

# LAS TEORIAS DRAMATICAS DE AUGUSTO BOAL



LUIS CHESNEY-  
LAWRENCE



**LAS TEORIAS DRAMATICAS DE  
AUGUSTO BOAL**

**LUIS CHESNEY LAWRENCE**

**CARACAS, 2014**

*Las teorías dramáticas de Augusto Boal*  
Luis Chesney Lawrence

1ª. Edición, 2000,  
Univ. Central de Venezuela Fac. de Hum  
y Educ. Cuaderno de Postgrado No. 21  
2ª. Edición, 2014

Diseño y organización: Seraidi Chesney Sosa

ISBN-13: 978-1500446970  
ISBN-10: 1500446971

Copyright © 2014 Luis Chesney

On-Demand Publishing (ODP):

An Amazon.com

Made in the USA, Charleston, SC

Derechos Reservados

## INDICE

	Página
INTRODUCCION	1
<b>CAPITULO PRIMERO. AUGUSTO BOAL EN ELTEATRO LATINOAMERICANO</b>	15
<b>CAPITULO SEGUNDO. EL SISTEMA COMODÍN.</b>	35
<b>CAPÍTULO TERCERO. LAS CATEGORIAS DEL TEATRO POPULAR</b>	57
3.1. El teatro del pueblo y para el pueblo	
3.2. El teatro del pueblo para otro destinatario	
3.3. El teatro de la burguesía contra el pueblo	
3.4. El teatro por y para el pueblo	
<b>CAPITULO CUARTO. EL TEATRO DEL OPRIMIDO</b>	77
4.1. Desarrollo histórico del teatro	
4.2. Conceptos básicos del teatro del oprimido	
4.3 El teatro como lenguaje alfabetizador	
4.4. El teatro del oprimido en Europa	
CONCLUSIONES	125
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	147



## INTRODUCCION

Considerado uno de los nombres más importantes del teatro actual, tanto dentro como fuera de Brasil, Augusto Boal ha ido elaborando a través del tiempo una concepción innovadora de la escena como instrumento de transformación y de libertad, que su aplicación tanto en América Latina como en Europa, especialmente a partir de los años setenta, ha hecho que su trabajo en el campo teórico del teatro sea muy estimado y respetado, al punto de considerársele como un innovador al nivel de grandes figuras de la historia del teatro, como Artaud y Brecht.

Boal (1931- ), director, dramaturgo y teórico del teatro, estudió artes dramático en los Estados Unidos, mientras realizaba estudios de postgrado en química, allí asistió a los seminarios de John Gassner, de quien adquirió sus primeras técnicas dramáticas. Al regresar a Brasil, su país natal, en 1956, se desempeñó como Director del Teatro Arena de Sao Paulo en donde se desarrollaría toda su labor nacional y de donde surgirían sus primeras innovaciones, tanto en el campo de la dramaturgia como de sus teorías dramáticas.

Los objetivos centrales de su labor, compartidos con otros hombres de teatro de

igual talento que él y con los cuales trabajó integrado por todos estos años, fueron los de desarrollar una escena que fuera esencialmente brasilera, que se remitiera a sus problemas, especialmente a los de su calidad de vida, y a producir un teatro de transformación social, compromiso que se observa tanto en sus obras como en sus propuestas escénicas y teóricas, desde sus mismos inicios en el Arena.

Sin embargo, existe una opinión generalizada en considerar que su labor más importante fue en el campo de las formulaciones de sus ideas sobre el teatro, lo cual lo llevó a desarrollar una intensa experimentación, que al ser sintetizadas por él mismo se constituyó en un verdadero corpus de su pensamiento que conforman lo que se denomina su teoría dramática. En el Arena experimentó con nuevas técnicas de tratamiento del texto dramático, con nuevas proposiciones de montajes, culminando con ideas que cuestionaron las propias convenciones del teatro tradicional, que Boal consideró anacrónicas, cargadas con la ideología de las elites del poder, reaccionarias, y que se propuso transformar para crear un nuevo teatro liberado de estas convenciones y profundamente participativo de su audiencia.

Cuando por las condiciones políticas difíciles que impulsó una dictadura militar en



Brasil debió salir de su país en 1971, él continuó con su trabajo en el exilio hasta 1985, pero este fue el período en que junto con efectuar experiencias de gran impacto, como fueron las que realizó en Argentina y Perú, le permitieron decantar sus ideas y escribir sobre estas. Es cuando comienzan a aparecer sus libros con obras y con sus teorías dramáticas.

De este período surgió el libro **Teatro del oprimido y otras poéticas políticas**, publicado en 1974 y que resume sus experiencias en Brasil y en Latinoamérica y en donde se presenta el marco conceptual de sus ideas centrales sobre la historia del teatro universal y de los cambios que comienza a proponer. Tal vez, el objetivo más importante de esta propuesta, y que ha orientado gran parte de su trabajo práctico con grupos teatrales, era cómo transformar al espectador en actor. De ahí que todas las técnicas que comienza a desarrollar tengan esta como base el pensamiento de Brecht, de que el espectador debía reflexionar sobre lo que ocurría en escena, a lo que Boal agrega que esta reflexión debía ser crítica sobre su sociedad y que el teatro debía prepararlo para ser un agente activo de su transformación.

Por otra parte, tomando también las teorías educativas de Paulo Freire, se propuso métodos para romper las barreras entre espectadores y actores de modo que la

audiencia se incorporara activamente como parte de la acción dramática, con lo cual tomaba el control de ella y podía cambiar su curso para adaptarla a sus propios objetivos. En esto, operaba una técnica que analizaba críticamente cada acción en función de sus consecuencias individuales y sociales para modificar el curso de la acción, como lo fueron sus creaciones del teatro-periódico, teatro invisible y, especialmente, el teatro-foro y otras, mediante las cuales los espectadores entran en escena para actuar sus problemas y los de su comunidad para intentar darle una solución ensayando algunas de sus posibles soluciones, cada una de las cuales eran analizadas particularmente por todos, mediante el uso del teatro.

El objetivo más trascendente de este uso del teatro era el de potenciar al espectador para enfrentar y ensayar soluciones a sus problemas. En términos más teóricos, lo que Boal proponía era liberar de sus limitaciones a los oprimidos, marginados por los problemas de la sociedad que se les presentan como barreras en su accionar cotidiano, y darles medios factibles para que encuentren sus propias soluciones a los problemas que enfrentan. Esto no era sino una aplicación de uno de sus conceptos sobre el teatro que señala que éste puede actuar como ensayo de la acción social, con lo cual se

podrían orientar cambios generales de mayor aliento.

En Europa estos conceptos volverían a sufrir modificaciones debido a las condiciones sociales diferentes que allá prevalecen. En efecto, Boal constató que aunque existe el concepto de oprimido, éste no tenía la connotación sociopolítica con que se analizaba en Latinoamérica, por lo cual hubo que abrir esta metodología para adaptarse a la forma como esta opresión se daba, bajo la forma de barreras mentales que afectaban fuertemente al individuo en su contexto particular. No obstante su singularidad, existía también una forma común y plural que relacionaba estos problemas con las esferas de las comunidades. Esto hizo que el trabajo teatral propuesto se iniciara en el individuo, en el singular, pero luego pasara a tratarse como problema colectivo, el plural, con lo cual se abrió un amplio campo para el desarrollo de técnicas teatrales de su Teatro del oprimido.

A su regreso a Brasil, en 1985, continuó con su labor como director de teatro de grupos locales y también continuó con el desarrollo de estas técnicas innovadoras destinadas a promover al espectador. En este período se ha dedicado también a escribir novelas, obras dramáticas y ensayos sobre el teatro. Además,

se incorporó activamente en la política contingente brasilera, ahora en una nueva época democrática, llegando a ser uno de los dirigentes más destacados del Partido de los Trabajadores, gracias al cual logró salir electo diputado para el período 1992-1996.

Sin embargo, sería como teórico de teatro que ha sido reconocido internacionalmente. Las teorías del Teatro del oprimido y sus técnicas han generado gran controversia entre los críticos de teatro, estudiosos de Brecht y dramaturgos, por los conceptos que las sustentan y por las formas con que ha experimentado, la mayor parte de las cuales han sido también reconocidas como exitosas. También es necesario destacar que las mismas han producido un considerable impacto en muchos países, encontrándose nuevas aplicaciones tanto en países de Europa como en el mismo Estados Unidos, mientras se continúa su renovado desarrollo en América Latina.

Gente de teatro de reconocido prestigio internacional ha opinado favorablemente sobre su trabajo teatral. Según el estudioso francés J. Barrault, la importancia de Boal ha sido que ha podido encarar con éxito toda una pesada tradición teatral, haber logrado proponer una transformación del espectador y haber cambiado el espacio escénico cerrado en un espacio dramático abierto a la creación de

nuevos contenidos y de formas de hacer teatro - tanto teóricas como prácticas. Con esto se sentaban las bases para el rescate de este arte para los oprimidos de todo tipo y que viene a continuar y avanzar sobre muchas de las propuestas de Piscator y Brecht.

Por eso, su paso por el Teatro Arena, su experiencia en Argentina, Perú, y en casi todos los países latinoamericanos, así como en Portugal, Francia y otros países europeos, se cuenta entre las más serias tentativas por renovar el teatro, primero en América Latina y luego, con perspectivas universales.

Un resumen de sus experiencias en todos estos países señalados, incluido Brasil, muestra la diversidad de temas que Boal ha abordado y que hasta hoy permanecen diseminados esperando sistematizar su estudio. De aquí surgen las diferentes etapas creativas por las que se adentró el Teatro Arena, sus innovaciones en la forma de concebir un nuevo teatro que incorpora en sus últimos años en Brasil, denominada Sistema Comodín. Luego, surgen las propuestas para entender y desarrollar un teatro popular y las de intensificar las técnicas del teatro-periódico. Más tarde, sus ensayos del teatro-invisible, sus experiencias del teatro como lenguaje, la que reunió una increíble variedad de técnicas que abrieron el paso definitivo hacia una nueva

concepción del teatro, de su interpretación de su historia y de los aportes que recibe de ésta, con lo cual se abrieron las vías para la concepción de las teorías del Teatro del oprimido. A esto cabría añadir, su experiencia en Europa que enriqueció esta propuesta, abriéndola y profundizándola en sus bases conceptuales hasta el punto de hacerlas de interés universal.

