

Teatro del Oprimido: improvisación, educación y pasión¹

Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

(Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil-CNPq; directora de Mayombe Grupo de Teatro)

Assis Benvenuto Vidigal

(Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; actor)

I Contextualización

Los lugares "permanecen" como inscripciones, monumentos, potencialmente como documentos, en tanto los recuerdos transmitidos únicamente por la voz vuelan, como vuelan las palabras².

El Teatro del Oprimido, que fue desarrollado/sistematizado por Augusto Boal, tuvo como telón de fondo de su nacimiento el período de los gobiernos militares en Brasil (1964-1984). Este teatro, en el cual el público interviene proponiendo soluciones a los conflictos presentados, comenzó enfrentando de manera directa la problemática social en la etapa más dura de la dictadura brasileña (1971) y siguió su evolución, en sus diferentes vertientes, hasta 1976.

En Brasil, el período dictatorial estuvo marcado por el quiebre de la democracia y la opresión -censura, quiebre de la libertad de expresión, persecución política y decisiones autoritarias sin consulta a la población-; aún así, contó con movimientos artísticos disidentes tales como el Teatro de Resistencia. De esta manera, vemos que el proceso de ruptura de la ideología y de la estructura clásica del drama burgués (cuarta pared) que realizó el Teatro del Oprimido no fue solo producto de la inspiración individual de Boal. Tuvo como antecedentes la evolución

¹ Agradecemos por las discusiones a Marcos Alexandre y a todos los integrantes del Grupo de Estudio sobre Augusto Boal en la Facultad de Letras de la Universidade Federal de Minas Gerais (2009).

² Paul Ricoeur, *A memória, a história o esquecimento*. Tradutor Alain Fraçois. São Paulo, Unicamp, 2007; p. 58. Todas las traducciones son de los autores del artículo.



y teorización sobre el oprimido realizada por Paulo Freire en sus trabajos sobre la educación popular, antes del período dictatorial, y, como soporte, el desarrollo del propio teatro brasileño de resistencia, que desde 1964 buscaba crear respuestas a la ideología y a las formas de existencia propiciadas por la dictadura. Boal participó activamente de esas experiencias (*Liberdade Liberdade* de Flávio Rangel y Millôr Fernandes y *Arena conta Zumbi* de Boal y Guarnieri, entre otras). Este proceso dinámico y creativo que vivía el teatro brasileño fue interrumpido en diciembre de 1968, cuando la represión se agudizó y aniquiló todas las expresiones de cultura resistente por medio de la censura decretada a través del Acto institucional N°5.

En 1971, cuando Boal sale de la cárcel, comenzó su deambular en Argentina y llegó hasta Europa. En ese período, continuó desarrollando su teatro, sólo que llevando a cuevas otras experiencias de vida como la cárcel, la tortura y el desplazamiento cultural:

La tortura es un procedimiento odioso. Como el amor, se hace desnudo. La picana, simple y popular, es aún hoy usada para presos comunes, en Brasil entero: ¡quién diga lo contrario sabe que miente! (...) Al comienzo, el dolor es soportable. Después no: se sufre demasiado (...) Secuelas quedan, en el cuerpo y en el alma, imágenes resisten a la retina, ¡jamás se borran! Voces gritan en los oídos, ¡jamás se callan!

No era argentino: estaba en tránsito (...) ¿Qué podía decirle a los argentinos no siendo uno de ellos? ¿Con qué derecho o por qué deber?

¡Exilio es media muerte como prisión es media vida! la apariencia de libertad esconde lazos de afecto rotos por la distancia, parámetros morales destrozados por los choques, proyectos de futuro retorcidos por el tiempo. Corroe por dentro. ¡Termita! Cuerpo: forma vacía³.

Desde 1976, este teatro incorporó a sus temas de orden político-social, conflictos producidos por traumas y heridas psicológicas en el cuerpo del sujeto. La nueva variante fue tanto producto de los contextos que le proveían esos nuevos espacios de enunciación, como de las vivencias psicológicas producidas por la tortura, el exilio y el desplazamiento cultural.

II. El teatro del Oprimido (metodología)

³ Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro. Memórias imaginadas*, Rio de Janeiro, Record, 2000; p. 279, 292, 293, 295. La traducción es de los autores del artículo.



II. 1. Definición

El Teatro do Oprimido, según su autor, es "entre otras cosas, el resultado del encuentro entre la cultura popular y la cultura hecha para el pueblo"⁴. Es un conjunto de formas teatrales tales como el Teatro diario, Teatro Imagen, Teatro Foro, Teatro Legislativo, Teatro Invisible y Arco-iris de Deseo. Todas ellas forman parte de la Estética del Oprimido. Según la Curinga⁵ Bárbara Santos:

Se trata del fundamento teórico y práctico del Método de Teatro del Oprimido: a través de medios estéticos -que proporcionan el descubrimiento de las posibilidades productivas y creativas, y de capacidad de representar la realidad produciendo Palabra, Sonido e Imagen- promover la sinestesia artística que impulsa autoconocimiento⁶, autoestima y autoconfianza; y diálogo con propuestas que estimulan la transformación de la realidad⁷.

Boal se dio cuenta de que si quisiese alcanzar al público de una forma diferente de la *usual*, si desease promover lo que él llamó "diálogo propositivo" para la transformación de la realidad a través del arte, era necesario trabajar el teatro de una forma diferente. Así, el Teatro del Oprimido (T.O) echó mano, y sigue haciéndolo, en gran escala, de la improvisación con el público. Principalmente, el Teatro Foro, que es la práctica teatral más conocida del T.O. y con la cual iremos a dialogar con más frecuencia, justamente por su carácter de improvisación, en donde de hecho Boal propone que no debe haber público, sino espec-actores⁸. Según la definición del propio Centro de Teatro del Oprimido, el Teatro Foro es la "representación basada en hechos reales que muestra una situación opresiva,

⁴ Augusto Boal, *Stop C'est magique!*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980; p. 16. "Entre outras coisas, o resultado do encontro entre a cultura popular e a cultura feita para o povo".

