como sede oficial de la compañía. Consiste básicamente en un pequeño escenario de 5x5 metros, mismo que será diseñado como el primer teatro circular de América Latina.⁶⁸ Una vez establecidos en su sede, y con las implicaciones administrativas que esto implica, en 1955 José Renato busca un director de escena para el próximo montaje del grupo y Sábado Magaldi recomienda a Augusto Boal, quien recién había regresado de estudiar teatro en Nueva York. Es así como éste comienza su participación con el grupo Arena en la dirección de *Of mice and men* de John Steinbeck, texto designado previamente por Renato.

Esta primera colaboración representa la transición de una primera etapa, motivada por la idea de “producciones económicas”, a la definición del carácter del grupo. En principio, la dirección de actores es conducida bajo los preceptos de Stanislavski,

⁶⁶http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=657

⁶⁷ Como podemos observar, el Teatro Arena se presenta en espacios alternativos al edificio teatral, desde sus inicios. Esta dinámica será una constante en la trayectoria del grupo; sin embargo, la actividad “fuera del teatro” acompaña a otras etapas y Boal no la considera de manera especial.

⁶⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco, *En el arena quisimos hacer la revolución a través del teatro o, por lo menos, contribuir a ello* en *Conjunto*, p.17.

mismos que Boal había estudiado como observador en el Actor's Studio. De este pedagogo teatral ruso toma principios de trabajo como la disciplina y la puntualidad, y ejercicios dedicados a la atención de las emociones en la construcción de los personajes.

Por su parte, el tamaño del escenario favoreció el trabajo con estas técnicas. Boal dice al respecto: "El Arena nos forzó a colocar el valor máximo de la puesta en los actores. No permitió trucos, no ocultaba nada: los actores tenían que depender el uno del otro. Era como una extensión del Actor's Studio: close-up teatro. Los actores estaban a centímetros del público".⁶⁹ La ganancia del trabajo desde Stanislavski fue la creación de una actoralidad más brasileña, es decir, los actores ya no partían de imitar un acento o una gestualidad modelo, sino que partían de su propio material sensible y apelaban a la sinceridad. Boal dice: "[...] empezamos a crear una forma brasileña de actuar, contra el estilo predominante del Teatro Brasileño de Comedias, nuestro mejor teatro burgués de la época";⁷⁰ y que se caracterizaba por los acentos italianos y el recitado de los textos.

Por último, en el aspecto de la producción económica, Boal propone el realismo selectivo. Este consistía en la selección de un pequeño elemento del espacio dramático que simbolizara el todo, por ejemplo unas pocas espigas de trigo simbolizaban un granero. Sobre este primer montaje comenta Boal:

Alrededor de las interrelaciones de los personajes, creé un espectáculo simple, donde cada movimiento era contenido a lo mínimo. Cada gesto estaba cargado de significado. Nosotros no teníamos ni escenografía ni diseñador de vestuario, ¡no hace falta decir! La escenografía: una mesa rota, una silla destartada y dos cajas. Los vestuarios –comprados en el mercado de los sábados.⁷¹

⁶⁹ BOAL, Augusto, *Hamlet and the baker's son*, p. 143. Todas las traducciones de este libro son realizadas por la tesista.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁷¹ *Ibid.*, p. 147.

Finalmente, para terminar con esta primera etapa del grupo Arena y que corresponde a su definición estética, es importante señalar el ingreso de otro integrante que será fundamental en el desarrollo del grupo, Gianfrancesco Guarnieri. En 1955, éste estaba ocupado en la organización, junto con otros compañeros, del Teatro Paulista de Estudiantes cuyo objetivo era hacer un teatro popular dirigido a los estudiantes y a los obreros; por lo que se presentaban en fábricas y escuelas, alternadamente. El Teatro Arena les abre sus puertas para presentarse y posteriormente deciden fusionar los colectivos. Asimismo, una vez estrenado el primer montaje de Boal en el Arena, José Renato lo invita a co-dirigir la compañía y así se integra definitivamente en 1956.

Una vez reunidos Boal, Guarnieri y Renato, entre otros integrantes, reflexionan sobre el camino recorrido y los propósitos que se quieren plantear. Sobre este momento comenta Guarnieri: “[...] descubrimos que no estábamos llevando nada nuevo a ese auditorio, sino que seguíamos con las comedias inglesas y francesas. Empezamos entonces a preocuparnos por el trabajo del actor y por hallar un estilo interpretativo que fuera nuestro y estuviese más cerca de la vida cotidiana”.⁷² Motivados por estas reflexiones inician la etapa realista del Teatro Arena, que buscaba, en principio, modos de acercarse al público de clase media y baja.

Podemos decir que esta primera etapa se distingue por una urgencia nacionalista, originada con años de teatro escuchado con entonaciones del italiano y abordando conflictos que en nada concernían a los problemas sociales de la actualidad brasileña. Paralelo a la política, el teatro manifestaba los mismos síntomas, un teatro populista, es decir, no estaba prohibida la entrada a la clase baja pero este teatro (oficial) no atendía sus intereses ni estaba al alcance de su poder adquisitivo. Este teatro era lo que Boal reconoce como tipo TBC,⁷³ y aquí es pertinente retomar brevemente el tipo de teatro que desarrollaba esta compañía.

Sábato Magaldi afirma que se trata de un teatro identificado con “la mentalidad burguesa dominante” y por ello, ya desde su primera época, “Los directores se enfocaban en realizar bonitos espectáculos con un desarrollo y accesorios cuyo

⁷² GUARNIERI, Gianfrancesco, *op. cit.*, p. 17.

⁷³ BOAL, Augusto, *Teatro 1, op. cit.*, p. 62.

estándar era la sobriedad y finura europea. Nada de demasiada teatralidad, calor humano ni violencia”.⁷⁴ En contra parte, la línea de trabajo en la que se circunscribe el Teatro Arena es, en palabras de Sábato Magaldi: “[...] un sesgo ideológico localizable en todas las nuevas manifestaciones culturales: el nacionalismo, lo que implicaba el prestigio de una dramaturgia autóctona y la investigación de un estilo original de montaje, tanto en la ejecución como en los accesorios”.⁷⁵

Cuando el Teatro Arena comienza su etapa realista, se encuentra con un primer problema, la inexistencia de dramaturgia brasileña con temática brasileña, así que optaron por el montaje de textos realistas, pues el realismo, aunque fuera extranjero, permitiría que la interpretación fuera mejor en la medida que los actores fueran ellos mismos y no actores.⁷⁶

En congruencia con este propósito, continúan y formalizan el trabajo de la actuación con base en Stanislavski en el Laboratorio de Actuación, donde los actores desmenuzaban palabra por palabra sus planteamientos. Este estudio es verdaderamente significativo si atendemos a una reflexión que Carlos Solórzano hace sobre el teatro de esta época en Latinoamérica: “El recitado en la forma verbal restaba a los alcances emocionales de un texto toda su validez. [...] Posteriormente el conocimiento de las teorías de Stanislavski, acerca de la concentración mental, del equilibrio del vestuario y la nitidez de la escenografía ayudaron a esta depuración”.⁷⁷

En esta segunda fase, José Renato se encarga ante todo de la administración del local, Boal de la dirección de escena y Guarnieri funge como parte del elenco. Continúa el planteamiento del realismo selectivo. Durante esta etapa, Boal imparte pláticas y cursos de dramaturgia, solicitados por la misma compañía y abiertos a todo público. Sin embargo, en medio de esta relativa estabilidad emergen dos factores que promueven la transición a otra etapa: una crisis económica y la cada vez más evidente urgencia de una dramaturgia con personajes brasileños.

⁷⁴ MAGALDI, Sábato, *op. cit.*, p. 196.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 199.

⁷⁶ BOAL, Augusto, *Teatro 1, op. cit.*, p. 62.

⁷⁷ SOLÓRZANO, Carlos, *Teatro latinoamericano del siglo XX*, p. 188.

La etapa de la Fotografía comienza entonces en 1958. Ante la crisis económica, el grupo decide afirmar su identidad nacionalista y para ello deciden llevar a escena un texto que Guarnieri había escrito en 1956, *Éles não Usam Black-tie*,⁷⁸ con personajes brasileños y donde aborda la problemática laboral y la huelga. Ante el éxito –icónico en el panorama teatral brasileño– de este texto, la compañía decide cerrar sus puertas a los textos extranjeros y Boal, junto con Guarnieri, funda en 1958 el Seminario de Dramaturgia de São Paulo, mismo que fomentó y promovió la dramaturgia nacional.

Al respecto Magaldi reconoce que: “El Teatro Arena, con este ardor nacionalista trajo numerosas contribuciones, y la más positiva fue sin duda la de quebrar el tabú que rodeaba al autor brasileño”.⁷⁹ El Curso que se impartía desde 1956 continuó para todo público y el Seminario funcionaba con participantes invitados que se reunían una vez a la semana, analizaban los textos de cada uno y realizaban reportes, además de dar lugar al debate político.

Durante esta tercera etapa continúa el trabajo del Laboratorio de Actuación bajo la línea de Stanislavski, con una modificación sustancial: el análisis de los personajes se traslada de la emotividad al conflicto de voluntades. Este enfoque prevalecerá en Boal a lo largo de su carrera, cuando afirma la importancia de esbozar a los personajes del Teatro del Oprimido a partir de sus voluntades: el personaje es verbo y no adjetivo; el teatro es relación humana, conflicto de voluntades.⁸⁰

Aun cuando esta etapa adopta el nombre de “La Fotografía” por el aspecto casi naturalista de la dramaturgia brasileña en este periodo, hay un acontecimiento sumamente relevante en cuanto al proceso del grupo y en particular de Boal. En este apartado atenderemos sólo la experiencia grupal. Hacia 1960, con textos brasileños en escena, el Teatro Arena se enfrenta a un nuevo conflicto: estaban abordando temas

⁷⁸ Traducción: Ellos no usan smoking.

⁷⁹ MAGALDI, Sábado, *op. cit.*, p. 199.

⁸⁰ El actor no debe preguntarse “¿Quién soy yo?”, sino “¿Qué quiero?” e investigar todos los aspectos de esa necesidad, manteniéndola siempre a una cierta distancia. Para Boal, la emoción carece de valor en cuanto tal. Hay que racionalizarla, examinarla clínicamente, antes de que pueda surtir efecto. Aun cuando exista aquí una evidente relación con la estética brechtiana, Boal encuentra carencias en el enfoque de Brecht. [...] El dramaturgo alemán evita la trampa catártica y suscita la posibilidad de la acción revolucionaria fuera del teatro, pero esa acción depende de la actividad que posteriormente desarrolle cada espectador individualmente. VERSÉNYI, Adam, *op. cit.*, p. 237.

populares pero su público no era “el pueblo” al que ellos querían dirigirse. Esto deviene, en parte, de la falta de definición sobre quién era para ellos “el pueblo”: los obreros, los estudiantes, la gente con pocos recursos... Ante esta inquietud, presente en varios grupos de la época, el Teatro Arena decide realizar una gira al interior del país.

En esta gira se presentan en la calle, en bares y clubes, pero este encuentro no los deja satisfechos. Aún tenían la duda de quién era para ellos su público, de quién era el pueblo y dónde encontrarlo. Al respecto comenta Boal: “Nada cambió. En São Paulo, nosotros actuábamos para aquellos que podían pagar –la clase media. En el interior del país, nosotros actuamos para los dueños de las tierras y para los administradores de los estados [...]”.⁸¹

La dinámica de giras al interior del país se repitió en varias ocasiones, buscando en cada una de ellas el encuentro con “el pueblo”. Sin embargo, la experiencia más definitoria para el trabajo que hacía el grupo fue el encuentro con un campesino, llamado Virgilio, que los confrontó con un conflicto ético: a través de obras del corte agit-prop ellos enardecían los ánimos de los espectadores estimulándolos a la lucha social, pero sin pensar en los riesgos concretos de esta tarea. Es decir, los artistas invitaban a una acción revolucionaria que ellos no llevarían a cabo. El deseo de hacer un teatro con mensaje y agitación política fue cuestionado, en palabras de Boal: “Ese episodio me hizo comprender la falsedad de la forma mensaje del teatro político. No teníamos derecho a incitar a nadie a hacer algo que nosotros no estábamos preparados a hacer. Antes de ese encuentro nosotros estábamos predicando revolución para audiencias abstractas. Ahora nos encontramos con el pueblo”.⁸² La consecuencia de este encuentro se manifiesta, sobre todo, en la reconciliación de los integrantes con su propia condición socioeconómica, es decir, aún con el interés de la acción social y de comunicación con el “pueblo” era necesario aceptar que su mirada provenía de la perspectiva de la clase media. Esto dio un claro matiz al trabajo del Teatro Arena.

En intermitencia con las giras continuó el trabajo en el foro, con dramaturgia brasileña. En este periodo se presentaron varios de los textos trabajados en el

⁸¹ BOAL, Augusto, *Hamlet op. cit.*, p. 179.

⁸² *Ibid.*, p. 194.

Seminario, como *Chapetuba F.C* de Oduvaldo Vianna Filho, *Gente como nosotros* de Roberto Freire y *Revolución en América del sur* de Boal, entre otros.⁸³

Hacia 1962, el entusiasmo de los brasileños por ver representado su cotidiano comienza a agotarse. Boal nombra a esta etapa “La Fotografía” pues se escenificaba lo brasileño tal cual se miraba en el día a día. Este mismo año José Renato se muda a Río de Janeiro para dirigir el TNC (Teatro de la Comedia Nacional) y decide vender el teatro. Guarnieri, Flávio Império, Juca de Oliveira, Paulo José y Boal deciden comprar el Teatro Arena y continuar con la compañía. Con estos cambios también deciden iniciar un nuevo camino: La nacionalización de los Clásicos.⁸⁴

Esta cuarta etapa es realmente breve, con un año de duración, pues estamos en el umbral del golpe de Estado, circunstancia que exigió otros formatos escénicos. Como señalamos anteriormente, tanto el público como el grupo estaban satisfechos con los logros obtenidos por los textos brasileños representándose en escena. Se había roto el tabú sobre la dramaturgia brasileña e incluso era vista como sinónimo de éxito y el mismo TBC comenzó a integrar a su repertorio textos de manufactura nacional. Con este logro había nacido también una nueva inquietud, el deseo de “[...] un teatro más universal que, sin dejar de ser brasileño, no se redujera a las apariencias”.⁸⁵ Así pues se platearon redescubrir su identidad nacional en los rostros de otros tiempos, de otros lugares, de otras épocas, de observar las diferencias y las semejanzas, de encontrar lo particular en lo universal.⁸⁶

En principio, se abren de nuevo las puertas a los textos de manufactura extranjera, con la condición de adaptarlos a la realidad brasileña. A este período corresponden *La Mandrágora* de Maquiavelo, *El mejor alcalde, el rey* de Lope de Vega y *Tartufo* de Molière, entre otros. La adaptación se refiere sobre todo a la actitud crítica ante el texto, evitar caer en la idea de un montaje académicamente bien hecho o en los estilos de su época sino que, al contrario, procuraban analizar e imaginar el texto desde la propia

⁸³ En este periodo Boal decidió invitar a un grupo amateur a profesionalizarse trabajando con el Arena, el grupo Oficina, con quienes realizaron dos montajes en 1960.

⁸⁴ El Seminario de Dramaturgia del Arena cierra sus puertas en 1959, cuando Boal es invitado a impartir un curso de dramaturgia en al EAD.

⁸⁵ BOAL, Augusto, *Teatro 1 op. cit.*, p. 66.

⁸⁶ BOAL, Augusto, *Hamlet op. cit.*, p. 208.

realidad, percibiendo desde ahí lo caduco, lo delicado y lo absolutamente vigente o pertinente. Bajo esta óptica editaban el texto o bien dirigían la intención de los actores para que las palabras cobraran sentido en el contexto actual.

Por otra parte, el trabajo con la actuación experimentó otra modificación. Al principio se dio importancia a la emotividad, en oposición al recitado del texto, luego el énfasis se desplazó a la voluntad de los personajes y ahora la atención se concentró en la relación entre los personajes. Es decir, la construcción se hacía de afuera hacia dentro; Boal se refiere a esto como la interpretación social, es decir, construir el personaje a partir de sus relaciones sociales, de cómo se relaciona con los otros.

Para este momento el grupo Arena había definido un perfil crítico y popular. Por los temas que abordaban y las giras al interior del país era claro que sus objetivos con el teatro no eran la fama ni la aprobación académica europea, sino generar reflexión y crítica. Por lo que la primera reacción ante el golpe de Estado (1964) fue de protección, así pues, cerraron el teatro y los integrantes se refugiaron algunos meses con diversos amigos. Una vez instalada la dictadura, con el golpe de Estado consumado y una relativa estabilidad, los integrantes se reunieron para llevar a cabo un nuevo espectáculo, *Opinião*. Esta propuesta escénica musical fue denominada por Boal como teatro documental, y en ella los actores representaban/cantaban sus propias vidas, buscando a su vez que ellos, como personajes, representaran un sector social muy definido; este fue también el caso de otro espectáculo, *Arena cuenta Bahía*.

La etapa de los musicales había sido iniciada y posteriormente el Teatro Arena entró de lleno a este nuevo lenguaje. Encontraron un estilo propio que los integrantes denominaron *Arena cuenta...* Este formato tomó las teorías y prácticas de Brecht,⁸⁷

⁸⁷ Sobre la influencia de Brecht en Boal, David Psalmon comenta: “[...] era evidente que lo había influenciado y por otro lado había querido como, creo, separarse de él, pero es evidente, el teatro didáctico de Brecht es un teatro no para el espectador, es un teatro para el que lo hace no para el que lo ve. El espectador sobra en el teatro didáctico, dice Brecht. No es un teatro para que lo vea la gente, es un teatro para que la gente lo haga y experimente. Muy cercano, finalmente, a lo que llegará a ser el Teatro Fórum, sólo que, obviamente, Boal desarrolla una técnica muy compleja que en su tiempo Brecht no desarrolla pues, ¿no? Pero el lugar que empieza a ocupar el público, el espectador en el teatro de Brecht, específicamente en el Teatro didáctico, que también está influenciado por Erwin Piscator, está claro que tiene una conexión con lo que va a generar después Boal”. Entrevista a David Psalmon, consulta con la tesista: nareidah@gmail.com.

motivado quizá por las reflexiones sobre la perspectiva desde su condición de clase media: “Nosotros éramos la clase media: la escenografía sería una alfombra roja y suave, clase media como nosotros (hoy detesto las alfombras rojas y suaves...). ¿Y los vestuarios? Pantalones de mezclilla y camisas de colores, cada uno un matiz diferente. El espectáculo era como si un grupo de amigos bajara a un salón, donde otros amigos, el público, estaban esperando”,⁸⁸ y una vez ahí el tema musical de este formato dejaba claro el perfil brechtiano del espectáculo: El Arena cuenta una historia, para que tú la escuches con placer, si te gusta danos una buena mano/ y si no, tú puedes darte el gusto.

Esta presentación significó una reconciliación de Boal con el público de clase media y con su propia condición de clasemediero. Tras las experiencias en las giras, el grupo había descubierto que la manera más honesta de trabajar con un teatro político no era a través de la enseñanza de un mensaje sino a través del teatro como artificio, y desde ahí plantear cuestionamientos y reflexiones. La estrofa que hemos citado en el párrafo anterior corresponde a este lenguaje directo y abierto con el espectador.

Con esta presentación y la propuesta del Sistema comodín, Boal afirmaba que el “Verfremdungseffekt fue llevado a sus últimas consecuencias”.⁸⁹ La formulación del Sistema comodín, Coringa o Joker, corresponde a esta última etapa y está ampliamente expuesto en el primer tomo del *Teatro del Oprimido*. Vale comentar brevemente que consiste en la colectivización de los personajes, es decir que todos los actores interpretan a todos los personajes. La obra posee una estética ecléctica en cuanto a los géneros y estilos, dados los mínimos recursos en cuanto a vestuario y escenografía, lo que limita el espectáculo al trabajo de los actores. Asimismo aparece la figura de comodín o coringa que se encarga de interrumpir la acción dramática y realizar entrevistas a los personajes. El sistema comodín plantea posteriormente un cambio en cuanto a la colectivización, dado que ésta había anulado la empatía, por lo que se plantea que el personaje principal sea interpretado por un mismo actor a lo largo de toda la obra.

⁸⁸ *Ibid.*, p.241.

⁸⁹ *Ibid.*, p.242. Verfremdungseffekt denomina el efecto de distanciamiento que busca provocar en el espectador el modelo de teatro didáctico de Bertolt Brecht.

Sobre la etapa de los musicales Guarnieri comenta:

Tomamos ciertos momentos de nuestra historia que pudieron ser entendidos por analogía, le hablamos al público del presente apelando a alegorías, a parábolas, a metáforas. Esas producciones dieron pie a toda una teorización de Boal sobre el sistema comodín, que la práctica demostró que no era tal sistema, sino una posibilidad entre muchas otras.⁹⁰

Por su parte, sobre la actividad del grupo en el contexto político Boal, dice: “Entre 1964 y 1968, si bien aún alcanzábamos a mantener actividades de teatro popular, las calles, las fábricas, las organizaciones sindicales, nos estaban prohibidas. Pero después de 1968 ya no fue posible nada popular”.⁹¹

En 1968 fue emitida el Acta Institucional núm.5, cuyas implicaciones hemos expuesto en el apartado anterior (1.1). Posteriormente a la emisión del Acta, Boal y otros compañeros organizaron *La Feria de Opinión* de São Paulo, en la que artistas de distintas disciplinas creaban una obra a partir de la pregunta ¿Qué piensas del arte de Izquierda? La idea general era cuestionar la función del arte en la sociedad y la identidad como artista, como ciudadano brasileño. El espectáculo fue censurado, sin embargo, como símbolo de solidaridad, numerosos artistas asistieron al evento y lograron llevarlo a cabo. Evidentemente esto los colocó en la mira de la dictadura.

A la par de los montajes musicales y las acciones en colaboración con otros grupos y artistas, y quizá por la fuerza social de estas acciones, el grupo Arena comienza su internacionalización. Primero es invitado por Richard Schechner a Nueva York y posteriormente realiza una gira por varios estados de México, patrocinada por el empresario Manolo Quezada. Al regresar a Brasil, hacia 1970, fundan el Núcleo 2, un grupo con estudiantes de teatro cuyo objetivo era desarrollar procesos de exploración escénica, sin los limitantes de la necesidad de ingresos económicos, como ocurría con la compañía. Es con este grupo que comienza la práctica del teatro periodístico formando más de treinta grupos de teatro periodístico con estudiantes de teatro,

⁹⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco, *op. cit.* p. 19.

⁹¹ BOAL, Augusto, *Hamlet op. cit.*, p. 226.

habitantes del barrio o feligreses, quienes se presentaban en cualquier lugar –lejos de la policía–: atrás de las iglesias, en los cuartos de anatomía de la Facultad de Medicina, fábricas... La idea era propagar las técnicas para que cualquier persona pudiera hacer teatro.⁹²

Esta contundencia del carácter del grupo como una entidad de acción política, reflexiva y crítica los impulsó y, tanto Boal como el grupo Arena, recibieron distintas invitaciones del extranjero. El grupo Arena viaja con montajes profesionales y la reciente actividad de teatro periodístico. Boal por su parte es invitado a Cuba. En este inicio de la internacionalización del grupo, Boal es secuestrado.

La censura operada por el régimen militar permitía la edición de los textos hasta el 80% del original; y en el caso del Arena las funciones fueron interrumpidas, recibieron amenazas de bombas en el local, tiraron granadas al escenario y los actores fueron encarcelados. Boal dice que el entrenamiento de los actores fue complementado con aprendizaje en el uso de armas, y durante las representaciones los miembros de la compañía estaban listos para defenderse. Guarnieri comenta: “[...] Arena terminó cerrado, no sólo por los efectos de la represión, sino además porque Boal y yo nos habíamos quedado con pocos compañeros. Meses después, él cayó preso, y ya no hubo condiciones para mantener el grupo”.⁹³

Es así como en 1971 Augusto Boal es preso, torturado y, bajo amenaza, decide exiliarse a Buenos Aires. En 1976 resurge en la periferia del país el grupo Núcleo 2. Sin embargo, consideramos que se puede hablar de un cierre del grupo Teatro Arena en el momento en que se desmanteló por el encarcelamiento y exilio de varios de sus miembros. Boal, por su parte, viaja a distintas partes de Latinoamérica y comienza la investigación formal del Teatro del Oprimido, sin poder volver a Brasil hasta 1979, gracias a la Amnistía.

A continuación, vamos a trazar una semblanza biográfica de Augusto Boal, tratando de identificar las experiencias que pudieron influir en sus planteamientos estéticos, específicamente la formulación del Teatro del Oprimido.

⁹² *Ibid.*, p. 282.

⁹³ GUARNIERI, Gianfrancesco, *op cit.* p. 19.

1.3 Semblanza de Augusto Boal (1931 – 2009)

En su libro autobiográfico *Hamlet and the baker's son* Boal dice: “Sería difícil hablar de mí: en lo que hago, lo importante es el hecho, no el hacedor”.⁹⁴ Procuraremos aquí encontrar la justa medida entre la información que nos permite distinguir los acontecimientos que definieron sus etapas creativas y visiones estéticas y, de manera sintética, permea la simpatía y honestidad con la que él mismo busca las huellas del TO en su biografía. Asimismo, esperamos que este apartado funcione como guía para todo aquél que se aproxima a su trabajo por primera vez.⁹⁵

Augusto Boal nace en 1931 en Penha, Río de Janeiro, Brasil. Sobre su infancia sólo queremos mencionar dos momentos que el mismo Boal considera influyentes en su visión estética. El primero corresponde a la edad de diez años y la experiencia familiar de representar obras los domingos. Ya entonces Boal escribía breves obras y dirigía a sus hermanos y primos. Con un poco de humor y una sincera intención de encontrar las huellas del TO, señala que esta experiencia influyó seguramente en la formulación del Sistema comodín, ya que desde entonces cada persona representaba muchos personajes.⁹⁶ Asimismo Boal considera que este teatro familiar introdujo en él la necesidad de vivir la experiencia de una compañía como la de una familia, un grupo de personas comprometidas emocionalmente y dispuestas al juego teatral.

El segundo episodio que Boal considera influyente en el TO ocurre entre los 11 y 19 años de edad, cuando apoyaba en la panadería de sus padres. Boal comenta que dicho empleo lo puso en contacto con la monotonía de la vida. A través de la observación diaria de sus clientes, estudió y descubrió lo predecible de sus horarios, sus gustos y sus gestos. Dice: “El único día que era distinto era cuando llovía, o un domingo. Quizá

⁹⁴ BOAL, Augusto, *Hamlet op. cit.*, p. XIII.

⁹⁵ A lo largo de este apartado, el lector encontrará eventos referidos o descritos en el apartado anterior, sin embargo, en el caso del presente apartado hemos puntualizado los efectos que estos eventos tuvieron en Boal.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 75.

esta monotonía me llevó a inventar algunas de las técnicas del *Arco iris del deseo*: el circuito de los rituales, los gestos rituales, las máscaras”.⁹⁷

Por otra parte, fue una verdadera sorpresa descubrir que Boal tiene como profesión oficial la de Ingeniero químico, principalmente por razones familiares. Sin embargo, encontró la manera de no perder el contacto con su pasión por escribir teatro y por toda la vida cultural en general; se convirtió en director del departamento cultural en su escuela, lo que le permitiría conocer gente importante del medio y entrar al teatro gratis.⁹⁸ Entre las experiencias ganadas está la amistad que entabló con Nelson Rodríguez y Sábado Magaldi, o la posibilidad de ver a Jean Louis Barrault, al Piccolo Teatro de Milán y Alicia Alonso, entre otros. Incluso, en este periodo vivió un primer intento de formación de una compañía, motivado por la insatisfacción de los grupos de teatro existentes y con un fuerte carácter rusofilico y un cuestionamiento sobre la función social y política del teatro; un interés por educar a los espectadores, sin definir en realidad cuál era esa educación. Este proyecto nunca se concretó.⁹⁹

Posteriormente, en 1951, cuando su padre le ofrece el apoyo económico para realizar la especialización en el extranjero, motivado en realidad por la posibilidad de tomar clases de dramaturgia con John Grassner, Boal decide ir a Estados Unidos de Norteamérica. Así pues, viaja a Nueva York para la especialización en Ingeniería Química en la Universidad de Columbia.