En definitiva, en veinte años de intenso trabajo se ha ido forjando todo un sistema conceptual que ha ido modelando una verdadera teoría dramática, nueva, sobre formas y contenidos teatrales así como de técnicas prácticas, que han tenido como centro de preocupación el que todos hagan teatro y el que el teatro sirva para liberar al hombre de sus diferentes opresiones políticas, sociales, hogareñas y, en general, de todo tipo.

Para esto, había que aprender y crear, por lo cual la solución más evidente que surge de su pensamiento es la de aprender-creando, o de crear-aprendiendo. Esta constante creación-aprendizaje ha sido la tónica central del trabajo escénico de Boal y en la cual volcó toda su energía intelectual, recogida en numerosos libros, artículos y entrevistas, todos los cuales constituyen el tema de este trabajo.

Por lo antes dicho, el objetivo central de esta investigación es el de estudiar las

principales manifestaciones que emergen de las teorías dramáticas de Augusto Boal, en el período que va desde sus inicios en el Teatro Arena en 1956 hasta sus exposiciones europeas aparecidas en 1986. Como se explica en el Capítulo primero, dedicado a estudiar las etapas por las que ha atravesado su periplo teórico, se intenta describir y explicar un discurso intelectual dentro del cual se incluye un muy bien organizado sistema conceptual sobre el teatro, nacido en América Latina pero madurado y desarrollado también en Europa, que corresponde a la culminación de una estética nueva, de alcance universal, que se ha dado íntimamente relacionada con el despliegue de su práctica teatral, ya ampliamente reconocida como fundamental en el estudio del teatro latinoamericano.

Este trabajo parte del criterio de que en la actividad teatral existen dos tipos de actividades cruciales pero diferenciadas: la del teatro, como experiencia escénica práctica, que puede partir de un texto dramático, y que éste también constituye parte de esa práctica, y por otra parte, existe la actividad de algunas gentes el teatro, que deriva de la producción de textos teóricos, es decir, de reflexión teórica, o teórica discursiva o programática, que se reúne en ensayos, entrevistas, proposiciones y otros materiales diferentes a los que se utilizan en la

práctica teatral. Esta distinción tiene importancia metodológica por cuanto reconoce a una forma diferente y específica del quehacer teatral, con sus necesarias conexiones entre una y otra, pero le otorga cierta independencia en su análisis. Es decir, crea un cierto deslinde metodológico que, en este último caso, apunta más en torno a las atribuciones de conceptos, de sus implicaciones y a la funcionalidad de los procedimientos analíticos.

Aunque está clara la relación existente entre la teoría y la práctica teatral, y sus implicaciones en el enriquecimiento y profundización de la actividad como un todo integral, la teoría desarrolla su propia especificidad y, a su nivel, establece sus propias normas de funcionamiento y su autonomía, dentro de lo ya comentado sobre la práctica. En este sentido, es una práctica teórica, consciente, lúcida, que genera un conocimiento sobre otros textos -analiza, interpreta, juzga y propone, para producir su propio discurso teórico diferenciado.

Por esto, la metodología a utilizar considera el estudio de la generación de sus conceptos teatrales, de sus principios, de su relación con la realidad, con su producción de textos dramáticos y con la práctica teatral de la puesta en escena, d sus categorías y criterios creados para establecer un sistema conceptual



particular, diferente o relacionado con otros que en él pueden haber ejercido influencia. En definitiva, lo que se estudia permitirá establecer una semejanza con aquello que postula Víctor M. De Aguiar (1972), un sistema coherente que estudie las “estructuras genéricas” de la obra teórica, sus categorías estéticas y que se asegure el “análisis riguroso del fenómeno” dramático. Esto no hace sino seguir los postulados de estudiosos de las teorías y corrientes estéticas de la cultura y el teatro, como R. Williams (1969, 1979 y 1981), J. Wolf (1983) y N. García Canclini (1977), entre otros, quienes han señalado de una forma u otra que la verdadera creación artística es la que intenta cambiar el sistema perceptivo de una época, generando significaciones nuevas y fuente de inspiración liberadora para el teatro.

Con respecto a la obra teórica de Boal que sirvió de base a esta investigación, tal como ya se ha señalado, ésta comienza a aparecer en 1974. Su primer libro, **Las categorías del teatro popular**, aparece en 1974 (con reediciones en 1973 y 1974); en 1974 aparece **Teatro del oprimido y otras poéticas políticas**; luego escribe **Técnicas del teatro popular** (1975) y **200 ejercicios y juegos para el actor y no actor con ganas de hacer algo a través del teatro** (1975) y en 1978 aparece **Teatro del oprimido**, volumen 2, en francés, que sería traducido luego al

español en 1980; en 1985 aparece **Documents of the theatre of the oppressed**, en Inglaterra. Sus obras dramáticas fueron publicadas en Brasil en 1986 y se han seguido publicando nuevas ediciones de sus libros prácticos y teóricos hasta 1995, fecha del cierre de esta investigación.

Además, se cuenta con un valioso aporte de entrevistas de estudiosos de su obra como C. Driskell (1975), F. Peixoto (1976), E. Quiles (1984) A Soler (1985) o S. Magaldi (1986), así como de artículos en las más importantes revistas del teatro latinoamericano y universal como son **Latin American Theatre Review (LATR)**, **The Drama review (TDR)**, y **Revista Iberoamericana (RI)** de Estados Unidos, **Conjunto de Cuba** o **Primer Acto** de España, todo lo cual constituye un volumen de información relevante, serio y de primera magnitud, con lo cual se han podido analizar sus teorías dramáticas en forma detallada y con la debida integridad, para construir un todo completo y coherente.

El esquema de presentación de esta investigación contempla un primer capítulo que estudia las actividades teatrales de Boal en la escena latinoamericana y europea, así como sus propuestas teóricas enunciadas, y los tres capítulos siguientes están dedicados al examen en detalle de sus teorías, desde sus primeras proposiciones sobre el sistema comodín -

capítulo segundo-, el estudio de sus categorías del teatro popular y del teatro periódico - capítulo tercero-, y la propuesta del teatro del oprimido, que cierra su ciclo de teorías dramáticas -capítulo cuarto. La investigación finaliza con un capítulo de conclusiones que condensa las principales características y proyecciones de sus teorías dramáticas, tanto desde el punto de vista latinoamericano como universal.



## **CAPITULO PRIMERO**

### **AUGUSTO BOAL EN EL TEATRO**

### **LATINOAMERICANO.**

Durante los años cincuenta y parte de los sesenta, Brasil vio emerger una nueva dramaturgia como no parece observarse en toda su historia teatral. País con una escasa tradición escénica, similar a la de otras naciones tropicales de América Latina, poseía en ese entonces graves problemas culturales, entre los que destacaba un alto analfabetismo y la existencia de una numerosa población marginada de la cultura. Por esto, para la mayoría de su población, aun en sus centros más activos como Sao Paulo y Río de Janeiro, el teatro había sido un hecho inexistente o inalcanzable. No podría dejar de extrañar, entonces, que en medio de esta situación aparezca un grupo de dramaturgos que asumiendo esta realidad se propusieran, a través del teatro, una nueva vía de expresión cultural. En este teatro se haría resaltante la necesidad de reformas sociales, una toma de conciencia, y en definitiva, un deseo de autoafirmar una propuesta escénica muy relacionada con su realidad.

El autor indiscutible que señalaría este camino de renovación teatral, fue A.. Boal,

quien al llegar al Teatro Arena de Sao Paulo cambió su orientación fundamentalmente, como lo recuerda G. Guarnieri, dramaturgo del Arena quien junto a él recorrerían gran parte de su historia en Brasil, “foi así que començamos a definir novas lihas de trabalho para o Arena” (Peixoto, 1978a:101). Para ellos, la preocupación era presentar en escena al pueblo brasileño y sus aspiraciones por mejores condiciones de vida, constituyeron un punto de referencia de gran realce para todo el teatro latinoamericano que, sin embargo, no ha sido lo suficientemente destacado. Estas ideas quedan de manifiesto cuando el critico F. Peixoto (1978b) se ha referido a la significación de su obra, subrayando estos aspectos de la forma siguiente: “marcam o início duma essencial renovação da dramaturgia brasileira, voltada para análise realista e crítica das contradicoes da sociedade” (p. Contraportada).

La historia de Brasil ha estado siempre inserta en un marco sociopolítico más bien cerrado. La ideología liberal, que se ha manifestado en sucesivas constituciones y, especialmente, luego de la segunda Guerra Mundial, ha mantenido a la gran mayoría de los brasileños como simples espectadores de la vida nacional. Su cultura, por tanto, igualmente ha estado dirigida en forma un

tanto autoritaria, o en el mejor de los casos, paternalista.

Su teatro, consecuentemente, estuvo por muchos años dependiendo de lo europeo, bien bajo la forma de traducciones, reproducciones o simples copias, desde sus primeras producciones teatrales. La aparición del modernismo, en 1922, no parece haber tenido impacto directo en el teatro, aunque su énfasis en temáticas nacionales y de la sociedad son factores que en el futuro adoptaría su dramaturgia. En este sentido, La Semana del Arte Moderno parece haber tenido más influencia en los aspectos escenográficos.

En este contexto, aparecerá en 1932, la obra **Deus Ihe Pague** de Joracy Camargo, que mostraría la dirección que adquiriría el teatro. Pieza de argumento simple, crítica y hasta cierto punto política, intentó producir una reflexión sobre los problemas de su tiempo. Esta obra marca la entrada de la dramaturgia brasileña al campo de un teatro realista.