⁵ Curinga: "Especialista e investigador del Teatro del Oprimido; facilitador del Método; un artista con función pedagógica, que actúa como maestro de ceremonia en las sesiones de Teatro-Foro, coordinando el diálogo entre palco y platea, estimulando la participación y orientando el análisis de las intervenciones hechas por los espectadores", en www.ctorio.org.br

⁶ En este caso el concepto de autoconocimiento se relaciona con los entrenamientos, juegos y toda la preparación que se requiere dentro del proceso que se propone el actor. Pues, lo coloca en contacto consigo mismo y con las otras personas, con sus dificultades, habilidades, superaciones, etc.

⁷ ["Trata-se do fundamento teórico e prático do Método do Teatro do Oprimido: através de médios estéticos - que proporciona a descoberta das possibilidades produtivas e criativas, e da capacidade de representar a realidade produzindo Palavra, Som e Imagem - promover a sinestesia artística que impulsiona o autoconhecimento, a auto-estima e a autoconfiança; e o diálogo propositivo que estimula a transformação da realidade", en www.ctorio.org.br]

⁸ Espec-actores: el espectador para el Teatro-Foro es aquel que está en la platea con la expectativa de actuar, entra en escena, aportando posibilidades para la resolución del problema presentado.



presentada a través de una pregunta para ser respondida y que tiene como objetivo la participación de los espect-actores en la búsqueda de las alternativas”⁹. El Teatro Foro funciona de la siguiente forma: los actores preparan una célula -una estructura básica de escena, que comprende dramaturgia, dirección, movimiento, intención, personajes- que es llamada de escena anti-modelo¹⁰, previamente estudiada y estructurada para que sea posible mostrar a los espec-actores una relación clara entre opresor X oprimido. Después, la escena es mostrada y comentada por el Curinga que invita a los *espec-actores* a subir al escenario y mostrar, en acción, una solución para la situación. El público sube al espacio de la representación e improvisa junto a los actores.

II. 2. “Improvisaciones”

Nuestras referencias de teatro están íntimamente ligadas tanto a los rituales (teatrales) clásicos, indígenas e, inclusive, orientales como a la literatura dramática. Ahora bien, antes de existir los registros, de la literatura (archivos) y, ahora, no solamente de la literatura escrita, pues sabemos que hubo literatura oral, ¿estaban allí los primeros improvisadores? Al final, existe un proverbio popular que dice: “¡Quién cuenta un cuento aumenta un punto!”. Actualmente en Brasil, los *repentistas* son referentes de literatura oral y la crean por medio de improvisaciones que cuentan y recuentan casos.

Si buscamos los significados de *improvisar* en el diccionario, nos vamos encontrar con algo como: fingir, mentir, actuar de prisa, citar falsamente, decir o hacer de repente, sin premeditación o sin los elementos necesarios. Entonces, pareciera que sólo contase con valores negativos el acto de improvisar. Pero, si buscamos los significados del verbo en la conceptualización musical vamos a ver que esa acción está unida a habilidades musicales como armonía, melodía, ritmo etc. En ese caso, por el contrario, vemos que se requiere de muchos conocimientos

⁹ [“... representação baseada em fatos reais que mostra uma situação opressiva, apresentada como uma pergunta a ser respondida e que visa à participação dos espect-atores na busca das alternativas”, en (www.ctorio.org.br)]

¹⁰ Es una escena anti-modelo porque representa una forma de relación opresor X oprimido que es indeseable a la convivencia social.



técnicos para improvisar. Esta palabra viene del latín *Improvisu*: imprevisto, repentino, inesperado.

La palabra improvisación no es ninguna novedad en teatro. Tiene larga historia y ha pasado por varias fases prácticas y conceptos. Desde lo que se entiende por improvisar en la *Commedia dell'arte* hasta el teatro callejero que actualmente se realiza. Improvisación para la creación de textos y escenas de teatro popular, *Clown*, teatro de máscaras, etc. El concepto de improvisación en teatro tomó otras formas con la vanguardia, principalmente a partir de los años 60, con toda la revolución que significó para el lenguaje del quehacer teatral, el movimiento *Off Broadway*, las performances, *happenings* y el teatro de improvisación como espectáculo. De hecho, y en otra vertiente, la improvisación en el teatro fue siempre un medio, o base para cualquier construcción escénica. Uno de los nombres más importantes en esta área es el de la teórica y directora de teatro Viola Spolin (*Open Theatre*). Marvin Carlson plantea: "para Spolin, la improvisación es un medio de superar la pérdida. Ya que la vida y el teatro están siempre sometiéndonos a crisis y elecciones"¹¹.

Surgen, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, los teatros de improvisación como espectáculo. Hoy, este tipo de estética es practicada y estudiada en el mundo entero, inclusive hay festivales internacionales especializados en este tipo de espectáculos. Cada vez más, esa forma de expresión artística gana seguidores entre público y actores, pues hay en ella algo que atrae y que no existe en el teatro convencional. En su tesis de doctorado, Mariana Muñiz nos apunta que:

En sus diversos formatos de espectáculos o técnicas teatrales, la improvisación ante el público es un elemento recurrente. Sus principales objetivos son la eliminación de las barreras entre actores y públicos la abolición de las reglas sociales frente el hecho teatral, entre otros. La improvisación, para el Teatro del Oprimido, también representa un excelente instrumento que coloca en evidencia la construcción misma de la escena teatral. En la escena improvisada, el público es llamado a

¹¹ Marvin Carlson, *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Traducción de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 407. ["Para Spolin, a improvisação é um meio de superar a perda. Já que a vida e o teatro estão sempre colocando crises e escolhas diante de nós".]

optar entre las varias posibilidades de desarrollo de la misma y se torna sujeto activo de la representación¹².