Entre 1952 y 1954 realiza dichos estudios y paralelamente, en la misma universidad, realiza estudios teatrales que incluían a Shakespeare, drama moderno, dirección, teatro griego, y dramaturgia con John Grassner, entre otros maestros. Más adelante, éste promueve la entrada de Boal al Actor’s Studio, como observador, acontecimiento que influye profundamente en la concepción de Boal sobre la actoralidad. Boal comenta al respecto: “Desde esas sesiones del Actor’s Studio, tengo una fascinación por los actores que verdaderamente viven su personaje, lejos de aquellos que lo pretenden. Ver a un actor transformarse, dando vida a sus potencialidades latentes, es maravilloso.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁹⁸ *Ibid.*, p.107.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 112.

Es la mejor manera de entender al ser humano: ver un actor crear”.¹⁰⁰ Posteriormente, un amigo lo invita a unirse al grupo *Writer’s group* en Brooklyn, con quienes llevó un proceso de lectura, escritura y crítica mutua de textos, para finalmente escenificar una obra de su autoría.

En 1955 regresa a Brasil, y tras un breve período, es invitado, por recomendación de Sábato Magaldi, a dirigir una obra con el Teatro Arena. Éste se convierte en su espacio creativo durante los próximos dieciséis años. Como vimos en el apartado anterior, Boal forma parte activa en el impulso de una nueva dramaturgia, la propuesta escénica en un teatro de arena, las exploraciones de un teatro periodístico, el trabajo actoral desde Stanislavski y, durante el golpe de Estado, el continuo trabajo de mantener el teatro popular aún en condiciones clandestinas.

También en este periodo Boal tuvo experiencias sumamente relevantes en cuanto a su concepción del teatro, del rol del espectador, de la frontera ficción y realidad. Comentamos anteriormente que estas experiencias se circunscriben en las giras del grupo Arena al interior del país (1960-1962), queremos ahora complementar esta información poniendo especial énfasis en las repercusiones que tuvo para el fundador del TO.

En este sentido me interesa señalar que la inquietud que Boal expuso sobre el público que acudía al teatro fue una constante que desembocaría en la formulación del TO. Las primeras preguntas que Boal se planteó después de la dirección de algunos montajes era: ¿Para quién los estaba dirigiendo? Es decir, él reconocía su pasión por el lenguaje escénico, un amor a la escritura, una admiración por ciertos autores clásicos, una base importante en Stanislavski, en Brecht¹⁰¹ y la necesidad de atender temas del sector popular... sin embargo no sabía cómo llegar a él.

Las obras y las acciones que se llevaron a cabo en la compañía tendían a responder esta pregunta. Al desarrollar una dramaturgia brasileña, los personajes que se ponían en escena eran del sector popular y se suponía que la visión presentada era la de ellos,

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰¹ Freire y Brecht han sido los pilares gemelos sobre los que se ha apoyado asimismo el trabajo de otros profesionales del teatro latinoamericano, tales como el colombiano Enrique Buenaventura y el nicaragüense Alan Bolt. VERSÉNYI, Adam, *op. cit.*, p. 239.

pero no eran ellos quienes veían la obra; tras algún tiempo vinieron las primeras giras pero nuevamente la falta de definición los llevó a presentarse en espacios, en provincia, que los ponía frente al mismo sector de clase media.

Posteriormente, el Teatro Arena, entre otros grupos, atravesó la etapa del teatro evangelista con mensaje político. Sin embargo, bajo la insatisfacción de esta forma teatral y la molestia por la actitud pretenciosa de otros grupos, Boal decidió ir otra vez en busca de ese pueblo concreto. El grupo realizó una gira al Noreste del país (1961), en organización con algunos contactos de la Iglesia progresista y organizaciones campesinas. En principio, habría que afirmar que el encuentro con un campesino llamado Virgilio, y relatado en el apartado anterior, influyó tanto en la idea del teatro que querían hacer como en la definición del pueblo al que querían hablar.

Más adelante, el encuentro, especialmente con el sacerdote Batalha, tuvo una profunda influencia en Boal ya que se convenció entonces que, ante las terribles condiciones de vida de los sectores campesinos, uno no podía mantenerse indiferente. Sino que tenía que dejar de ser testigo y convertirse en actor, en alguien que hace algo para ayudar a mejorar la situación socio-política.¹⁰²

El sacerdote Batalha representa el “pueblo” que tanto estaba buscando, un pueblo con alto sentido de solidaridad, lucha social, aunque sin fe en la política sí en Dios.¹⁰³ Fue de él que Boal toma y asimila la afirmación de que ante la situación del país, no era posible ser un espectador, sino que había que ser actores. Sobre este encuentro Boal dice: “Ese viaje al Noreste y ese día cambió mi vida. Virgilio y el Padre Batalha cambiaron mi concepción del arte. Al menos, mi manera de ver el teatro y su utilidad”.¹⁰⁴

A esta convicción, se suma una experiencia teatral en la Unión de Metaleros de Santo André, donde Boal impartió un seminario de dramaturgia. En el momento de representar uno de los textos, un espectador subió al escenario muy enojado porque descubrió que uno de los personajes lo representaba a él en una situación sucedida en el trabajo. La obra derivó en una especie de “Foro” donde el espectador peleaba la

¹⁰² *Ibid.*, p. 196.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 198.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 200.

palabra con el actor que lo representaba. Después de esta experiencia, Boal afirma su deseo de explorar la frontera de la verdad en la ficción y la ficción en la verdad.

En estas experiencias podemos observar los claros inicios del TO, y más adelante otras experiencias, como la intervención de una señora en otra función de teatro en Chalacayo,¹⁰⁵ irán configurando los planteamientos del sistema del TO. Ambas fueron participaciones “teatrales” de los espectadores que modificaron la historia, supliendo al personaje y dando su propia versión de cómo fueron o cómo deberían ser las cosas en cierta situación. Al respecto, Boal dice: “En Santo André, antes de 1964, vi personajes y actores en el escenario en un combate desordenado. En Chalacayo, en 1973, la real democracia del Teatro del Oprimido empezó. El Noreste había abierto mis ojos; Santo André me mostró el problema, Chalacayo presentó la solución”.¹⁰⁶

Poco antes del golpe de Estado, el padre de Boal fallece y éste atraviesa por un periodo particularmente difícil. En efecto, todos los integrantes del Teatro Arena se hacían cargo de la administración, publicidad, programación y del trabajo artístico. Con diez años de trabajo ininterrumpido, Boal toma un receso durante el cual acontece el golpe.

Hemos visto anteriormente que, en este período de la dictadura, el trabajo en el Arena continuó a través de obras musicales; cabe señalar ahora que también implicó para Boal el momento en que su trabajo adoptó un carácter fuertemente político, ya que organizó y promovió eventos de crítica a la dictadura y de cuestionamiento político respecto a la postura de la izquierda. En este período, quizá como resultado de estas acciones, Boal cobró fuerza como figura pública y fue invitado a Cuba. Posteriormente el grupo realizó una gira a Nueva York, invitado por Richard Schechner, a México (Puebla, Guadalajara, San Luis Potosí, Guanajuato, Bellas Artes DF) y a Perú con la obra *Zumbi*.

Como vimos en el apartado anterior, al regreso de la gira, Boal decide abrir un grupo con fines experimentales y no lucrativos, Núcleo 2. Así nace el movimiento del Teatro periodístico. También a esta actividad corresponde la certeza de Boal sobre la vocación

¹⁰⁵ Esta anécdota puede ser encontrada completa en todos los libros teóricos de Boal.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 207.

humana del teatro. Comenta al respecto: “Nosotros brindamos a la población nuestro conocimiento. Si nosotros no sabíamos qué decir, sabíamos cómo enseñar a la gente a decir lo que ellos querían. La libertad había sido perdida, no los sueños. Nosotros habíamos perdido obras, teatro, subvenciones, vestuarios, todo. Excepto nuestros sueños”.¹⁰⁷ Y bajo esta premisa formaron más de treinta grupos de teatro periodístico.

Fue en este momento de auge laboral, en el año de 1969, cuando Boal es secuestrado por los militares y, tras dos semanas, se le designa formal prisión. Todo parece indicar que Boal había sido mencionado por dos compañeros torturados. En el expediente aparecían calificativos como subversivo, rebelde, autor de textos anti-gobierno, pero ningún acto incriminatorio.¹⁰⁸

Boal permaneció encarcelado alrededor de dos meses, periodo durante el cual fue torturado en repetidas ocasiones. Durante este periodo escribió *Torquemada* y *Milagro en Brasil*, mientras cientos de intelectuales de EU, Japón, Inglaterra y otros países firmaron una carta (redactada por Arthur Miller y publicada en el New York Times) demandando su liberación. Gracias a esta presión internacional le fue concedido un permiso para asistir al Festival de Nancy –al cual había sido invitado–. Boal tuvo que firmar un documento que lo comprometía a regresar. Sin embargo, el policía que le dio dicho documento le advirtió, “en voz baja”, que no regresara.

Boal afirma que fue en prisión donde el Teatro del Oprimido nació: “[...] en este tipo de teatro, el ciudadano –en el presente– estudia el pasado e inventa el futuro. El escenario, el arena, como la celda o el patio de la prisión, puede ser un lugar de estudio; y el teatro puede ser un instrumento adecuado, un lenguaje apropiado para esa disertación, esa pregunta para uno mismo”.¹⁰⁹

Se exilia entonces a Argentina, por cuestiones familiares relacionadas con su esposa, donde permanece cinco años. Durante esta estancia viaja a Nueva York, con Richard Schechner, y ahí realiza una *Feira Latinoamericana* cuyo objetivo era dar a conocer la experiencia de la prisión y la tortura, asimismo la obra *Torquemada* es llevada a escena por los estudiantes de la Universidad de Nueva York. A partir de este

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 282.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 298.

exilio, Boal recorre varios países de Latinoamérica, realizando la práctica de distintas formas de teatro y formulando de este modo la metodología del Teatro del Oprimido:

Fue durante esos seis años de circulación intensa que pensé, a partir de experiencias precisas, sobre el Teatro del Oprimido. He escrito libros. Empecé en Argentina el Teatro invisible con el Teatro Machete actuando en los trenes, en las colas frente a los negocios, luego continué en Perú el teatro periodístico, con el equipo de Núcleo y emprendí otras cosas; el teatro-folletín, en Perú; el teatro-estatua; el teatro-foro, con los espectadores.¹¹⁰

Queremos puntualizar un poco más cada una de estas etapas. El caso del Teatro Invisible nació de la siguiente manera. Boal quería hacer teatro en la calle para difundir una ley sobre alimentar a quienes no tienen dinero,¹¹¹ pero corría el riesgo de ser arrestado por algún integrante de la Operación Cóndor y deportado a Brasil. Boal decidió no ir a la presentación pero un estudiante tuvo la idea de hacer “teatro invisible”. De esta manera, “Nadie sabría del estreno clandestino, la policía no podría aparecer, y no se sabría quién era un actor y quién no. Los espectadores verían el espectáculo, sin verlo como un espectáculo”.¹¹²

En este punto podemos observar que el Teatro del Oprimido ya estaba floreciendo, precisamente desde la necesidad de expresarse en un clima de represión policial. Boal señala que el teatro invisible es la segunda forma del TO. La primera había sido el teatro periodístico cuando enseñaron las herramientas del teatro a quienes querían decir algo, dado que los artistas ya no tenían ninguna certeza, ni mucho menos una respuesta.

Posteriormente, Boal lleva a escena dos textos de su autoría: *Torquemada*, donde aborda la experiencia de la tortura y *Revolución en América del Sur*. Boal decide viajar a EUA, México, Colombia, Venezuela y Perú. Es en Perú donde vive experiencias que promueven la formulación del Teatro Foro y del Teatro Imagen. Sobre la primera

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 225.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 303.

¹¹² *Ibid.*, p. 304.

contamos con la anécdota, que ha sido contada numerosas veces, en la que una señora al estar en desacuerdo con una escena decide subir al escenario y cambiar las acciones del personaje; Boal dice al respecto: “Cuando ella rompió las reglas del juego me sentí aliviado: Yo no estaba obligado a conocer siempre el camino correcto. ¡No tenía que sentir culpa sobre eso!”.¹¹³ Lo que me parece un evidente fruto del proceso iniciado años atrás: ¿Quién era el público (el pueblo) al que quería dirigirse, para el que estaba haciendo teatro?

Por otra parte, el nacimiento del Teatro Imagen sucede por un asunto de incomunicación entre los participantes de un taller que hablaban distintas lenguas; la imagen se presenta como un lenguaje que personas hablando distintos idiomas podían utilizar. El Teatro Foro tiene una justificación similar. Boal afirma que la incomunicación existe siempre. En distintas medidas, la palabra dicha no es la palabra escuchada, por lo tanto, como diría José Martí, “la mejor manera de decir es hacer”; los actores no pueden representar las sugerencias del espectador de mejor manera que el propio espectador.

Cuando Boal se exilia a Portugal en 1977 es por un nuevo golpe de Estado, ahora en Argentina. Queremos dimensionar aquí que el objetivo del TO como una respuesta, no pertenece a un contexto político-militar exclusivamente brasileño, sino a un contexto represivo militar latinoamericano. Así, la gira con la que se configura la investigación del TO sucede en una Latinoamérica donde Bolivia (1970), Uruguay (1973), Chile (1973), Perú (1975), Ecuador y Argentina (1976) viven golpes de Estado, y con ello condiciones sociales semejantes a las expuestas en el primer apartado de este capítulo.

La decisión de vivir en Lisboa, Portugal, es resultado de una invitación del gobierno a trabajar en el entrenamiento de actores. Posteriormente, Céu Guerra y Helder Costa lo invitan a ser director artístico de la compañía A Barraca. Durante los dos años que vive en Portugal trabaja como maestro en el Conservatorio Nacional y realiza algunas actividades escénicas, incluida una *Feria de Opinión Portuguesa* (también realizada en EUA). Boal distingue que en este periodo no hizo nada nuevo en relación al Teatro del Oprimido. Sin embargo, es en este momento que se dedica a su difusión viajando a

¹¹³ *Ibid.*, p. 309.

otros países y creando grupos de TO en Alemania, Bélgica, Italia, Francia, Suecia, Noruega y Dinamarca, con actores profesionales, obreros y maestros. Por otra parte, en Lisboa afianzó relaciones con Paulo Freire¹¹⁴ y Darcy Ribeiro, intelectuales brasileños también exiliados.

En 1978, con la publicación de tres libros que expresan su propuesta escénica y con la práctica en numerosas ciudades de Latinoamérica y Europa, Boal es invitado a dar clases en la Sorbonne, en París, y, bajo la sugerencia de Émile Copfermann funda el Centro de Estudio y Difusión de técnicas activas de expresión (CÉDITADE), cuyo objetivo era fomentar la difusión de las técnicas del TO. Comenta al respecto: “Él y su esposa, Jacqueline, pusieron juntos un grupo de veinte maestros, actores, psicólogos y trabajadores sociales. Por meses, yo enseñé juegos y técnicas del Arsenal. En enero de 1979, 300 personas se inscribieron, mucho más allá de todas las expectativas”.¹¹⁵ En su biografía Boal comenta que dejó el Centro en manos de los otros miembros y, aunque no explica por qué, señala con arrepentimiento no haberse quedado ahí y fundar una escuela permanente. David Psalmon nos ayuda a comprender esta sensación cuando señala que él mismo enfrentó dilemas éticos al trabajar en el CTO en París,¹¹⁶ ya que este había dado un giro a su perfil, trabajando el Teatro Foro en situaciones con fines ambiguos, en sus palabras:

Boal renunció al proyecto en el 98, 99. Yo me fui como a finales del 97, principios del 98. Igual, ya no encontraba coherencia porque empezaban a usar el Fórum en circunstancias que yo siempre decía: Rui, nuestra función no es ir a apagar el fuego, no podemos hacer un teatro bombero. Nosotros tenemos que prender el fuego, prender el fuego de la conciencia, prender el fuego del despertar social.¹¹⁷

¹¹⁴ Las ideas de Freire han tenido tan gran impacto en la práctica teatral como en la teológica. Muchos profesionales del teatro han buscado en la metodología de Freire un medio que les permita hacer un teatro que establezca la comunicación con el público latinoamericano. [...] Quizá el más conocido de estos enfoques del teatro latinoamericano sea el desarrollado en Perú, a comienzos de los años 70, por el brasileño Augusto Boal. VERSÉNYI, Adam, *op. cit.*, p. 234.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 322.

¹¹⁶ El Céditade cambió su nombre a CTO

¹¹⁷ Entrevista a David Psalmon. Anexo 1, p. 118.

Una vez instaurado el Centro, Boal continúa impartiendo talleres en distintas partes del mundo. En este proceso observa la presencia de opresiones distintas a las políticas, o al menos en apariencia. La soledad, el miedo a lo abstracto, el suicidio son constantes en sus talleres y, a partir de esta observación, decide desarrollar una nueva investigación. En 1982, junto con su esposa, comienza el taller “El policía en la cabeza” cuyo resultado será la propuesta psicoterapéutica del TO llamada el Arco iris del deseo, misma que será publicada en 1990, y que nosotros estudiaremos más adelante.

En 1986, con el regreso de un gobierno democrático en Brasil, Boal decide regresar a su país natal.¹¹⁸ A su llegada, continuó realizando diversos montajes, confrontado con el hecho de no haber dirigido teatro en once años, aparte de las piezas cortas para el CTO. Paralelamente inició el proyecto de la Fábrica de Teatro Popular, con un programa para las escuelas públicas y dirigiendo a treinta y cinco animadores culturales; lamentablemente este proyecto quedó trunco por el desinterés del gobierno y la falta de apoyo.

En 1992 es electo concejal,¹¹⁹ con la propuesta de trabajar teatralmente los problemas vividos por el ciudadano, con lo que se inicia el proyecto de Teatro Legislativo, transformando al elector en legislador. Durante los cuatro años de su periodo, formó diecinueve grupos que utilizaban el teatro como herramienta política, presentando treinta y seis propuestas de ley y promulgando trece de ellas. Posteriormente llevó ejercicios simbólicos de tipo legislativo en Alemania, Francia e Inglaterra. Boal relata: “Trece veces, en Río de Janeiro, el deseo del pueblo se convirtió en Ley. Quizá esa había sido la principal conquista del Teatro del Oprimido: transformación del deseo en ley. La ley es siempre el Deseo de alguien”.¹²⁰ Augusto Boal fallece en el 2009 por una insuficiencia respiratoria.

Para poder entender mejor el sistema del TO, hay que considerar que Boal es ante todo un luchador social y un activista político. Al respecto, quiero citar un fragmento del primer capítulo de *Estética del oprimido*, su última publicación,

¹¹⁸ Ya desde 1979, en razón de la Amnistía, viajó con frecuencia, llevando incluso (1980) algunos trabajos realizados en el CTO-Paris.

¹¹⁹ Miembro de una corporación municipal. Consultado en la RAE el 7 de noviembre del 2013

¹²⁰ BOAL, Augusto, *Hamlet op. cit.*, p. 325.

Los esfuerzos en pos de la humanización de la humanidad eligen como verdad suprema el avance social hacia una sociedad sin oprimidos ni opresores, en todos los campos de la vida humana: político, social, familiar y todos aquellos que puedan existir. No podemos luchar contra la opresión y seguir, nosotros mismos, siendo opresores.¹²¹

Boal reconoce que, entre todas las verdades que pueden existir en la enorme diversidad de grupos culturales, ésta es la que mejor va con su poética de vida. Y esta verdad no sólo motiva el TO sino otras acciones políticas y sociales.

En este capítulo hemos procurado una mirada contextualizada. Es decir, nuestro propósito fue entender el origen del Teatro del Oprimido desde el conocimiento del contexto político, y cómo las condiciones, significativamente adversas, determinaron la actividad teatral. Asimismo, desde otro ángulo, procuramos observar cómo las diversas circunstancias de un individuo establecen un diálogo con sus condiciones socio-políticas; para finalmente dar lugar a la elaboración de un sistema teatral incluyente del espectador y de carácter fuertemente político.

En el siguiente capítulo vamos a analizar los fundamentos del Teatro del oprimido. Partiremos de establecer un concepto de opresión que nos permita entender las razones por las cuales el Teatro del Oprimido es una propuesta coherente para combatir la opresión.

¹²¹ BOAL, Augusto, *La Estética del oprimido. Reflexiones errantes sobre el pensamiento desde el punto de vista estético y no científico*, p. 48.

Capítulo 2.

Teatro del Oprimido

En este capítulo vamos a definir el Teatro del Oprimido a partir de tres componentes que consideramos claves. El primero es la idea misma de opresión, pues sin esta noción el sistema no tendría razón de ser; el siguiente es el concepto de teatro desde el cual Boal formula los planteamientos del sistema y por último el Plan de conversión del espectador en actor. Para este objetivo nos apoyaremos principalmente en los apartados teóricos de sus publicaciones, siendo el primero, *Teatro del oprimido*, publicado en 1974 y el último (póstumo) en 2012. A lo largo de estos casi 40 años, la definición del TO fue adquiriendo mayor complejidad; nosotros hemos tomado notas de manera anacrónica a fin de dibujar un concepto definitivo.

2.1 La Opresión

El principal objetivo del Teatro del Oprimido es ofrecer el lenguaje escénico a los oprimidos para que se liberen de la opresión. Y, ¿Qué es la opresión? ¿Cómo funciona? ¿Por qué persiste? ¿Cómo se combate? Para poder entender porqué Boal plantea el TO como una herramienta y tener una actitud crítica ante sus planteamientos, vamos a procurar contestar estas preguntas a lo largo de este apartado.

Lo primero que observamos es que Boal trabaja con dos manifestaciones de la opresión: la opresión a gran escala como lo es una dictadura, persecución política, tortura, censura, represión y, más adelante, el TO se desarrolla hacia la investigación y el trabajo de la opresión interna, o lo que Boal llama “interiorizar al poli”. Esta expresión surge en Europa, en un contexto social distinto de Latinoamérica, con personas cuyas necesidades primarias, en su mayoría, están cubiertas pero que sufren de sensaciones de vacío, depresión, soledad y, en general, una profunda angustia y miedo.

En consideración a lo antes expuesto, decidimos tomar como eje principal de nuestra reflexión sobre el concepto de opresión el libro *Psicología de la opresión. Guía para*

terapeutas y activistas, de Philip Lichtenberg. Este autor estudia el fenómeno de la opresión desde la perspectiva psicológica. Lichtenberg se pregunta, ¿cómo se configura la opresión en la psique de los oprimidos y de los opresores?. A partir de este conocimiento, investiga los efectos no sólo en una relación opresiva entre dos personas, sino también entre dos grupos sociales. Lichtenberg expone el proceso psicológico que un individuo experimenta y por el cual permite y favorece las relaciones opresivas, ya sea en un contexto de pareja, familiar, laboral o político; espectro que también explora el TO.

En principio habría que afirmar que la opresión es efectivamente un problema actual, dadas las circunstancias inequitativas en que vivimos la mayoría de los seres humanos, no sólo a nivel económico, sino también en el de la legitimidad cultural o la identidad sexual, por mencionar algunos ejemplos. Nacimos y crecimos en una sociedad organizada bajo esquemas opresivos. Por lo tanto, hemos tenido mucho tiempo y numerosos espacios donde acostumbrarnos a relaciones desiguales de poder, jugando el rol, según las circunstancias, de opresores u oprimidos. Encontramos la opresión en tantas relaciones afectivas que tarde o temprano, la asumimos como algo natural e inevitable. Finalmente, en el deseo de mantener un relativo equilibrio emocional, pasamos por alto nuestra rabia y protegemos a nuestros opresores del odio que sentimos por haber sido víctimas de su abuso, su indiferencia o su crueldad; finalmente, todos queremos ser amados.¹²²

Ahora bien, hemos dicho anteriormente que la opresión es una estrategia de poder en la que una parte somete a otra. Este sometimiento puede ocurrir a través de la fuerza, como en el caso del militarismo, o a través de la humillación, como sucede en el ámbito de las relaciones interpersonales. A continuación, vamos a tratar de comprender cómo se configura una relación opresiva, es decir, porqué una de las partes permite su propio sometimiento. Para ello vamos a utilizar el siguiente esquema.

¹²² *Ibid.*, p. xxvi.

Un individuo (A) se encuentra con otro individuo (B). Ambos están en la disposición de entrar a una relación de apoyo mutuo.¹²³ B percibe sus deseos y necesidades superiores o inadmisibles a sus recursos y poderes de ejecución, por lo tanto necesita manejar sus relaciones en un ambiente lo más predecible posible.¹²⁴ B exige de A algo que sobrepasa sus acuerdos tácitos. A se siente incómodo y enojado (ira) con la petición. Siente angustia¹²⁵ por la reacción de B si se niega a realizar dicha petición. Teme, sobre todo, que la relación se rompa. A, en la necesidad de evitar su ira, por considerarla “peligrosa e incontrolable”, la redirige hacia sí mismo transformándola en culpa. He aquí una clave del proceso de cómo se configura el ser oprimido. Una evasión de la ira, angustia y temor por la expectativa de que la relación con B termine; la evasión emocional tiene como objetivo preservar la relación y evitar la confrontación con B.

A se convence de que la petición de B se corresponde con un deseo propio,¹²⁶ por lo tanto aceptará y B verá satisfecho su deseo. Tras esta primer experiencia, B puede afirmar que A es un buen medio para realizar los deseos que él no puede, o no quiere, realizar por la responsabilidad que implican. En este momento se establece una relación opresiva en la que A es el oprimido y B el opresor. Sin embargo, el paso del tiempo hará de ésta una relación en constante peligro de explosión. Toda la ira que A va guardando en repetidas ocasiones convierte la relación en un terreno minado lleno de hostilidad que en cualquier momento podrá explotar. Valdría aquí considerar que, en principio, no se trata de cualquier A y B sino que B necesita un “otro vulnerable, dispuesto a renunciar a la responsabilidad y al poder de tomar sus propias decisiones dentro de la relación social como una manera de manejar sus propios deseos”.¹²⁷ Este otro es A.

¹²³ Esta fase es denominada de espontaneidad natural. *Ibid.*, p. 5.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁵ Específicamente esta angustia es denominada angustia traumática y es un mensaje emocional al individuo que la experimenta de que existe peligro para su integridad y su existencia. *Ibid.*, p. 7.

¹²⁶ Este convencerse a sí se llama identificación con el agresor y describe: la respuesta predecible ante una tensión extrema en relaciones interpersonales. *Ibid.*, p.1.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 23.

Espontaneidad natural → angustia profunda vivenciada → ira vivenciada → culpa que confunde y odio a sí mismo (identificación con el agresor, primer grado) → fusión de los deseos propios con los del agresor (identificación con el agresor, segundo grado).¹²⁸

Tras el conocimiento de este esquema, en el que el temor a la ruptura de la relación es el motor que establece la relación opresiva, se vuelve evidente la razón por la que este tipo de relaciones es tan común en los espacios sociales donde hay figuras de autoridad o dependencia de algún tipo, por ejemplo económica: niño-adulto, padre-hijo, jefe-obrero, maestro-alumno.

Una vez establecida la dinámica opresiva en la relación, ésta se vuelve confusa y los individuos difícilmente saben qué deseos y qué pensamientos corresponden a cada uno, cuáles son propios y cuáles introyectados, o cuáles son aceptados en la relación, es decir, que no despierten la ira a ninguna de las partes. Pierden su individualidad, se fusionan. Sin saber el origen y destino de sus actos es casi imposible vislumbrarse como sujeto que ejecuta dichos actos, como el protagonista de la propia historia. El pensamiento predominante en un oprimido es “Yo hago lo que me pidieron que hiciera”. Las responsabilidades están diluidas y la identidad de sujeto ha sido transformada por la de objeto. Esta compleja dinámica puede ser expresada de la siguiente manera: “El sentido de sujetos en las personas agencias se ha deteriorado. Éstas transfieren la responsabilidad de sus decisiones a otros, a quienes se tiende a restarles responsabilidad sobre sus actos, atribuyéndose a sí mismos la causa de su actuar en comparación con aquellas personas que actúan con autodeterminación”.¹²⁹

La relación opresiva ha quedado establecida y por la inercia de “no empeorar las cosas” podrá permanecer. Lichtenberg afirma: “[...] cada paso en el camino que siguen los individuos que operan como agentes en su transformación a individuos obedientes –

¹²⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 17.

agencias, se realiza cuando se percibe que la relación está amenazada por la destrucción”.¹³⁰

A continuación algunas señales que grafican la conversión en agencia: Gran frecuencia de acuerdos rápidos, falta de crítica en las actividades grupales, el uso frecuente del “yo debería”, un comportamiento falto de convicciones y deseos, conformidad sin demostraciones de interés o entusiasmo.¹³¹ O bien interrupciones constantes al discurso del otro (hipercrítica) o la idealización del líder.