En 1941, llega al país procedente de Polonia, Zbigniew Ziembinsky, cuya experiencia con obras del expresionismo alemán serviría para llevar a escena la pieza **Vestido de Noiva** (1943) de Nelson Rodrigues, obra considerada también como una de las iniciadoras de la dramaturgia moderna, aun cuando su mayor logro se observa en los

aspectos escénicos, al integrar creativamente texto, actor y escena en una sola unidad artística. Tal como lo subraya Peixoto (1969), en esta época se pretendió hacer de la escena un hecho cultural, lo cual no permitió avanzar hacia una renovación escénica. Esto daría paso, sin embargo, a un grupo de autores que siguiendo este estilo se darían a conocer en la década del cincuenta y que efectuaron una transformación más significativa (p.98)

En 1948, no obstante, con la formación del Teatro Brasileño de Comedia (TBC), en Sao Paulo, se produce un verdadero cambio estético en la escena. El TBC surge de la iniciativa de un grupo de industriales vinculados a compañías internacionales que querían crear un movimiento teatral semejante al europeo. De esta forma, la burguesía paulista por primera vez invierte capital en la producción de espectáculos teatrales. El resultado responderá, por lo tanto, a una clara orientación en cuanto a forma y contenido, la cual, por el respaldo económico que poseía apagó toda otra tentativa posible. Su primera obra, **La Voz Humana** de J.Cocteau, fue seguida de una planificada producción de grandes textos clásicos y modernos que eran presentados como espectáculos culturales a un público específico, que demandaba este tipo de arte. Para 1954, el TBC ya era un típico teatro comercial, cuyo



repertorio se repartía entre obras de Pirandello, Anouilh y Williams. Abilio Pereira sería casi el único autor brasileño a quien el TBC le produjo obras en sus etapas de mayor éxito.

Su característica más relevante sería, por tanto, la de presentar una estética bien definida que le hizo volverse hacia lo importado, buscando un teatro de arte, centrado en estrellas y desconociendo a una dramaturgia nacional en pleno desarrollo. Para los autores jóvenes de aquella época, esto estuvo siempre claro, como lo demuestran comentarios de quince años después de su desaparición, "O TBC se impôs como linguagem e ideologia... Mas o conjunto, para nós, nada significava" (Peixoto, 1978a, p.94). Sin embargo, también debe reconocerse la importancia que tuvo el TBC en términos de propuestas escénicas universales y del profesionalismo teatral que esto trajo consigo.

Durante los años cincuenta, y como reacción a este esquema impuesto por el TBC, surge un grupo de dramaturgos que vuelcan sus obras en un contenido diametralmente opuesto. Este grupo pionero fue el que comenzó llamándose Teatro Paulista de Estudiantes (TPE). La importancia de ellos residiría en el hecho de que sus espectáculos se dirigieron a un teatro de la calle, para trabajadores, en fabricas y con un repertorio

brasileño. Fundado oficialmente en 1955, sus objetivos fueron los de utilizar la escena como un medio para acercarse a su propia realidad y preocuparse por lo que ocurría en su país. Mas, por sobre todo, era una organización estudiantil, que a través del teatro pretendía canalizar propuestas de ese medio (Peixoto, 1978a).

Su primera experiencia como grupo constituido legalmente fue con el estreno de **A Rua da Igreja** de Lennox Robinson, presentada en el Teatro Arena. Esta obra marcó el inicio de los contactos entre este grupo y aquel teatro, que luego conduciría a que se juntaran en uno solo, bajo el nombre de Teatro Arena.

En la formación del Teatro Paulista de Estudantes, concurrieron artistas como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Rugero Jacobbi, Pedro Paulo y otros que en el futuro cercano constituyeron el movimiento de renovación teatral más importante que ha tenido Brasil, como lo ha subrayado F. Peixoto (1978a), al expresar que:

Foi no TPE que surgiram as pessoas, concretamente, em carne e osso, as pessoas que depois, juntas, ao lado dos remanescentes do Teatro de Arena, no momento em que os dois grupos se juntam, fazem uma

proposta de mudar a face do teatro brasileiro. (p.97).

Este grupo inicial, más los aportes que incorporará Boal a su llegada, en 1956, constituyeron la generación que, verdaderamente, produjo la profunda renovación del teatro brasileño contemporáneo, movimiento que algunos críticos han denominado también como el Novo Teatro, termino que, sin embargo, no ha sido utilizado muy extensamente. El autor que, sin duda, sobresale en este grupo fue Boal, quien venía de los Estados Unidos y que se incorporó como Director Artístico del grupo. En muy poco tiempo se transformó en el líder del sector más juvenil del Arena, como se verá en detalle más adelante.

La actividad de Boal transita por varias épocas. Los años entre 1950-56, corresponden a su época estudiantil, en la cual era admirador del teatro negro y en la que escribe sus primeras obras en un acto, que no han sido conservadas. En 1953, viaja a Estados Unidos, por dos años, a efectuar estudios de postgrado en Química, tiempo durante el cual termina asistiendo a los seminarios de dramaturgia de John Gassner, a los cuales debe el aprendizaje de técnicas dramáticas. En esta época escribe la

pieza **La casa del otro lado de la calle**, que dirigió él mismo.

En 1956 regresa a Brasil y es nombrado Director Artístico del Teatro Arena de Sao Paulo, grupo en el que se desenvolverá de ahora en adelante por más de quince años.

En efecto, este es el mismo momento en que el Arena inicia su etapa denominada "realista", y que significó efectuar propuestas escénicas alternativas al teatro convencional que se realizaba en ese entonces en Brasil. Debe tenerse presente que por estos años todavía el panorama teatral de Sao Paulo estaba dominado por la estética del TBC, rodeado de lujo y boato que pretendía mostrar "el mejor teatro europeo". Como recuerda el mismo Boal (1974), "el Arena descubrió que estábamos lejos de los grandes centros pero cerca de nosotros mismos y quiso hacer un teatro que estuviera cerca (p.195).

Así se cambió el concepto de montaje con grandes estrellas, de "actores-empresarios" y de "supporting cast", por el de un teatro en equipo. El público fue a ver de qué se trataba este cambio, pero era especialmente la clase media la que fue a ver obras nacionales con autores brasileños. Pero, tales obras no existían, por lo que se decidió buscar en el realismo moderno universal un estilo de escritura que se

aproximara a la “imitación de la realidad visible y próxima” (Ibid., p.196).

Además, el Arena fundó el Laboratorio de Interpretación para formar actores, en el cual se estudió en detalle a Stanislavsky y que dio como resultado la formación de un nutrido grupo de actores.

En cuanto a ese primer repertorio, Boal propuso montar **De ratas y hombres** de Steinbeck, pieza que le permitió efectuar un trabajo profundo de preparación actoral que llevó a cuestionar todo lo realizado anteriormente. Era esta una pieza realista, experimental, que se trabajó con la participación de todos y que permitió examinar el trabajo general del grupo. Es considerado el primer trabajo serio del Arena y, además, “foi a primeira direção de Boal, um grande sucesso” (Peixoto, 1978a, p.101). Luego, montarían a O’Casey y a S. Howard, hasta llegar a **Los fusiles de la madre Carrar** de Brecht.”

Para fomentar la dramaturgia nacional se fundó el Seminario de Dramaturgia de Sao Paulo, en el cual se reunió a un pequeño grupo de jóvenes escritores que iniciaron una etapa con obras nacionales, que se ha denominado “la segunda etapa del Arena: la fotográfica, que duraría de 1958 a 1964.

En este período se produce el lanzamiento de los dramaturgos nacionales,

entre los cuales se pueden mencionar a Oduvaldo Viana Filho, Roberto Freire, Edu Lima, G. Guarnieri, Francisco de Assis, Benedito Rui Barbosa y el mismo Boal.

La pieza **Eles não usam black tie** de Guarnieri, estrenada en 1958, es considerada la primera de esta serie y que le otorgó identidad artística y cultural al Arena, abriendo una nueva forma de hacer teatro brasileiro. A esta pieza siguió en 1959, **Chapetuba futebol club** de O. Vianna F., cuando el Seminario de Dramaturgia ya estaba instalado. Las características de estas piezas ya anunciaban el panorama que se abría: obras con carácter reivindicativo de mejores condiciones de vida, lenguaje realista, apegado al sistema stanislavskiano y con un claro sentido del espectáculo.

En este marco se estrenará también **Revolución en América del Sur**, de Boal, estrenada en la temporada de 1959 y que, una vez más, significó un cambio de rumbo para el grupo. Se mantenía su fuerte acento social en el mensaje, pero los medios se alteraron profundamente, en especial, por la asimilación de las teorías de Brecht, lo cual transmitió una notoria dimensión antirealista, que se enriqueció aún más con la utilización de ingredientes nacionales, como son la revista y el circo. S. Magaldi (1985) opinaba sobre esta obra

“**Revolução** alcançava genuína expressão brasileira” (p.19).

Esta etapa coincidió con el nacionalismo político del país, con la fundación de Brasilia, con la euforia de valores nacionales y corresponde también a la época en que aparecerá el ritmo musical del bossa nova y el Cinema novo.

La desventaja de esta etapa fue que siempre se insistió en lo obvio y, como lo expresa Boal (1974), ahora “queríamos un teatro más universal” (p.200). Esto comenzó en 1963 con la denominada tercera etapa del Arena: la nacionalización de los clásicos.

En este nuevo período se montaron, entre otras obras, **La mandrágora** de Maquiavelo, **El mejor alcalde, el Rey**, en adaptación de Boal, Guarnieri y Paulo José, **Tartufo** de Molière. La nacionalización significó adaptar los clásicos en función de los objetivos sociales del momento. Así, por ejemplo, **El mejor alcalde** se modificó en el tercer acto para cambiar la exaltación al individualismo que reúne en sus manos todos los poderes, como muchos políticos de entonces lo querían, pero que según su visión era un concepto ya totalmente superado. Pero, en el caso de **Tartufo**, la situación fue diferente y fue montado sin alteraciones, inclusive la escena final que el mismo Molière cambiara para

elogiar al gobierno, pero que el público así lo entendió y sonrió de buena gana.