Augusto Boal, de forma muy sólida, alió su propuesta inicial del T.O. a esta capacidad de la improvisación y obtuvo excelentes resultados. El Teatro Foro propone un quiebre de la cuarta pared -cuando trabaja con la improvisación del público y con la presencia del Curinga- y busca generar un distanciamiento reflexivo; pero, a diferencia de Bertolt Brecht, para obtener este resultado, no niega la identificación. Produce en el espec-actor una conciencia clara de lo que está siendo presentado y lo proyecta más allá del espacio físico denominado teatro.

Existe una infinidad de formas de espectáculos de improvisación. Una de las más conocidas es el *Match* de Improvisación, creado por Yvon Leduc y Robert Gravel a finales de la década del 70 en Canadá. Este teatro fue desarrollado por estos autores cuando buscaban crear una manera de descubrir un teatro menos elitista. Percibieron que las personas, cuando iban a asistir a un juego deportivo se empeñaban mucho más, estaban más interesadas, que cuando iban al teatro, pues prácticamente en este último no se manifestaban. Desarrollaron, así, un teatro de improvisación que funcionaba como un juego de fútbol. Específicamente el *Match*, que es un teatro didáctico, fue creado a partir del *Hokey* sobre hielo, y como en el juego, ese teatro utiliza dos equipos de actores/jugadores, un árbitro y sus asistentes, un presentador -que se asemeja en su función al Curinga del Teatro del Oprimido- y tiene dieciséis reglas internacionales que rigen el buen funcionamiento de las improvisaciones. Así, el público está siempre en un proceso de aprendizaje con las escenas desarrolladas por los actores y con las reglas ejercidas por la figura del árbitro. Las improvisaciones son hechas a partir de títulos temáticos dados por el público que también posee derecho a voto, pues es quien escoge después de cada escena realizada cual equipo merece ganar. Esta es una de las formas de teatro improvisación que ha obtenido más éxito en el mundo. Hoy es una práctica realizada en países como Brasil, Canadá, Estados Unidos, Chile, Argentina, Colombia, Perú, Uruguay, Venezuela, México, Francia, Italia, España, Alemania,

¹² Mariana Muñiz de Lima, *La improvisación como espectáculo: Principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, España, Universidad de Alcalá, 2007; p.121.



Portugal, Holanda, Japón, Australia, Austria, Bélgica, China, República Checa, Finlandia, India, Israel, Paquistán, Filipinas, Puerto Rico, Eslovenia, África del Sur, Turquía, Zimbabue, etc. Actualmente están siendo desarrolladas otras prácticas de improvisación como espectáculo –monólogos, *long-forms* de danza, de música, performances que reúnen diversos segmentos de arte como *soundpainting*¹³, *the art of live composition*–, espectáculos con o sin interferencias del público, en la calle, en locales abandonados, etc. Lo que es más fuerte en este tipo de expresión teatral es que el público se da cuenta, juntamente con los actores, de todo lo que está aconteciendo allí, de toda la construcción dramática, los juegos, las tensiones. El hecho de que los actores estén descubriendo y siendo descubiertos en el mismo instante, produce un riesgo; la escena puede ir para lugares muy o nada interesantes. Acompañar ese movimiento es casi como asistir a una corrida de toros. A uno puede no gustarle el juego, pero aquello que está sucediendo lo deja en suspenso.¹⁴

II. 3. – ¿Cuál es el lugar de la improvisación en el Teatro Foro?

Creemos que la improvisación tiene una gran importancia para el público y para los actores en el Teatro Foro. ¿Y cómo se generan esas improvisaciones? Para que entremos en este campo es necesario entender mejor el acto de *improvisar* en teatro. Lo *inesperado*, a lo que nos referíamos anteriormente, es un buen hilo conductor para pensar la improvisación en teatro. Sin embargo, después de que sucede lo inesperado, esto deja de existir como tal y es necesario hacer algo con eso. Imaginemos una sala vacía y dos actores. Es una improvisación; son dos pescadores. De repente, uno de ellos tiene un mareo y se cae dentro del río. Es un

¹³ *Soundpainting*: es el lenguaje de signos creados por el compositor neoyorkino Walter Thompson con el objetivo de componer música *en vivo*. Este lenguaje es direccionado a músicos, bailarines, actores, poetas y artistas plásticos que trabajan en el ramo de la improvisación estructurada. Desde su creación a mediados de los años 70 hasta los días de hoy, este lenguaje ya traspasó la marca de 750 gestos que son señalizados por el compositor/maestro, indicando los conceptos de improvisación en que los participantes deben basarse. La dirección de la composición es obtenida a través de los parámetros de cada grupo de gestos señalizados. El compositor/maestro, atento a los sonidos improvisados por el grupo, toma decisiones sobre cuáles serán los próximos signos utilizados, definiendo el rumbo de la composición para los próximos instantes. <http://www.soundpainting.com/>

¹⁴ Sobre la improvisación como modalidad espectacular, véase el dossier de *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (www.telondefondo.org), año 1, Nº 1, julio 2005.



suceso inesperado. Entonces, el otro pescador salta al agua para ayudarlo. Es como si el primer acontecimiento dejase de ser inesperado, pues ya se realizó y generó una consecuencia. Es necesario que haya recepción de esa situación para que se desarrolle su respuesta, que consecuentemente irá generar otra pregunta-respuesta. Y así sigue un esquema de acción-reacción hasta que llega el desenlace. Casi como en física, con la diferencia de que en una escena teatral pretendemos producir arte, creamos imágenes, textos, sensaciones y esa *literatura general* no sigue las leyes de la naturaleza o la ciencia.