Como resultado de la fusión producida entre el oprimido y el opresor, existen diversas manifestaciones. Una es la invasión en la vida del otro, como hemos mencionado, la pérdida de la individualidad. Esto se observa en relaciones de pareja o en el síndrome de los padres sobreprotectores, o en un gobierno como el que hemos retratado más arriba donde había militares en cada sindicato y zona de movimiento obrero o, incluso, como la sociedad que se retrata en la novela de George Orwell, *1984*.

Otro síntoma de la relación opresiva es la necesidad de “Otros” que ayuden a definir la unidad que forman el opresor y el oprimido. Es decir, una vez que han asumido su naturaleza co-dependiente necesitan de la figura del otro para depositar en él los deseos inaceptables y definir cuáles son los patrones de conducta y deseos aceptados al interior del grupo. Otro síntoma de esta fusión es que tanto el rol de oprimido como de opresor serán ejecutados por ambos individuos. Asimismo la intolerancia ante la ambigüedad, complejidad y ambivalencia crece en ambas partes; además de que habrá que considerar que la dinámica por medio de la cual se estableció la relación opresiva tendrá que ser repetida en cada encuentro, a modo de afirmación, no sólo entre las personas involucradas sino en cada nuevo encuentro con otras personas.¹³²

Ahora bien, tenemos una relación opresiva instalada y preservada. Sabemos que la emoción clave que la mantiene es el miedo. En principio fue el miedo a la ruptura de la relación. Lichtenberg dice: “[...] las relaciones opresivas se establecen cuando ambas

¹³⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹³¹ *Ibid.*, p. 159.

¹³² *Ibid.*, p. 57.

partes están inmersas en una relación potencialmente destructiva pero tienen que permanecer ella”,¹³³ la opresión surge por instinto de supervivencia. Por ejemplo un hijo abusado por el padre se ve en la casi imposibilidad de romper este lazo, el hijo depende del padre además de ser un personaje con una altísima carga de autoridad y afecto; una mujer golpeada por el esposo, un trabajador explotado por el jefe, un ciudadano reprimido por las leyes y la policía. Asimismo vislumbramos en estos ejemplos la presencia constante de la dependencia económica como factor que favorece el establecimiento de una relación de este tipo.

Por su parte, encontramos que el miedo se manifiesta ahora por la inminente explosión de tanta ira contenida. Un nivel de impulsos destructivos que es percibido como la probabilidad del asesinato o el suicidio.¹³⁴ En el aspecto social es importante distinguir entonces la emoción del miedo por parte de los grupos vulnerables; en este caso tenemos un buen ejemplo en el contexto brasileño que hemos estudiado. Pensar con sensibilidad las circunstancias de una dictadura puede generar un miedo paralizante que nos obligue a convencernos de que el gobierno hace bien, y que por tanto no tenemos porqué oponernos, cuando en realidad lo que hacemos es encontrar razones que mermen nuestra ira y nos permitan continuar en la relación.

Por su parte, Lichtenberg asocia este miedo a la ira contenida con el hecho de que no se produzcan cambios sociales; es decir que esto no es únicamente una cuestión del opresor sino también del oprimido. De hecho afirma que son raras las personas que realmente han alcanzado ser sujetos de derecho. Y, por el contrario, vivimos con una disposición para vivir como individuos disminuidos y apocados. Lichtenberg afirma también que esto deriva de un conflicto universal ya que todos queremos que las cosas sigan igual, pues así son predecibles y nuestras experiencias anteriores nos han enseñado cómo lidiar mejor con ellas. Dice: “Por lo general, es más fácil vivir basados en el recuerdo, repitiendo hábitos y programaciones antiguas más que creando nuevas formas en el aquí y el ahora, en formas que se centren en nuestras situaciones

¹³³ *Ibid.*, p. 59

¹³⁴ *Ibid.*, p. 60.

presentes [...]”;¹³⁵ y, cabe señalar, el TO es precisamente un sistema que propone ensayar nuevas formas de conducta que favorezcan la transformación de situaciones opresivas.

Por otra parte, ya que la relación oprimido-opresor implica una ira contenida, cualquier mínima confrontación la puede hacer explotar y destruir todo a su paso; esto atemoriza y paraliza cualquier intento. El principal obstáculo que enfrenta el oprimido para su liberación es entonces su propio temor; finalmente fue esta emoción la que lo motivó a instaurar la identificación con el agresor y adoptar su actual rol. Entonces es momento de preguntarnos, ante estas múltiples circunstancias ¿Dónde está la clave para desactivar este tipo de relaciones?

Lichtenberg plantea en principio que los procesos de transformación, tanto individuales como sociales, se basan en la toma de conciencia de las formas sanas y enfermas con las que funcionamos;¹³⁶ y en el apoyo y soporte democrático. Es decir, no apelamos a un apoyo paternalista y autoritario en el que otro nos salva,¹³⁷ sino que “[...] es un aliento que les permita experimentar y reconocer su vulnerabilidad, junto a sugerencias de apoyo para que descubran que no sólo son débiles sino que en su proceso de autorregulación están las formas creativas de ser agentes y ciudadanos influyentes”.¹³⁸ Se asocia la democracia con un proceso de empoderamiento y desempoderamiento, como una conciliación constante entre la autoafirmación de los deseos y el acuerdo social. Este acuerdo social está controlado por “[...] la intención autónoma, separada, de satisfacer sus propios deseos a la vez que satisfacemos las necesidades y demandas de los demás [...] el resultado de esto es una comunidad de agentes”.¹³⁹

Por otra parte, este autor pone a consideración una importante problemática, que, a su vez, saca a flote las cualidades y pertinencia del TO como herramienta contra la

¹³⁵ *Ibid.*, p. xxiv.

¹³⁶ *Ibid.*, p. xxvii.

¹³⁷ Estructura típica de las películas estadounidenses de catástrofes y superhéroes.

¹³⁸ *Ibid.*, p. xx.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 72.

opresión: “Un desafío importante para las organizaciones políticas y también para los psicoterapeutas es que deshacer fusiones destructivas conlleva necesariamente al reavivamiento y el trabajar nuevamente emociones fuertemente dolorosas y atemorizantes”.¹⁴⁰ Esto sucede por la búsqueda de desarrollar en los individuos una manera más saludable de lidiar con estas intensas emociones. No se trata sólo de sanar el episodio acontecido, sino de estar preparados para futuras confrontaciones que pueden conllevar emociones similares. Al respecto de este significativo proceso refiere el caso de grupos que verbalizan la experiencia, y también aquellos donde el oprimido confronta a su opresor comunicándole su dolor, exigencias o abusos que han experimentado.¹⁴¹ El TO se sitúa aquí como una herramienta que retoma las situaciones opresivas en el aquí y el ahora, para revivirlas y analizarlas en escena y así, en un futuro, sentir el empoderamiento y capacidad de confrontar a los opresores.

Finalmente, otro aspecto importante en la desactivación de relaciones opresivas es la importancia del grupo. Lichtenberg plantea que es posible lidiar con el temor, la ira y la angustia a través del apoyo que puede ofrecer un grupo, principalmente por su compañía y rol de testigo que promueven el encauzamiento de las emociones, hacia el perdón, la lucha social, la auto-evaluación o el fortalecimiento mismo de la responsabilidad comunitaria.¹⁴² Desde la perspectiva del trabajo en grupo se plantea la necesidad de que el individuo se reconcilie con las emociones que ha evadido, las asuma y las confronte. Se propone vivenciar la ira y confrontar las diferencias con el otro, en lugar de promover la fusión. Cómo hacerlo es un asunto que cada grupo establece, desde el testimonio hasta, en el caso del TO, la representación de la situación. Podemos encontrar en Lichtenberg múltiples sugerencias y referencias sobre cómo manejar esta transformación, pero ante todo afirma: “Es un hecho evidente, palpable y no una promesa o un anhelo, cuando las personas efectivamente se reafirman y se definen a sí mismas en un compromiso colectivo”.¹⁴³

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴² *Ibid.*, p. 103.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 108.

Con el conocimiento de estos posibles caminos para la reconfiguración de las relaciones opresivas, observamos que las emociones de miedo o ira, entre todo el espectro emotivo, no son en sí destructivas sino que poseen una naturaleza dual, definida por el sentimiento de aislamiento o por el excesivo sentimiento de confianza;¹⁴⁴ sirva como ejemplo el siguiente: “[...] la angustia puede considerarse con dos significados, y estos significados son opuestos entre sí, dado que uno se basa en la confianza (la angustia de la anticipación y la excitación que todos conocemos antes de que se produzca un acontecimiento vívido) y la otra se basa en el aislamiento (la angustia del espanto y el miedo, como en las fobias).”¹⁴⁵ Así pues los grupos pueden establecer nuevas dinámicas que promuevan la calidad constructiva que tienen las emociones.

Por otra parte, Lichtenberg desarrolla un interesante planteamiento sobre el rol del opresor y la vulnerabilidad de su proceso psicológico. Sin embargo, por ser el tema de nuestro estudio el Teatro del Oprimido, que ofrece herramientas para que el oprimido se libere, desarrollamos únicamente este aspecto de su trabajo. Sin embargo, queremos compartir aquí una reflexión de Lichtenberg en torno a la vulnerabilidad del opresor, y que tiene conexión con el análisis que realiza el TO sobre el opresor que todos llevamos dentro: “El tirano es arbitrario, y ahí radica su poder; pero visto de cerca, el tirano es arbitrario dentro de las restricciones de un sistema aceptado. Sin el respaldo de las fuerzas del sistema, el tirano está desnudo y solo, vulnerable a la derrota y la destrucción”;¹⁴⁶ conectada con el interés del TO de denunciar no a los opresores sino a las ideologías opresivas que todos somos susceptibles de interiorizar.

Hasta aquí hemos dado una idea más consistente de lo que es la opresión; motivo fundamental del TO. Luchar contra ella es de vital importancia ya que es una dinámica que somete a los individuos y que bloquea la capacidad de construir en comunidad un mundo mejor, un mundo que satisfaga los intereses de todos.

¹⁴⁴ LICHTENBERG, Philip, *op. cit.*, p. xxix.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 164

Desde lo expuesto anteriormente entendemos la opresión como una relación de poder generada por la evasión de un conflicto y que, para ser transformada, necesita ser exteriorizada, puesta de manifiesto. El Teatro Imagen y el Teatro Foro son herramientas con las cuales el oprimido trae al presente situaciones en las que reprimió su ira para evitar la confrontación; las revive para encontrar la manera de confrontar al opresor, a modo de evitar la acumulación de ira; y a través del lenguaje escénico ensayar las mejores formas de confrontación.

A continuación vamos a analizar el concepto de teatro del cual parte Boal para afirmar que es un lenguaje con cualidades para liberarnos de la opresión.

2.2 Concepto de teatro en el TO

En el apartado anterior dijimos que el principal objetivo del TO es ofrecer a los oprimidos una herramienta escénica para que se liberen de la opresión. Ahora bien, a partir de este propósito el planteamiento primordial del TO es convertir a los espectadores en actores sobre la historia presentada ante sus ojos, y en la cual ellos mismos sean capaces de decidir el rumbo de los acontecimientos. ¿Y para qué quiere Boal que los espectadores aprendan a actuar? Para entender la dimensión de este objetivo necesitamos conocer lo que significa para Boal ser actor o ser espectador.

Desde el origen del teatro hasta la fecha se pueden distinguir épocas caracterizadas por cambios en la dramaturgia, en el espacio escénico, en la disposición espacial del público y/o en el estilo de interpretación; y contamos con el teatro isabelino, la Commedia dell'Arte y el siglo de oro, entre otros. Sin embargo, Boal plantea una lectura diferente y distingue en la historia del arte teatral únicamente dos tipos de teatro. El teatro legitimado a lo largo de la historia en el que un espectador llega a ver y escuchar un drama, aplaude o no, tiene catarsis o no y finalmente regresa a casa para seguir con su vida y sus problemas. Y por otra parte el teatro en su forma original, cuando “[...] la expresión teatral se materializaba en el canto ditirámico, se trataba del pueblo libre cantando al aire libre”,¹⁴⁷ un teatro sin divisiones, sin espectadores ni actores, mucho

¹⁴⁷ BOAL, Augusto, *Teatro 1 op. cit.*, p.15.

menos personajes protagonistas y secundarios; un rito en el que todos actúan la historia. Boal elige contundentemente la forma original del teatro.

Para poder comprender la elección estética de Boal necesitamos observar el teatro desde una perspectiva política y analizar su forma como la expresión de una idea sobre el orden y funcionamiento de una sociedad. Desde este enfoque encontramos, en el primer caso, un teatro que establece divisiones entre las personas, adjudicando un rol pasivo, receptivo y enmudecido a un grupo llamado “espectadores” y la expresión de un discurso, la acción y la palabra al otro grupo llamado “actores”. En cambio, en el segundo tipo de teatro expuesto vemos a un pueblo libre cantando al aire libre, sin acotaciones espaciales ni división de roles, donde todos tienen derecho a la expresión; en esta forma Boal distingue una postura política inclinada a la equidad y al sentido de comunidad.

La primera línea del primer libro de Augusto Boal –*Teatro del oprimido*– dice: “Este libro intenta mostrar que todo el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del ser humano y el teatro es una de ellas”.¹⁴⁸ Efectivamente es el enfoque desde el cual podemos visualizar el alcance que se propone con el método TO. La importancia de convertir a los espectadores en actores implica sacarlos de un rol pasivo y capacitarlos para la acción, lo cual tiene una repercusión en el ámbito político: que las personas abandonen su silencio, su conformismo, su automatismo y se acostumbren a ser los sujetos que accionan, que dirigen su vida. Si el teatro es político su formato corresponde a una visión política específica, si queremos una sociedad más justa y comunitaria es congruente idear una forma escénica acorde a ello.

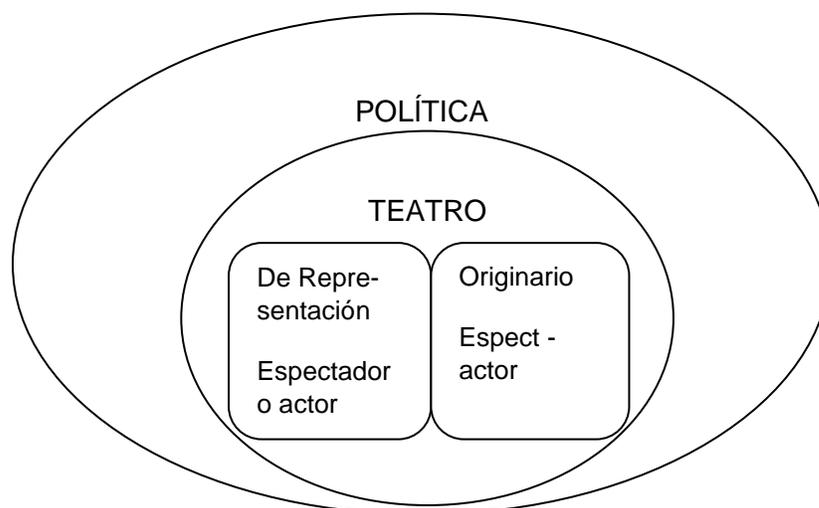
Desde la perspectiva expuesta, se puede recapitular entonces que el teatro con división de actores y espectadores representa un sistema opresivo y en el que el espectador es símbolo del oprimido y el actor, como desarrollaremos más adelante, es un rol paradigmático por ser el símbolo de la acción. La división absoluta de las personas en actores y espectadores representa una sociedad injusta y por tanto debe ser abolida.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.11.

Ahora bien, cuando hablamos del espectador como símbolo del oprimido nos referimos a aquel espectador educado para guardar silencio durante una representación, el espectador “culto” y que suele pertenecer a la clase media.¹⁴⁹ Boal dice que este tipo de espectador es menos que un hombre ya que está reducido al silencio y la impotencia. Su objetivo es humanizarlo restituyéndole su capacidad de acción. En la medida que recupere esta capacidad podrá hacerse responsable de su futuro y de sus condiciones de vida.

Por otra parte no ve al actor como una figura opresora, sino como un rol paradigmático. Ser actor significa el derecho y la capacidad de la acción, derecho que le permite transformar las situaciones que vive, primero ficticias luego reales. Este rol paradigmático deposita las tareas que en un ámbito profesional corresponden al director y al dramaturgo; el actor profesional tiene la responsabilidad de interpretar un texto, pero el espectador que se convierte en actor pone en acción un texto que él mismo está configurando o bien que ya ha pensado.

Llegados aquí distinguimos que el concepto de teatro en el TO es, en principio, un rechazo al teatro tradicional; y en contraparte una propuesta de abolir la división actores-espectadores con el propósito de situar el teatro como un medio para que las personas recuperen su capacidad de acción y con ello su condición de sujetos.



150

¹⁴⁹ Boal refiere que el público popular no tiene esta educación opresiva y, por el contrario, tiene mayor facilidad para interrumpir la representación o para no guardar silencio. *Teatro 1 op. cit.*, p. 47.

¹⁵⁰ Fig. 1 Dimensión política del teatro

Y por qué el teatro es un medio para dichos objetivos. Aquí damos paso a la exposición de una cualidad esencial del teatro, misma que guiará los planteamientos del TO en el transcurso de los años. Boal dice que si bien algunos hacemos del teatro nuestra profesión, la vocación la tenemos todos, por el hecho de ser humanos.¹⁵¹ Es decir, todo ser humano tiene la capacidad de realizar una acción y de observarse en acción, por lo tanto es un espectador de su ser actor, un espect-actor. Esta cualidad de desdoblamiento, que Boal reconoce como la esencia del teatro, nos permite observarnos haciendo y promueve una conciencia de transformación: “Esta capacidad le permite [al ser humano] imaginar variantes a su acción, inventar alternativas”.¹⁵²

Este concepto de espect-actor funciona en dos sentidos. El primero, arriba expuesto, es la capacidad de cada ser humano de observarse en el acto y el otro es el de ser espectadores activos de otros. Es decir, el ser humano puede ser espectador de las propuestas de otros pero no de manera pasiva sino crítica; proyectando su sensibilidad y no sólo introyectando lo que otros afirman o rechazan.

Para desarrollar mejor la idea de espectador pasivo o activo queremos abordar el concepto de ósmosis y de inducción analógica. Estos fueron planteados en relación al trabajo psicoterapéutico pero nosotros consideramos que se integran y completan el concepto del teatro del TO.

La ósmosis es el proceso de invasión de ideas, valores y gustos; y se produce tanto por la represión como por la seducción. Este fenómeno sucede en prácticamente todos los ámbitos, desde la familia, el trabajo, la Iglesia, la publicidad, los medios masivos de comunicación y el teatro tradicional, entendiendo este como aquél que presenta “[...] imágenes de la vida social no modificables por el público, al que se hace pasivo y se reduce a la contemplación [...]”.¹⁵³ Es un fenómeno aparentemente pacífico pero contiene en sí un acto de profunda violencia ya que implica configurar al receptor como un objeto, una agencia: Yo hablo, tú escuchas.

Sin embargo, Boal plantea que no existe la condición de objeto absoluto y lo que en realidad se configura en el individuo son dos tipos de reacciones: la sumisión o la

¹⁵¹ BOAL, Augusto, *Arco iris op.cit.*, p. 25.

¹⁵² *Ibid.*, p. 26.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 63.

subversión, y completa: “Todo oprimido es un subversivo sometido”,¹⁵⁴ es decir, un subversivo en potencia, y lo que se propone en el TO es dinamizar el carácter subversivo que existe en cada oprimido para que este lleve a cabo su acción de resistencia a la opresión.

Ahora bien, este tipo de comunicación unidireccional (ósmosis) provoca la empatía. Para Boal la empatía implica la emoción introyectada, donde el espectador es objeto que observa y al cual le introyectan emociones. Es decir el espectador se deja penetrar por las emociones de los personajes, por el mundo moral del espectáculo y, por ósmosis, se deja invadir y conducir por personajes y acciones que no domina.¹⁵⁵

En contraparte él propone la simpatía como la emoción crítica que deviene de la proyección de la propia historia en la de otro, y que es promovida por el hecho de que “el otro” es alguien como yo, un espectador vuelto actor y no un ente ajeno que llega con un mensaje. Al respecto dice: “En una sesión del oprimido en la que todos los participantes pertenecen al mismo grupo social [...] y están sometidos a las mismas opresiones, la narración individual se pluraliza por sí misma: la opresión de uno solo es la opresión de todos, la sim-patía será inmediata”.¹⁵⁶ Esto es evidente en el Teatro Foro donde, de hecho, se parte de una problemática común, al respecto David Psalmon comparte su reflexión:

Es bastante diferente que venga de ellos, porque es tu semejante, es esta mujer que es tu vecina que vive en la misma colonia que tú que demostró que era posible. “Ah no, lo que pasa es que es una actriz, de la ciudad ¿no? que tiene una condición económica y social que no se parece en nada a la mía y si ella me viene a decir que sí, que las mujeres nos podemos emancipar, pues sí ¿no?, es bien fácil, pues cómo no, claro que para ti es bien fácil emanciparte, ponte en mis zapatos y vas a ver si es bien fácil emanciparte. ¿Quieres tener mi contexto social y económico para ver si es fácil?”. Pero ahí son ellas mismas que lo viven,

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 66.

que te dicen que sí se puede. Y es bien diferente. Sino seguiríamos haciendo propaganda. Y ahí no es propaganda.¹⁵⁷

Sin embargo, puede suceder, sobre todo en el trabajo psicoterapéutico, que la situación planteada en el espacio estético resulte ajena al espect-actor que observa; en este caso Boal plantea el concepto de inducción analógica para superar una posible empatía y activar la simpatía.

La inducción analógica implica la creación de imágenes a partir de una imagen presentada, de modo tal que se filtre aquello que es común a todos; “[...] si, a partir de una imagen inicial, se procede por analogía y se crean otras imágenes, producidas por otros participantes sobre su propia opresión individual similar; y si, a partir de esas imágenes, podemos construir un modelo desprovisto de detalles singulares que nos estorben, dicho modelo contendrá todos los mecanismos generales por los que se produce la opresión. Lo que nos permitirá estudiar, sim-páticamente, las diferentes formas posibles de romper opresiones”.¹⁵⁸ Así pues, Boal propone que ante las distintas situaciones el Coringa plantee siempre la pregunta de qué relación encuentran los participantes con la imagen planteada, la emoción que les provoca se establece como identificación cuando la simpatía es casi total, analogía cuando necesitan realizar un ejercicio de buscar analogías con sus propias situaciones o, en el grado mínimo de simpatía, de resonancia que es cuando pueden reconocer la situación o ciertos personajes pero no se encuentran ligados emocionalmente a la imagen.

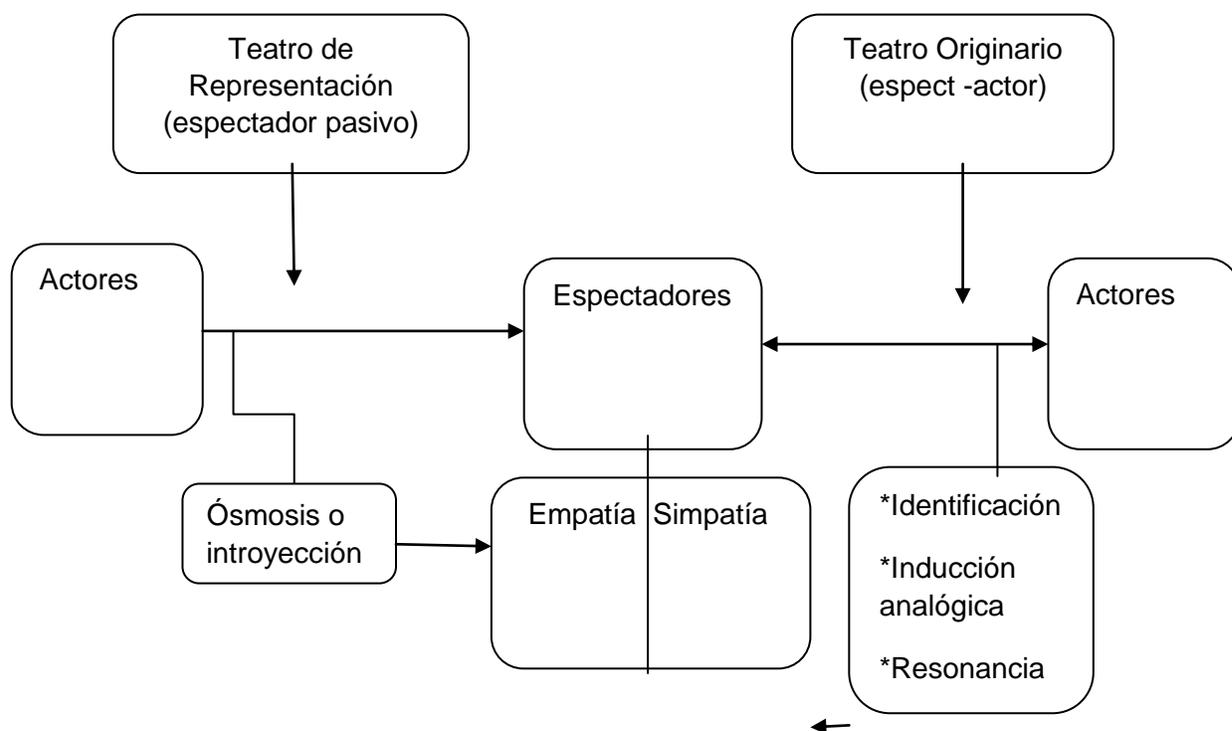
Advierte que en el caso de la psicoterapia la solidarización con el otro no basta, como veremos en el siguiente capítulo los participantes prestan su cuerpo para la exploración de una historia particular, y esta sólo funciona de manera profunda cuando el participante que ayuda a la exploración está involucrado desde el plano emotivo, incluso inconsciente.

La idea final es pues que en el Teatro del Oprimido el espect-actor no es un ser pasivo sino un ser crítico y en constante disposición a intervenir, conducir o modificar la

¹⁵⁷ Entrevista David Psalmon, Anexo 1, p. 129.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 67.

historia que se presenta a sus ojos. Al respecto dice Boal: “Los participantes tendrán que dejarse estimular por la improvisación, no como espectadores, riendo y aplaudiendo con una actitud de consumidores pasivos [sino] como espect-actores dispuestos a intervenir, dejándose penetrar por los estímulos externos y permitiendo que estos den forma a su cuerpo e informen su sensibilidad”.¹⁵⁹



160

La afirmación entonces sobre el concepto de espect-actor es que se trata de una cualidad inherente al ser humano, todo el tiempo puede pasar de un rol a otro o bien vivirlo en simultaneidad.

Como mencionamos al principio de este capítulo el concepto de teatro o la misma teorización sobre el TO fue adquiriendo complejidad en el transcurso de las experiencias y los años. Así pues, es hasta el 2009 con la publicación de *Arco iris del*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 188.

¹⁶⁰ Fig. 2 El espectador

deseo que Boal hace una exposición de sus ideas sobre el espacio en el teatro; un tema que no había sido contemplado en las publicaciones anteriores y que completa de manera muy certera su concepto de teatro.

Para empezar habría que decir que tras el rechazo y oposición a las formas tradicionales de teatro, y tras la reflexión del teatro como condición humana, Boal afirma que su concepto de teatro está emparentado con el de Lope de Vega: un tablado, dos seres humanos y una pasión.¹⁶¹ Y a partir de ello desarrolla su propio concepto del tablado o espacio estético.

Al respecto dice que el espacio estético no depende de un espacio físico ni de la presencia física de un grupo de personas que observan. Es un espacio simbólico que representa la división de actores y espectadores. ¿Por qué queremos recuperar la división que tanto hemos criticado y sentenciado? Al TO le interesa despertar al espectador, regresarle el derecho a opinar o modificar la historia en la ficción porque si se entrena en eso será más fácil que lo haga en la vida real. Pero el rol de espectador como observador activo aún nos interesa. No se trata de perder la cualidad de observar y escuchar otras propuestas, incluso de vernos reflejados en otras propuestas, en otros espectadores que pasan a actuar. Podemos expresarlo mejor de esta manera: el espacio estético simboliza la división de dos actividades, actuar y observar. No estamos dividiendo a las personas y limitando sus derechos, estamos organizando las actividades y sus beneficios. Actuar implica la experiencia del desdoblamiento, observar implica una observación activa.