Muchos pensaron que esta vuelta a los clásicos podría significar, de cierta manera, un retorno a lo del TBC, pero no era así, porque ésta era una aventura en la que se debía comprender que “un clásico sólo es universal en la medida en que sea brasileiro” (Ibid. p.202).

Sin embargo, se deben notar que las etapas anteriores habían significado un avance y un límite a su desarrollo (localismo y fotografía), en cambio esta había ahondado mucho en una intención universalista. Se requería ahora efectuar una síntesis general, que fue la denominada cuarta etapa del Arena: los musicales, que se iniciaría a partir de 1965.

Bajo el nombre de “Bossa - Arena”, se realizó una vasta producción de espectáculos musicales. Entre estos destaca la serie **Arena conta...**, cuya primera obra fue **Arena conta Zumbi**, escrita por Boal y Guarnieri, con música de Edu Lobo.

La propuesta fundamental de **Zumbi** fue la de destruir las convenciones teatrales utilizadas, las que se habían ido transformando en obstáculos para su propio desarrollo. Se intentó contar una historia, una fábula, desde una perspectiva bien localizada en el tiempo y en el espacio, “la perspectiva del Teatro Arena y de sus integrantes”. A esta pieza siguieron



**Bahía** (1965), **Tiradentes** (1966) y **Bolívar** (1969). Esta serie de obras musicales, especialmente **Tiradentes**, han sido la base de una nueva forma de hacer teatro, que fue denominada Propuesta del Comodín o Sistema Comodín, que se analizará en detalle en el Capítulo segundo de este trabajo.

A partir de 1964, el proceso de desarrollo del Arena se enfrentó a una nueva realidad política del país, las dictaduras militares que por más de veinte años gobernaron al Brasil. Los principales objetivos de estos gobiernos autoritarios fueron los de eliminar la “subversión” que se manifestaba en toda manifestación cultural, así como limpiar la mente de los jóvenes de “incipientes ideas comunistas”. El control de la información y la censura fueron medidas que con el tiempo se acrecentaron. El momento más álgido de este período vino en 1968, cuando esta política se endurece y se abandona el campo legal para actuar impunemente, deteniéndose a cualquier artista sin justificación alguna, como se verá más adelante.

De esta forma, en 1969, las actividades de Boal y del Arena fueron seriamente amenazadas.. Para continuar efectuando teatro debieron crear formas nuevas de acercamiento a su audiencia y renovadas estrategias de comunicación de mensajes, que no fueran

objeto de censura militar. Así aparecen las primeras técnicas del Teatro-periódico, tema que será desarrollado en años posteriores, durante su exilio, e incluido como una categoría especial del teatro popular que postula Boal y que se analiza en detalle en el Capítulo tercero de este trabajo.

En 1971, Boal fue detenido ilegalmente, y debió salir al exilio, llevándose consigo todo su material de trabajo artístico. Llega a Argentina en donde escribe una obra dramática que relata su existencia como detenido en el penal de Tiradentes, símbolo de la transformación que comienza a experimentar Brasil y que se denomina **Torquemada**. Luego, sus nuevas experiencias teatrales en condiciones políticas también difíciles, le llevan a diseñar la técnica del Teatro-invisible (invisible para los militares).

De 1971 a 1976, comienza una nueva etapa en Boal, separado del Arena y de su país. Es el momento que aprovecha para resumir y escribir tanto su experiencia de quince años en el Teatro Arena, como también la maduración de sus ideas teóricas sobre cómo debe ser el teatro, como él mismo lo recuerda:

Continuei morando lá porque não tinha pra onde ir, ganhava a vida fazendo conferências no estrangeiro e pesquisas sobre o que acabou

virando o Teatro do Oprimido. Isso no Peru e noutros países latinoamericanos. Comencei a escrever meus livros de teoría teatral (Teatro do Oprimido, Exercicios para Atores e Não Atores, Categorias do Teatro Popular, Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular) ... (Boal, 1985, p.13-14).

En 1976, debe emigrar hacia Portugal en donde continúa su trabajo con grupos de teatro. Allí recibe una invitación de la Universidad de La Sorbona (Francia), para dictar un curso sobre Teatro del Oprimido. Se instala en Paris con su familia y luego del curso funda el Centro de Estudios y Difusión de Técnicas Activas de Expresión (CEDITAE), institución teatral cuyo fin es el estudio y proyección de formas teatrales, especialmente las del teatro del oprimido.

Una de estas formas, cuya experiencia se profundiza en esta etapa europea de Boal, será la del Teatro-foro -ya iniciada en sus experiencias en Perú, en 1973-, que consiste crear una pieza corta, de carácter modelo, que sirve de base para la improvisación conjunta de actores y espectadores en búsqueda de soluciones a problemas de cualquier tipo. Entre 1979 y 1984, se dedica a desarrollar sus técnicas

por Europa y escribe, en francés, muchas piezas de teatro-foro, como lo son **La sorpresa** (sobre las ambigüedades de una mujer, líder en el trabajo y sumisa en el hogar), **La coherencia** (sobre los conflictos de un arquitecto que protesta contra la instalación de una fábrica atómica y al mismo tiempo trabaja en esa fábrica) o **El aniversario de la madre** (sobre el trabajo y la moral), con lo cual logra ampliar su espectro de temas que pueden ser abordados con sus técnicas al mismo tiempo que se abre una nueva dimensión de sus ideas al plantearse otro tipo de conflictos, de opresiones y opresores, diferentes a los de Latinoamérica, que enriquecerán nuevamente su teoría.

En 1985, regresa a Brasil, manteniendo sus actividades europeas, en donde vuelve a tomar su función de director de grupos de teatro y continúa escribiendo obras -en sus proyectos figuraban títulos como **Carne viva** y el musical **Corsario del Rey**, con Chico Buarque y Edu Lobo- (Boal, 1986). Durante los años noventa participa activamente en política, es elegido diputado por el Estado de Sao Paulo, ocasión que aprovecha para reiniciar actividades dramáticas experimentando con una nueva forma de teatro que denominó Teatro-legislativo, cuyo fin es el de enseñar a la gente a interpretar y a hacer proyectos de leyes, con lo cual no haría sino confirmar sus

expresiones de que todo se puede hacer en el teatro.

La importancia del Teatro Arena para la escena brasileña fue inmensa, por cuanto fue el lugar que posibilitó la renovación de su escena con un sentido claramente brasileiro. Pero, también, ésta se podría evaluar desde varios puntos de vista. La mayor parte de los estudiosos del teatro brasileño, como O. Fernández (1968), lo hacen considerando lo resaltante de cada una de las fases de su evolución, señaladas por Boal. Sin embargo, poco se ha dicho de la influencia que el Arena tuvo en su propuesta de plantearse una renovación estética del teatro brasileño, dirigida a efectuar un permanente cuestionamiento de los valores teatrales tradicionales, de acercarse a un nuevo público, e impulsar decididamente una nueva dramaturgia nacional con estos mismos valores, en todos los cuales tuvo éxito.

A partir de 1971, esta actividad comenzó a truncarse seriamente. Guarnieri y Boal que venían trabajando juntos, se separan. El primero continuara escribiendo obras críticas contra el gobierno militar, lo que le permitió permanecer un tiempo en el país, pero luego, también tendría que abandonar su labor de autor teatral. Boal, por su parte, que continuó con proposiciones más radicales, produciendo un "teatro de agitación", de franca oposición a

la dictadura, fue arrestado, sometido a torturas, debiendo finalmente salir exilado de su país hacia Argentina. Se cerraba un capítulo de la historia del teatro brasileño.

El golpe de estado que interrumpió la vida democrática brasileña en 1964, puso fin a este desenvolvimiento escénico. En general, toda la libertad intelectual y cultural que el país había conquistado desde la II Guerra Mundial y desde el derrocamiento del Estado Novo de Getulio Vargas, fue abruptamente obstaculizado. La "revolución" de 1964, como la llamaron los mismos militares, llevó al país por un sendero de dictaduras militares consecutivas, con acentuados rasgos de fascismo. Hasta su apertura democrática, veintiún años después, se sucedieron en el poder cinco dictadores: Castello Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Medici (1969-1974), Geisel (1974-1979) y Figueiredo (1979-1985). Durante este periodo, todo el poder se concentró en manos militares y en algunos civiles calificados como "no-políticos". A partir de 1974, el régimen comenzó a desarticularse y parte del férreo sistema represivo impuesto fue siendo levantado gradualmente. Al mismo tiempo, el gobierno iba enfrentando una creciente oposición que, lentamente, buscó una salida democrática, la cual se produjo en 1985 (Chesney, 1996).

La forma como esta represión y censura afectó al movimiento teatral popular hasta casi extenuarlo, amerita dedicarle un par de referencias, a manera de una rápida visión crítica de sus principales rasgos (Khedde, 1981).