Esa es una posibilidad de utilizar la improvisación, a partir de lo inesperado, sin ninguna información que preceda o la conduzca. Otra forma, entre tantas más, puede ser como se dio en la *Commedia dell'arte*, que funcionaba por medio de los *canovacci*, donde los actores –que pasaban su vida perfeccionando su oficio, su arte– realizaban las presentaciones a través de un guión, improvisaban sobre una pre-estructura de personaje, acción, dramaturgia. En este caso, como Dario Fo escribió: “El conocimiento de tantos expedientes con seguridad sería insuficiente si el actor no poseyese el motor de la fantasía, el insaciable don de la improvisación, o sea, la capacidad de dar la impresión de estar diciendo cosas nuevas y pensadas en aquel momento”¹⁵. En los dos casos, sea con guión previo o no, es necesario desarrollar habilidades como escuchar y responder a la acción. En la vida sabemos de nuestros compromisos, de cómo comportarnos en cada situación, sabemos de nuestra agenda. La vida es como un *canovaccio*, sólo que algunas veces huye de nuestras expectativas, porque suceden variadas circunstancias en medio del camino. Es lo inesperado y debemos *escuchar* y responder a su demanda para que se restablezca (si queremos) el *status-quo*. En el Teatro Foro la improvisación está presente:

- 1- como herramienta para el proceso de creación de la escena anti-modelo;
- 2- en el momento en que es realizada por el público, que de forma general no fue formado para percibir estos conceptos de escuchar y responder a la acción, pero si para ser conducido a través del molde de la dramaturgia clásica –

¹⁵ Dario Fo, *Manual Mínimo do ator*. Franca Rame (organización); Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (traducción). 3 ed.; São Paulo, Editora SENAC, 2004, p. 20. [“Mas o conhecimento de tantos expedientes com certeza seria insuficiente se o ator não possuísse o motor da fantasia e o famigerado dom da improvisação, ou seja, a capacidade de dar a impressão de estar dizendo coisas novas e pensadas naquele momento”.]



presentación de personajes, planteamiento, conflicto, resolución del conflicto– que se muestra al público con la interferencia del Curinga;

3- en las modificaciones que se realizan en las repeticiones de las escenas;

4-también como cuarto punto está en la reacción de los actores a aquello que el público le propone. Los actores deben saber cómo reaccionar, pues experimentaron durante el proceso de creación las diversas posibilidades de interferencia en la escena. La escena en que se desnuda la relación de oprimido *versus* opresor es un anzuelo para la improvisación. Es un arma, una forma, un instrumento para llegar a la experiencia estética, que es el paso, la lupa, para el auto-reconocimiento, para que el hombre pueda verse en acción. De esta manera, Boal también persigue en su trabajo la *educación estética*:

La educación estética que proponemos, en el cuadro del Teatro del Oprimido, sobretudo en nuestra actual experiencia con el DEGASE¹⁶ es esencial, en la medida en que produce una nueva forma de ver la realidad emocional, sensitiva e intelectual de aquellos que, en este proceso, se encajan. Esta es la forma más natural de aprendizaje y la más arcaica, pues el niño aprende a vivir por medio del teatro, jugando, interpretando personajes¹⁷.

La escena en el Teatro Foro es repetida innumerables veces, pues en cada pasaje un nuevo *espect-actor* sube al palco con una propuesta diferente para romper la opresión. De esta forma, la escena anti-modelo es re-hecha y no puede volverse monótona. Al final, el público ya la conoce. Entonces, los actores, que ya cuentan con la escena anti-modelo ensayada, deben improvisar a partir de ella. Claro, que no deben cambiarla, pero deben improvisarla con ritmos diferentes, pequeñas actitudes, entonaciones, a fin de mantener los espect-actores siempre atentos a aquello que está pasando en el palco. Además, nunca se sabe lo que un espect-actor irá a proponer. Los actores y el curinga deben estar preparados para todo. Lo que no significa saber resolverlo, mucho menos negarse a una nueva

¹⁶ Departamento general de Acciones Socio- Educativas del Estado de Río de Janeiro.

¹⁷ Augusto Boal, *O teatro como arte marcial*, Rio Janeiro, Garamd, 2003, p. 166. [“A educação estética que propomos, no quadro do Teatro do Oprimido, sobretudo na nossa atual experiência com o DEGASE, é essencial, na medida em que produz uma nova forma de ver a realidade emocional, sensitiva e intelectual daqueles que, neste processo, se engajam. Esta é a forma mais natural de aprendizado e a mais arcaica, pois a criança aprende a viver por meio de teatro, brincando, interpretando personagens”.]



propuesta. Por ejemplo, la escena anti-modelo nos presenta un microcosmos y es sobre eso que se nos propone trabajar. Por otro lado, la situación puede caminar hacia un macrocosmos. ¿Y qué podemos hacer? ¡Improvisar! Augusto Boal nos da un buen ejemplo. Fue en Turín, en una sesión de Teatro Foro: en escena, una joven pareja buscaba un departamento pero toda aquella vieja burocracia de papeles que nosotros también conocemos, demorabas sus proyectos. En el mismo instante en que los jóvenes intentaban alquilar el lugar, un señor consigue pasar adelante y le alquilan el departamento para encuentros sexuales con su amante. El encargado opta por la seguridad económica que le ofrece el señor y los deja a un lado. Esa era la escena anti-modelo. Según el relato de Boal, un *espect-actor* propuso una intervención de la policía. ¡Pero no había policía! ¿Qué se podía hacer? Improvisar un policía. Y no terminó allí, vinieron los abogados, los padres de los jóvenes, los hermanos, los tíos, los abuelos, las familias enteras! Todo improvisado. Agrega Boal, que en poco tiempo toda la sala estaba prácticamente tomada y todos los presentes estaban actuando, realmente participando¹⁸. El microcosmos de la escena abrió las puertas para el macrocosmos de la sociedad.