Regresemos a la definición del espacio estético. Sirve como un espejo imaginario, es decir, funciona como materialización de nuestro desdoblamiento, como símbolo de la división entre la acción de observar lo que hago y la acción de hacer en sí. Sirve para que el espect-actor distinga entre el espacio real que no ha sido modificado y el espacio de ficción donde él mismo está modificando la situación. Boal dice: “[...] sirve para separar al actor del espectador, al que actúa del que mira. Pueden ser tanto dos personas diferentes como coincidir en la misma persona, pues siempre somos

¹⁶¹ ¿dónde lo dice?

dicotómicos”.¹⁶² No hay que perder de vista que en este sistema se trabaja con un ensayo en condiciones reales y para que no nos engañemos y creamos que porque el espectador hizo una acción transformadora el trabajo se acabó, el espectador tiene que tener claro que al salir del espacio estético regresa al espacio real donde aún hay mucho por hacer, donde ahora hay que llevar la acción al nivel real.

Entonces, el espacio estético no depende de un espacio físico, sus límites están definidos en la imaginación por una convención entre los participantes. Como espacio posee, desde el punto de vista físico, tres dimensiones: altura, grosor y longitud, y desde el punto de vista subjetivo dos dimensiones: la afectiva y la onírica. Las primeras cualidades no requieren explicación; las dimensiones subjetivas las desarrollaremos a continuación.

Para explicar las dimensiones subjetivas vamos a distinguir tres propiedades del espacio estético: plasticidad, dicotomía y telemicroscopicidad. Es de la primera que parten las dimensiones subjetivas. La plasticidad se refiere a la cualidad de que “todo es posible” en el espacio estético, el tiempo transcurre al derecho, al reverso o de forma anacrónica, los objetos pueden ser revalorados en su uso, “[...] el espacio y el tiempo pueden condensarse o dilatarse, seres y objetos pueden unirse o disociarse, dividirse o multiplicarse”.¹⁶³ Esta cualidad inspira la imaginación y la memoria del observador, quien vierte en el espacio una dimensión subjetiva onírica y afectiva respectivamente. La afectiva inicia cuando el sujeto proyecta en el espacio estético su persona y sus recuerdos, dota a los objetos de un significado particular, según lo indica su historia personal. La dimensión onírica por otra parte inicia con la misma dinámica pero el sujeto proyecta en el espacio emociones, sensaciones e imágenes imposibles, al grado de perder conciencia del espacio físico.

La segunda propiedad o de dicotomía se define en dos sentidos. Uno se refiere al proceso mental donde el sujeto tiene la conciencia de dos realidades simultáneas en el espacio estético, estamos en un teatro construido en el siglo XXI viendo una obra que se desarrolla en el XIX, lo mismo ocurre con los actores, es Arturo Ríos interpretando a

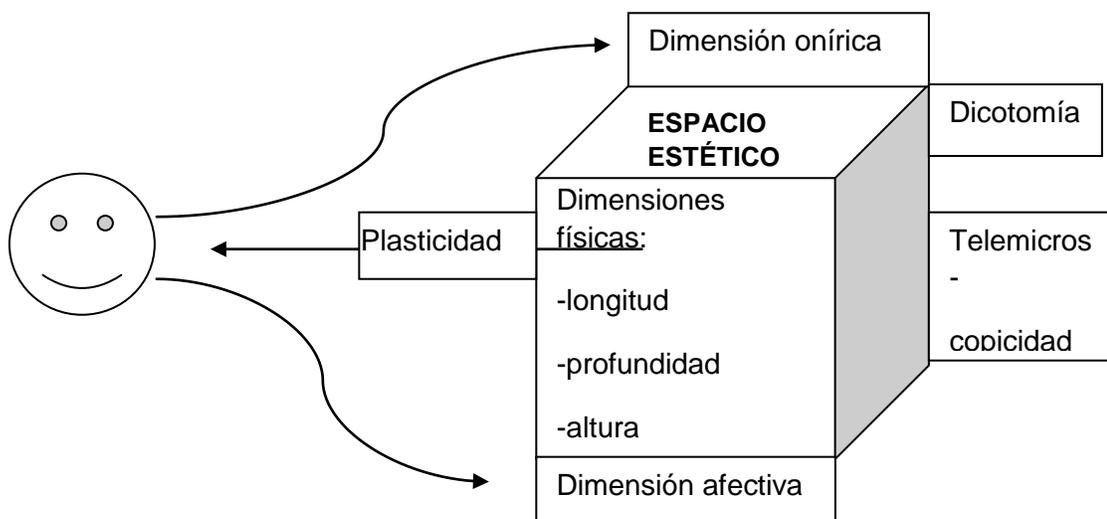
¹⁶² *Ibid.*, p.35

¹⁶³ *Ibid.*, p. 36.

Vania en *Tío Vania* de Ánton Chéjov.¹⁶⁴ Esta propiedad parte de nuestra concepción subjetiva del espacio estético, ya que al no haber división física estamos aceptando que hay un espacio (estético) dentro de un espacio (real) por lo que aceptamos que dos espacios pueden ocupar el mismo lugar. El otro sentido, la propiedad de crear dicotomía, es cuando el espacio de los observadores se contagia de dicotomía y se saben en el teatro ubicado en determinada calle de su ciudad, y por otro lado aceptan que están en Verona –en el caso de estar viendo *Romeo y Julieta*.

Finalmente, la tercera propiedad (telemicroscopicidad) se refiere a la magnitud que cobran todas las acciones en el escenario, cada mínimo gesto se dilata. El espacio estético es como una lupa donde vemos la realidad a mayor detalle, lo cotidiano muestra sus detalles.

Boal señala que el espacio estético tiene cualidades gnoseológicas, es decir que es una forma de conocimiento de la realidad y de nosotros, y al final señala: “El conocimiento se efectúa a través de los sentidos y no sólo a través de la razón”.¹⁶⁵ Promueve un conocimiento de nosotros mismos y de nuestra realidad, un conocimiento estético.



¹⁶⁴ *Tío Vania*, de Antón Chejov. Dirección de David Olgún. Temporada 2012-2013 en el Foro Sor Juana en CCU.

¹⁶⁵ BOAL, Augusto, *Arco iris op.cit*, p. 46.

¹⁶⁶ Fig. 3 Espacio estético

Hasta ahora hemos desarrollado el concepto que tiene Boal sobre los elementos constitutivos del teatro: el espect-actor, el espacio estético, y nos faltaría exponer la pasión. Sobre este último aspecto Boal no se distingue de otros autores que afirman que las situaciones que aborda el teatro deben ser extraordinarias, dramáticas y no una copia de la vida, pues, incluso incursionando en esta experiencia,¹⁶⁷ constató que los espectadores no están interesados en invertir su tiempo y dinero en ver algo que ya pueden ver gratis en la vida.

Una vez expuestas las propiedades del espacio estético es importante explorar brevemente un concepto que Boal plantea sobre el trabajo del espect-actor dentro de dicho espacio. Boal plantea la necesidad de que el participante se comprometa a trabajar el problema opresivo verdaderamente desde la estética. Es decir, comprometerse a la aventura de adquirir un conocimiento por medio de la experiencia estética que ofrece el espacio estético del teatro. Este compromiso obligará al espect-actor al fenómeno de la metaxis.

La metaxis es definida como el fenómeno de pertenecer completa y simultáneamente a dos mundos diferentes y autónomos. Esta experiencia sucede cuando el oprimido se ha convertido en un espect-actor, que en términos prácticos implica producir imágenes en el espacio estético. Esta acción lo coloca de inmediato en la metaxis ya que pertenece al mundo de las opresiones reales y al mundo estético de las imágenes sobre las opresiones reales. Este planteamiento es sumamente complejo pero basta concentrarnos en su principal importancia que radica en que el espect-actor logre poner una distancia entre su acción sobre la imagen y su acción sobre la vida real, sólo así será posible el conocimiento estético. Boal intenta con este planteamiento que el espect-actor logre deshacerse de la cultura palabra-céntrica y logre trabajar sobre la imagen como un lenguaje en sí, con las cualidades estéticas que éste permite, promueve y produce. Sólo en entrega total a otro lenguaje se produce el conocimiento estético.

¹⁶⁷ Etapa fotografía en el Teatro Arena.

Finalmente, para cerrar este capítulo sólo queremos comentar brevemente sobre el concepto de catarsis. En sus primeras publicaciones Boal rechaza la catarsis aristotélica por las connotaciones políticas que implica: búsqueda de la purificación del deseo de violar la ley, divina o moral. Ahora bien, en el 2009, con el *Arco iris del deseo* reconoce que la catarsis está presente en muy distintos ámbitos y no tiene siempre el propósito aristotélico. Menciona la catarsis clínica y de Moreno,¹⁶⁸ analizando que efectivamente lo que tienen en común es la búsqueda de eliminar un elemento perturbador logrando el equilibrio interno del individuo y grupo, y que en el TO, como en todo, la definición del elemento perturbador manifiesta nuestra concepción del mundo y de la moral y la política. De acuerdo con esto Boal plantea que el concepto de la catarsis en el TO está definido como la purificación de nuestros bloqueos y la expansión de los atajos que queremos tomar para transformar nuestra vida.¹⁶⁹

A continuación vamos a pasar a la exposición de lo que consideramos otro factor esencial del concepto de Teatro del Oprimido y que es el Plan de conversión del espectador en actor, mismo que hemos referido al principio de este apartado y que enseguida vamos a puntualizar.

2.3 Plan de conversión del espectador en actor

Como lo apuntamos en el apartado anterior el objetivo primordial del TO es convertir a los espectadores en actores y, como lo desarrollamos anteriormente, esto puede tener un alcance político. Ahora es momento de puntualizar cómo utilizar el teatro como medio para recuperar nuestra capacidad de acción y convertirnos en transformadores de nuestra propia historia. Así pues, lo que nos ocupa en este apartado es exponer el Plan de conversión del espectador en actor que formula el TO y que, como observaremos, busca despertar el paradigmático rol de espect-actor.

Ahora, para que el lenguaje teatral sirva para la liberación de los oprimidos es necesario que ellos conquisten los medios de producción teatral. ¿Y cuál es la materia prima para producir teatro? El cuerpo del actor. Un cuerpo humano como cualquier otro

¹⁶⁸ Levy Moreno, psicoterapeuta creador del Psicodrama.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 95.

pero con la cualidad particular de que ejecuta acciones en una situación ficticia. Se propone entonces que el Plan de conversión comience activando el cuerpo del espectador, es decir que éste pasará de estar inmóvil, sentado, cómodo y silencioso a un cuerpo que pone en acción sus pensamientos. ¿Y cómo despabilar el cuerpo del espectador tan acostumbrado a la pasividad? Boal formula tres etapas cuyo objetivo es despabilar el cuerpo e incitar a la palabra, este plan está formulado para que el espectador intervenga en la acción dramática de forma gradual.

En la primera etapa el espectador trabaja sobre su propio cuerpo a través de múltiples juegos con el fin de moverlo, de observar sus dificultades, de reconocer sus límites. Esta etapa, como todas, va acompañada de una reflexión de perspectiva social, es decir, las limitaciones del cuerpo se relacionan con las actividades diarias, con el uso cotidiano del cuerpo, se relaciona con el trabajo que se realiza, por ejemplo. En la segunda etapa la condición es la del cuerpo como único medio de expresión, nuevamente se utilizan juegos. Estas dos etapas se formulan considerando lo siguiente, el cuerpo humano tiene cinco propiedades básicas: es sensible, emotivo, racional, sexuado y móvil;¹⁷⁰ sin embargo la sociedad actual nos ha educado de forma tal que vivimos con la sensibilidad apagada, operando fisiológicamente pero sin la conciencia que selecciona y organiza el mundo. Tocar sin sentir, oír sin escuchar, mirar sin ver. Ahora bien, si además planteamos que estas propiedades están interrelacionadas y que las sensaciones provocan emociones que a su vez tienen particulares razones de ser, nos damos cuenta que despabilar el cuerpo implica una cadena de reacciones que favorecen la disposición mental y emocional.

La tercera etapa es el principal objeto de estudio de este apartado ya que en ella se localiza la transición del espectador en actor y consiste, precisamente, de tres formas escénicas donde la intervención del espectador va *in crescendo*: primero la palabra, luego el cuerpo y finalmente ambas. Las anteriores son preparatorias, sirven para romper la tensión del grupo, para relajar el cuerpo y disponerlo a jugar. Finalmente Boal plantea una cuarta etapa que ya no corresponde al proceso de conversión sino a un objetivo del TO cumplido: los espectadores conocedores de las herramientas del teatro,

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 48.

lo utilizan para exponer su visión del mundo. En esta etapa se proponen algunas formas escénicas que permiten espectáculos abiertos en lo que se promueve la intervención de los espectadores o espectáculos acabados que promueven una dramaturgia que atienda los eventos de la actualidad social desde una perspectiva crítica. Para los propósitos de este trabajo dichas formas no serán atendidas particularmente.

Es importante señalar que en esta última etapa Boal habla de espectáculos acabados con temas populares y ejecutados por el pueblo, pero aquí atendemos la apuesta de usar el teatro como espacio donde la gente ensaya acciones que llevará a la realidad; personas que configuran una situación ficticia y bajo prueba y error van conociendo sus capacidades para luchar contra la opresión en la vida real, por ello, para fines de esta investigación, nos enfocaremos en la tercera etapa.

La tercera etapa, también llamada de “el teatro como lenguaje”, consta de tres dinámicas en las cuales la intervención del espectador va aumentando gradualmente: Dramaturgia simultánea, Teatro Imagen y Teatro Foro. En la primera dinámica los espectadores dirigen la acción de los actores a través de indicaciones verbales para que estos representen una historia, luego cada espectador expresa su opinión sobre un tema mediante la utilización de imágenes utilizando el cuerpo de los compañeros y el propio, y finalmente el espectador se convierte en actor cuando entra a la escena a realizar acciones en una situación ficticia. El espect-actor nace en esta etapa.

Queremos atraer la atención sobre un matiz que consideramos de suma relevancia. El TO quiere activar a los espectadores, volverlos críticos, participativos pero no le interesa que se apoderen y permanezcan en el rol de actores. Es al estudiar los grados de intervención donde se revela la importancia de accionar y de observar. No se trata sólo de aprender a ser actores sino también de aprender a observar otras propuestas desde una postura crítica, de ser simpáticos y no empáticos con la propuesta de los otros. El valor de estas dinámicas radica en el diálogo de los roles, es decir en ser espect-actores todo el tiempo.

Las dinámicas que conforman la tercera etapa representan grados de intervención del espectador en la escena. El primer grado de intervención se llama dramaturgia simultánea porque los espectadores adquieren en él un rol similar al que tiene el

dramaturgo.¹⁷¹ En esta forma escénica existe un grupo de actores y un grupo de espectadores, estos proponen un tema plantean un problema para su comunidad y los actores elaboran una escena breve, de 10 a 20 minutos, y que debe quedar inconclusa (Problemática aún sin solución, justo como lo vive la comunidad en su realidad) de forma que los espectadores propongan soluciones. Estas soluciones no son retóricas sino que son expresadas como indicaciones a los actores, quienes tienen la responsabilidad de llevarlas a cabo según la lógica dramática en la que se supone son expertos. Esta cualidad es la que muestra los verdaderos riesgos y dificultades, muestra la viabilidad de la propuesta. Al respecto Boal dice:

Los actores deben estar listos para aceptar cualquier propuesta sin rechazarla nunca: deben simplemente actuarla, mostrar en vivo cuáles son las consecuencias y sus contrapartidas [...] El actor no cambia en su función principal: sigue siendo el intérprete. Lo que cambia es a quien debe interpretar [...] El actor deja de interpretar al individuo y pasa a interpretar al grupo: esto es mucho más difícil y, al mismo tiempo, mucho más creativo.¹⁷²

Aunque Boal nunca lo dice explícitamente se supone que aquí los actores son profesionales, capacitados para actuar e improvisar lo que el espectador pida, las veces que lo pida; se deposita en los actores un alto grado de confianza en su capacidad de improvisación, de reacción lógica a los nuevos estímulos que se propongan. Asimismo se asume que los espectadores ejercen una libre expresión de opinión respecto al problema planteado, confiando en que las etapas preparatorias estimulan la participación y que la elección del tema debe incentivar los ánimos.

El segundo grado de intervención implica el cuerpo de los espectadores y de los actores por igual y es llamado Teatro Imagen. Consideramos que puede haber una sensación de contradicción en este punto; cuando Boal ubica las dinámicas de este grado en segundo lugar. El externar sus ideas es algo que requiere un enorme esfuerzo

¹⁷¹ Un dramaturgo al estilo de Shakespeare donde la figura del director no existía y el dramaturgo iba modificando los textos sobre la marcha e indicaba a los actores lo que estos debían hacer.

¹⁷² *Ibid.*, p. 36.

por parte de personas no acostumbradas a dar su opinión sobre un asunto público-social, y una vez que hemos logrado el propósito se les prohíbe hablar. Claro, pero no se les prohíbe expresar su opinión, sólo se les conduce a que expresen su opinión con el cuerpo. Aquí cabe acotar algo que Boal expresa en uno de sus libros: “La discusión sobre asuntos sociales suele quedarse en la palabra, en los eternos monólogos; este sistema TO también quiere promover que la propuesta sea planteada en la acción, ahorrarnos tiempo en la teoría y ver si es viable o no la solución propuesta”.¹⁷³ Creemos entonces que Boal sitúa estos ejercicios en el segundo lugar porque necesita que los espectadores tengan estimulado el pensamiento crítico y propositivo, y en este estado conducirlos a expresar su postura frente a un problema de manera teatral y no únicamente en la abstracción verbal.

En el teatro-imagen la idea es que el espectador exprese su opinión sobre un tema a través de la integración de una estatua colectiva. En este ejercicio cada espectador pasa por tres roles: es un actor dirigido por otro espectador, es director y dramaturgo cuando elabora la estatua y decide las actitudes y acciones que cada cuerpo realiza, y es únicamente actor cuando se integra a la figura eligiendo su propia acción. En esta etapa el espectador activa su cuerpo escénicamente. El espacio es uno sólo para actores y espectadores pues realizan la dinámica en conjunto, por lo tanto no es necesario hacer ninguna división. El texto dramático se configura a partir de la opinión de un espectador sobre un tema determinado, de interés común, que los participantes deseen discutir; puede ser amplio/abstracto o muy concreto/local. Nuestro texto dramático es pura acotación, se cuenta con cuerpos en acción y actitudes que en conjunto forman una imagen. El texto debe y puede ser legible, para ello el espectador se vale de expresar su opinión hasta en los más mínimos detalles, expresados en los gestos de los modelos: actores y espectadores. La dinámica no exige una participación técnica actoral. Los actores pueden formar parte de la escultura y poner a disposición de la tarea sus cuerpos para que los espectadores puedan escribir en ellos.

La idea es llegar a una versión lo más unánime respecto a la opinión sobre un problema. Una vez definida esta escultura-opinión o imagen-real, el espectador-escultor

¹⁷³ BOAL, Augusto, *Teatro 1 op. cit.*, p.

hará una imagen-ideal con los cuerpos de los participantes, es decir, cómo cree que debería ser la situación. Finalmente cada espectador-estatua plantea una imagen tránsito, de la imagen-real a la imagen-ideal, aceptada por todos.

El trabajo intelectual, la exigencia de tener una opinión sobre el asunto, de asumir la responsabilidad de una postura es una constante hasta ahora, sólo cambia el medio de expresión de la opinión.

El tercer y último grado consiste en comenzar como espectador de una situación que será representada ante sus ojos, y estimulado por la situación que observa y con la inconformidad sobre cómo se conducen los personajes decidirá intervenir la situación, sustituyendo al actor y accionará según él considere pertinente. Esta forma, llamada Teatro Foro, es una revelación por sencilla que parezca. No es lo mismo imaginar que hacer, el cuerpo nos confronta con la realidad física, no es lo mismo imaginar tirar una bomba molotov que intentar hacerlo y caer en cuenta que no sabemos hacer una.

Boal señala que en este grado el espectador suele darse cuenta de la enorme responsabilidad y placer que implica el ser sujeto, transformador de las situaciones. De hecho, el origen de esta forma escénica ocurrió a partir de la inconformidad de una espectadora con un ejercicio de dramaturgia simultánea. En este caso ella no se sentía entendida puesto que los actores no llevaban a cabo las indicaciones que ella les daba tal cual ella lo imaginaba. Cuando pasó a hacer la propuesta con su cuerpo en situación todos pudieron ver la dimensión de su propuesta. Boal dice:

[...] cuando el propio espectador sube al escenario y actúa la escena que se había imaginado, lo hará de una manera personal, única e inimitable, como sólo él puede hacerlo, y ningún artista en su lugar. Cuando es el espect-actor mismo quien sube a escena a mostrar SU realidad y transformarla a su antojo, vuelve a su sitio cambiado, porque el acto de transformar es transformador.¹⁷⁴

En este caso culmina la conversión del espectador en actor, y lo deja listo para ser autónomo en la escena. Nos encontramos con la misma situación de la dramaturgia

¹⁷⁴ BOAL, Augusto, *Arco iris op. cit.*, p. 19.

simultánea: un espacio para actuar y un espacio para observar, justo por la fuerza y simbolismo que implica cruzar esa línea divisoria cuando uno lo decida.

Cuando los espectadores han pasado ésta dinámica pasarán a la cuarta etapa. En este momento los actores han sido totalmente desplazados y los espectadores pueden utilizar la escena como espacio de discurso en acción.

La enorme ventaja que señala Boal es que el teatro es un ensayo, el espectador al llevar a cabo su opinión se da cuenta de las consecuencias y en la vida puede medir qué hacer y qué no, y en qué sentido. El espect-actor es una persona que adquiere ciertas cualidades del actor para fines sociales, no le interesa lograr una interpretación de alto nivel técnico. No será un actor profesional, pero sí tendrá la capacidad de ser un actor para fines políticos y filosóficos.

Entonces, el Plan de conversión del espectador en actor está sistematizado en cuatro etapas: conocimiento del cuerpo, cuerpo expresivo, el teatro como lenguaje y el teatro como discurso. Las dos primeras corresponden al proceso experimentado por el espectador en relación con su cuerpo; la tercera etapa: el teatro como lenguaje, es el momento de transición del espectador en actor. Y la cuarta etapa, el teatro como discurso, es cuando el espectador se asume como actor: es el protagonista de su historia y utiliza distintas formas escénicas para formular sus propios textos y llevarlos a la escena. Se trata aquí de espectáculos acabados en los que se expone una visión del mundo distinta.

Una vez expuestos los conceptos básicos del sistema TO podemos entender su definición:

El Teatro del Oprimido es un sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana [el desdoblamiento], que hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos.¹⁷⁵

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

Que es, entre todas las definiciones expresadas en distintas publicaciones, la más completa. Como lo mencionamos al principio de este capítulo, Boal fue precisando su teoría con el paso de los años y las experiencias. Así pues, es hasta la publicación del 2009 donde encontramos esta definición que engloba todas las líneas de trabajo del TO.

A lo largo de este capítulo hemos sintetizado los conceptos claves para entender la dimensión social de los propósitos del TO, exponiendo distintos argumentos que hacen del teatro un medio eficaz para responder a ellos. A continuación vamos a concentrar nuestra atención en dos líneas de trabajo, la política y la terapéutica. Nos interesa sobre todo puntualizar las diferencias y semejanzas que existen entre sus formas considerando el tipo de opresión que quieren combatir.

Capítulo 3

Política y terapia en el TO

En este capítulo nos hemos propuesto estudiar dos líneas de trabajo del TO: la política y la terapéutica. Consideramos fascinante que se desarrolle un estudio de la opresión desde ambas perspectivas en un mismo método práctico y por ello nos interesa observar y reflexionar sobre este hecho. Es decir, distinguir qué cualidades del teatro y qué premisas del TO favorecen un trabajo con estas dimensiones.

La política y la terapia, en específico la psicoterapia, suelen ser actividades vistas de manera separada, incluso opuesta y excluyente una de otra; sobre todo por el grupo social más ligado a la militancia política. Al respecto Lichtenberg señala:

[...] con demasiada frecuencia, los movimientos sociales y las personas que trabajan por la transformación de un determinado sistema, actúan como si los individuos dentro de dicho sistema fueran de antemano sujetos de derecho (en el sentido actual del término). Como si estos todo el tiempo funcionaran maduramente y sólo les bastara un llamado a la razón o la exposición de argumentos sensatos para movilizarlos a revertir un orden social, que ha sido construido mayoritariamente sobre formas de dominación [...] como si el sistema de explotación fuera un mero ropaje colocado sobre el conjunto de los grupos políticos de tal forma que nuestras psiquis no resultaran dañadas, como si la dominación no hubiese trastornado nuestra personalidad [...]¹⁷⁶

Quizá porque la terapia psicológica se ve como una actividad centrada en el individuo y sus problemas particulares, aislado del mundo y de los problemas similares que otros comparten. Sin embargo, la terapia como actividad humana es también política y su

¹⁷⁶ LICHTENBERG, Philip, *op. cit.*, p. xxviii.

forma expresa su postura al respecto. Efectivamente existe la terapia centrada en el individuo y su historia particular, excluyente de las circunstancias sociales que en él influyen pero también existe la terapia grupal que procura partir del problema particular y analizarlo como manifestación o reflejo de un problema grupal y social. Este tipo de terapia es la que se trabaja en el TO; psicoterapia grupal inductiva.

El mismo Boal, la primera vez que se enfrentó a opresiones interiorizadas, sintió que éstas eran “superficiales y poco dignas de atención”¹⁷⁷ en relación a las “verdaderas” opresiones: las militares, policiales, las dictatoriales. Sin embargo, tras la observación y la reflexión sobre múltiples casos señala que: “[...] imaginando el sufrimiento de quien prefiere morir a seguir viviendo con el miedo al vacío o la angustia de la soledad, me impuse trabajar en esas nuevas formas de opresión y aceptarlas como tales”.¹⁷⁸ Esta nueva investigación se planteó tomando como base dos fundamentos del método llevado a cabo en el TO: ayudar al espectador a transformarse en un protagonista de la acción dramática y para que, a partir de esto, pueda transponer a la vida real acciones que ha ensayado en la práctica teatral. Y sin perder de vista, claro, las certezas que el TO político ya había dejado sentadas: las cualidades del teatro como lenguaje y práctica que promueven un nuevo conocimiento de sí y de la realidad.

El estudio de estas dos líneas de trabajo nos brinda una mejor comprensión del método TO en su totalidad, ya que el origen de cada perspectiva de la opresión corresponde a una etapa en el desarrollo de éste. El carácter político del método corresponde a sus orígenes en Latinoamérica, cuando se planteó como respuesta a una opresión externa, en la década de los 70; y la línea terapéutica nació en Europa, durante el exilio de Boal, motivada por el contexto y las necesidades de esta sociedad. Boal dice en *Arco iris del deseo*, libro donde publica la línea terapéutica del TO: “Este libro marca una nueva etapa, y cierra un largo período de búsquedas. Sigue siendo el

¹⁷⁷ BOAL, Augusto, *Arco iris op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 21.

Teatro del Oprimido, pero es un nuevo Teatro del Oprimido".¹⁷⁹ En esta lógica temporal comenzaremos por el análisis del trabajo político.

3.1 Política

¿A qué nos referimos cuando hablamos de política en el TO? En principio, para nosotros fue un concepto confuso porque desde su inicio –y se puede decir que literalmente en su inicio– Boal afirma que política es toda actividad humana.¹⁸⁰ Y ¿no lo es la terapia? ¿Cómo definir entonces el trabajo que realiza el TO en un ámbito social para diferenciarlo del trabajo dirigido al ámbito interpersonal?

Trabajo social, político o socio-político –como lo refiere en algunos de sus libros–, abarca las acciones relacionadas con el análisis de los problemas entre grupos sociales, entre clases socio-económicas; abarca el estudio de situaciones como la explotación laboral, el sexismo, el racismo, las injustas condiciones laborales, entre otras, en las cuales la opresión es externa, es decir, ejercida por un grupo social o un representante de este grupo social: el racista, el machista, el jefe. Para fines prácticos nosotros lo vamos referir como trabajo, perspectiva, o actividad política.

Hemos señalado con anterioridad que los factores o circunstancias que forjaron los principios del TO fueron opresiones externas: el militarismo en Brasil y todas sus implicaciones en el seno de la sociedad brasileña y de Latinoamérica. Posteriormente, cuando Boal encontró este tipo de condiciones sociales en otros países de Latinoamérica el carácter político del método se enfatizó y nunca lo abandonó ya que, finalmente, encontraría que en cualquier rincón del mundo hay grupos sociales que viven relaciones opresivas del mismo tipo.