Durante su período inicial, 1964 -1967, grupos como el Arena, Oficina y Opinión, fueron marginados por las instituciones de gobierno y sus producciones encontraron múltiples dificultades. En esa época, cualquier crítica al gobierno era calificada como "subversiva". El poder de la censura se extiende a otros sectores del campo cultural, como la televisión, radio, cine y música popular (Fernández, 1973, p.286). A partir de 1968, se produjo la aparición pública de los grupos paramilitares, que cobijados por el gobierno, atentaron contra los grupos culturales. éstos fueron el TFP (Defensa de la Tradición, Familia y Propiedad), MAC (Movimiento Anti-Comunista) y CCC (Comando de Caza de Comunistas). Sus acciones se hicieron sentir a través del sabotaje con bombas a obras en el teatro Opinión, agresiones a actores y al público en espectáculos como el de **Roda Viva** de Chico Buarque y en la Primera Feira Paulista de Opinião, organizada por los grupos del teatro popular.(Boal, 1970)

El teatro sufrirá entonces la más violenta ofensiva. Como consecuencia de esto, de las

veinte salas de teatro que operaban en Río de Janeiro, quedaron en funcionamiento solo seis, tres de las cuales sólo presentaban espectáculos musicales (Fernández, 1973). Fue este realmente un periodo difícil. No es fácil evaluarlo, críticos como F. Peixoto (1973) reafirmaron lo dicho al expresar que durante esta etapa de la censura, "todo processo cultural nacional esta interrompido".(p.91) En 1972, se estrenaban en Sao Paulo, dos a tres espectáculos. Los teatros que representaron la renovación escénica comenzaron a desaparecer. El Arena, luego de una gira por los Estados Unidos y Latinoamérica, en 1971, regresó para efectuar sus últimas producciones, en medio de dificultades, represión acosado por la censura oficial.

Algunos estudios del teatro en los años ochenta, como por ejemplo V. Ataide (1979), al comentar el teatro de los años sesenta y setenta, remite a un breve acápite del teatro realista, que bajo la denominación de "outras solucoes", se revisan, al pasar, a G. Guarnieri -ahora sólo conocido por su labor en la televisión, principalmente como actor-, a A. Boal -casi desconocido en Brasil- y a E. Lobo -también apenas conocido (p. 300).



## CAPÍTULO SEGUNDO

### EL SISTEMA COMODÍN.

La etapa de los musicales del Arena (1965) no fue sólo un nuevo eslabón en el crecimiento del teatro brasileiro, sino que también tuvo un significado mayor en cuanto fue un momento de síntesis de los casi diez años de sus actividades teatrales. En este sentido, fue un instante de reflexión estética de la mayor importancia porque de él emerge una de las primeras innovaciones teóricas de A. Boal, como lo fue el denominado Sistema Comodín - en portugués, Coringa y en inglés es denominado, jocker-, que surgiría a partir de las experiencias de la serie de obras **Arena cuenta...**

Durante el período 1956-1960, el Arena había utilizado ampliamente el realismo como convención, técnica y proceso escénico porque éste respondía a la necesidad teatral de mostrar en escena la vida brasileira. Para eso utilizó la fotografía y otros esquemas que le permitieron mostrar esa realidad tan deseada. Ahora, se trataba de buscar otra forma que diera respuesta a las necesidades estéticas de un teatro que trataba de influir en esa realidad y no sólo de reflejarla, aunque fuera correctamente.

La puesta de **Arena cuenta Zumbi**, la primera de la serie fue, tal vez, el mayor éxito artístico y de público logrado por el Teatro

Arena y esto se debió a su carácter polémico, como lo dice Boal (1974), “por su propuesta de rediscutir un importante episodio de la historia nacional, utilizando para ello una óptica moderna” (p.205). En lo estético, la propuesta destruyó algunas de las convenciones más tradicionales y arraigadas del teatro, que se mantenían por inercia, como lo fue el mencionado realismo.

**Zumbi**, a decir del mismo Boal “desordenó el teatro” y su misión principal fue la de crear el caos, antes de iniciar con la obra **Arena cuenta Tiradentes** (1967) la etapa de la propuesta de un nuevo sistema.

Este caos fue formado por el uso de cuatro técnicas nuevas de montaje, que fueron las siguientes:

(1) Desvinculación actor-personaje. Siguiendo el símil del teatro griego clásico que utilizaba en las tragedias a dos o tres actores que se alternaban al representar a todos los personajes, utilizando máscaras para no confundir al público, **Zumbi** también intentó la utilización de máscaras, pero no la tradicional, sino en una versión muy particular, como “el conjunto de las acciones y reacciones macanizadas del personaje” (Ibid., p.206). Por ejemplo, la violencia del Rey Zumbi se mantenía como comportamiento mecanizado, independiente del actor que lo interpretaba.

Esto resultó en gran parte porque la obra era un texto maniqueísta, del bien y del mal, cuyos nombres de los personajes ya dan una idea del carácter genérico de cada uno de ellos. Este aspecto se asemeja a la situación de los personajes de la obra **Historias para ser contadas** del argentino O. Dragún.

En **Zumbi** se acentuó la intriga dramática, y cada momento de la pieza era interpretada en forma “presente” y “conflictual”, aunque un grupo constante mantiene la narración de la historia.

(2) Actores narradores. Todos los actores interpretan todos los personajes. Con esto se lograba que el espectador dejara de ser pasivo y conociera diferentes versiones realizadas según el punto de vista de cada personaje, después se pasaba al plano del equipo, según criterios colectivos.

(3) Eclecticismo de estilo. Dentro del mismo espectáculo se pasaba del melodrama hasta lo circense y vodevillesco. Ante esto hubo que establecer un límite de frontera entre lo que se ha llamado la dignidad del arte y el hacer reír a cualquier precio. Igualmente, algunas escenas tendían al expresionismo y otras al realismo.

(4) Inclusión de la música. Se aprovechó la música, con su poder para preparar al público, lúdicamente, a recibir textos

simplificados, como un grito heroico y retumbante, precedido del himno nacional.

Esta fue la forma como se produjo esta síntesis que Boal explica al decir que “**Zumbi** tenía la misión artística de sintetizar las dos fases anteriores del desarrollo artístico del Teatro Arena” (Ibid., p.209). De lo que se trataba era de sintetizar tanto lo singular (realismo) como lo universal (los clásicos). El resultado era lo particular: el Comodín.

El Comodín es un sistema creado por Boal en esta etapa para hacer teatro -tanto dramaturgia como puesta en escena-, que resume toda la experiencia acumulada del Arena. Sus metas fueron tanto de carácter estético como económico.

En lo estético, se planteaba la presentación, dentro del mismo espectáculo, de la obra y su análisis. Para esto se utilizaron varias formas yuxtapuestas: monólogos, coros, narrador, los que según Boal impusieron un camuflaje “con que se disfraza la verdadera intención” (Ibid., p.214). El Comodín debía estar cerca del espectador, para lo cual era necesario enfriar sus explicaciones. Estas observaciones llevaron a presentar al espectador dos niveles diferentes de la representación: el de la fábula (que utiliza toda la convención teatral) y el de la “conferencia”, en el que el Comodín actúa como exegeta.

El segundo aspecto estético que se plantaba era el del estilo. En el Comodín cada escena se resolvió estéticamente según el problema que ella presentaba, con lo cual se evitaba lo que Boal pensaba que era un empobrecimiento de los procesos utilizados. El riesgo, era caer en lo opuesto, en una anarquía. Para evitar esto se acentuó lo de las “explicaciones”, de manera que este fuera el estilo general, dominante, de la obra, al cual los otros estilos hacen referencia. Esto condujo a que el sistema sólo buscara hacer obras de temas similares, fundamentalmente juicios, procesos, en los que la fragmentación del estilo no afectan su desarrollo general.

Las variaciones estéticas fueron dadas por una variedad formal de dos funciones operantes: las del protagonista, que es la realidad más concreta, y la función Comodín, que es la abstracción universalizante del otro.

La última meta del sistema fue la relativa a la opción personaje-objeto y personaje-sujeto, que deviene de la clásica discusión entre las poéticas de Hegel y la de Brecht.

Boal, explica que Hegel, siguiendo a Aristóteles, ha afirmado que la “acción dramática resulta del libre movimiento del espíritu del personaje” (Ibid.,p.218) y en este sentido, la sociedad moderna se va volviendo incompatible con el teatro, al quedar los

personajes prisioneros de normas, leyes, costumbres y tradiciones que han ido en aumento con su desarrollo. En este esquema, el héroe dramático perfecto es el príncipe medieval, quien reúne en sí a todos los poderes, lo que le permite expresar libremente los movimientos de su espíritu. Las acciones concretas, por tanto, tienen su origen en las subjetividad del personaje.

Por su parte, Brecht en sus teorías defiende la tesis opuesta, la de que “el personaje es el reflejo de la acción dramática y éste se desarrolla por medio de contradicciones objetivas u objetivo-subjetivas” (Ibid., p.219), vale decir, que uno de los polos es siempre la infraestructura económica de la sociedad, aunque el otro pueda ser un valor moral.

En el Comodín, señala Boal, “la estructura de los conflictos es siempre infraestructura, aunque los personajes no sean tan conscientes de este desarrollo subterráneo, es decir, aunque sean hegelianamente libres” (Ibid., p.219). Esto significa, que se restaura la libertad del personaje-sujeto, en un contexto de análisis social. La coordinación de esa libertad, orienta su desarrollo e impide el caos subjetivo, lo que equivale a presentar el mundo sin un destino inexorable.

En cuanto a los aspectos económicos del sistema Comodín, se pueden mencionar la

disminución del poder adquisitivo de su público, lo que se tradujo en una baja del mercado consumidor de teatro, falta de material humano, carencia de apoyo oficial y aumento de restricciones gubernamentales como reglamentos e impuestos. Ante esto, el Sistema Comodín permite presentar cualquier texto teniendo un número fijo de actores, independiente de la cantidad de personajes. Igual ocurre con la puesta en escena y con esto se logra reducir el costo total y por tanto, toda producción se hace más factible.

La estructura del Comodín, como ya se explicado, parte de contar con todos los actores para interpretar a todos los personajes, distribuidos por escenas y sin respetar la continuidad, evitando que un actor haga dos veces el mismo papel.

Sin embargo, el orden se establece a través de las funciones de los actores. La primera es la del protagonista, que en el sistema representa la realidad concreta y fotográfica -realismo puro-, por lo que en él debe darse el fenómeno de empatía, que luego tenderá a perderse durante el espectáculo, a medida que avanza y se asciende en los niveles de abstracción.