Fue a través de la experiencia del Teatro Foro que Boal consiguió movilizar a las personas, usar el teatro como herramienta social. Es en este punto que llamamos la atención para la improvisación, pues fue a través de ella, aliada a otras metodologías como la conducción general, que el público ganó voz. Comenzamos a abandonar nuestra espontaneidad a partir de los rechazos sociales, sea dentro de casa, en la escuela, con los amigos, en el trabajo, por las opresiones que desde muy jóvenes sufrimos. Como nos recuerda el escenificador y teórico inglés *Keith Johnstone*: "La mayoría de los colegios estimula a los niños a ser no-imaginativos (...) Torrance cuenta que fue testigo de una situación en la que un 'niño excepcionalmente creativo' cuestionó una regla de un libro: ¡Ah, sí! ¡Tú crees saber más que este libro!"¹⁹. En otro ejemplo, este teórico de la improvisación habla de una experiencia de su alumna: ella le dijo que no podía dibujar, que no sabía. Preguntándole, descubrió que una profesora había sido sarcástica con la chica, pues ella había pintado un muñeco de nieve azul y todos los diseños de la clase habían

¹⁸ Augusto Boal, *Stop C'est...* ob. cit. ; p. 104.

¹⁹ Keith Johnstone, *Impro: improvisación y el teatro*. Traducción Elena Olivos y Francisco Huneeus. Santiago de Chile, Cuatro Vientos Editorial, 2000, p. 68.



sido expuestos, menos el de ella²⁰. Si Boal lo hubiese sabido, habría hecho ahí ismo un Teatro Foro. ¡Teatro Foro para niños! o para padres ¿Por qué no?

El Teatro del Oprimido propone clarificar y, si es posible, romper la relación opresor/oprimido. Muchas veces, esta relación no está clara ni para los oprimidos, pues finalmente es una construcción social determinada por las reglas del juego del sistema capitalista que se ha internalizado en el imaginario y que, después del quiebre de la Unión Soviética y la caída del muro, se lo visualiza como la única posibilidad.

Es inevitable también pensar en las teorías que Michel Foucault: si el poder está en las relaciones, está en todas partes. Para Foucault, el poder no solamente reprime, sino que también produce efectos de verdad y saber, constituyendo verdades, prácticas y subjetividades²¹. El Teatro Foro coloca una lupa en ese tipo de relaciones y las expone al público -generalmente parte interesada por estar en aquella situación específica representada por alguna relación, sea familiar, laboral, cultural, social, etc.- para que, la condición de opresión sea cambiada. En *Jogos para atores e não-atores*, Boal plantea que los temas para las improvisaciones de los actores -en tanto ejercicios de teatro propuestos para la escena- "deben ser procurados en los periódicos del día a día, a fin de facilitar la discusión ideológica y política, encuadrando los problemas individuales dentro de la área más amplia da vida social, política e económica"²², para conseguir aproximar esa práctica cada vez más al *teatro de la realidad* del ser humano. Con ese estudio, el Teatro del Oprimido consigue ver los puntos críticos de las relaciones de poder y, así, proponer a los espec-actores un método en pos de la conciencia y la acción. Volvemos a subrayar, la acción se da a través de la improvisación en el momento en que el espec-actor sube al palco en el Teatro Foro. De esta manera, quien contribuye para que una sesión de Teatro Foro sea interesante es el público y la expectativa de lo que cada persona irá hacer cuando esté actuando. Aunque ya se

²⁰ Idem; p. 68.

²¹ Michel Foucault, *Microfísica do Poder*. Traducción Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1979; p. 180.

²² Augusto Boal, *Jogos para atores e não atores*. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007; p. 285. ["Devem ser procurados nos jornais do dia a dia, a fim de facilitar a discussão ideológica e política, enquadrando os problemas individuais dentro da área mais ampla da vida social, política e econômica."]



sepa cuál es el campo de expectativa de la escena, las acciones de los espectadores serán siempre inesperadas.

III. Teatro, educación y política.

Aristóteles buscó definir reglas para el funcionamiento de la tragedia con el objetivo de generar una enseñanza a través de las repercusiones afectivas de la acción dramática en el ciudadano que asistía a las representaciones teatrales (recordemos que ni mujeres, ni extranjeros, ni esclavos ni niños eran ciudadanos). La propuesta era que la tragedia produjese, a partir de la identificación del público con el protagonista, temor y conmiseración. La fábula, para ello, debía contener tres partes fundamentales: revolución, reconocimiento y pasión. La tesis era que el público percibiese los peligros de esta última, pues para Aristóteles: "la pasión es una pena nociva y dolorosa, como las muertes a la vista, las angustias mortales, las heridas y cosas semejantes"²³. De esta manera, estas tres partes de la fábula, especialmente la última, tienen como meta llevar a la catarsis al receptor, cuestión que tiene como objetivo pacificarlo y, consecuentemente, educarlo por vía restrictiva. La acción purificadora es necesaria dentro de la propuesta aristotélica, pues la pasión, según este pensador, es la que impulsa a la rebelión y a la fatalidad y, por lo tanto, debe evitarse su estímulo en el arte. La tragedia es peligrosa y, por ello, se busca por medio del placer del arte, goce estético a los sentidos, su restricción. El gozo trágico, se produce de manera tan potente que actúa, didácticamente, sublimizando la búsqueda de la pasión en la vida diaria del espectador.

Para Adorno, el arte tiene un doble carácter "autónomo y *fait social*" (...) Este teórico plantea que "La felicidad en las obras de arte sería lo resistente transmitido por ellas"²⁴. De esa manera, Adorno, asumiendo lo político, rechaza la función educativa *extra* que Aristóteles le otorga al arte, pero no su potencia resistente. No podemos entender esta tesis, dentro de su pensamiento, sin

²³ http://www.apocatastasis.com/poetica-arte-aristoteles-tragediacomedia.php#poetica_1.