En esta primera etapa de trabajo, caracterizada por una perspectiva y propósitos políticos, los grupos sociales con los que Boal trabajaba estaban relacionados con las realidades, problemáticas y luchas de campesinos, obreros, mujeres, gente que vive en

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸⁰ BOAL, Augusto, *Teatro 1 op. cit.*, p. 11.

chozas de palma con un solo cuarto, o a la orilla del río, cerca de tiraderos de basura, en condiciones miserables, “[...] lugares infestados de ratas y donde se corre el peligro de que te ataquen”;¹⁸¹ grupos marginados de varias partes del mundo. Para quienes aprender y practicar teatro sólo tenía sentido en la medida que este fuera una herramienta para “[...] analizar sus problemas e intentar encontrar sus propias soluciones”.¹⁸²

Asumido este propósito, y con la práctica como filtro de certezas, los diversos participantes y Boal encuentran que el Teatro Invisible y, sobre todo, el Teatro Foro son formas escénicas idóneas para la observación, el análisis, la reflexión y, sobre todo, la propuesta de soluciones; a continuación veremos porqué.

3.1.1 Teatro invisible

El teatro invisible aparece ya desde la primera publicación del Teatro del Oprimido, y forma parte de los ejemplos de formas escénicas que puede utilizar el pueblo en la etapa del teatro como discurso. Es decir, Boal lo ubica desde un principio como una forma de teatro con carácter de espectáculo acabado y en sus orígenes, relatados en el apartado 1.2 de esta tesis, observamos que nace para difundir ciertos temas, sin el riesgo de ser censurados o que la representación fuera detenida por la policía o bien que los participantes fueran apresados.

El teatro invisible es teatro con espectadores que no saben que son espectadores. Se trata de personas viviendo un día en su cotidiano que repentinamente atestiguan una situación incómoda en algún lugar público, y reaccionan a esta situación, la cual pasan a ver como una situación extraordinaria de la vida real porque no saben que quienes la ejecutan son actores en personaje, diciendo palabras de memoria, con un trazo marcado y un previo acuerdo entre ellos. Así pues vemos cómo un hombre acosa

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 18-20.

¹⁸² BOAL, Augusto, *Teatro del Oprimido. Ejercicios para actores y no actores*, Vol. 2 p. 9.

a una mujer en el metro, o cómo un hombre levanta a una mujer de su asiento en un transporte, por ser negra.¹⁸³

No se trata de un performance, ni un happening; es teatro. Cada actor interpreta a un personaje, todos tienen de memoria un guión con palabras y acciones ensayadas; hay un margen de improvisación pero es realmente poco, pues hasta han sido ensayadas las distintas posibilidades de final de la escena, dependiendo de la intervención de los espectadores.

Los espectadores no saben que son espectadores, y ese es el propósito esencial. Esta “cualidad de no espectadores” pretende evitar la actitud pasiva asociada a dicha condición; como si ser espectador significara quedarse en silencio para ver y escuchar lo que el actor dice. El TO quiere que la situación dramática representada los active y los haga reaccionar como lo harían en una situación así en la vida real.

Observamos que en la práctica fue una de las formas más utilizadas en Europa en 1976; fue una de las formas que más entusiasmó a los participantes en diversos grupos donde Boal realizó actividades formativas sobre su trabajo. Y es que, efectivamente, es una forma escénica transgresora del ritual social en un espacio real; esto exige una enorme responsabilidad de las acciones que se llevan a cabo ya que no serán contenidas por “[...] los atenuantes ritualistas del teatro convencional, esa ficción se vuelve realidad”.¹⁸⁴ Por lo tanto implica un alto compromiso con las formas discursivas escénicas, el discurso que el grupo está proponiendo.

Pocas veces el teatro tiene efectos visibles, tangibles e inmediatos en la vida real, pocas veces una obra de teatro provoca un debate aguerido sobre las situaciones políticas del país y/o el mundo. En este sentido la satisfacción que el grupo experimenta es profunda, Boal comenta la experiencia de un actor: “[...] un profesional de gran experiencia, me confesó que nunca había estado tan nervioso en un estreno, que

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 26-33.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 61.

nunca había tenido tanto miedo. Pero también reconoció que rara vez se había sentido tan feliz de participar en un espectáculo”.¹⁸⁵

Ahora bien, revisemos cómo se construye esta obra de teatro. El grupo elige un tema candente de carácter social: una situación nacional, una noticia de último momento o un problema que el país enfrente desde hace tiempo y sea conocido por todos, una cuestión cultural digamos, por ejemplo: el racismo. Debe ser un tema que apele a la atención de los espectadores, que active su indignación y nos proporcione una relativa seguridad de su intervención en la situación. El tema será presentado de forma que genere polémica, que sea incómodo y extraordinario pero absolutamente creíble.

Una vez que el tema ha sido elegido el grupo escribe un texto, mismo que será memorizado y ensayado. Habrá que considerar las distintas intervenciones de los espectadores, de hecho se ensayan distintos desarrollos y respuestas imaginando lo que los espectadores hagan o digan. Una vez lista la obra, se elige el lugar específico y la hora de presentación, y se presenta...sin avisar a los espectadores ni pedir permiso alguno. Los espectadores serán quienes el azar y las circunstancias hayan ubicado ahí; considerando, claro, que el espacio y la hora implican en sí un público de cierto estatus social o género, por ejemplo: un restaurante caro en viernes por la noche o el mercado en lunes a medio día.

La obra dura de 10 a 15 minutos y se propone que, dado su impacto, despierte el debate entre los espectadores y que éste dure varios minutos más, incluso horas. Ahora bien, como plantea Boal, para que esta situación tuviera un verdadero impacto político, es decir, que provocara una verdadera modificación social sería necesario que la escena fuera representada de manera masiva, es decir, “[...] que 50 grupos la representaran quinientas veces”.¹⁸⁶

El impacto que esta forma escénica causa en la memoria de los espectadores, disfrazada de hecho real, cumple uno de los propósitos originarios del TO: descontaminar el concepto de teatro. “En el teatro invisible los rituales teatrales son

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

abolidos: existe tan solo el teatro, sin sus cauces viejos y gastados; la energía teatral es liberada completamente, y el impacto que este teatro libre causa es mucho más violento y duradero”.¹⁸⁷ Desde nuestro punto de vista este adjetivo de “violento” abre una puerta de reflexión sobre la ética en esta forma escénica.

Sobre ello cabe señalar un aspecto delicado ya que, a final de cuentas, los espectadores son engañados. Quizá por un propósito revolucionario como provocar un debate sobre una cuestión injusta, por ejemplo la discriminación racial o el sexismo, o las injustas condiciones médicas, mismos que nos parecen de total pertinencia. Sin embargo, queremos poner sobre la mesa una situación hipotética. Por ejemplo, en una de las anécdotas del teatro invisible se cuenta que una actriz se hace pasar por una mujer embarazada a punto de dar a luz en un barco y muchos espectadores tratan de ayudarla. Pongámonos en el lugar de algún espectador, con la angustia o preocupación por el hecho de que la mujer no llegue a un hospital o de sus dolores. Si alguno de ellos, mostrando una tremenda preocupación por la mujer, descubriera el engaño podría sentir enojo e indignación con el grupo en sí. En este sentido Boal plantea que habrá que hacer lo imposible para que los espectadores jamás descubran que se trata de teatro. Sin embargo, en defensa de un proceso democrático o en defensa del valor del espectador como sujeto y no como objeto ¿no tendría la gente que poder decidir en qué dirección encaminar su revolución?

Al principio de este apartado hemos señalado que si bien el Teatro invisible fue ampliamente practicado, es el Teatro Foro la principal forma para tratar asuntos políticos. Esto responde, entre otras cuestiones, a lo que hemos señalado en el párrafo anterior, Boal dice que en el Teatro Invisible, el espectador “[...] se transforma en protagonista de la acción sin tener conciencia de ello. Es el protagonista de la realidad que ve, porque ignora su origen ficticio. Por eso es indispensable ir más lejos y hacer participar al espectador en una acción dramática, pero con pleno conocimiento de causa”.¹⁸⁸ Consideramos que sólo así se cumple con coherencia el propósito del TO: el espectador se volverá dueño del lenguaje teatral y podrá plantearse propósitos propios,

¹⁸⁷ BOAL, Augusto, *Teatro 1 op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁸ BOAL, Augusto, *Teatro 2 op. cit.*, p. 37.

utilizar el lenguaje teatral para sus inquietudes. Sólo al tener plena conciencia de su capacidad de acción puede asumir su rol de sujeto; de manera contraria permanece en condición de objeto.

A continuación estudiaremos puntualmente el Teatro Foro, a fin de reconocer sus cualidades en cuanto al nivel de participación del espectador, así como dimensionar sus alcances en cuanto al tratamiento de una problemática y la búsqueda de una solución.

3.1.2 Teatro Foro

Esta forma escénica nace como parte del Plan de Conversión del espectador en actor, y ocupa el tercer grado de la tercera etapa, es decir, el grado cúspide de la transformación. En ella la inserción del espectador en la acción dramática es total, en cuerpo y palabra ya que sube al escenario y da su opinión como si fuera un personaje de la escena presentada. Lo explicaremos puntualmente más adelante.

Boal explica que el origen del nombre de esta forma escénica corresponde a una práctica común en distintas partes de América Latina, donde los espectadores solicitan entablar un diálogo o foro al final de las representaciones de teatro popular, para discutir la obra. Esta información nos permite distinguir el origen y el sentido de la propuesta de Boal, quien, efectivamente celebra y mantiene esta práctica de foro (discusión de la obra) y lo que propone es un cambio que, desde su punto de vista, dará mayor profundidad e impacto a la discusión. Su propuesta va dirigida a cómo realizar dicha discusión, específicamente que ésta se realice utilizando el lenguaje teatral y no sólo la palabra. Es decir, que los espectadores digan lo que no les ha parecido y/o lo que ellos creen que debió hacer el personaje, modificando las acciones de dicho personaje directamente en la acción dramática. Al respecto Boal dice: "Muchas veces, uno es muy revolucionario cuando en un foro pronostica y sugiere actos revolucionarios y heroicos; en cambio a menudo advierte que las cosas no son tan fáciles cuando tiene uno mismo que practicar lo que sugiere".¹⁸⁹ Claro está que no se trata de dejar al

¹⁸⁹ BOAL, Augusto, *Teatro 1 op. cit.*, p. 39

espectador en la frustración de su incapacidad para ejecutar lo que propone pero sí dotar de la dimensión real a sus inquietudes, de forma que sea más efectiva la discusión viendo qué funciona y qué no, o qué hay que aprender a hacer.

Como vemos, en los primeros años del TO el Teatro Foro se plantea como una práctica cúlpe de la transformación del espectador en actor. Sin embargo, con el paso de los años observamos que el TF se convirtió en una de las formas predilectas para analizar los problemas de muy diversos grupos sociales en distintas partes del mundo; llegando a descubrir, en el caso de Europa, una variante del Teatro Foro como espectáculo y no sólo como ensayo. Parece ser que lo que definió esta situación fue el tipo de grupos con los que se trabajaba, siendo en América Latina grupos más homogéneos y pequeños, y en Europa, donde se hicieron las presentaciones masivas, grupos más heterogéneos.

Como consecuencia del éxito, Boal se tomó la tarea de observar la práctica y perfeccionar la teoría. Así pues, en las siguientes ediciones del TO, expone con mayor detalle las características del Teatro Foro en cuanto a dramaturgia, puesta en escena y carácter del espectáculo. Mismas que estudiaremos en breve; antes queremos recordar el funcionamiento general de la práctica, ya expuesto en el apartado 2.3 de esta tesis.

Se trata de una obra de teatro que representa una situación opresiva sobre un problema específico que la comunidad necesita resolver. Cuando la obra termina se abre el foro. El funcionamiento de este foro se inicia preguntando a los espectadores si hay algo que quieran cambiar y se les exhorta a cambiarlo por medio del lenguaje teatral “[...] en el teatro foro, el personaje cede y estoy llamado a corregirlo, a mostrarle un camino correcto, a rectificar su acción”.¹⁹⁰ Se repite la escena y cuando un espectador quiera cambiar alguna actitud, dirá: ¡Alto! y sustituirá el rol del oprimido. Una vez dentro tratará de combatir la opresión, probar las estrategias que ha imaginado. La obra se repite todas las veces que algún espectador quiera probar una nueva manera de resistencia, o bien un matiz de la opresión que se ejerce en ese tipo de situaciones, lo que a su vez servirá de entrenamiento para imaginar nuevas estrategias.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 47.

Ahora es momento de entrar a los detalles de la teoría que, como hemos dicho, se desarrolla en tres aspectos: dramaturgia, puesta en escena y carácter del espectáculo.

En cuanto a la dramaturgia, Boal puntualiza que los personajes deben ser caracterizados de manera clara, es decir, que sea fácil identificarlos y reconocer su ideología. Esta claridad de la ideología de los personajes se justifica con el hecho de que el Teatro Foro se “[...] aplica al estudio de situaciones sociales bien claras y definidas”¹⁹¹ en las que el conflicto es de oposición extrema, los personajes son representativos de un grupo o clase social. Al respecto señala: “Al principio tuvimos enemigos muy evidentes a los que podríamos llamar Antagonistas, Opresores: vivíamos en países dominados por tiranos. No tenía sentido analizar a los Opresores para averiguar si tenían alguna cualidad [...] Un dictador es un dictador”.¹⁹²

Una vez definidos los personajes es esencial considerar que la línea de acción del protagonista, que ocupa el rol del oprimido, debe contener un fallo político o social muy claro. Por ejemplo, actitudes que favorezcan a la opresión que en él se ejerce. Sin este elemento no existe Teatro Foro, ya que es este fallo el que estimula a los espectadores a “[...] encontrar nuevas soluciones y a inventar nuevos modos de enfrentarse a la opresión”.¹⁹³

Finalmente, en cuanto al estilo del texto se aclara que puede ser cualquiera a excepción de surrealista o irracional porque “[...] el objetivo es discutir sobre situaciones concretas [...]”.¹⁹⁴ Sin estas tres características el Teatro Foro no puede empezar; son las bases que tendrán que estar bien planteadas para favorecer el posterior desarrollo de la forma.

El segundo aspecto tratado por Boal es la Puesta en escena, que se refiere a la actoralidad y la producción. Sobre el trabajo de los actores exige una expresión corporal que transmita con claridad “ideologías, trabajo, función social y la profesión [...]”¹⁹⁵ del

¹⁹¹ BOAL, Augusto, *Teatro 2 op. cit.*, p. 68.

¹⁹² *Ibid.*, p. 17.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 38.

personaje; esto implica que sus personajes se definen a través de acciones significativas. Dicha claridad tiene asimismo un efecto práctico ya que funciona como respaldo para que los espectadores no se queden hablando cuando entren a escena, sino que reproduzcan las acciones que su personaje hace. Estas acciones significativas siguen la lógica del lenguaje teatral, donde los personajes se ven en acción; y favorece los objetivos más primarios del método: un análisis y discusión teatral, no retórica.

Es importante que cada escena encuentre una expresión exacta del tema que aborda, hallada “[...] preferentemente, de común acuerdo con el público, en el transcurso de la representación o de un estudio preliminar”.¹⁹⁶ Esta *expresión de cada escena* significa nombrarla y que este nombre evoque entre los ejecutantes la esencia de lo que aborda. Imaginamos que esta regla promueve agilidad durante el espectáculo, cada vez que los espectadores interrumpen la acción e indican desde dónde –desde qué escena– quieren retomar.

Finalmente, sobre la puesta en escena señala la importancia de utilizar aditamentos de vestuario. En general, el TO es un teatro de cuerpo, de palabra y de acción, sin embargo, esta sugerencia favorece dos aspectos: el reconocimiento visual de los personajes y una representación simbólica de la transformación de espectadores en actores cuando estos deciden intervenir. Sobre la clara expresión visual del personaje, debemos recordar que el discurso verbal cambiará todo el tiempo con cada improvisación, pero el rol social del personaje no, y éste estará mejor identificado con algún aditamento de vestuario. Se sugiere que el vestuario contenga “[...] elementos esenciales para el personaje, de modo que los espect-actores puedan también utilizarlos cuando sustituyan a los actores, y ser de fácil comprensión”.¹⁹⁷

Consideramos importante apuntar un aspecto más. Boal hace reiterada referencia a la necesidad de contar con actores creativos, versátiles, intuitivos e inteligentes en cuanto a la lógica dramática, sobre todo tratándose de una forma escénica en la que tienen que improvisar con mínima preparación y numerosas veces; y no a partir de la

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 70. Ya está contenida esta idea en la ed. de 1985, pero es mucho más clara en la ed. ALBA.

lógica de un solo individuo (el director) sino de muy diversas imaginaciones (los espectadores que entran en escena). Es por ello quizá que Boal señala en el capítulo *Ensayos para la preparación de un modelo del Teatro Foro o cualquier otro tipo de espectáculo en Juegos para actores y no actores*¹⁹⁸ algunos ejercicios “[...] para la preparación de un modelo del Teatro Foro o cualquier otro tipo de espectáculo”.¹⁹⁹ Al respecto queremos comentar que nos resulta relevante el hecho de que Boal considere importante hacer un trabajo profundo por parte de los actores en esta forma escénica. No obstante no nos detendremos en este aspecto ya que, efectivamente, los ejercicios que ahí plantea corresponden a la preparación de un actor para una obra cualquiera: apuntes sobre la construcción del subtexto, el análisis de las motivaciones y emociones del personaje, las circunstancias y el estilo de las escenas e, incluso, sugiere ejercicios para romper la mecanización que provoca la repetición incansable de una obra; este último consejo, nos parece, va totalmente dirigido a espectáculos profesionales con una dinámica de temporadas. En algún sentido estos ejercicios pueden ser practicados por personas que practican el TO sin dedicarse al teatro de manera profesional, ya que favorecen una mejor interpretación de los personajes en sus roles sociales, en sus objetivos, voluntades, deseos y obstáculos.

Ahora bien, continuemos con nuestro tercer aspecto del Teatro Foro: el espectáculo. Al respecto señala, como lo hemos visto ya, que primero se presenta la obra de forma tradicional y después se plantean las reglas. Se explica que los espectadores podrán modificar la obra y se les exhorta a hacerlo, si quieren cambiar el mundo “[...] nadie va a hacerlo en su lugar-, deben comenzar por ensayar los cambios, cambiando las imágenes que la pieza-foro les presenta: es un ensayo, un entrenamiento”.²⁰⁰ También se explica a los espectadores cómo deben interrumpir la acción: “[...] debe acercarse al espacio donde la escena se desarrolla y gritar ¡Alto! [...] debe decir desde dónde quiere que se reanude la escena, indicando una frase, momento o movimiento”,²⁰¹ regla que favorece la agilidad según nuestra consideración. Es importante señalar aquí que varias

¹⁹⁸ Edición ALBA

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 365.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 73.

²⁰¹ *Ibid.*, ed. 1985, p. 39.

de las sugerencias de Boal sobre el espectáculo serán adaptadas a la realidad concreta de cada grupo.

Y ¿qué sucede con el actor, una vez que ha sido sustituido? Pasará a ser ego auxiliar del personaje. Este rol implica dar apoyo al espect-actor en la lógica dramática: lógica del personaje o bien de las acciones significativas que éste realiza. Sobre esta tarea Boal refiere un ejemplo que nos parece esclarecedor y divertido: una mujer campesina pasó a sustituir el rol de un propietario y en algún momento gritó ¡Viva el socialismo!, el ego auxiliar le explicó que “[...] en general, los propietarios no son entusiastas del socialismo”.²⁰² Es decir, el ego auxiliar le informó que es poco probable que este rol se conduzca de esa manera: lógica dramática.

Hemos dicho que alguien explica las reglas, y de ello se encarga un actor, mismo que durante la función desempeñará el rol de animador. No se trata de un conductor que dice las reglas y vigila su cumplimiento, sino de alguien que dice las palabras precisas para animar a los espectadores a dar ese gran paso que es tomar la palabra y la acción y expresar su opinión. Boal dice que el animador “[...] intentará lograr que aquellos que saben un poco más lo expliquen; que los que se atreven poco se atrevan más, muestren de qué son capaces”.²⁰³

Finalmente, cuando la opresión planteada en la situación inicial ha sido quebrada, se plantea una variante del juego. Ahora los espect-actores pasarán a sustituir a cualquier actor pero ahora “[...] para mostrar nuevas formas de opresión, que tal vez los actores ignoran”.²⁰⁴ Esto regresa nuestra atención al carácter de estudio, análisis y entrenamiento que tiene el Teatro Foro. Conocer otras estrategias del enemigo, a las cuales podemos vernos enfrentados en algún momento es, definitivamente, un conocimiento valioso y fundamental.

Cuando la práctica ha llegado a un final satisfactorio, se propone construir un modelo de acción futura. Sobre todo, si se trata de una acción que quiere llevarse a cabo

²⁰² *Ibid.*, ed. 1985, p. 39.

²⁰³ *Ibid.*, ed. 1985, p. 40.

²⁰⁴ *Ibid.*, ed. ALBA, p. 73.

urgentemente. Es decir, si los espectadores han puesto en estudio una forma de huelga en el trabajo o una marcha, y lo que han ensayado son las múltiples resistencias que tendrá esta acción; al final, cuando han encontrado la forma más completa de llevar a cabo su acción, habrá que definirla como una pequeña obra para que el grupo la lleve a cabo, éste es el modelo de acción futura. Es como organizar una marcha pero ensayar qué se hará en caso de que llegue la policía o qué se dirá a los automovilistas para evitar el conflicto con ellos.

El Teatro Foro es una de las prácticas más representativas del TO. Cumple con el objetivo de convertir al espectador en actor. Y es, de alguna manera, la forma originaria del TO, ya que uno de sus motivos iniciales ha sido romper el mutismo que los espectadores suelen mostrar en un espectáculo tradicional y aquí se lleva cabo, en principio, un espectáculo que sigue un formato tradicional para, efectivamente, romperlo y dar la palabra y la acción a los espectadores. Que no vean una obra y se queden pensando en que no les gusta cómo se conduce el personaje ante ciertos problemas porque promueve una actitud conformista, o conservadora, o moralista o agachada. Y entonces, en lugar de que esa opinión se quede en el mutismo, o en la plática de café con algún amigo, se expresa, se comunica a la comunidad.

Por último, queremos traer a la atención una reflexión que Boal expresa en la edición revisada de *Juegos para actores y no actores*. Él se enfrenta al éxito del Teatro Foro con gusto pero también con conflicto. Es decir, para él es correcto que los grupos de muy distintas latitudes y orígenes utilicen todas las formas del TO pero intuye que hay matices que deben ser definidos. Y es, hasta que desarrolla la teoría del teatro terapia que define el carácter definitivamente político del Teatro Foro. Éste atiende a relaciones opresivas donde uno es claramente el opresor y el otro el oprimido; y la técnica terapéutica atiende situaciones y relaciones donde el rol de oprimido es algo ambiguo entre las personas. Es decir, ambos ejercen y reciben opresión. Este trabajo del TO centrado en relaciones interpersonales es el que veremos a continuación.

3.2 Terapia

Cuando hablamos de terapia en el TO hablamos en específico de psicoterapia, es decir la rehabilitación a través de un ejercicio de la psique. Se define como el tratamiento de las enfermedades, especialmente nerviosas, por medio de la sugestión o persuasión o por otros procedimientos psíquicos.²⁰⁵ En el TO esta línea de trabajo se concentra en el análisis de aquellas opresiones que el individuo ejerce sobre sí, la censura y represión de sus acciones y conducta desde el interior. Estas opresiones están asociadas a sensaciones de confusión, inseguridad, angustia, depresión o infelicidad, entre otras. Para nuestro estudio vamos a definir las como opresiones interiorizadas.

Esta línea del TO nació en Europa cuando Boal observó que aunque las necesidades básicas estaban mayormente cubiertas, a diferencia de América Latina, las personas sufrían depresión y un profundo miedo que los orillaba al suicidio. A partir de ello planteó la hipótesis de que la opresión externa había sido interiorizada. Es decir, que los patrones de conducta establecidos por las autoridades morales, como los padres o la Iglesia, habían sido interiorizados. Este fenómeno lo imaginó como un policía en la cabeza y se propuso “[...] descubrir cómo habían penetrado en nuestras cabezas e inventar los medios para hacerlos salir”.²⁰⁶

Esta imagen encuentra su símil en el investigador Lichtenberg, quien describe los factores psicológicos asociados al establecimiento y consolidación de relaciones sociales opresivas “[...] haciendo la analogía con un guardia de seguridad que actúa [...] limitando, más que protegiendo los recursos propios de la persona”.²⁰⁷

Posteriormente Boal encontraría que los problemas de opresión interiorizada dominan los territorios de todas las relaciones interpersonales, mismas que no son ajenas a los grupos sociales con fuertes problemas de opresión externa. Al respecto el siguiente ejemplo es esclarecedor, cuando trabajó con el Movimiento de los campesinos Sin Tierra (MST) en Brasil. La práctica comenzó con el Teatro Foro,

²⁰⁵ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

²⁰⁶ BOAL, Augusto, *Arco iris op. cit.*, p. 21.

²⁰⁷ LICHTENBERG, Philip, *op. cit.*, p. XXX.

poniendo en escena los enfrentamientos con la policía o difundiendo su lucha, en contrapeso a la censura de los medios de comunicación; el TF continuó analizando las problemáticas como grupo hasta que tocaron el tema de su propia organización interna donde aparecieron “[...] los enfrentamientos dentro de una familia cuando se les asigna un pequeño pedazo de tierra: mientras sólo la ocupaban había democracia; pero dentro de la nueva granja, tienden a imponerse las antiguas estructuras de la familia, con el padre como jefe, la madre su lugarteniente, y los hijos los peones...”²⁰⁸ Esta y otras experiencias permitieron afirmar que el público de la psicoterapia TO son todas aquellas personas que viven enfrentamientos donde es posible y deseable una conciliación, es decir, en las relaciones de pareja, amigos, familia y académicas.²⁰⁹

Entre 1980 y 2001, Boal desarrolla la investigación de las opresiones interiorizadas, del poli en la cabeza, a través del trabajo con diversos grupos sociales, como actores, psicoterapeutas, profesores y campesinos con quienes elabora diversas técnicas que respondan al trabajo psicoterapéutico. Finalmente, hacia el 2009, las técnicas psicoterapéuticas están planteadas como un ejercicio de investigación que fomenta el estudio de situaciones opresivas en las relaciones interpersonales, es un espacio de exploración del tema opresión y del análisis de la condición de oprimido, de su conducta; técnicas que exploren y promuevan un mejor conocimiento sobre la conducta opresora, asumiendo que en las relaciones interpersonales ambas personas ejercen ambos roles oprimido-opresor; un reconocimiento de las opresiones en nuestra cotidianidad legitimadas por la cultura y las instituciones en general. En definitiva esta línea de trabajo tiene un perfil de investigación y no de solución o conclusión concreta como el teatro político.

Para este trabajo Boal va a revisar el arsenal del TO y va a encontrar en el Teatro Imagen la práctica idónea ya que, como reconoce desde el Plan de conversión, es una forma que “[...] devela de manera visual y sincera la psicología e ideología de los participantes”,²¹⁰ y también cuando señala que la mayor cualidad de esta forma es

²⁰⁸ BOAL, Augusto. *Teatro 2 op. cit.*, p. 17.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

²¹⁰ BOAL, Augusto, *Teatro 1 op. cit.*, p.

evitar la confusión existente en la palabra, entre connotación y denotación, es decir, entre su significado objetivo y su significado subjetivo. La imagen vuelve específicos los conceptos, las opresiones y los deseos. Cuando hablo de amor o violencia cada quien tiene una imagen mental particular.

A continuación vamos a estudiar la forma representativa de la línea terapéutica del TO: el Teatro Imagen. Vamos a revisar las características, apuntadas en el apartado 2.3 y posteriormente desarrolladas por Boal en el libro *Arco iris del deseo*, que hacen de ella la forma que funciona en el ámbito de la psicología. Finalmente vamos a definir las premisas fundamentales de su práctica. Vale comentar que si bien hemos identificado el Teatro Imagen como la forma escénica que se desarrolla en la práctica psicoterapéutica, se trata también de una forma independiente que es utilizada con otros propósitos.

3.2.1 Teatro Imagen

El Teatro Imagen fue la forma de TO que Boal eligió para desarrollar el trabajo psicoterapéutico del oprimido. Forma parte del Plan de conversión del espectador en actor, donde es el segundo grado de intervención del espectador. Su práctica consiste, en la versión primigenia, en la representación corporal de un tema o una idea. Para esta representación la materia prima son los cuerpos de todos los participantes. El proceso implica tres grados de imagen: imagen real, imagen ideal e imagen de transición. La imagen real representa el tema como es, lo cual implica que tendrá un carácter problemático y conflictivo, opresivo. La imagen ideal representa cómo el grupo quisiera que fuera, y finalmente la imagen transición es cómo imaginan que se puede lograr el cambio. Las imágenes pueden ser realistas o simbólicas (una fila ante un escritorio pidiendo empleo o junto al escritorio una pirámide de actores representando las ganancias en una jerarquía laboral).²¹¹ El tema puede ser concreto o abstracto (el problema de agua en una colonia o la libertad).