Explica Boal que si pudiera separarse el "ethos" de la "dianoia" -acción y pensamiento-, al menos con fines didácticos, "el protagonista

asume un comportamiento ético y el Comodín el dianoético” (Ibid., p.222).

La segunda función es la del Comodín propiamente tal. Es la contraria del protagonista, aunque su realidad es mágica, creada por él mismo. El resto de los personajes aceptan la realidad mágica creada por él. El Comodín es polivalente, puede desempeñar cualquier papel en la obra, incluso puede sustituir al protagonista.

La conciencia del actor-comodín corresponde a la del autor, que se supone está por encima de los personajes, en tiempo y espacio. Así, todas las posibilidades teatrales las reúne el Comodín: es mágico, omnisciente, polimorfo, ubicuo, en escena es él quien da las explicaciones, es una constante en la estructura y puede ser ayudado por los corifeos o por la orquesta coral.

Los demás actores están divididos en dos coros, deuterogonistas y antagonistas, teniendo cada uno su corifeo. No existe un número fijo de actores, pudiendo variar éste entre un episodio y otro.

Completa la estructura la orquesta coral, compuesta por guitarra, flauta y batería. Estos músicos también tiene que tocar otros instrumentos y cantar como solistas o acompañar al corifeo.



El Sistema Comodín tuvo un carácter permanente para la estructuración del espectáculo en todas las obras presentadas. Esta se divide en siete partes principales: dedicatoria, explicación, episodios, escenas, comentarios, entrevistas y exhortación.

(a) La dedicatoria. Toda obra comienza con una dedicatoria a una persona o un hecho. Puede ser una canción, un canto recitado por todos o por un actor. También puede ser un poema o una declaración, etc. En **Tiradentes**, por ejemplo, la dedicatoria la componían una canción, un texto, una escena y una canción cantada a coro, dedicando el espectáculo a José Joaquín da Maia, el primer hombre que tomó medidas libertarias en Brasil.

(b) La explicación, consiste siempre en una intervención del Comodín que quiebra la continuidad dramática, al más clásico estilo brechtiano. Toma la forma de una conferencia e intenta colocar la acción según la perspectiva del grupo o del autor. Según Boal, estas explicaciones marcan el estilo general de la obra, conferencia, foro, debate, tribunal, exégesis, análisis, defensa de una tesis u otras. En la explicación introductoria se presenta al autor, al grupo, las técnicas utilizadas, la necesidad de renovar el teatro y los objetivos del texto.

(c) Los episodios son divisiones de la estructura general, que reunirá escenas más bien independientes. El primer tiempo contará siempre con un episodio más que el segundo.

(d) Una escena o lance es un todo en sí mismo, de pequeña extensión, contiene al menos una variación en el desarrollo cualitativo de la acción dramática. Puede adoptar cualquier forma dramática.

(e) Los comentarios relacionan a las escenas entre sí. Escritos de preferencia en versos rimados, los cantan los corifeos o la orquesta. Puede limitarse al simple enunciado del lugar y tiempo transcurridos de la acción.

(f) Las entrevistas no tienen ubicación especial en la estructura del espectáculo y su inclusión dependerá de las necesidades expositivas del dramaturgo. A veces, se permite que los espectadores hagan preguntas, como en un programa de auditorio, porque las entrevistas son abiertas.

(g) La exhortación final es la última estructura que presenta el espectáculo y en ella el Comodín estimula al espectador según el tema tratado. Puede adoptar la forma de prosa coral o de una declaración.

Tal como advertía Boal, estas estructuras básicas del sistema fueron permanentes “sólo dentro de la transitoriedad de las técnicas teatrales” (Ibid., p.228). No eran soluciones

definitivas a planteamientos estéticos, estuvieron diseñadas para lograr unos objetivos muy claros del teatro brasileiro de los años sesenta, retomar el teatro para la gente, renovar la escena, producir una reflexión que ayudara a su liberación social y, en los momentos más difíciles, no permitir que el teatro desapareciera. Otras condiciones diferentes en otros países y en otro tiempo también podría utilizarlas, porque en ellas se incorpora la dinámica de la renovación y de la participación activa del espectador -también la del actor- que pueden ser garantía de actualización constante de la escena, en todo tiempo y lugar.

El Sistema Comodín fue utilizado con mucho éxito en cuatro obras que alcanzaron repercusión internacional, a través de las cuales se perfeccionó su funcionamiento y le permitió cumplir las metas que se le habían fijado, como se verá a continuación en una reseña que ilustra como se presentó esta innovación dramática.

La primera pieza presentada fue **Arena cuenta Zumbi**, en la que el Teatro Arena hace ver en forma destacada que en los tiempos violentos en que vivía Brasil, el teatro debía presentar nuevas formas, aún negando las tradicionales, propias del teatro. En esto, el planteamiento dramático que prevaleció fue el de presentar una sola unidad, entre las que hasta ahora se han proclamado: “la unidad de

la idea" (Teatro Arena, 1971, p.21). En el caso de **Zumbi**, la idea central del texto fue tomada del Obispo de Pernambuco, "la costumbre de la libertad hace al hombre peligroso". El Arena proponía una peligrosa discusión sobre la libertad, porque querían ser libres.

**Zumbi** fue el resultado de dos fases sucesivas de investigaciones efectuadas por el mismo Boal y el Arena, una la del análisis del realismo popular de sus primeros trabajos y la segunda, la búsqueda de una forma brasilera de tratamiento de los clásicos, como se explicaba en el Capítulo anterior y al inicio de este. La obra, en consecuencia, proponía una fábula universal extraída de la historia de Brasil y tratada a partir de las observaciones de la vida del pueblo. Cuenta la historia del último rey de Palmares, República Negra fundada por los esclavos africanos en el interior del Noreste del Brasil y que duró entre 1605 a 1696. Esta lucha heroica la dirigió Zumbi y sus descendientes en contra de los ejércitos blancos del Imperio portugués que intentaban destruir a su comunidad que se arrogó el derecho a vivir libres. Por haber creído en la lealtad de sus adversarios, estos esclavos negros acabaron siendo traicionados por la violencia y la astucia (Launay, 1971, p.18).

Aunque la representación de **Zumbi** muestra en apariencia una obra histórica, que

trata de eventos reales, su significado estuvo muy actualizado, era la historia del lento crecimiento del fascismo en Brasil, utilizando parlamentos de la propia dictadura. Las máscaras de los personajes ayudaban en esto y daban el contexto social de la historia, cada escena se resolvía como un día cotidiano, pero bajo la forma de un ritual, esto es, con una estructura predeterminada de acciones y reacciones (Boal, 1970a, p.92).

El primer acto, con catorce episodios, narra el comercio de esclavos que existía durante el siglo XVI, las primeras luchas contra sus amos, la lucha por la sobre vivencia en la selva, la construcción de Palmares, su desarrollo y la aparición de Ganga Zumba Zumbi. El segundo acto, con tres episodios, narra el proceso de destrucción de la República, los intentos realizados por los portugueses, el liderazgo de Zumbi y su colapso. En estas escenas se mezclaron la violencia y la tortura, con la comicidad y con canciones de victoria, todo en los estilos de la tradición afro-brasilera.

La estructura de la pieza es relativamente simple, dos actos o partes, el primero que narra y desarrolla la historia hasta su punto crítico, la destrucción de Palmares, y luego el final, más breve, que es el resultado histórico del primero. Cada episodio tiene su propia autonomía y narra un parte de la fábula.

Para facilitar la comprensión de la relación entre la historia de Brasil y la realidad presente de los años sesenta, los episodios no fueron ordenados en forma cronológica, porque para el grupo no era tan importante el recuento histórico, sino el contenido y significado para la audiencia de la época.

La segunda obra de esta serie fue **Arena cuenta Tiradentes**, de Boal y Guarnieri, que no fue publicada por prohibición de la censura. La pieza toma la historia de un héroe de la Independencia de Brasil, Joaquim José da Silva Xavier, alferes de Cavalaria Paga de Minas Gerais, llamado Tiradentes porque era dentista, “tirava, com efeito, dentes com a mais sutil ligeireza” (Calasans, 1984, p.223). La historia colocó a este hombre como un martir de la gesta, resaltando su actitud estoica con que resistió los mayores castigos que le otorgaron por realizar una insurrección fallida. Los autores lo presentaron como una corrección al mito, en vez de mártir, Tiradentes es presentado como un héroe revolucionario y, como tal, sirvió de ejemplo a su audiencia. Según los autores, Tiradentes fue revolucionario en su momento, lo que ahora puede parecer como romántico, porque pretendía derrocar un régimen de opresión y cambiarlo por otro más capaz para hacer feliz a la gente.

En este sentido, Tiradentes fue un transformador de la realidad y en su dramaturgia hay una fuerte inspiración del **Galileo Galilei** de B. Brecht. Y así, jugando con la verdad histórica y con el mito, como también con la sátira, se produjo un espectáculo desmitificador. La estrategia dramática utilizada para desarrollar los acontecimientos fue el de “conversas palacianas”, en casas de oligarcas que tramaron la conspiración, apareciendo el pueblo sólo en rápidas escenas, lo cual reflejó también una realidad porque en ese proceso casi no participó.

De esta forma, Boal y Guarnieri, le hablaban directamente a la burguesía espectadora de la obra para recordarle que aquel movimiento libertario del siglo XVIII estuvo del lado de la historia, porque coincidió con otras revoluciones importantes, como la independencia de los Estados Unidos, la de Haití o la Revolución francesa. No importaba que hubiera fracasado, porque contó con dinero, armas, gentes y propósitos muy bien definidos.

La estructura del espectáculo fue la de un tribunal, en el cual Tiradentes fue juzgado por un juez que es representado por el Comodín. Simultáneamente al juicio se desarrollan, en forma retrospectiva, las escenas que relatan los acontecimientos que en realidad ocurrieron, la

revolución fallida. El espectáculo estuvo dedicado a José Joaquim Maia, estudiante brasilero en Francia que fue el que pensó por primera vez en la Independencia de Brasil y escribió una carta a Thomas Jefferson pidiendo la ayuda de los Estados Unidos para el movimiento libertario. Se reproducen ambas cartas, la del estudiante y la respuesta evasiva.