²⁴ www.archivochile.com/Ideas_Autores/adornot/esc_frank_adorno0009.pdf.



analizarla junto al rechazo que le provoca la industria cultural y la manipulación y mercantilización de la esfera pública como un todo²⁵.

Volviendo a Augusto Boal, observamos que, si bien la pasión le parece un sentimiento extremo, postula que la misma puede abarcar tanto sentimientos positivos como la utopía, solidaridad y negativos como el odio; por lo tanto, no es en sí misma nociva. El consideraba que era necesario "rehabilitar la Pasión, restaurar su sentido primero de fuerza vital, damnificado por la semántica que hace de la palabra griega *pathos* el origen de pasión y patología. Pasión no es sufrimiento, no es enfermedad, ¡es vida!"²⁶. Boal no negaba, por otro lado, la función didáctica o social del arte, sólo que, según nuestra lectura, huía de la manipulación, temida por Adorno, a través del desplazamiento de la solución del conflicto a los *espect-actores*. La didáctica aristotélica está preocupada con la mantención de la estructura social y la de Boal, con su cuestionamiento, las dos puntas del *icberg*. Por un lado, la forma de educar del primero utiliza el placer del arte para señalar los peligros intrínsecos a la acción producto de la pasión ("La tragedia es imitación no tanto de los hombres, como de los hechos y de la vida y de la ventura y desventura"²⁷) y la de la segunda impulsa una acción performática (movilizadora) que tiene como objetivo el autoconocimiento del sujeto sin importarle que éste sea o no producto de la pasión:

Teatro -o teatralidad- es aquella capacidad o propiedad humana que permite que el sujeto se observe a sí mismo, en acción, en actividad. El autoconocimiento así adquirido le permite ser sujeto (aquel que observa) de otro sujeto (aquel que actúa); le permite imaginar variantes a su actuación, estudiar alternativas. El ser humano puede verse en el acto de ver, de actuar, de sentir, de pensar. Puede sentirse sintiendo, y pensarse pensando²⁸.

²⁵ Theodor Adorno, *Introducción a la sociología*. Traducción Wolfgang Leo Maar. São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 2007; p. 333.

²⁶ Augusto Boal, *O teatro como...* ob. cit.; p. 45. ["Rehabilitar a Paixão, restaurar seu sentido primeiro de força vital, danificado pela semântica que faz da palavra grega *pathos* a origem de paixão e patologia. Paixão não é sofrimento, não é doença, é vida!"]

²⁷ Aristóteles. *El arte poética*. Traducción José Goya y Muniain. Madrid, Espasa Calpe, 1976; p. 40.

²⁸ Augusto Boal, *Teatro legislativo*. Rio Janeiro, Civilização brasileira, 1996; p. 27. ["Teatro - ou teatralidade - é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido permite-lhe ser sujeito (aquele que observa) de um outro sujeito (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes a seu agir, estudar alternativas. O ser humano pode ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sintendo, e se pensar pensando".]



Este énfasis en el sujeto más que en los procesos sociales puede parecer extraño cuando se sitúa el teatro de Boal en una línea brechtiana y al método teatral de este último autor se le niega toda posibilidad de subjetividad. Esto sucede porque, de manera simplista y binaria parte de la crítica, se ha situado la teoría de Bertolt Brecht, exclusivamente, en el plano de la razón. Frente a esto, cabe señalar que, si bien este autor rechazaba la identificación, eso no significaba ni desembocaba en un rechazo a las emociones o a la subjetividad en sí misma: "Es precisamente tarea de la dramática no aristotélica demostrar que la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden desencadenarse por la vía de la identificación es errónea"²⁹ inclusive llegó a plantear: "Sólo los enemigos del drama, los paladines de las "eternas leyes del drama", afirmaron que el teatro moderno prescinde las emociones cuando prescinde de la identificación"³⁰. Así, podemos deducir que lo que realmente Brecht no aceptó fue la relación indisoluble entre emociones e identificación y no la subjetividad de la emoción en sí misma. Brecht inclusive teoriza sobre las emociones y llega a plantear que están marcadas por las clases, contextos históricos y que están unidas a la razón³¹.

Los argumentos anteriores dejan en claro que Aristóteles, Brecht y Boal le otorgan al teatro una función didáctica y que todos se preocupan en teorizar la importancia de las emociones dentro del proceso teatral, por cierto desde perspectivas diferentes. Aristóteles creía en la capacidad del teatro de transformar los sujetos. Brecht, pensaba lo mismo, pero a través de un proceso autoconsciente. Boal, por su lado, sin negar la tesis de Brecht, enfatiza el papel de la pasión y de la práctica en la producción del arte y en el proceso transformador del ser humano.

IV. Teatro e política en América Latina

Consideramos que la pasión se conecta a los deseos humanos, siendo por tanto inevitable y necesaria, aunque sufra las inhibiciones y restricciones que la

²⁹ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*. Barcelona, Alba, 2004, p. 21.

³⁰ Idem; p. 226.