²¹¹ Ejemplo tomado de una experiencia en Portugal, en BOAL, Augusto, *Teatro 2 op. cit.*, ed. 1985, p. 25.

Cuando esta forma se utilizaba en la conversión del espectador en actor, los temas eran de interés colectivo y cada imagen era la que representara la opinión y deseo de todos, o al menos de la mayoría de los participantes. En el caso de la psicoterapia, la imagen parte, en la mayoría de las técnicas, de una opresión específica y particular vivida por uno de los participantes, y su permanencia o no en el desarrollo del ejercicio depende de la resonancia que tenga en el resto del grupo, “[...] cuando un oprimido crea imágenes de su opresión es necesario identificarse con él, de manera simpática. Nuestra identificación puede ser total o analógica, pero la simple solidaridad no basta”.²¹² Esta exigencia se comprende ya que una vez elegida una imagen, los demás participantes trabajaran con ella sus propias opresiones, es un ejercicio de proyección, memoria e imaginación. Asimismo, de no suceder esta resonancia el trabajo puede convertirse sólo en teatro de un oprimido.

A continuación vamos a entrar a la revisión de sus características. Anteriormente hemos mencionado que éstas son, principalmente: la concreción visual de los deseos y opresiones, la develación de la psicología e ideología de los participantes y la anulación de la dicotomía entre connotación y denotación que poseen las palabras. A esto podemos agregar, con la teoría del *Arco iris del deseo*, la función de la imagen como filtro de palabras contenidas en una situación, la polisemia de las imágenes siempre que éstas no sean simbólicas sino sígnicas, ya que de lo contrario tendrán la misma problemática que las palabras de “decir esto pero significar aquello”, fenómeno que elimina buena parte de la polisemia.²¹³

Ya desde los setentas Boal señala la enorme cualidad de esta forma escénica que es hacer visible el pensamiento del participante que modela la imagen. Pues en la especificidad de las acciones que representan los cuerpos radica el matiz de los conceptos. Por ejemplo cuando se habla de revolución, un modelador puede colocar a los cuerpos con armas y otro modelador colocarlos con votos.²¹⁴ Posteriormente el lenguaje de la imagen, englobado en el concepto de lenguaje visual, incluirá la

²¹² BOAL, Augusto, *Arco iris op. cit.*, p. 66.

²¹³ *Ibid.*, p. 99.

²¹⁴ BOAL, Augusto, *Teatro 1 op. cit.*, p. 37.

especificidad y detalle de todos los trazos de la imagen, la relación de los cuerpos, la distancia, los objetos, los colores, la ropa, las miradas, etc. En los detalles y matices de la imagen se encuentra la personalidad del modelador, su particular punto de vista, la especificidad de sus conceptos. Es entonces en esta cualidad de hacer visibles nuestros pensamientos donde vemos implicadas la psicología, ideología, nuestros deseos y opresiones, casi todos ellos inconscientes e inasibles hasta que se ven manifiestos en este lenguaje de la imagen. Sobre esta característica y sus efectos terapéuticos Boal señala:

Quando [el espect-actor] se muestra en escena, pretende dar consistencia a su deseo, busca su concreción. El deseo se hace cosa. El verbo se transforma en algo palpable. Así, cuando vive, quiere concretar su deseo; cuando lo revive, lo cosifica. Su deseo se transforma, estéticamente, en algo observable por todos y por sí mismo. El deseo, cuando se ha hecho cosa, puede ser analizado, puede ser transformado.²¹⁵

Es importante entender que dicha cosificación del pensamiento (deseos y opresiones) es un principio fundamental para el proceso que se espera desarrollar, ya que sólo a través de lo concreto es posible un análisis escénico que promueva la transformación.

Por otra parte, la cualidad de polisemia de la imagen deviene de una acotación previa. Cuando hablamos de imagen en esta práctica no incluimos las imágenes simbólicas, sino únicamente sígnicas y que Boal define como aquellas donde el signifiante y el significado son inseparables.²¹⁶ Es este carácter sígnico el que permite hablar de polisemia pues facilita la proyección de cada individuo sobre la misma imagen. Sus efectos serán mejor comprendidos cuando definamos el espejo de la mirada múltiple, concepto fundamental de la práctica psicoterapéutica en el TO.

²¹⁵ BOAL, Augusto, *Arco iris op. cit.*, p. 41.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

Finalmente respecto a la cualidad de la imagen como filtro sería importante aclarar que en el trabajo psicoterapéutico no está prohibida la palabra, y que, incluso, muchas de las técnicas dependen del contraste que se genera entre una situación realista con diálogo y una imagen subjetiva. Este es de hecho uno de los elementos más utilizados para revelar el carácter opresivo de ciertas conductas o palabras. “Las mismas palabras y las mismas frases tendrán sentidos nuevos y a veces antagónicos, o solamente matizados; la imagen filtra las palabras, dándoles un nuevo color, desvelando otras significaciones”.²¹⁷ Esta cualidad cobrará más sentido cuando llegemos al carácter subjetivo del modelado de imágenes.

Por otra parte Boal reconoce otras cualidades de las imágenes que la convierten en una forma pertinente en la práctica TO; permitir al participante crear su propio vocabulario (esta imagen significa para mí esto) así como ser un lenguaje incluyente de las personas que no manejan un léxico vasto, condición que suelen presentar los oprimidos por factores económicos.²¹⁸

Una vez revisadas las características del lenguaje imagen podemos entrar a los conceptos fundamentales de su práctica. Entre ellas podemos enumerar la necesidad de transustanciación y extrapolación, el espejo de la mirada múltiple, el carácter subjetivo-no realista de las imágenes, los modos y las dinalizaciones (ritmo, frase, acción). Pero antes de puntualizar cada una de ellas es importante ofrecer una visión panorámica de las técnicas contenidas en el *Arco iris del deseo*, y a partir de las cuales hemos definido los conceptos antes mencionados.

En el *Arco iris del deseo* Boal expone una vasta investigación sobre las posibilidades del Teatro imagen, resultado, claro está, de la práctica en diversos talleres. El Teatro imagen es arduamente explorado y derivado en numerosas técnicas o modos auxiliares de la técnica, dependiendo su funcionamiento. La línea psicoterapéutica está conformada por cuarenta técnicas, clasificadas en prospectivas, introspectivas y de extraversión, así como unas que no han sido clasificadas pues están en proceso de

²¹⁷ *Ibid.*, p. 146.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

investigación. No existe una definición para cada categoría, sin embargo observamos que las prospectivas plantean constantemente la idea de deseo, asumiendo la definición del mismo como un fin en sí, las introspectivas están configuradas para analizar conflictos entre dos personas y finalmente las de extraversión funcionan para ponerse en contacto con esos personajes dormidos en nuestro interior y que nos pueden servir para combatir la opresión. Por otra parte nosotros distinguimos que esta clasificación es una tentativa de organización ya que en realidad varias de las técnicas tienen la cualidad prospectiva, introspectiva y de extraversión.

No es nuestro objetivo reproducir aquí el contenido de dicho libro, en el que se explica el funcionamiento de cada técnica, sino que a través del análisis de los modelos distinguir los elementos clave de la línea de trabajo terapéutico. Sirva pues únicamente como referente el siguiente listado de las técnicas. Las técnicas prospectivas pueden ser ordenadas en tres apartados, las que parten de una opresión vivida por un participante: imagen de las imágenes, imagen contra imagen, imagen caleidoscópica, imágenes de la imagen, la imagen múltiple de la opresión, y Rashomon; las que ya existían pero se reinventaron en función de la línea terapéutica: imagen proyectada e imagen de transición; las que parten de la vida cotidiana a fin de descubrir en ella opresiones: imagen de la palabra, imagen de la hora, gesto ritual, los rituales de vida cotidiana, los rituales y máscaras; la que explora el rol opresor en los oprimidos: imagen de la felicidad; y finalmente las que tiene fines más pragmáticos como la organización del grupo: carrusel de las imágenes e imagen del grupo.

Las técnicas introspectivas son principalmente las siguientes: imagen analítica, imagen del antagonista, circuito de rituales y máscaras, imagen de los polis en la cabeza y sus anticuerpos, imagen del arco iris del deseo, imagen pantalla, imágenes contradictorias de la misma persona; imagen del caos no analiza el conflicto de dos sino sólo representa el pensamiento del oprimido; y finalmente la imagen de los polis en la cabeza de los espectadores es una variante muy sencilla de la otra técnica de los polis antes mencionada.

Las principales técnicas de extraversión son: el baile de la embajada, el contrario de uno mismo, el despertar de los personajes dormidos y el teatro invisible, definidas por su objetivo de probar ser otros personajes, es decir, experimentar otras maneras de reaccionar a ciertas situaciones o de relacionarse con ciertas personas. Para y piensa y somatización sirven para poner en evidencia el pensamiento o las emociones de un personaje en una situación; el ensayo analítico de emociones o de estilos tienen el fin de poner en evidencia cierta información que dentro de un sistema realista se pierde a la vista. Finalmente, Romper la opresión y el Teatro Foro tienen como objetivo el análisis de una situación específica vivida por el participante, probando conducirse de otra manera que no favorezca la opresión.

Las técnicas en desarrollo están apenas apuntadas y son, hasta el 2004, las imágenes de los ángeles, la imagen de la ausencia, la imagen matriuska y la imagen de opción. Todas muy similares a otras ya existentes, y aquí es importante aclarar lo siguiente: nuestra hipótesis es que todas las técnicas enlistadas, más allá de su particular funcionamiento, descansan sobre los mismos conceptos, mismos que conforman la versión psicoterapéutica del TO.

La práctica de las terapias psicoterapéuticas arranca del concepto transustanciación-extrapolación que es, desde nuestro punto de vista, una especie de pacto inicial, de compromiso entre el espect-actor y la práctica. Hemos dicho que el Teatro Imagen cosificará deseos y opresiones y que esta cosificación favorecerá el análisis, mismo que se espera promueva la transformación. Ahora bien, para que esto suceda es necesario que el espect-actor:

[...] olvide el mundo real que está en el origen de la imagen creada y trabaje únicamente con la imagen que es la transustanciación artística de su realidad. Debe efectuar una extrapolación de la realidad social hacia lo que llamaremos ficción, y, después de trabajar con la imagen, después de hacer teatro, debe operar una segunda extrapolación, ahora en sentido inverso, hacia su propia

realidad social. En el segundo mundo, el estético, se ejercita en la modificación del primero, el mundo social.²¹⁹

Todo esto con el interés de que el trabajo ocurra a través del lenguaje teatral, que en este caso es el trabajo en el lenguaje de la imagen. Boal insiste en que el efecto buscado sólo será posible si los participantes abandonan el proceso de convertir las palabras en imágenes y viceversa. Es necesario pensar y decir en imágenes.

Una vez aceptado este compromiso comienza el trabajo sobre las imágenes que los participantes modelan a partir de sus experiencias de opresión o desde ciertos conceptos que el animador plantea, sin explicaciones verbales. Boal insiste en que las explicaciones verbales desvirtúan el análisis de las imágenes y estorban a la proyección que los otros participantes hacen sobre la imagen elegida. Llegados a este punto recordamos la importancia de que la imagen elegida tenga resonancia en todos o la mayoría, esta exigencia responde a que la siguiente dinámica, la imagen de un participante se convierte, por resonancia y proyección, en la de todos; a través de ella los otros participantes pueden ayudar al protagonista mientras exploran sus propias opresiones. El concepto que fundamenta el proceso ahora descrito es: el espejo de la mirada múltiple.

Este concepto plantea que el conocimiento y transformación de la propia conducta parte de la visión de nuevas alternativas que faciliten mi propia liberación. Está conformado por la visión que otros tienen sobre mi problema y que se expresa con sus comentarios objetivos y subjetivos, y con la creación de múltiples imágenes a partir de mi historia. Estas imágenes expresan sugerencias, cualidades de mi conducta que me fortalecen o me debilitan ante el opresor, la similitud con otras opresiones y otros opresores, etc.

Entonces, dado que el espejo de la mirada múltiple descansa en buena parte sobre las observaciones y comentarios de todo el grupo, estos tienen una regla importante y

²¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

es que los comentarios verbales se expresan, necesariamente, en dos sentidos, objetivos y subjetivos. Los comentarios objetivos mencionan aquello que todos pueden ver: hay tantas personas en escena, él está sentado a la derecha, ella está de pie, etc.; los subjetivos expresan la propia sensibilidad ante la imagen y deben ser expresadas como tal: A mí me parece que...a mí me recuerda... Se hace hincapié en no decir ni tomar los comentarios subjetivos como interpretaciones definitivas, esto anularía la premisa del espejo múltiple que es la suma e integración de todas las visiones subjetivas y no de una sola. No se trata de llegar a una interpretación o conclusión.

También se subraya que no se deben evitar ni resolver las contradicciones entre las distintas opiniones de los espectadores sino que se clarifican. Esto sucede en cada individuo cuando distingue lo que es objetivo de lo que es subjetivo, es decir, “[...] lo que sólo depende de nuestras proyecciones [...]. Todo puede decirse si mantenemos clara en mente la distinción entre lo que es y lo que me parece: lo que existiría aunque yo no me diera cuenta y lo que depende de mi percepción”.²²⁰

El espejo de la mirada múltiple sustenta todas las dinámicas que se encuentran en las técnicas psicoterapéuticas. Este concepto sostiene que toda imagen propuesta por un participante podrá ser trabajada por los demás a partir de la resonancia que en ellos tenga. Ahora bien, estas imágenes parten, en la mayoría de las técnicas de la experiencia de un individuo pero más importante aún, de su punto de vista sobre esta experiencia. Se trata pues de que las imágenes a trabajar tengan un profundo carácter subjetivo.

El carácter subjetivo de las imágenes se contrapone a la idea de imagen realista. Por el contrario se trata de poner en imágenes las propias sensaciones sobre una situación opresiva, a fin de analizar el propio material sensible. Boal insiste en que lo importante es que la imagen sea real, es decir, sensible y no en el estilo realista que reporta “objetivamente” una anécdota. El lenguaje de las imágenes no es por supuesto la creación de imágenes realistas que ilustran el hecho sino la creación de imágenes subjetivas que contienen una atmósfera estética, con sensaciones y emociones,

²²⁰ *Ibid.*, p. 202.

sonidos y movimientos. Sólo en este caso estamos hablando de una experiencia estética, “[...] no se trata de reproducir lo que todos pueden ver, sino sólo lo que cada participante haya sentido individualmente, al adoptar una actitud de simpatía con uno u otro y haberse puesto en relación con ellos por identidad y reconocimiento. Las imágenes serán metafóricas, pleonásticas, surrealistas, expresionistas, magnificadas, deformadas; en fin, todo con tal de que sean verdaderas”.²²¹ Y más adelante afirma que se podría incluso hablar de un estilo expresionismo social de la imagen ya que se trata de ver cómo los oprimidos ven a los opresores.²²²

Una vez establecida la imagen de carácter subjetivo llega el momento de lo que Boal llama: informar la forma. Para ello existen varias consignas tales como: ritmo, frase, monólogo interno, diálogo, acción. Estas entran en juego cuando no hay una improvisación de por medio y tan sólo se quiere trabajar con la imagen, facilitando la polisemia y la resonancia.

Estos son los conceptos que hemos reconocido en la práctica del TO psicoterapéutico. Por otra parte también hemos percibido ciertas ideas importantes respecto a cómo asumir la práctica. Una de ellas sería la actitud reflexiva hacia el error. Rodrigo García, dramaturgo, director y actor argentino dice: “El error convierte el experimento en un poema”,²²³ y podemos observar la misma filosofía en Boal. Éste identifica el error en el arte como materia de análisis ya que desvela nuestra propia ideología y psicología. La confusión tiene su lógica. Vividas ciertas experiencias Boal se pregunta ¿Por qué pensar que está prohibido lo que no se ha dicho prohibido? ¿Por qué confundir una imagen con otra de otro contexto? Propone analizar el origen de dicha confusión y la información cultural que ofrece. Boal dice: “Las imágenes son polisémicas y ahí reside su riqueza principal. No debemos, por falsa coherencia, por realismo superficial, abandonar esas riquezas como si fueran incoherencias”.²²⁴

²²¹ *Ibid.*, p. 188.

²²² *Ibid.*, p. 113.

²²³ GARCÍA, Rodrigo, *Aftersun*, p. 1.

²²⁴ BOAL, Augusto, *Arco iris op. cit.*, p. 183.

Otra reflexión de importancia que pone sobre la mesa esta técnica es el interés de denunciar ideologías y no individuos. Estas ideologías son las que penetran a los individuos, haciéndolos interiorizar conductas opresoras u oprimidas, y también es la que nos hace “confundir” en la imagen de un padre a un general o a un sacerdote, ya que los padres suelen interiorizar los elementos de otras figuras de autoridad y opresión. O en el caso de interiorizar ideología oprimidas, Boal señala una experiencia con un grupo en donde “si no se indicaba lo contrario estaba automáticamente prohibido” cuando se esperaría que el principio de libertad, y no de permiso, debiera regir nuestros actos. Entonces lo que se propone el TO terapéutico es “[...] detectar ideologías que se infiltran en las personas más diversas en las circunstancias más extremas; lo que queremos es clarificar, denunciar la ideología, y jamás a ese u otro individuo”.²²⁵

²²⁵ *Ibid.*, p. 207.

Discusión

Para empezar hagamos un recuento de la investigación antes presentada y tratemos de ir encontrando las resonancias de los distintos apartados con nuestro propio contexto. En principio observamos un país latinoamericano dirigido por las armas, la persecución y represión ideológica, la explotación laboral, la desnacionalización de los recursos, la colonización cultural, la privatización y deshumanización de la educación, entre otras circunstancias. Encontramos en esta información un reflejo de nuestro país, México, donde el presupuesto para la milicia es cada vez mayor, donde la explotación laboral está a la orden del día, donde el índice de desempleo va en aumento y una ley como la del Fondo de Garantía por Tiempo de Servicios encuentra su viva imagen en la Reforma a la ley del trabajo en México, que ya no ofrece plazas sino contratos a renovar cada mes, lo que evita la antigüedad y las prestaciones que de ella derivan. La escuela privada y la deserción escolar aumentan en número, así como la devaluación del humanismo en favor de las carreras técnicas o aquellas que se consideran verdaderamente productivas.

Hemos visto cómo aquel contexto histórico brasileño motivó la formulación del sistema TO, es decir, impulsó la creación de una forma teatral que permitiera la inclusión de nuevas temáticas, la atención a un sector de la sociedad marginado en distintos ámbitos, y finalmente, la transmisión del lenguaje teatral para fines socio-políticos. Y ante esta observación nos preguntamos ¿Qué estamos haciendo los artistas en México?

Darío Fo dice: “Actualmente, los actores y las compañías teatrales tienen dificultades para encontrar escenarios públicos, teatros y espectadores, todo a causa de la crisis. Los dirigentes, por tanto, ya no están preocupados por controlar a aquellos que les citan con ironía y sarcasmo, ya que no hay sitio para los actores, ni hay un público al que dirigirse”.²²⁶ Y quizá en esta idea esté contenida la situación del teatro mexicano. Claro

²²⁶ Mensaje del día mundial de teatro 2013, tomado de Paso de gato, año 11, num. 54

que hay textos críticos que se llevan a escena, o procesos de creación colectiva a partir de temas actuales y pertinentes, pero el alcance de esta actividad teatral ha quedado reducido por medio de la enajenación de los espectadores, en, precisamente, fútbol o programas de belleza, telenovelas o conciertos masivos de grupos musicales (producto de la misma ideología que los oprime). Los tiempos no han cambiado tanto en este aspecto.

Creo que los hacedores teatrales seguimos siendo, en su mayoría, de la clase media y que esta perspectiva es la que domina los escenarios. No habrá que pelearnos con ello pero quizá sí confrontar la reflexión que Boal nos plantea con su trabajo, la de considerar las implicaciones y beneficios sociales de transmitir el lenguaje escénico a otros sectores de la sociedad y para fines políticos. Consideramos importante que, ante circunstancias sociales tan similares a las brasileñas de los setenta, se abra la reflexión sobre los efectos que tendría la práctica del TO en nuestro contexto.

En este sentido, con la presente tesis, el aspecto que quisimos revalorar es el de la práctica del teatro. Es decir, los beneficios de practicar teatro más que de ver teatro, por mucho que éste sea crítico y pertinente a su contexto. El lenguaje escénico sigue siendo prioritariamente un medio de comunicación de una élite, hay talleres y hay escuelas pero la actividad teatral no está difundida en nuestra sociedad como un lenguaje que nos pertenece a todos, como una vocación inherentemente humana. Consideramos, por ello, que el TO, como una metodología de enseñanza del teatro, sigue siendo de vital importancia. Los efectos podrían verse en montajes con nuevas temas que inquietan a otros sectores de la sociedad y que son su realidad inmediata; o bien, otra perspectiva de un problema común a todos, una nueva perspectiva de solución.

Por otra parte, no olvidemos el efecto que tiene la práctica del teatro sobre la conciencia de nuestros actos. El teatro es una práctica de aprendizaje sobre uno mismo, sobre nuestra manera de conducirnos y pone ante la propia mirada nuestras alternativas de acción, en cualquier ámbito. Ante esta reflexión queremos plantear lo siguiente. Al inicio de la investigación definimos dos líneas de trabajo del TO como el

tema que queríamos estudiar, sin embargo, al procurar definir los conceptos que fundamentan el TO, y por lo tanto sus prácticas, se revelaron, fascinantes a nuestros ojos, la idea de la construcción de un espacio estético desde la subjetividad y la idea de la vocación del teatro como actividad inherente al ser humano. En este sentido, los conceptos que fundamentan el sistema del TO nos presentan la relevancia de hacer teatro, es decir, nos presenta la vocación del actor como un campo tan significativo y transformador como ver teatro. Actuar nos plantea una confrontación que enriquece nuestra condición humana, al ejecutarla nos confrontamos con nuestras alternativas de ser, y de acción.

Por otra parte, una vez expuesto el método de TO, tal cual lo hemos estudiado, consideramos que es necesario problematizar el Plan de conversión del espectador en actor. Creemos que actualmente la práctica del TO puede prescindir de varios planteamientos que Boal hace en el sentido de la participación del espectador. Nuestro contexto es distinto y como dijera David Psalmon “el hielo ya se rompió”, reflexionando sobre la relevancia de los ejercicios de calentamiento ¿son tan necesarios en realidad? Quizá necesitamos reformular el Plan de conversión del espectador en actor, en función del pudor, los miedos y la vergüenza tal cual hoy se viven. Sin embargo, cabría problematizar si los medios de comunicación han roto muchos esquemas de comportamiento o han planteado una “apertura” inmediatista. Finalmente, un punto pendiente para profundizar, es que la propuesta del TO propone una activación del cuerpo, porque eso es en principio el TO, la activación del cuerpo del espectador, lograr que éste se anime a poner en acción lo que piensa. Eso se dice fácil y parece sencillo pero, desde nuestro punto de vista, implica una cuestión existencial. Podemos imaginar, decir, opinar, criticar, juzgar, descalificar, reprobar, movernos, pues, a través de la palabra, pero *hacer* marca una significativa diferencia.

Ante éste y otros elementos del TO creemos que, más que seguir la metodología política y psicoterapéutica al pie de la letra, será importante observar la intención de dirigir el lenguaje escénico hacia una utilidad social, más inmediata y evidente que la que en sí tiene. De resultados más tangibles y no por ello menos profundos, relevantes o pertinentes. La metodología que nos presenta Boal es una excelente guía, respaldada

con numerosas experiencias en muy distintos contextos, y es claro que por ello no podemos perder de vista sus palabras, su propuesta, su experiencia, pero ante todo, su percepción crítica, reflexiva, analítica y creativa.

Ahora, es importante observar esta tesis en el contexto académico específico del Colegio de Literatura dramática y teatro. En este sentido queremos señalar la relevancia de su estudio desde dos perspectivas. La primera celebra el conocimiento de éste y otros grupos de teatro latinoamericano con los que está integrado en el plan de estudios. Es importante que los estudiantes conozcamos nuestra herencia, ya que la historia del teatro latinoamericano tiene una hermandad innegable a nivel temático y de realidad social con nuestro contexto. Es indispensable que observemos las estrategias que otros grupos con inquietudes y condiciones similares han utilizado.

Por otra parte, nos arriesgamos a dirigir la atención a la importancia que puede tener ahondar en el estudio del Teatro del Oprimido, especialmente por parte de los actores. Consideramos que el conocimiento puntual de los fundamentos del TO proporciona una nueva perspectiva del trabajo del actor, de las cualidades del lenguaje escénico, del uso del espacio estético y de la relación con el espectador. Por otra parte, nos parece que el Teatro Foro, el Teatro Imagen y la Dramaturgia Simultánea promueven, a través de la improvisación, una conciencia más profunda del destinatario, y por sus respectivas premisas de juego proponen un acercamiento a la dramaturgia, a la creación de personajes desde su dimensión social y no psicológica, la percepción de la actuación como un juego, la exigencia del estudio constante de los referentes culturales de los espectadores, entre otros aspectos que seguramente se nos escapan. El TO también nos plantea una importante reflexión, si actuar es una vocación inherente al ser humano, cuál es el distintivo del actor, cuál es su cualidad y su labor. Y finalmente, el TO vuelve a traer a nuestra conciencia, como hacedores teatrales, la idea del teatro como un medio; es decir, pone un poco de lado desarrollo técnico, el cómo decir bien las cosas, o lo que sería: cómo actuar bien, y pone en primer plano la importancia del mensaje y del destinatario. Qué quiero decir, de qué es pertinente hablar y a quién le vamos a hablar, a quién le interesa.

Para cerrar este apartado, queremos señalar dos temas de la investigación que nos resultaron enriquecedores en su hacer, el conocimiento de la historia del grupo Arena y el encuentro con el trabajo de Philip Lichtenberg. Sobre el grupo Arena, que evidentemente tiene paralelismos en distintos países y tiempos, resulta inspirador; particularmente para los que recién empezamos la carrera en el oficio del teatro. Con frecuencia compartimos el descontento con las propuestas dominantes y oficiales, y queremos encontrar las vías de llevar a cabo alternativas, con todos los obstáculos técnicos y económicos que eso conlleva; conocer la travesía de un grupo de teatro siempre será enriquecedor. En este sentido dejo por sentado mi profundo interés de continuar la labor de la investigación teatral, independientemente de que mi especialidad sea la actuación y a veces, lamentablemente, parezcan líneas tan desconectadas.

Por su parte, el trabajo de Philip Lichtenberg representa un afortunado hallazgo ya que contempla los dos aspectos del TO que nos han interesado, y los conecta a través de la misma lógica que motivó, en buena parte, el interés de esta investigación: la psicoterapia es una necesidad para la transformación social. Su trabajo junto con el de Boal es una invitación a pensar los problemas individuales profundamente ligados a un contexto social, político, económico, religioso, moral; una manera que nos permite ser críticos –y no indiferentes–, ser agentes y sujetos de derecho.

Este último aspecto es quizá nuestro interés más profundo, enfocar el TO como un sistema que ofrece herramientas para un proceso complejo y completo que abarca dinámicas colectivas e individuales, siempre en diálogo con un contexto social y sus implicaciones psicoterapéuticas. En este sentido, consideramos que nuestro más alto interés será formular un plan de trabajo que implique ambas líneas, la política y la psicoterapéutica, de modo tal que los problemas de opresión puedan ser manejados desde una perspectiva amplia.

FUENTES

Bibliográficas

BOAL, Augusto, *Teatro del oprimido. Teoría y Práctica*, México, Nueva Imagen, 3ra. ed., 1985, 252 p.

_____ *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*, México, Nueva Imagen, 3ra. ed., 1985, 394p.

_____ *Teatro del oprimido. Teoría y Práctica*. Barcelona, ALBA, 2009, 263 p.

_____ *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*, Barcelona, ALBA, 3ra. ed. ampliada y revisada, 2007, 424 p.

_____ *Arco iris del deseo, del teatro experimental a la terapia*, Barcelona, ALBA, 2004, 275 p.

_____ *Estética del oprimido, discurso filosófico desde el arte y no desde la ciencia*. Barcelona, ALBA, 2012, 360 p.

_____ *Hamlet and the baker's son*, Londres, Routledge, 2001, 366 p.

BORGES, Zoraida, *Plinio Marcos: acercamiento a una dramaturgia testimonial*, México, Tesis del CLDyT, FFyL, UNAM, 2001, 337p.