En el último episodio, la platea asume la función del tribunal. Aquí Tiradentes crece en heroísmo frente a la muerte. El individualismo y el despotismo contrastan con la dignidad de Tiradentes, que consciente de su rol histórico dice: "Armei uma meada tamanha que nem em cem anos eles vão conseguir desatar" (Ibid., p.227).

El Arena intentó mostrar que las desconfianzas estuvieron en las casas privadas, en los gabinetes oficiales y que la gente en general nunca fue consultada. La única preocupación de estas elites era la amenaza a sus fortunas por parte de la corona y perdían el tiempo en detalles, mientras uno de ellos los delataba.

El propósito del Arena fue el de cuestionar a la platea brasilera de 1968, tomando el ejemplo de Tiradentes, remitiendo a un héroe y haciendo la pregunta más angustiante del momento, ¿no estarían ellos también perdiendo el tiempo en



actitudes contemplativas mientras los militares colocaban a sus soldados en la calle? -Boal y Guarnieri tenían razón. Ese fue el mismo año en que se dictó el Decreto No. 5 de la dictadura que terminaría con las actividades del Arena y con todo el teatro brasilero por quince años.

Los últimos dos espectáculos de la serie que utilizaron el Sistema Comodín fueron **Arena cuenta Bahía** y **Arena cuenta Bolívar**. **Bahía**, fue un espectáculo basado completamente en testimonios de la gente, a quienes se les hacía una pregunta tomada de una canción muy popular, ¿Usted cree que Bahía es verdaderamente la tierra de la felicidad? -Las respuestas fueron estructuradas dramáticamente y se hizo un collage con canciones con lo cual se conformó un espectáculo de tipo “teatro verdad”, especie de documental ilustrado con canciones. Según Boal, “ésta no fue una obra de teatro propiamente dicha; en ella no había diálogos, todo era musical” (Boal, 1974; Quiles, 1984, p.114) En este musical intervienen seis cantantes de Bahía que contaban la historia del hombre de la Región noreste, el que emigra del norte hacia el sur huyendo de los problemas económicos y sociales que allá enfrenta. Al llegar al sur, se encuentra con que ahora hay nuevos problemas, desempleo, mala alimentación, hacinamiento, etc. Lo interesante

del musical era que la música tomaba el rol del diálogo, los cantantes cantaban como personajes.

En cuanto a **Bolívar**, se relata la historia del héroe venezolano, con amplia utilización de máscaras. Así aparecen en escena burgueses, cowboys, revolucionarios, masas ignorantes y diplomáticos, siendo aquí lo importante lo que se ha denominado las máscaras del comportamiento humano. Las máscaras cristalizaron una apariencia física de las fuerzas sociales que encarnaba cada personaje. En este sentido, la máscara presentó las características fundamentales de las relaciones que ésta establece. Cada relación se presentó como un ritual, para lo cual se requería del actor una completa preparación física y emocional. De esta forma se presentó la historia de un hombre excepcional, como una manera de mostrar que el sistema también presentaba ejemplos que se podían seguir. (Boal, 1970).

En esta serie se puso de manifiesto el uso de dos técnicas especiales a las que Boal les ha dedicado bastante atención, cuales son las del ritual y la de la máscara social. Por ello, desarrolló una sección especial de notas para orientar a los actores de interés en sus concepciones de base, porque complementan y completan esta etapa de formulación del Comodín.

Para el público, en general, hablar de rituales es algo poco comprensible y en el teatro también, pero lo cierto es que se viven muchos rituales cotidianamente y más aún en la escena. Por esto, se hacía necesario diseñar ciertas técnicas que hicieran visibles los rituales como tales. En otras palabras, lo que Boal buscaba era una fórmula teatral para dejar al descubierto la alienación del personaje, sin establecer una relación empática.

En la práctica teatral Boal establece una metodología que dejó al descubierto el ritual, para lo cual se deben efectuar los siguientes pasos:

-(a) Descomposición del ritual. Consiste en desfamiliarizarlo, se descompone en sus partes, como por ejemplo dos luchadores que se enfrentan a distancia.

-(B) Descomposición en el tiempo. Esto se logra colocando las reacciones antes de las acciones. Así, el luchador sufre el golpe antes de que se lo den. De esta forma, el personaje cumple su función dentro del ritual, aunque esté ausente su referente. Según Boal, “se trata casi de sustraer la figura que determina un ritual y mantener la figura ritualizada desempeñando su ritual” (Boal, 1974, p.235).

-(c) Multiplicación de las perspectivas ópticas. Consiste en reproducir, desde distintas

perspectivas el mismo ritual, como si fuera una reseña del ritual desde diferentes visiones.

-(d) Aplicación a una escena de un ritual de otra. Pretende revelar la verdadera esencia de las relaciones sociales que establece el ritual, como por ejemplo, al ritual amoroso se le aplica el ritual señor-esclavo.

-(e) Repetición del ritual. Se repite en forma idéntica o modificada hasta que se observen y se den cuenta los hilos que mueven a ese ritual.

-(f) Rituales simultáneos. Se agrega un ritual a otro, simultáneamente, para acentuar su sentido.

-(g) Metamorfosis. El cambio de personaje en el actor debe ser efectuado en forma lenta, para mantener las características de las del ritual.

En cuanto a la máscara social, el proceso se orientó a identificar algunas cuestiones claves de su caracterización, tales como la clase social del personaje, rol social básico, relaciones de familia, sexo, contexto social (familia-vecinos-trabajo). Con estos elementos se procede a desenmascarar el personaje en todos los papeles que desempeña , en la interdependencia de cada rol y en las relaciones que establece con otras funciones.

El Sistema Comodín sólo pudo desarrollarse hasta fines de los años sesenta,

luego la dictadura militar hizo imposible su continuidad. Debido a esto la única salida que le quedó al Arena fue la de hacer un teatro que buscara a su público donde éste estuviera: en la calle. Surgen, entonces, nuevas formas para hacer teatro, mantenerlo vivo y evitar problemas con las autoridades, lo que llevó a Boal a estudiar el teatro popular y a efectuar nuevas innovaciones dentro de esta nueva perspectiva dramática, tema que se aborda en el siguiente capítulo.



### **CAPITULO TERCERO.**

#### **LAS CATEGORÍAS DEL TEATRO POPULAR DE BOAL.**

Efectuado sobre su propia experiencia teatral, preferentemente en Brasil, además de su conocimiento de la realidad continental, esta teorización sobre el teatro popular da cuenta de una generalización para América Latina. Tal vez, lo más importante, es que se refiere a un hecho teatral que históricamente ocurrió en la década de los años sesenta. Por esto, su trabajo entrega los conceptos claves que permiten analizar el desarrollo del teatro popular en la región, en una forma bastante consistente y para este período precisamente.

Toda la argumentación de Boal se apoya fundamentalmente en la teoría brechtiana que, en lo relativo al teatro popular confirma y mantiene, pero que en su visión le da otra significación. Es notorio, por tanto, que en sus categorías adopte el principio de Brecht según el cual "el pueblo debe ser destinatario de todo arte", de los cual provendría intrínsecamente lo popular (Boal y Martínez, 1968, p.59). Por esta razón, el esquema que Boal aplica es una variante de esta estética que ve al arte no como una simple reflexión de la realidad, sino como un modo de práctica social que pretende

cambiar esa realidad, cuyo artista más próximo era el propio Brecht y cuyo teórico más prominente fue W. Benjamín.

El punto de partida de las categorías, es la definición del teatro como una “arma” eficiente en el campo político. El teatro, entiende Boal (1974), aunque no trate temas políticos, es político. Además, el teatro debe ser totalmente popular y no para élites o sectores minoritarios. La esencia del teatro es popular. Siempre ha habido teatro popular porque siempre ha habido pueblo (p.9). Por tanto, en la visión de Boal, el teatro debería ser popular y postular como fin el cambio social, todo dentro de una perspectiva latinoamericana.

Su libro **Categorías del Teatro Popular** fue escrito en Brasil, en 1970. Posteriormente, en 1973 y 1974, nuevas ediciones ampliarían esta visión. Su enfoque del teatro popular concitó gran interés entre los estudiosos del teatro, siendo calificado como uno de los primeros teóricos que ha dado a su experiencia una proyección popular y sus aportes en esta materia -categorías y técnicas del teatro popular latinoamericano- han sido reseñados como valiosos para todo el teatro contemporáneo.

Para determinar las categorías del teatro popular, Boal establece, en primer lugar, la diferencia entre los conceptos de población y pueblo. Población, es la totalidad de los



habitantes de determinado país o región. A su vez, pueblo, incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. En el pueblo quedan comprendidos los obreros, campesinos y quienes están temporal u ocasionalmente asociados a él. Ahora bien, los que forman parte de la población pero no del pueblo, es decir, los que no constituyen el pueblo, son los propietarios, los latifundistas, los burgueses y los que se encuentran asociados a ellos, como los ejecutivos, los mayordomos y todos los que profesan su misma ideología.

Explica Boal que, basado en estas definiciones, se tendrían cuatro categorías de teatro que se refieren al pueblo : 1) Teatro del pueblo y para el pueblo, 2) Teatro del pueblo para otro destinatario, 3) Teatro de la burguesía contra el pueblo y 4) Teatro por el pueblo y para el pueblo.

**3.1 El teatro del pueblo y para el pueblo.** Esta categoría fue la que Boal define como eminentemente popular. El espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, muestra al mundo en su constante transformación, contradicciones y caminos que lo conducirán a la liberación del hombre. Su destinatario es el pueblo mismo. Es efectuado por profesionales (actores, directores, dramaturgos y técnicos) y corresponde, en general, a espectáculos que reúnen a grandes

concentraciones de trabajadores, en sindicatos, calles y plazas. Sus temas no tienen restricciones, siempre que sean realizados desde una perspectiva de transformación permanente, de la desalienación y de la lucha contra la explotación del pueblo.