³¹ Idem; p. 22.



sociedad y la propia ética de cada sujeto le imponen. Entendemos que la fuerza que contiene es, dentro de sociedades que viven situaciones limítrofes como hambre, tortura, corrupción, abuso de poder, una propulsora del cambio. Esto último nos parece que, en nuestro contexto latinoamericano, es necesario para resistir la ideología neoliberal que no está interesada en producir un arte transformador. Por cierto, no basta con la pasión en este contexto y es necesario crear una práctica teatral o performática contextualizada que no se satisfaga con reproducir el mundo de manera realista o espectacular. Esa práctica requiere ser capaz de desplazar, por algún medio, al lector/receptor del conformismo en el cual se encuentra y conducirlo a producciones que requieran de su intervención. Lo que, por cierto, no significa que el arte deba ser servil y a-estético en función de ese objetivo. Dentro de la reflexión latinoamericana podemos recurrir a la reflexión que realizaron, para la obtención de este objetivo, algunos pensadores:

- Martín Barbero señala que existen otras formas de leer, ya presentes en prácticas populares de lectura colectiva en el siglo XVIII y XIX. Esta son las lecturas colectiva, expresiva y oblicua. Según este autor, en las tres formas quienes participan del acto se lo reapropian a partir de sus sensibilidades y subjetividades.³² La metodología del Teatro del Oprimido ofrece al público un producto que ya tiene implícito ese fin; por ello me parece que su base de sustentación es de largo aliento. El espectador que sube al escenario, como dijimos, debe apropiarse de lo presentado y, a través de su cuerpo y sus subjetividades en (ex)posición, presentar una alternativa de solución. Cabe aclarar que cuando planteamos la existencia de estas prácticas, no estamos invocando un tipo de purismo popular. Sabemos que las culturas están contaminadas entre sí y que la cultura de masa llega a casi todos los rincones; pero también sabemos que aún subsisten formas de oralidad que, como la lectura colectiva, pueden servir de referencial a nuevas búsquedas de lenguaje. Las formas clásicas de enseñar en la escuela y el modelo tradicional de teatro que deja una moraleja, sin la participación consciente del cuerpo de quien recibe estos mensajes, han perdido vigencia

³² Jesús Martín-Barbero, *Oficio de Cartógrafo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003; p. 158-160.



(reconocemos el papel que desempeñaron en la historia) dentro de un mundo en el cual debemos buscar formas diferentes de acercamiento al saber y a la reflexión. Formas que dejen atrás los exclusivismos de la racionalización o la emoción.

- Sérgio Carvalho, director de la Companhia do Latão en São Paulo, plantea que el proceso artístico-educativo se debe dar a través de la experiencia:

Personalmente creo en la transformación por medio de la experiencia. Se me viene a la mente un ensayo de Walter Benjamim sobre el "narrador", aquel que comparte una experiencia vivida o imaginada, aquel que consigue intercambiar esa experiencia (...) Nuestro intento es crear en el escenario, mientras dura el tiempo de la representación del espectáculo, una experiencia. Eso ya es transformador". La experiencia, cuando sucede, es transformadora³³.

De allí la importancia de un autor como Boal que da un paso adelante en esas líneas teóricas, pues transforma al espectador en sujeto activo de la crítica que se realiza en la pieza. El espectador es quien analiza, a partir de su horizonte de experiencias y expectativas, y toma la decisión frente a la situación presentada. En el Teatro del Oprimido se produce un proceso de apropiación y modificación del conflicto a partir del cuerpo, las emociones y la ética del proponente. Por ello, afirmamos que el teatro de Boal, llevando a cuevas prácticas de participación con siglos de enraizamiento en los sectores populares, está situado dentro de una línea didáctica brechtiana que busca transformar la sociedad a través del placer y de la experiencia vivida otorgándole al arte un papel resistente.

La dialéctica presentada en las piezas del Teatro del Oprimido siempre se desarrolla en torno a problemáticas concretas de seres humanos específicos, alejándose de lo metafísico abstracto y desplazando la síntesis al momento de la experiencia entre actores y espectadores. Esa vivencia tiene un carácter experimental (con Brecht el público sólo participaba a nivel reflexivo encima de la

³³ Sérgio Carvalho, *Introdução ao teatro dialético. Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo, Expressão popular, 2009; p. 175, ["Eu pessoalmente acredito na transformação pela experiência. Tenho em mente o ensaio de Walter Benjamim sobre o "narrador", aquele que compartilha uma experiência vivida ou imaginada, aquele que consegue intercambiar essa experiência (...) A nossa tentativa é criar no palco, durante o tempo da representação do espetáculo, uma experiência. Isso já é transformador".]



crítica que se proponía en escena o en la pieza dramática). Por el contrario, en esta metodología, ella vendrá o no según sea la reflexión práctica que hagan los participantes; en este tipo de teatro, se valora, como gestora del cambio, la vivencia compartida entre actores y espectadores. La síntesis, si es que llega a lograrse, nace de las propuestas de los espec-actores. De alguna manera, al desplazar esta función al público, se acepta implícitamente que las motivaciones de la solución alcanzada no sean sólo de orden racional, pues responderán a horizontes de experiencias y expectativas diversos. Se requiere para que el espectador intervenga, que viva algún tipo de identificación (contextual o personal). Boal plantea: "invadir es necesario! El espectador debe no sólo liberar su conciencia crítica, sino que también su cuerpo. Invadir la escena y transformar las imágenes que ahí se muestran"³⁴.

En la línea de Adorno, Rosa plantea que catarsis es "la remoción o desobstrucción de lo que esté oscureciendo la conciencia del espectador de la obra de arte"³⁵, pero que no implica un progreso. Según nuestra interpretación, la estética de Boal, por entregarle un papel preponderante al imprevisto, a la circunstancia propuesta por el *espec-actor*, pasa, de alguna manera, por la catarsis entendida en esos términos, pues concientiza con la práctica, pero no puede afirmar el progreso de la síntesis alcanzada. Por otro lado, el conflicto genera el distanciamiento brechtiano e historiza lo que se presenta, intentando conducir hacia una meta (progreso).

Lo que estamos planteando es que, en el escenario (entendemos por escenario cualquier lugar donde se desarrolla el juego teatral), el cuerpo se inscribe en la cultura y en los imaginarios sociales, entra en el campo político con sus contradicciones. Al intervenir, corporalmente, se requiere estar consciente (compenetrado) y (distanciado) al mismo tiempo:

³⁴ Augusto Boal, *O teatro como...* ob. cit.; p. 37. ["invadir é preciso! O espectador deve não apenas liberar sua consciência crítica, mas também seu corpo. Invadir a cena e transformar as imagens que aí se mostram".]