CASO, Antonio, *Los subversivos*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1973, 479 p.

COSTA, Pinto L.A., *Nacionalismo y militarismo*, México, Siglo XXI editores, 3ª ed. corregida y aumentada, 1974, 127 p.

FO, Darío en *Paso de gato*, México, año 11, número 54, 2013.

GUARNIERI, Gianfrancesco, *En el arena quisimos hacer la revolución a través del teatro o, por lo menos, contribuir a ello en Conjunto*, entrevista realizada por Espinosa Domínguez, La Habana, núm.54, octubre-diciembre, 16-23 p., 1982.

JAGUARIBE, Helio, *Brasil: crisis y alternativas*, Buenos aires, Amorrortu editores, 1ª ed. en castellano, 1974, 139p.

LICHTENBERG, Philip, *Psicología de la Oposición. Guía para activistas y terapeutas*, Santiago de Chile, Cuatro Vientos, 2008, 272 p.

MAGALDI, Sábato, *Panorama de teatro brasileiro*, São Paulo, Brasil, 1ªed., 1962.

MICHALSKY, Yan, *Introducción* en revista *Conjunto*, La Habana, núm.54, octubre-diciembre, 16-23 p., 1982.

SOLÓRZANO, Carlos, *Teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Editores Nueva Visión, 1961, 104 p.

TAVARES, Flavio. *Pau de arara. La violencia militar en Brasil. Con apéndices documentales*. México, Siglo XXI editores, 1ª ed. en español, 1972, 251p.

Electrónicas

Boal Julián, *Conferencia en el Simposio Educación expandida Festival Zemos 98*, 11ª edición, en *Iniciación al Teatro del Oprimido*, presentación, http://www.youtube.com/watch?v=kh_Hr93IFQw

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 22º ed., en <http://www.rae.es/rae.html>

Enciclopedia de teatro Itaú cultural, en http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=ci as_biografia&cd_verbete=657

García Rodrigo, *Aftersun*, en *Rede online de artes vivas e outras lérias*, <http://redenasa.tv/web/uploads/biblioteca/arquivo/4bff9610b4e8d0.40577627.pdf>

Anexos

Anexo 1.

David Psalmon, (Lagny sur Marne, 1973)

Director de la compañía TeatroSinParedes, fundada en México en el 2001. Su formación comprende las áreas de literatura, sociología y teatro, siendo titular de un posgrado sobre el teatro de Bertolt Brecht. Entre 1996 y 1998 participó como actor y dramaturgo en el grupo de Teatro del Oprimido en París, dirigido por Augusto Boal y actualmente desarrolla, dentro de su compañía, una línea especializada en Teatro Fórum, conformada por presentaciones y talleres.

A continuación se presentan extractos de la entrevista.²²⁷

[...]

DP: El primer Fórum que montamos es el que te comento sobre el porvenir del movimiento zapatista y la crisis del campo, que lo monté en el 2001. Es el primer espectáculo de Teatro Fórum que yo monto aquí en México. Yo llego en el 2000, y a finales del 2000 doy los primeros talleres aquí que se llamaban “De Brecht a Boal”, yo conectaba muchísimo –soy brechtiano por esencia y boaliano por esencia– entonces yo trataba de generar un puente entre ambos, ha sido durante mucho tiempo una especie de apuesta que yo tenía. Es que también había muchas cosas dentro del Teatro del Oprimido que también tenían como mucho más tendencia a acercarse más al psicodrama.

NP: ¿Al psicodrama?

DP: Y al realismo. Entonces yo siempre trato de que el acercamiento estético del trabajo del actor rompa permanentemente la cuarta pared; lo pudiste ver un poco en la función que dimos, no? el sábado, las volteadas a público, o sea y ese es un fórum muy sucio el que viste porque no estaba... se montó en tres o cuatro ensayos, no es fino si

²²⁷ Para consultar la entrevista en su totalidad, el contacto es con Nara Pech al correo nareidah@gmail.com

quieres, no hay demasiados detalles pero siempre regresamos a esa tendencia, a abrir para involucrar al espectador en lo que está pasando y no pretender únicamente que se identifique con los conflictos. Entonces yo estaba como en ese trabajo de generar puentes, de hecho yo hice mi maestría sobre el teatro didáctico de Brecht, ¿no?

NP: Sí, sí lo he leído.

DP: ... entonces el teatro didáctico de Brecht es el origen del Teatro Fórum. Yo, la primera vez que conocí a Augusto, le hice esta pregunta porque me parecía evidente que había una influencia y hasta... no le gustó que le hiciera esta pregunta. No sé, fue muy extraño, fue de las únicas veces que vi algo un poco...no sé si turbio, pero hay algo que Augusto no...Tiene una relación muy conflictiva con Brecht siento, ya no sabía qué hacer con él; era evidente que lo había influenciado y por otro lado había querido como, creo, separarse de él pero es evidente, el teatro didáctico de Brecht es un teatro no para el espectador, es un teatro para el que lo hace no para el que lo ve. El espectador sobra en el teatro didáctico, dice Brecht. No es un teatro para que lo vea la gente, es un teatro para que la gente lo haga y experimente. Muy cercano, finalmente, a lo que llegará a ser el Teatro Fórum, sólo que, obviamente, Boal desarrolla una técnica muy compleja que en su tiempo Brecht no desarrolla pues, ¿no? Pero el lugar que empieza a ocupar el público, el espectador en el teatro de Brecht, específicamente en el Teatro didáctico, que también está influenciado por Erwin Piscator, está claro que tiene una conexión con lo que va a generar después Boal. Y entonces yo estaba en este encanto de generar un puente entre el teatro didáctico de Brecht que tanto había yo como estudiado y el Teatro Fórum que yo descubrí cuando empecé a trabajar con Boal en el 96. Y entonces mis talleres tenían como ese doble eje, ¿no? Entonces di mi primer taller en la Facultad de Filosofía y Letras en el 2000, donde tuve como alumnos a Edgar Chías y Beatriz Luna.

NP: Ah!

DP: ...que ahora trabajan conmigo, Beatriz. Y di, pocos meses después, otro taller en Casa del Teatro. Igual de Brecht y Boal. Y de este taller en Casa del Teatro surgió el primer grupo de Teatro Fórum, que en este momento se llamaba 30/30.

NP. Ok

DP: Teatro 30/30

NP: Y era parte de la compañía o todavía...

DP: TeatroSinParedes no existía. Yo acababa de llegar hace menos de un año y el primer nombre que le pusimos fue 30/30, en referencia a las carabinas de la Revolución Mexicana, las 30/30, los rifles de la revolución. Entonces nuestro primer Teatro Fórum, el que te comenté *No hay de otra* salió con el membrete de 30/30. Y muy poco tiempo después, ya cuando hicimos el segundo ya le habíamos cambiado el nombre a la compañía y ya se llamada TeatroSinParedes. Entonces ahí nació. Y de este taller, en la Casa del Teatro, surge el primer grupo, de los integrantes del taller yo formé un primer grupo, con seis integrantes, los cinco actores habían tomado el taller conmigo y allí surgió el primer grupo. Y allí empezamos a desarrollar varios fórum, primero el que te comento *No hay de otra* se llamaba, sobre el movimiento zapatista y la crisis del campo, luego hicimos uno sobre el IVA...

NP: ¿Sobre medicinas y alimentos?

DP: Exactamente, ese fue el segundo que hicimos. Porque en aquel entonces Vicente Fox quería meter IVA sobre alimentos y medicinas, fue un momento muy muy fuerte, entonces nosotros hicimos un teatro fórum tratando de entender cuál podría ser como los niveles de alcance y lo que generaría en las poblaciones más vulnerables el meter IVA sobre alimentos y medicinas.

NP: ¿Y dónde lo presentaron?

DP: Pues siempre ha sido en múltiples espacios, este lo presentamos en la Plaza Santo Domingo, lo presentamos en mercados, lo presentamos en... ahí es donde empezamos a trabajar un poco con el PRD que nos contrataba algunas funciones que nos pagaban \$1000 en aquel entonces, estuvimos en varios como centros culturales de zonas súper populares, fuimos una en la colonia Santo domingo, ni podría reencontrarlo, fue hace doce años, en la colonia Santo domingo que está en Delfín Madrigal...

NP: En Paso CU...

DP: ...es una colonia súper ruda, y fuimos allí a varios, fuimos a... cómo se llamaba... por Iztapalapa (Pausa) es un centro cultural que tiene el nombre de un...centro cultural Zapata o una cosa así. Es un lugar donde...Álvaro se acordaría, yo no me acuerdo, pero eran lugares realmente como muy, digamos, conectados con la lucha social, ¿no? Eran espacios como completamente alternativos. Pero, en aquel entonces, los fórums, eh, no dimos tantas funciones de esos primeros fórums, llegamos a dar como diez quizás. Y nos movíamos nosotros, a veces lo presentábamos de forma totalmente espontánea, y a veces necesitábamos como del apoyo de alguna institución u organización que nos invitara a presentarlo. También porque ahí viene una situación sobre sobrevivencia económica, es inevitable, éramos un grupo de seis y pues siempre hemos pretendido vivir de nuestro trabajo. Y es el gran problema del teatro fórum, lo ha sido toda la vida. Y lo sigue siendo, desde que yo trabajaba con Boal era un problema.

[...]

NP: Y un actor, por ejemplo, preparado en Filosofía o en cualquier escuela profesional, digamos, ¿Qué dificultades enfrenta al querer hacer un teatro de un corte participativo de los espectadores? ¿Qué es lo que has observado en ellos?

DP: Pues tienen que romper... Una persona que no tiene formación actoral pero que tiene una gran sensibilidad social, muchas veces tiene mucha ventaja. Los dos mejores actores de Fórum que yo he formado en México, Álvaro Gives y Ana Patricia Yáñez – Paty trabaja conmigo ahora, está en el Fórum que viste el sábado– son dos actores que no son actores de formación. Paty siempre de joven quería ser actriz y nunca, digamos, dio el paso, y es arquitecta y ahora es escenógrafa pero de actuar sólo ha actuado conmigo en el Teatro Fórum. Tomó el taller que yo di hace dos años y pues fue una revelación. Se conectaba de manera extraordinaria con la herramienta, tal como yo lo había visto nada más con Álvaro. Porque tienen esa ventaja de que ellos no tienen que romper un especie de esquema de construcción de personaje, ni de ficción. Entonces tienen como esa gran ventaja. La gran dificultad para un actor, también depende de qué

tipo de formación tiene este actor, tengo ahora... hay varios integrantes de la Fac.²²⁸ en este equipo; de los seis que viste el sábado había tres. Y había otros, también está José Cremayer que trabaja con nosotros, también es egresado de la Fac. y ya, como hoy en día los actores están un poco más acostumbrados a no construir los personajes nada más desde el punto de vista realista. Saben abrir la cuarta pared, no todos pero el chiste es no encerrarse en el personaje, no encerrarse en el mundo ficticio que este personaje requiere, sino siempre estar actuando con la conciencia de lo que se está viendo desde afuera, porque todo el tiempo tienes que salir. Y construir elementos de tu personaje que no sabías que existían con el espect-actor que viene a aportarte estas nuevas posibilidades. Si estás completamente encerrado en tu ficción ¿cómo le haces? Pues a veces es lo que pasa, mucha intensidad y encierro de actores muy formados y la dificultad de decir: rompe, simplemente abre, escucha. Esa es la gran dificultad, a veces, que hay con actores de formación.

NP: En ese sentido me llama la atención cuál es la preparación o el entrenamiento de ellos porque...yo me quedé mucho con esa pregunta. Creo que de pronto en la formación, en el caso de Filosofía y Letras, está tan centrada en la técnica en sí, que de pronto pierdes la dimensión de que eso se inserta en una sociedad y que los temas y que tu público está fuera de tu mini gremio de teatro. Entonces, a mí me llamaba mucho la atención cómo ellos se conectaban con los temas que iban a trabajar o cómo hacían para improvisar cualquier propuesta que vinieran de las múltiples imaginaciones de los espectadores, o sea cómo ellos se preparan, cómo dan ese paso pues a...

DP: Pues experiencia, es la experiencia, es el practicarlo. Nosotros siempre cuando montamos en fórum, nosotros mismos improvisamos, es decir, lo vemos desde fuera y entramos en las escenas, y yo vengo a hacer una propuesta nueva, cada quien hace una propuesta nueva, y los compañeros empiezan a tener que reaccionar en función de eso, como para tratar de empezar a jugar pero nunca tienes seguridad de lo que te va a venir a decir el espect-actor. No, o sea tratamos de... hay intervenciones de las que cuales podemos más o menos intuir que va a ir por ahí, ¿no? Algunas veces no nos

²²⁸ Fac: Facultad de Filosofía y Letras. Expresión coloquial para referirse a los alumnos del Colegio de Literatura dramática y Teatro de la UNAM.

equivocamos, pero la cabeza de cada uno es un universo; te proponen cosas que no habías imaginado y pues: órale, tengo que improvisar sobre eso, siempre y cuando, la regla más bien en la construcción... Lo más difícil es la construcción de los personajes opresores, los opresores son lo más difícil, los actores del teatro fórum, son los más sólidos, deben ser los opresores porque es un ejercicio muy complejo de sostener la postura de tu personaje, o sea un opresor que se vuelve una buena persona de la noche a la mañana es lo que Boal llama "magia". Eso no puede suceder porque sería mentirle a la gente y decirles que en la vida real puedes transformar un ogro en cenicienta (truenos los dedos) con una varita mágica, y eso no es real. Pero esta persona puede cambiar, puede ser tocada, puede ser sensibilizada, eso sí es posible. No puedes creer en la maldad por esencia haciendo fórum. Tienes que tener un principio profundamente Hegeliano de que tú no crees en la condición humana porque si crees en la condición humana pues que los hombres por esencia son de tal forma o de tal otra, pues por qué haces fórum. Tú tienes que creer en la condición social, en la condición humana pero como producto de circunstancias externas que te han construido como eres hoy en día y que por lo tanto esos mecanismos, si los puedes desmenuzar pues los puedes modificar. Esa es la esencia del Fórum. El actor que hace los personajes de opresores pues tiene que mantener la conducta y al mismo tiempo que estar abierto, y dejar ver en qué momento algo lo toca, y romper los mecanismos de defensa. Eso es como lo más difícil. Porque hay los que se aferran, se aferran, y entonces no abren la posibilidad del cambio, y como además son actores profesionales que dominan las herramientas teatrales pues aplastan a los espect-actores, que muchas veces están como más inseguros. Luego te sorprendes y hay unas personas que entran súper empoderadas, pero sí es cierto que tú los mantienes o tú puedes aplastarlos. Pero al mismo tiempo tampoco puedes ser blando, entonces es ese equilibrio el que hay que encontrar, siempre permanece en el Fórum.

NP: Oye, me llama mucho la atención también algo sobre la práctica, sobre el papel de los espectadores. Porque en los estudios que he estado haciendo , bueno, ya ves que en principio Boal plantea el Teatro Foro como la culminación de un proceso de conversión, y plantea la Dramaturgia simultánea, el Teatro Imagen y ya como el final el

Teatro Foro donde le espectador va a tener esta voluntad y este coraje de decir: Paso. Más allá de mis miedos, paso. Y también, incluso, menciona más adelante, el rol del actor que funciona como un Ego auxiliar, que es el que se pone a lado, como el actor es sustituido y le dice: ok, por aquí; y ya apoyando al espect-actor, pero entonces, ese día en la práctica, yo de pronto lo pensé, dije: bueno, hasta qué punto en realidad –también nuestra cultura ha cambiado– los espect-actores ya no necesitan mucho esto de un calentamiento o algo, sino tú, cuando ibas indicando las reglas del juego, como que había mucha gente pues ya dispuesta a pasar, sin una preparación tan amplia como Boal la planteaba, ¿qué piensas sobre esto?

DP: Yo, sinceramente no... muy pocas veces he hecho el proceso de calentamiento previo a la función. No es que no crea en eso, yo creo que a veces las condiciones son muy complicadas del propio espacio. Hay varios ejercicios que podrías hacer, el más común que hacíamos con Boal era el de los saludos: no te puedes desprender de la mano derecha hasta que no tengas saludado a alguien en la izquierda, pero necesitas un espacio grande para circular. Estás en una carpa o al aire libre es un poco más...y el público no está sentado es un poco más factible que puedas generar la dinámica. Lo hemos hecho algunas veces, dimos una función en Papantla, en una secundaria, había como 600 niños, e hicimos un trabajo de calentamiento con ellos –salió en el documental, no sé si te acuerdas, hay unas imágenes donde es un maaaar de niños y los actores están ahí como diciendo los ejercicios–, ahí lo hicimos, ¿no? pero muchas veces no es tan fácil hacerlo. Seguramente ayuda, finalmente ayuda a romper el hielo pero yo creo que el hielo, hoy en día, se rompe por sí solo y que no necesitas el calentamiento previo para que la gente diga “Yo”. Lo vemos todo el tiempo, entonces si su función era esa, a lo mejor no es tan necesaria. Y todos estos ejercicios los retomamos obviamente en los talleres, recuperar la dimensión lúdica; el Teatro Imagen es para mí como una de las técnicas más importantes de Boal que yo he estado reusando. Y no únicamente en el Teatro Fórum porque yo uso muchísimo el Teatro Imagen en...

NP: ¿Los montajes?

DP: ...los montajes. Boal no lo usaba en el Fórum, eh. La técnica del Teatro Imagen es una cosa, el Teatro Fórum es otra cosa.

NP: Sí.

DP: Él no...Boal no suele pasar por el congelamiento en el Teatro Fórum.

NP: No, no. A lo que me refería es que en el Plan de Conversión, cuando decía que daba talleres justo como tres días, una semana, el empezaba por la dramaturgia simultánea, que de hecho es una técnica que plantea e inmediatamente desaparece en todos los demás libros, creo que es como muy efímera; eh... y luego plantea la práctica de Teatro Imagen, o sea, separada de las otras, y ya al final plantea la dinámica del Teatro Fórum. Y ya después, de hecho, el Teatro Imagen lo deriva en lo que será el trabajo psicoterapéutico. Pero también entiendo que el Teatro Imagen se puede trabajar de manera aislada para los montajes, ¿no?

DP: Sí, pero en el Fórum yo siempre, por ejemplo, en los talleres, luego las personas que practicamos el Teatro del Oprimido, yo creo que cada quien va como adaptando la metodología y la técnica a sus propias necesidades y a su propio entendimiento. No hay una manera correcta de abordar al Teatro del Oprimido. Yo lo a bordo de una forma que, a lo mejor, si lo viera Boal, le parecería, no sé, incorrecto, espero que no, pero yo esencialmente lo que más utilizo es Teatro Imagen. Comienzo con unas situaciones de conflicto a partir del Teatro Imagen, pero lo preservo, siempre preservo el Teatro Imagen. Cuando nosotros a las improvisaciones le ponemos, lo que nosotros llamamos, Play, es decir que está en imagen y le pones Play, ya empieza a activarse la acción, yo siempre regreso al Teatro Imagen; es algo que utilizo muchísimo con mis actores. Por eso te digo que estuvo muy sucio el sábado, porque las situaciones siempre empiezan con una imagen, sí lo viste, ¿no? (Se levanta y realiza una de las imágenes del Fórum, la de un personaje cacique)

Estaba este...Cómo los estoy viendo, dónde y cómo pongo la energía, y (Aplaude) ya de ahí parto. Cada vez que construyo una situación, la construyo desde la imagen. (Regresa a su lugar)

NP: ¿Es la imagen del personaje y de la situación?

DP: Sí, todos juntos construimos una imagen. Es el punto de partida (fu) también cuando están en el cruce de frontera (Realiza la imagen del migrante a punto de cruzar la frontera) Play. Es una forma de concentrar el conflicto.

NP: ¿Y cómo llegan a esa imagen?

DP. ¿Cómo llegan?

NP: Sí, es decir, ¿cómo la definen?

DP: Pues ahí es un trabajo... La construimos, cómo traducimos en imagen esa situación, dónde estamos, en medio del desierto de Sonora, a 12 km de la frontera con EU en un estado de alerta, eh, amenazados por las patrullas y los helicópteros que nos podrían ver en cualquier momento. ¿En qué estado de alerta me pongo?, y construimos la imagen, y es nuestro punto de partida. Ahí sí, cuesta un poquitito más de trabajo con los no actores.

NP: Por...?

DP: Pues porque les cuesta más trabajo fijar, no están acostumbrados a fijar una posición, un actor formado está mucho más acostumbrado a fijar. Por ejemplo, Paty tiene siempre problemas con el Teatro Imagen, Ana Patricia Yáñez, es una actriz de Teatro Fórum maravillosa pero el Teatro Imagen siempre le cuesta trabajo, porque siente la forma. Ahí es forma, yo recurro a la forma, también siempre busco que sea una experiencia estética interesante para el espectador. De hecho, incluso, yo también suelo recurrir bastante al humor, yo creo que ayuda. Depende la circunstancia. El que montamos de Violencia de Género, el que aparece en el documental, pues no es muy chistoso que digamos, pero hay unas escenas donde están cagados de risa.

NP: (Riendo) Como la de "Chiquitita dime tú"

DP: Sí, "Chiquitita dime porqué" Ahí también hay mucho humor, pero también la escena que yo actúo con Beatriz Luna, esta es drama profundo. Pero bueno, no sé por qué

decía eso pero sí, yo siempre construyo desde la imagen.

NP: Ajá.

DP: Es el punto de partida en el taller, desde la primera sesión siempre empezamos con imágenes de conceptos. El concepto de Libertad, el concepto de Maternidad, y trabajo mucho sobre los siete pecados capitales, la gula, la ira, para que empiecen como a poner en cuerpo... a usar el cuerpo de una manera diferente. No natural, sino traducir el cuerpo como en unas formas como muy plásticas y que de repente son súper reveladoras, que creo yo ayudan muchísimo, y se vuelve interesante estéticamente. A mí me gusta mucho el Teatro Imagen, creo que es una parte que no he logrado todavía del todo transmitirle a los actores, creo que es una especie de necesidad y de deseo mucho más mío, por eso lo uso tanto en mis montajes más formales.

[...]

NP: ¿Cómo fue el trabajo con Boal en el CTO?

DP: Eh, yo tomé el primer taller con Augusto en el 96. En el 96 era diputado. Sí, cuando empezó a desarrollar todo lo del Teatro Legislativo, no sé si conoces sobre eso...

NP: Sí, muy poco pero sí.

DP: Está loquísimo lo que hace con él. Entonces, cuando conocí a Boal era diputado, habría que revisar si acaba de terminar su mandato, el CTO lo crea Boal en principio de los 80 creo pero luego tiene una relación como medio distante con el CTO. Distante en un sentido de que no lo atiende cotidianamente, Boal no estaba... no era un permanente. El teatro que él había fundado era uno de los centros principales. Julián Boal, el hijo de Augusto, nació en Francia, Augusto vivió muchos años en Francia, se exilió a Francia, después de su encarcelamiento. Porque sí hay una relación especial con Francia. Lo administraba y lo dirigía Rui Frati, un brasileño, hijo de un gran amigo de Augusto Boal, un luchador también social muy cercano a Augusto, el papá, Rui era otra cosa, era un tipo muy extraño, nunca entendí porque, luego te platico de eso. Rui conocía el Foro desde los 70, no podías negar que era un tipo que conocía la

metodología, que lo había mamado directamente y profundamente de Augusto Boal. Él también exiliado en Francia, y Augusto venía de vez en cuando, no sé, cuatro, cinco, seis veces al año; y solía venir a dar talleres. Entonces a mí me tocó el primer taller que dio en 2006 y a partir de ese taller que tomé me invitaron del TO a integrar su equipo. Y el primer proyecto fuerte que hicimos en el 2006 fue un proyecto de... como de reconstrucción... es que en Francia es muy chistoso como usan el teatro del oprimido también, era una labora mucho más social, como de reconstitución del tejido social, de trabajar con grupos vulnerables. Ahí trabajamos con jóvenes, varios de ellos habían sido encarcelados o con problemas con la justicia, o habían abandonado la escuela, jóvenes un poco desintegrados socialmente. Entonces era utilizar el TO para ganar confianza y empezar como a construir un proyecto profesional y personal. Entonces estuvimos como tres o cuatro meses trabajando con ese grupo y con ellos terminamos construyendo un espectáculo que se llamaba...*États des lieux, états des rêves*, nunca sé cómo traducirlo... *États des lieux* es como el estado dado en el cual nos encontramos...

Np: ajá

DP: Y *états des rêves* es como el estado de los sueños. Como partir de la realidad e ir alcanzando los sueños. Yo lo escribí, yo escribí ese Fórum, Rui Frati me invitó, actuaba también, era formador con los chicos y también escribí ese Fórum. Y a partir de ahí fue como mi relación un poco más profunda con el TO, y Boal iba y venía. Luego entró el TO en una fase de crisis muy fuerte, justamente porque...y había habido movimientos de escisión, del grupo inicial que formó Boal en Francia se crearon muchas compañías, una de ellas de llama Arco ir due theatre, Arco iris teatro, formada...es una de las más importantes en Francia, formada por disidentes del TO, y nosotros se supone que éramos como la fuente original si quieres, porque somos Centre de Théâtre de l'Opprimé, Augusto Boal; es el único que se llama así, pero en realidad también aquí... Boal renunció al proyecto en el 98, 99. Yo me fui como a finales del 97, principios del 98. Igual, ya no encontraba coherencia porque empezaban a usar el Fórum en circunstancias que yo siempre decía: Rui, nuestra función no es ir a apagar el fuego, no podemos hacer un teatro bombero. Nosotros tenemos que prender el fuego, prender el

fuego de la conciencia, prender el fuego del despertar social.

NP: ¿Por qué?

DP: Pues porque nos contrataban muchísimo para ir a trabajar con los muchachos del suburbio que quemaban los coches, que hacían los disturbios. Entonces utilizaban el teatro como que: Hey, que esos chicos le bajen tantito, entonces mándenle como su taller de Teatro del Oprimido para que se tranquilicen. Entonces empezaba a ser como políticamente como muy conflictivo para mí. Yo, era en una fase de mi vida en la cual yo era como políticamente pues muy extremista, extremista como yo militaba con la Liga Comunista Revolucionaria, o sea era una persona con convicciones políticas trotskistas muy marcadas y para mí, el teatro del oprimido no servía para apagar fuego sino para prenderlo. O sea no, no quería decir que era...pues es el ensayo de la Revolución, decía dónde está la revolución. Sí hay una revolución personal que con ellos también es importante. Es decir, no puedes ir con los chicos del suburbio y decirles: "Sigue quemando coches, lo estás haciendo bien", no es eso lo que estoy diciendo pero ya acabábamos trabajando demasiado para instituciones, incluso de derecha para trabajar con chicos que hacían desmadres. Y eso a mí me empezó realmente a generar muchos conflictos y yo renuncié y me fui del Teatro del Oprimido. Y Augusto se fue, no sé, un año después; un año después ya Augusto dijo "Hasta acá" y le tuvieron que quitar su nombre.

NP: Me imagino que un poco por razones similares. Estaba girando la idea...

DP: Conociendo a Augusto, sin duda que fue por eso. Y también era una cosa como económicamente osada. Circulaba bastante dinero en el TO, o sea bastante, razonablemente... te contrataban las instituciones, entonces estaba como ese círculo vicioso de que teníamos que vivir de ello; y ha sido el conflicto con el que yo me he enfrentado aquí, en menores dimensiones, pero ¿Cómo hacer del Teatro del Oprimido, una herramienta de la cual puedes vivir sin corromper tu identidad política? Y es algo que yo rechazo profundamente. No voy a vender mi trabajo a una Institución que quiera modificar y meter su...meter su...se dice en francés: meter su grano de sal, es decir, que te quieren decir lo que tienes que hacer en los contenidos de tu trabajo. O sea

obviamente cuando trabajas sobre temáticas como la violencia contra las mujeres te metes menos en problemas políticos porque te pueden contratar tanto instituciones panistas como perredistas, o las que tú quieras porque es un fenómeno social que nos toca a todos. Pero luego te metes en otras temáticas, no? Y pues se vuelve más delicado, comienzas a tocar, mmm, no? Partes que tienen que ver mucho con lo que pasa en nuestro contexto socio-político. Eso pasó en París y Augusto se fue, dijo: yo ya...yo no voy a ser cómplice de.... (Pausa) Pues sí, y esas son las razones por las que me fui.