³⁵ Ronel Alberti da Rosa, *Catarse e resistência. Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós-modernidade*. RI: Ulbra, 2007; p. 66 ["A remoção ou desobstrução do que esteja obscurecendo a consciência do espectador da obra de arte"].



El "Teatro del Oprimido", de acuerdo con el propio Boal, pretende transformar el espectador, que asume una forma pasiva delante del teatro aristotélico, con el recurso de la cuarta pared, en sujeto actuante, transformador de la acción dramática que le es presentada (...) concientizándose de su autonomía delante de los hechos cotidianos, yendo en dirección a su real libertad de acción, siendo todos "espectadores"³⁶.

Por medio de la cita anterior, observamos que la transformación del público en sujeto actuante pasa necesariamente por algún tipo de identificación con lo que está ocurriendo en el escenario, puesto que no es posible intervenir, corporalmente, en una escena si lo que está siendo presentado no afecta al sujeto de manera directa o indirecta.

Es fundamental entender que la cultura latinoamericana no es una y que, por lo tanto, no hay una sola forma de incorporarse ni de representarla. Inclusive, cada cultura es dinámica, pues es un sistema (o varios) constituido por producciones artísticas, representaciones, discursos, formas de vida y prácticas relacionadas con determinados conglomerados humanos y con sus sistemas de organización (estructuras de poder, decisión, etc.). En ese sentido, nos parece fundamental la inserción del Teatro que pretende generar un debate político (a nivel micro o macro) en las culturas y en las dinámicas sociales de cada grupo al que es presentado. Será solo a partir de las memorias, sensibilidades, prácticas sociales y económicas de cada público específico que el teatro que asume una praxis política pondrá avanzar en la capacidad de trasmisión, reflexión y debate en torno de sus propuestas.

Este teatro debe entrar en lo que Paul Ricoeur llama "memoria-pasión y recuerdo-acción"³⁷. Un teatro que se haga cargo de la memoria de una comunidad transformándola en recuerdos *presentificados* que movilicen. Esto se debería realizar a partir de los cuerpos de los actores en contacto creativo con el de los espectadores. Se trata, entonces, de producir recuerdos convertidos en acciones performáticas capaces de promover otras acciones, pero ahora en el campo de la práctica social.

³⁶ <http://www.infoescuela.com/artes-cenicas/teatro-do-oprimido>

³⁷ Paul Ricoeur, *A memória, a história o esquecimento*. Tradutor Alain Fraçois. São Paulo, Unicamp, 2007; p. 37.



En esa línea, nos gustaría detenernos en la *Introdução ao teatro dialético*, donde Sérgio Carvalho hace un análisis de los postulados de Sérgio Buarque de Holanda y Gilberto Freire relacionados con la dificultad que tendrían los brasileños para establecer relaciones distantes. En su opinión, en la práctica, esta dificultad traería confusiones en la defensa de los derechos individuales, pues configuraría:

Un país que vive una paradoja: es formado por la racionalidad liberal, mas esa racionalidad no define la práctica jurídica, social, patronal. Más que eso, cuando aparece es utilizada con signo invertido. El discurso de la razón moderna surge para confirmar las prácticas arcaicas que sirven a las dinámicas capitalistas actuales³⁸.

Si concordamos con esta tesis, Boal revirtió esta paradoja a favor de los *oprimidos*, pues estableció con su técnica de intervención de los espectadores en el conflicto presentado una relación de proximidad entre actores y espectadores y, por consiguiente, de concretización práctica de las formas de relación de los sujetos participantes en el conflicto. En otras palabras, siguiendo lo expuesto por Buarque de Holanda, usó la facilidad que tienen los brasileños para establecer relaciones más personales (en este caso de los espectadores con los actores) para definir y concretizar en la práctica conflictos, que en la sociedad brasileña, según la tesis de Carvalho, se establecen de manera ambigua. Esto puede aplicarse a otros países de América Latina donde sucede lo mismo.

Martín-Barbero amplía las dimensiones de este problema cuando cuestiona el miedo que sienten algunos teóricos de realizar una investigación teórico-práctica sobre aspectos concretos y materiales y prefieren mantenerse solo en el plano abstracto. Este autor plantea que "investigando lo particular, sobre lo que es posible intervenir, se corre el riesgo de descubrir no sólo argumentos para 'criticar' el sistema, sino herramientas para transformarlo"³⁹ y es eso lo que hace el T.O.

Nos parece, en definitiva, que la metodología de Boal aborda los diversos aspectos de la cultura relacionados con la educación popular que acotamos en este texto, a la vez que rompe que con la verticalidad del modelo teatral (los artistas son los únicos enunciadores) usando la improvisación. Esto posibilita que plantee

³⁸Sérgio Carvalho, ob. cit.; p. 57.

³⁹Jesús Martín-Barbero, ob. cit., p. 63.



una apertura aplicable también a la investigación, pues realiza desde una perspectiva ética-estética una teorización práctica sobre problemas específicos de la realidad social.

sararojo@yahoo.com

assisvidigal@gmail.com

Abstract:

The theater, as spectacle, is made of actions and words that fly, just like the memories that transmitted by the voice; they are not a document that stays. Can it, then, propose social or artistic transformations in such transient conditions? Thinking about this question we have written this essay, dedicating the first sections to the methodological aspects of the problem and the last ones, to the ideological and educational fundamental aspects. We follow here the dramatic and scenic proposal of Augusto Boal, who has made a great contribution to political theater.

Palabras claves: Boal - teatro latinoamericano, teatro político- educación

Key words: Boal - Latinamerican Theater, political theater -education