NP: Oye ¿y por qué decidiste fundar y trabajar el Teatro Foro aquí en México?

DP: Pues porque aquí está... o sea, primero me impresionó que no existiera casi, que fuera un país en el cual no se había trabajado tanto el Teatro del Oprimido cuando es un país que tiene un nivel de desigualdad impresionante. México es el país de las contradicciones...

NP: Risa

DP: ... en ese sentido, sociales. O sea tenemos al hombre más rico del mundo y entre el 60 y 70% de la población que vive en pobreza. Entonces...no sé, la situación de violencia, cerca del 65, 75% de las mujeres mexicanas han sufrido en su vida algún tipo de violencia; tenemos un campo que está completamente abandonado, tenemos los problemas de identidades culturales colosales, tenemos un vecino que tiene ahí la bota impidiéndonos respirar. No sé, es un contexto muy fuerte para el Fórum.

NP: Sí, es totalmente pertinente, no?

DP: Súper pertinente. Lo sentí muy rápidamente, que había una necesidad muy fuerte. Mucho más que en Francia y entonces me pareció como necesaria retomarlo. Y pues también, yo tengo una conexión muy fuerte con el ejercicio, pues desde antes yo empiezo a trabajar el teatro político, no sé, desde el 94 más o menos, y pues en mi desarrollo obviamente paso por Boal, inevitablemente y me parece que es una gran herramienta y que, y tiene que ser utilizada. Regresarla al pueblo...

NP: Difundirla, no? Aquí en México, efectivamente... mi encuentro fue en un plática hace muchos años con un amigo, yo tenía inquietudes respecto a un teatro con mayor pertinencia en sus temáticas, simplemente, que apelaran a lo que estaba pasando y me la comentó y ya hasta la carrera me encontré con el estudio, pero aparte es como, bueno hay poco tiempo quizá, en la materia de teatro iberoamericano y entonces era como un día de Boal y luego ya, lo pasábamos de largo, entonces para mí...yo me quedé enganchada. Y este ...pero efectivamente eso es lo que me inquieta, no? Sentir que debería estar difundido y debería de haber un montón de grupos y mi hermana Lucero Mendizábal, que la conoces, eh...ella me decía que la India, por ejemplo, de verdad tiro por viaje, hay miles de grupos que ya hacen el Teatro Foro como el pan de cada día para resolver los problemas, los innumerables problemas, lo abordan. Ya, de verdad se ha convertido en una herramienta en sus vidas. Entonces, creo que eso debería ser aquí en México.

DP: Sí. Pues hay grupos que lo usan, no? Pues Lucero lo utiliza, no? Lucero vive en Oaxaca, no? Ahorita está en...

NP: En Ecuador

DP: En Ecuador, no? Pues hay varios grupos en Oaxaca que lo están trabajando. Pero de una forma un poco más amateur. Porque sí, también eso es muy difícil, yo también, mi objetivo es profesionalizarlo, no? Que realmente nos dediquemos a eso, por lo tanto tenemos cada vez como una...no sé, yo creo que en las dos partes es muy importante, ahora uno de los proyectos que tenemos, vamos a ver ahora si nos apoya el INMUJERES, es un proyecto de capacitación en la metodología del Teatro Fórum pero en zonas vulnerables. Es decir, ir capacitar, en este caso es para Tlaxcala, en los municipios con los mayores índices de violencia contra las mujeres y de feminicidios, Tlaxcala es el estado número uno para la trata de personas en el país. Es el de la trata de personas más importantes en el país. Entonces, ahí como incidir con el Teatro Fórum, eh, para capacitar a las personas y entregarles esta herramienta. Es decir, no ser nosotros solamente los detentores de esta herramienta y ofrecerles un espectáculo que pueda ahí generarles cierta... sino ir a capacitar, que también es importante. En

esa parte no nos habíamos como clavado demasiado, quizá lo habíamos visto como un el ejercicio de una forma mucho más teatral. En el sentido de que nosotros presentamos el Fórum. Pero también existe la otra parte que es construir un Teatro Fórum con las personas que viven un conflicto. Que es lo que creo que hace más tu hermana. Lo que más hacen en Oaxaca, trabajan con grupos vulnerables, con grupos indígenas utilizando el Teatro Fórum y ellos montando sus propias escenas. Ahora nosotros eso es lo que vamos a hacer, ahora también en Tlaxcala pero siempre tenemos esta parte en la que montamos los espectáculos. Y pues yo también creo en esta parte, yo creo que si realmente es un espectáculo conmovedor, bien escrito, bien montada, que te va a sacudir de una forma mucho más poderosa. Siento yo. No digo que...yo no creo que una valga más que la otra, es un gran conflicto. Arc en ciel Théâtre (AIT) en Francia, trabaja únicamente con personas vulnerables e, incluso tienen unos discursos... Me topé con un chico que trabajó con ellos –un francés, que pasó por México y supo de mi taller y vino– y tuve como unas pláticas muy interesantes con él de que, de hecho, también rechazaban incluso el acercamiento estético, pues porque eso es algo que le pertenece a la burguesía. Yo creo que es un falso problema, me parece un falso problema. Una de las grandes apuestas en mi caso, es también utilizar las herramientas estéticas de un texto muy bien asentado, por eso Edgar Chías escribió el anterior, y de un trabajo actoral muy sostenido, va a permitir que el grado de alcance de lo que estás presentando sea mayor, yo creo en eso. Y hay otras compañías que utilizan el Foro que no creen en eso, yo sí. Porque a mí la parte estética me importa. La parte teatral me importa. Y es uno de los conflictos también muy fuertes que ha habido con la gente del Oprimido, y luego me parece que eran un poco como chaquetas: Ah, pero es que nosotros somos los detentores de la estética...

NP: ¿En el Centro, ahí dices?

DP: Más bien con los grupos que se habían... con los disidentes, con AIT eso era uno de los puntos como muy fuertes que generó como la escisión con el Teatro del Oprimido. Yo no viví la escisión, la escisión fue mucho antes de que yo llegara. Respetaban como esos grandes dilemas. El Teatro Fórum hecho por profesionales, o el Teatro Fórum hecho por...Yo creo que las dos cosas son válidas.

[...]

NP: Oye David, y ya para terminar, a mí me gustaría mucho pues escuchar como... dentro de toda tu experiencia con el Teatro Foro, como la que recuerdes la mejor experiencia con el Teatro Foro.

DP: La mejor experiencia con el Teatro Foro sucedió en la función que dimos en la ENAH, justamente el Foro de crisis del campo y porvenir del movimiento zapatista, que fue cuando asistí a un momento catártico. Cuando realmente una espect-actriz entró en catarsis total y absoluta. Sustituyó a este personaje que te comento, a este individuo indígena que se urbaniza y se vuelve en un prototipo de una ciudad urbanizada, nutrida por la televisión y por la comida chatarra,

NP: ...el futbol

DP: y lalalá y... (Pausa) Ella subió a escena e hizo una participación tan conmovedora, ella completamente en llanto, en un proceso catártico alucinante, le empezó a quitar la playera del América al actor. Era un actor muy moreno de piel, le quito la playera del América, no? ahí diciéndole: Esta es tu piel, esta es tu piel, tienes que regresar a tus raíces, tienes que regresar a tu tierra. El actor estaba anonadado por el nivel de participación de la chica porque estaba completamente en catarsis, no? y son de los momentos más fuertes que yo he vivido, no solamente en el Fórum, sino en mi carrera, en mi vida en el teatro, cuando sucede realmente la catarsis, que es la única vez que yo he vivido eso, en el Teatro Fórum, luego...pues es que la manera de construir la organicidad en el teatro de representación es muy diferente, es un acto de repetición de algo que ha sido creado, no? Construido. Entonces la organicidad es una organicidad reconstruida. En el Teatro Fórum es una organicidad real, es el presente del acontecimiento, entonces ahí sucede el momento catártico, yo no creo que llegue a suceder en el teatro de representación, porque yo creo en la mentira, por eso soy brechtiano, creo en la mentira, creo que el teatro es mentira, y eso hay que asumirlo. O sea saber decir la verdad mintiendo, entonces en el Fórum eso no sucede. No es que sea mejor ni peor, esa experiencia ha sido como de las más fuertes, y la segunda, que es una experiencia que sucedió el año pasado, dimos una función de Contra ellas, el

Teatro Fórum sobre violencia de género, que escribió Edgar Chías, en el penal de Puebla, en la cárcel, fue una función dada en prioridad a gente de la tercera edad, encarcelada. En la cárcel, con señores y señoras de setenta a noventa años, no llegaron ayer a la cárcel, te puedes imaginar, y que no van a salir mañana. Pues imaginar que si una persona está a los ochenta y cinco años en la cárcel, es muy probable que sus últimos días de vida los viva encerrado en este lugar. Pero también había otra gente, o sea la función fue esencialmente para ellos, ellos estaban sentados y atrás estaban todos los presos hombres, porque fue en la sección de hombres, pero de la tercera edad había hombres y mujeres, es raro que los mezclen, siempre están las secciones como muy marcadas. Esta vez los juntaron pero sólo había mujeres de la tercera edad y atrás todos los presos hombres de toda edad. Como 300 personas, 200 personas. Y presentamos el Fórum sobre violencia y la participación de los viejitos fue alucinante. Alucinante. O sea venían a sustituir a los personajes oprimidos y a apoyar a las situaciones de violencia con un nivel de humanidad que no esperabas, un nivel impresionante. Ver cómo habían llegado ellos, que vivían en un sistema de encierro y de privación de libertad que habían, la mayoría de ellos, no sé, no me voy a meter en el asunto de que los presos son culpables o son inocentes, no me corresponde, yo no vi sus expedientes, pero de que muchos de los que estaban ahí habían cometido delitos y delitos probablemente mayores para estar encarcelado a una edad tan avanzada, pero tú trabajas con ellos, no estás ahí como para juzgar lo que pueden haber hecho en su vida, sino estás ahí para compartir con ellos, para ofrecerles ese momento y dejarte permear por lo que ellos tienen que aportar. Y su aportación fue alucinante, o sea, de verdad, soluciones de conflicto de violencia de parte de adultos de la tercera edad encarcelada, con un nivel de sensibilidad y de pertinencia que yo nunca había visto. Entonces, cuando salimos de la cárcel fue realmente...estábamos todos súper tocados, y también nos preguntábamos pues cómo...aquí me conectó muchísimo lo que decía Michel Foucault sobre los sistemas en Vigilar y Castigar, la existencia del sistema carcelario, de qué sirve, cuál es su función. Sin discutir si son necesarias o no las cárceles, yo creo que no pero, ahí estos viejitos, si de algo tenía que servir la cárcel, si de algo tiene que servir la cárcel ya había cumplido su misión. Porque si no, no hubieran llegado a este nivel ya de conciencia y de humanidad de resolución de

conflicto violento, cuando ellos su conexión con la violencia es concreta, real, total, cotidiana, y la manera que tenían de resolver las situaciones de violencia contra las mujeres era impresionante. Entonces me hizo preguntarme mucho sobre ¿por qué están encerrados? ¿Por qué están aquí? Por qué estas señoras, estos señores van a tener que morir en la cárcel si ya lo superaron. O sea, quieres saber por qué lo superaron, ve esta función, no? ve esta función. Que las autoridades penitenciarias la vean y se den cuenta de que esta viejita de 84 años necesita estar encarcelada todavía, con qué humanidad se acerca al fenómeno de violencia, ella, ellos hay algo que habían aprendido, querido, superado de su pasado y de su vida en la violencia y en la delincuencia.

NP: ¿Puedes compartirme una de las imágenes que te haya quedado de la esta participación?

DP: Pues más que imágenes fue como...porque la otra hubo una imagen, ves que te dije, fue cuando le quitó la playera del América, yo nunca olvidaré ese momento. Le quitó la playera del América y descubrió su piel.

NP: Sí

DP: El color de su piel morena, esa es una imagen. Porque ahí hubo un movimiento, ella estaba tan metida que le quitó la playera y lo dejó desnudo, allá afuera...estábamos al aire libre. Pero allá, en este caso, no sé si tendría una imagen, más bien lo que tengo son situaciones, son palabras de cómo estos viejitos se acercaban a los personajes oprimidos, violentados, aportándoles su apoyo. En la escena de esta niña que está siendo violentada por su novio, que quiere como controlar su privacidad y controlar su vestimenta; de ver cómo llegaban esos viejitos a decirle a este joven: oye, tú estás mal, ella tiene absoluta libertad de vestirse como quiere, y si tan bella eres y tanto la amas deberías estar orgulloso de que se pueda vestir como ella quiere y no tiene ella porqué darte su clave del Facebook, ni su celular ni nada que le pertenece a su privacidad. Tienes que entender que ella existe, también fuera de ti. Que no es tu posesión, sino es tu pareja. Entonces era así más como en cuestión de contenidos y de cómo venían como aportar su apoyo a los personajes violentados porque esencialmente, ves que tú

puedes sustituir o agregar, no?,

NP: Sí

DP: Y en muchas de las escenas en la cárcel, con ellos, agregaban personajes, agregaban a los papás de esos personajes quienes venían a aportar ahí sus consejos, y era de una fineza e inteligencia realmente muy fuerte. O sea que muy evolucionados, para nada un señor de ochenta y cinco años no vino a decir argumentos un poco retrógrados de que: pues ya también si te viste con faldita, cómo creen que no te van a ver; el viejito más bien era: tiene derecho a vestirse como quiera. No, pues es hermosa –Vicky es la que hace este personaje–, es hermosa entonces tiene que lucir su belleza. wow ¡¿por qué somos tan retrógrados nosotros, si este viejito de ochenta y pico de años, encarcelado, nos está diciendo una cosa tan profunda, verdadera...?! Y pues, más por contenido. Lo que yo vi en estas escenas es solidaridad. Yo vi que ellos, todavía, a pesar de su situación tan dramática, tenían mucho amor. Y demostraban en escena el amor que tenían porque venían a aportar sus consejos y su apoyo a esos personajes oprimidos, y entonces decías: wow. ¿De dónde saca todavía amor y solidaridad esa persona si está tan jodida? En una cárcel horrible, asquerosa de Puebla. La cárcel principal de Puebla donde viven en situaciones alucinantes, también entre otras imágenes: saliendo de ahí, todos los presos quieren que les des algo, aunque sea el lápiz con el cual estás llenando las encuestas; regálame algo, no sé qué...entonces le das el lápiz y se va con el lápiz como si fuera un tesoro. Te quitan todas tus pertenencias al entrar en la cárcel, no tienes derecho a entrar con dinero pero yo traía monedas en el bolsillo (señala la bolsa del pantalón) y entonces yo daba \$5 acá, \$3 aquí, \$2 aquí, y veían eso como si fuera una gota de agua en el desierto. Viven en condiciones económicas alucinantes, de pobreza extrema, no? Si no les da gente dinero desde afuera o comida, no comen. Realmente era una cárcel...Puebla es un estado muy herido, con una desigualdad económica y social de las más violentas del país, Impresionante, no? Y en esta cárcel veías como...o sea estaban atrás de nosotros para que les regaláramos lo que sea, no sé hasta un kleenex, no, o sea, impresionante. Y eso es como wow. Nosotros fuimos ahí a recibir una lección, no a darles ninguna lección. A compartir con ellos y recibir una lección de humanidad. Y fue de las

experiencias más fuertes que yo he tenido en mi vida en el teatro, en el penal de Puebla.

NP: Vaya, pues que... sí, simplemente escucharla es muy impresionante. Creo que eso es lo que sucede en el Teatro Fórum, el aprendizaje es en muchísimos sentidos,

DP: Sí,

NP: ...en muchísimos sentidos.

DP: Por eso también el Teatro Foro nunca...es muy difícil que te pueda satisfacer. Porque tocas zonas tan sensibles, tan vulnerables que muchas veces después de una función, también nosotros nos remueve muchísimo porque nos arroja ahí un espejo, el cual nos vemos a nosotros mismos y vemos a la sensibilidad humana de esas personas y nos, pues sí, nos recuerda lo pequeños que somos. En situaciones de desigualdad que nos parece intolerable, no? Y está muy fuerte, y nosotros siempre nos enfrentamos a esos momentos. Vamos a ver la miseria, hemos sentido, convivimos con ella y es muy difícil no, porque no las quedamos un rato, no? Nos damos, a cargamos ahí, y hay que sacarla porque hay que seguir. Por ejemplo, la función que viste el sábado fue una función bastante fresca...

NP: Risas

DP: Pero cuando vas a...cuando fuimos a los tutelares de menores, no? también cuando vamos a las zonas rurales indígenas, ahí por otras razones, no? es muy fuerte lo que humanamente te deja. Y eso...

NP: Y me imagino que a muchos de los espect-actores que han participado les ha de quedar una inquietud muy grande, no? como de realmente quedarse con esa herramienta, y seguirla trabajando. Porque encontraron ese espacio de libertad y de catarsis.

DP: Sí, pues eso es lo que esperamos. Luego es como la gran dificultad de darle seguimiento, no? Un poco por eso estamos tratando de plantearlo de una forma distinta, porque nosotros somos muy efímeros, no? Finalmente sólo vamos ahí a tirar

una semilla y pues a ver si germina, no? Nosotros esperemos que sí. Y que cada persona que se enfrente a una presentación de Teatro Fórum, finalmente yo creo que no va a poder, mmm, pues un hombre violento o una mujer violentada; una función que dimos en Villahermosa hace como tres semanas, en este lugar, súper fuerte, yo no creo que se van a poder seguir relacionando con la violencia, o sea, recibirla o ejercerla de la misma forma después de haber visto eso. O si no, es que estamos perdidos, es que creemos que el ser humano no puede dejarse tocar por nada, no? de un lado o del otro, no? Yo creo que todas estas mujeres, en este caso era una función donde había 99% de mujeres en el público, y sólo tres hombres entre 150 personas. Y las mujeres, en las situaciones donde se reflejan e identifican plenamente porque en la función que dimos, no sé 80% de las mujeres estaban ahí han vivido violencia, si la media nacional es el 70%, estábamos en uno de los condados más pobres de Villahermosa, Tabasco, y ahí sabes que casi todas viven violencia. No únicamente física o no solamente física pero sí... y entonces, pues todo eso se lo llevan a casa, no? Y la próxima vez que el marido quiere levantar la voz o levantar el puño a ver si dicen: eh, eh, alto. No te pases, porque yo acabo de ver algo donde hay mujeres que reaccionan. Y sí se puede, sí es posible decir Alto. Decir, ya no más, ya no voy a permitir que me toques más. Aunque en ese momento en que vi esa función no pude hacerlo, no me pude levantar de mi asiento y hacerlo físicamente, yo vi otras mujeres que lo hicieron, yo vi gente empoderarse. Y al verlo yo sé que es posible; en ese momento no tenía la fuerza de hacerlo, todavía estaba lejos de la posibilidad de emancipación pero de que puede llegar, puede llegar; y al haberlo presenciado, al haber visto gente de pie luchando por su integridad y su dignidad... Y el fórum deja huella no solamente en los que tienen el valor o la posibilidad de levantarse del asiento y decir Alto, sino en los demás que solamente lo ven como espectador, no logran volverse actores pero están viendo que sí es posible, y entonces, eso es muy importante. O sea, actúa a diferentes niveles el fórum, no? Y...mmm, nosotros no sabemos el nivel de impacto que tenemos, nosotros vivimos con la esperanza de que lo que estamos haciendo con ellos, compartiendo con ellos, deje huella; pero no somos políticos que van ahí a meter medidores en las casas de las mujeres tabasqueñas para ver si efectivamente unas de ellas se emanciparon. Eso no nos corresponde. Nos corresponde ahí desprendernos y dejar semillas y esperar que

las cosas germinen.

NP: Sí, creo que con estas palabras me viene mucho el lazo con el Teatro invisible de pronto, como en la medida que es sembrar un referente, insertarlo en la vida cotidiana y mostrar que es posible conducirse de otra manera, por la reacción de la gente ante el problema que se plantee, no? y como la gente comenta, como que sale a la evidencia muchísimas cosas que lamentablemente están ocultas casi todo el tiempo, no? como que sí hay reacción, sí hay indignación por parte de mucha gente, porque a veces uno cree que está solo, no? uno cree que está así con el miedo que te cubre, te aplasta, te agota, no? Y no, hay posibilidad, como dices, como mostrar que es posible, es posible otra manera de actuar.

DP: Claro

NP: Entonces, yo creo que ahí me resulta muy evidente como el lazo con el Teatro invisible...

DP: Pero ni siquiera tú...tú no les muestras que es posible. Ellos te muestran que es posible.

NP: mhm

DP: O sea, son ellos que dicen Alto, que se levantan y vienen a participar. No es que nosotros... ¿ves? Si nosotros actuáramos personajes que se emancipen, no? así sí...nosotros seguiríamos siendo los detentores de: eh, eh, eh, míralo, sí es posible porque nosotros lo hacemos. No. Es posible porque ustedes lo hacen, porque ustedes nos demuestran que es posible. Gente, la gente real que vive el conflicto de la situación lo demuestra, no? No nosotros que somos los detentores, los dueños de los medios de producción, sino ellos. Creo que es muy importante. Es bastante diferente que venga de ellos, porque es tu semejante, es esta mujer que es tu vecina que vive en la misma colonia que tú que demostró que era posible. Ah, no, lo que pasa es que es una actriz, de la ciudad, no? que tiene una condición económica y social que no se parece en nada a la mía y si ella me viene a decir que: sí, las mujeres nos podemos emancipar, pues sí, no? es bien fácil, pues cómo no, claro que para ti es bien fácil emanciparte, ponte en

mis zapatos y vas a ver si es bien fácil emanciparte. Quieres tener mi contexto social y económico para ver si es fácil, no? Pero ahí son ellas mismas que lo viven, que te dicen que sí se puede. Y es bien diferente. Si no seguiríamos haciendo propaganda. Y ahí no es propaganda.

NP: (Risas)

DP: Es demostrar por el ejemplo que no...ellos son los que hacen la demostración todo el tiempo, nosotros planteamos. Ellos demuestran que sí, que es posible cambiar.

(Entrevista realizada el lunes 22 de abril de 2013)

Anexo 2.

Lucero Mendizábal (DF, 1977)

Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Es titular de dos posgrados, el primero en Cultura de paz y Resolución de Conflictos (España) y el segundo en Desarrollo Rural en la Universidad Autónoma Metropolitana, (Ciudad de México) con el Proyecto de Investigación: Transmigrantes centroamericanos: violencia estructural y directa durante su tránsito por México. Asimismo cursó un diplomado en Salud Mental en Situaciones de Violencia Política y Catástrofes con el Grupo de Acción Comunitaria y Universidad Complutense. Desde el 2007 ha impartido diversos talleres en México con técnicas del Teatro del Oprimido, principalmente en Oaxaca, para un albergue de migrantes. Actualmente es becaria del PNUD, para dar continuidad al proyecto TO en dicho albergue.

NP: ¿Cómo conociste el TO y qué te motivó a estudiarlo?

LM: Tomé un curso en Barcelona sobre Educación para la Paz y resolución de conflictos, ahí nos dieron un día un taller sobre el TO y me pareció una técnica súper útil, importante porque abordaba lo emocional, era mucho más fácil aproximarse a las

personas a través de la risa, el reconocerse a sí mismos, el mirarse con los y las otras, de construirse en colectivo.

NP: ¿Qué técnicas del TO has desarrollado en tu práctica?

LM: Teatro Foro, Teatro Imagen principalmente y de manera menos profunda Arcoiris del deseo.

NP: ¿En dónde y con qué grupos has trabajado el TO?

LM: Capacité-aprendiendo, o de otra forma puedo decir, aprendí-enseñando a hacer TO de manera más empírica capacitando a un grupo de mujeres en el estado de Oaxaca, ellas se nombraron “Colectivo Mujer Nueva”, la mayoría ronda entre los 45 y 60 años, ha ido cambiando pero desde el 2008 hasta el 2012 prácticamente tuvimos sesiones cada dos semanas. Dedicando unas dos horas, a aprender TO, a pensarse, a sentirse. Este es el colectivo con el cuál cumplí uno de los objetivos más grandes que tenía: aventurarme a transmitir lo que yo había aprendido, con el reto de que logran ellas seguir practicando el TO sin necesidad de acompañamiento, cosa que afortunadamente si logro consolidarse ya que ellas lo utilizan para trabajar y seguir compartiendo. Tuve igualmente trabajo por al menos dos años en organizaciones sociales, campesinas e indígenas para facilitar distintos talleres y con el TO era una forma de abrir paso o viceversa cerrar temas, en este caso trabajando temáticas ambientales y sobre todo violencia de género con mujeres indígenas en la Sierra Mixe de Oaxaca. Actualmente estoy iniciando talleres con migrantes centroamericanos que están en situación de tránsito por México.

NP: ¿Cuál ha sido la recepción por parte de las personas?

LM: En todos los casos muy favorecedora, positiva, incluso solicitan más días para ser capacitados (hablo de los colectivos con los que no trabajaba de manera frecuente). Consideran que hace falta, preguntan si habrán más fechas o espacios parecidos. Me piden contacto, me cuentan con mayor confianza al termino de los talleres algunos de sus problemas, se abren, me solicitan asesoría apoyo. En el caso de las comunidades indígenas y campesinas en donde ha sido mixto, la gente ríe, dice que no se acordaba

de ciertos movimientos, que hace tiempo no reían como chamacos, se divierten, valoran el espacio de compartencia. En zonas más apartadas al principio cuesta, recuerdo unos talleres el año pasado en comunidades de Chiapas cuyo fin era una aproximación a la fotografía, las mujeres (que normalmente poco participan en los espacios de toma de decisiones y poder) se reían, les daba mucho más pena, costaba un esfuerzo mayor el romper esos primeros minutos, esto tiene que ver más que nada con un papel histórico de la mujer al interior de las comunidades. Aunque en general los talleres son muy acogidos, aceptados, solicitados.

NP: ¿Con qué dificultades te has enfrentado al trabajar el TO?

LM: En todo caso referiría en cuanto a la valoración de algunos actores que trabajan con las comunidades, y que no valoran ni creen que el teatro pueda aportar demasiado, por lo tanto es subestimado, mal pagado. Hay pocas posibilidades de trabajo, o más bien, que puedan ser retribuidas con un salario digno. En otros casos que la invitación no haya llegado a las personas que pueden y les interesaría participar. Nuevamente la visión de muchos sobre el teatro, de que es para perder tiempo, que sólo roba la atención en otras cosas más importantes, etcétera.

NP: Desde tu perspectiva ¿cuáles serían las diferencias más significativas entre el conocimiento teórico del método TO y su práctica?

LM: Obviamente para hablar de teatro hay que hacerlo, y el TO justamente vive gracias a su práctica, teorizar sólo es especular, no vivirlo, desconocerlo a través de todas las dimensiones que permitan explorarlo. Si bien la teoría es importante ocupa un porcentaje muy pequeño en cuanto a su nivel de importancia, ya que teorizar o intelectualizar para hacer teatro sin actuar, sin representarlo simplemente lo limita, lo restringe y pierde todo valor para poder descifrarlo desde su síntesis. Hablar sobre TO sin hacerlo recurre a imaginarios que si bien pueden acercarse a una elucubración no tan alejada, nunca será lo mismo, ni tendrá los mismos alcances. Todas las materias en su mayoría para poder ser dichas, citadas, deben ser experimentadas, hablar de teatro sin mover el cuerpo, sin conocer los resultados o las desaprobaciones, las formas, sin las texturas es solamente especular, el TO nos permite romper con la idea del teatro

convencional para llevarlo a un ritual colectivo, a un acto comunitario. El teatro tiene que vivirse en la escena, en la representación, en el performance, el TO sin las y los otros solamente es especulativo, falta el ingrediente más importante que son las personas, las palabras, las historias.

NP: ¿Cuál consideras que puede ser la principal aportación de practicar el TO en el contexto mexicano?

LM: La población mexicana tiene una larga historia de fiestas, carnavales, máscaras, alegría y diversión. En este momento actual considero que es una herramienta que permite dar paso a la organización, al reencuentro de las personas, en una sociedad tan lastimada y lacerada por la violencia, el TO ofrece una posibilidad de romper con los momentos del olvido, de la desesperanza. El TO favorece el recuerdo de sí mismo, de los otros, del sentido de comunidad, de solidaridad, nos lleva a sentirnos, a reconocernos, desde el plano personal hasta el grupal. El TO es uno de los ingredientes que puede aportar a la ruptura del tejido social desde una forma creativa, alegre, profunda a la sanación, la reestructuración de la sociedad, es un alimento para el cuerpo, para la mente y para el alma.

(Entrevista realizada, por escrito, entre el domingo 28 de abril y el domingo 5 de mayo del 2013)