No obstante, son prioritarios también en este teatro los temas sociales, representación de clásicos y espectáculos folklóricos y de fiestas de carnavales. Los temas en que el teatro popular parece no incursionar son los tipo existencial, de neurosis o psicológicos, en donde la sociedad es mostrada según una perspectiva subjetiva de un personaje, así como triángulos amorosos, que lo igualaría con el teatro convencional -burgués, según expresa Boal-. En esta categoría, se pueden distinguir tres tipos de teatro popular:

a. **El teatro de propaganda**, heredero directo de los grupos europeos de agit-prop. En Brasil, fue realizado con cierto éxito hasta 1964 por los Centros Populares de Cultura (CPC), que enseñaban al pueblo de todo, desde arte culinario hasta cine. Fue éste un teatro de urgencia, que trató los problemas cotidianos del pueblo, a fin de preparar sus acciones políticas (por ejemplo, el espectáculo elaborado la misma noche que el presidente Kennedy determinó el bloqueo naval a Cuba).

b. **El teatro didáctico**, que aborda temas más amplios y perdurables. Su objetivo es el de ofrecer una enseñanza práctica o técnica, de cualquier materia u objeto como, por ejemplo, la agricultura. En este sentido, recuerda al teatro realizado en China durante 1937, que junto con propagar las ideas revolucionarias, contribuía a la movilización de masas para incorporarlas al proceso de producción agrícola.

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

### **3.2 Teatro del pueblo para otro destinatario.**

Esta categoría fue elaborada para incluir a todos aquellos teatros profesionales, independientes, que se mantienen en función de un público burgués, pequeño burgués o por medio de los subsidios del estado. Refiriéndose al teatro de resistencia que existió durante la ocupación nazi en Francia y que presentó obras como **las Moscas** de J. P. Sarte, o **El deseo atrapado por la Cola** de Picasso, Boal mostraba que éste era un teatro camuflado, que hablaba a su público en un código muy claro,

incitándolo a luchar contra el fascismo, aspecto este en el cual residía su característica de popular.

Basado en esto, un espectáculo será popular si asume la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social que presenta en escena, aún cuando como el mismo Boal (1972) subraya, no sea presenciado por el pueblo, “la presencia del pueblo no determina necesariamente el carácter popular del espectáculo” (p.21), con lo cual se acerca al teatro popular que realizaban todos aquellos grupos independientes que actuaban para la burguesía, en salas tradicionales, destinado a las capas medias, muy comunes en América Latina.

Para Boal, el llamado público burgués contiene sólo al 10% de los burgueses, el resto son aspirantes a serlo, es decir, son bancarios (no banqueros), estudiantes, profesores, profesionales liberales y otros que aceptan los principios políticos o filosóficos de la burguesía, pero no disfrutan de sus ventajas, “piensan como burgueses, pero no comen como burgueses” (Ibid, p.22). Estos grupos posiblemente transmitan las ideas de la burguesía, pero evidencian su contradicción fundamental en el diario vivir.

Ilustran esta categoría dos tipos de contenidos, implícito y explícito. El teatro

**implícito** es aquel en el cual no se revelan de inmediato, en forma evidente, el verdadero significado de la perspectiva popular. Constituirían lo que comúnmente se llaman obras de “denuncia”, como el ejemplo ya revisado de la resistencia francesa o la pieza **El Mejor Alcalde, El Rey** de Lope de Vega, referida al tema de la justicia, **El Inspector General** de Gogol, que analiza el problema del poder y **El Círculo de Tiza Caucasiense** de Brecht, referido al problema de la propiedad de la tierra.

El teatro de contenido **explícito** es poco valorado, por los problemas que ocasiona su presentación, como ocurre cuando la perspectiva del pueblo se muestra abiertamente, lo que ha conducido a establecer una censura oficial, como sucedió en ocasión de la Feria Paulista de Opinión, en 1968, en la cual seis dramaturgos presentaron obras breves, junto a cantantes y pintores en un espectáculo que se convirtió en un verdadero juicio a la dictadura militar, siendo censurado.

### **3.3 Teatro de la burguesía contra el pueblo.**

Esta es la categoría que patrocinan las élites dominantes con el fin de modelar a la opinión pública. En realidad, nada tiene de popular. Esta categoría incluye la totalidad de los programas de televisión, series y teatro tipo Broadway que se presentan en la calle

Corrientes de Buenos Aires, Avenida Copacabana de Río de Janeiro, Chacaíto de Caracas y teatros similares en el resto de Latinoamérica.

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

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

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

El teatro-periódico estimuló la formación de grupos teatrales entre estudiantes y obreros. Experimentando con técnicas de creación colectiva y otras sobre análisis visual, se abordaron los más diversos problemas. Todos ellos eran presentados como “ediciones” de una forma teatral que se utiliza esencialmente como medio de comunicación social.

Como producto de esta experimentación se definieron nueve técnicas diferentes para dar a conocer noticias, entre las cuales se pueden mencionar las siguientes.

- Lectura simple
- Improvisación sobre noticias
- Lectura con ritmo y música
- Utilización de medios audiovisuales
- Lectura cruzada de noticias
- Escenificación de contexto, y
- Noticias fuera de contexto.

En esta categoría, por primera vez el pueblo es agente creador y no sólo el inspirador de un modelo. Por estas características especiales, Boal la incluyó, posteriormente, junto a otras, en su proposición del Teatro del oprimido.

Esta es, en resumen, la propuesta de Augusto Boal sobre caracterización del teatro popular. Partiendo de las definiciones de lo que debe ser popular y antipopular, conformó

cuatro categorías generales que ordena de diferentes formas según función -propaganda, didáctico y cultural-, contenidos -explícitos e implícitos-, destinatarios -pueblo y burguesía- y agentes de realización - profesionales del teatro, aficionados y todo el pueblo-. En forma secundaria, cada categoría y subcategoría tienen sus propios objetivos e incluso, temas específicos que se relacionan con la perspectiva popular propuesta. En parte, estas categorías son precisas y en otras, difusas y elusivas. Con todo, esta caracterización es la que mejor da cuenta y clasifica al teatro popular, pero como se discutirá en detalle a continuación, este recuento está abierto a observaciones y rectificaciones.

Es indudable que todo el esquema hasta aquí, está basado en valiosas experiencias que no deben obviarse. De ahí devienen los diferentes puntos de vista, ejemplos y expresiones que, en general, pueden ser extendidos a todo el continente, pero que al mismo tiempo, evidencian cierta falta de un referente teatral más amplio. En este sentido, no deja de tener razón J. Monleón (1978) cuando al entrevistar al propio Boal sobre este tema, le solicitara expresiones más claras y concretas de sus categorías del teatro popular en Latinoamérica (p.75). Este hecho, que no



desmerece su valor conceptual pareciera limitar, sin embargo, el alcance de la propuesta.

Igualmente, y al parecer por las mismas razones anteriores, el concepto de teatro popular se deslizó por canales ideológicos y artísticos más bien estrechos, dejando un vacío sobre cómo enfrentar la situación futura del continente, con toda la dinámica social implícita, que no ha sido, ni teatral ni ideológicamente clara, sino una combinación poco precisa de esfuerzos que ha intentado realizar un teatro popular en contra de las más difíciles condiciones. Claramente, para poder entender esta situación, analizar sus conceptos y proyectarlos en un horizonte de tiempo más extenso y sostenible, es esencial tener presente que estas formulaciones han sido concebidas en una determinada coyuntura -tanto escénica como histórica, social e ideológica.

Por ello, sus creaciones si bien reflejaron una realidad determinada, realizada teatralmente de la mejor forma posible, ideológicamente se sostiene en códigos un tanto difusos, para prevenir posibles censuras o represión, como es el caso del teatro colombiano y centroamericano de las últimas décadas, el teatro popular chileno de fines de los años setenta o el Teatro Abierto argentino de los años ochenta. En este sentido, sería bueno precisar que el teatro popular, aunque

sea definido desde una perspectiva del pueblo, no implica una canalización ideológica unívoca y principal, sino que es más bien una orientación general sujeta a un devenir no predecible, pero asida al pueblo en un contexto histórico más o menos preciso.

Además, tampoco supone la realización de una vez de un teatro militante, como pareciera sostener Boal, sino que pasa por diferentes etapas de crítica y cuestionamiento social, cultural e ideológico, extremando las posibilidades que le brinda un sistema particular y específico. Pero, por sobretodo, se encuentra inmerso en un ambiente de estímulos y acciones de la vida común y corriente de las comunidades de un país o región.

En lo relativo al folklore y a su expresión escénica, es donde estas observaciones pueden llegar a ser más profundas. Para Boal, manifestaciones como las del carnaval carioca o de la música de samba, corresponden a una expresión escénica “del” y “para” el pueblo, que cumplen una función eminentemente cultural. Aquí se evidencia la necesidad de diferenciar de una parte, su manifestación actual, con toda la influencia transculturizadora, de manipulación comercial y su origen ritual, de otra, tal y como puede ser recogido por la tradición del pueblo mismo. Debe quedar claramente establecido que todo

folklore es popular, pero no todo lo que se presenta envuelto como popular responde a un determinado folklore.

Explica Boal que los espectáculos folklóricos pueden ser “un buen entrenamiento para el pueblo”, aunque si su contenido no es claro, este puede ser fácilmente transformado por los medios de comunicación de masas. El ejemplo del carnaval carioca es la mejor expresión de esta desviación cultural. El gobierno nacional apoya su realización otorgando facilidades administrativas y apoyo económico a las escuelas de samba. El carnaval se transforma en un aliviador de la tensión social al permitir que el pueblo durante tres días transgreda normas, leyes y costumbres. Pero, luego, se restablecerá el orden y la ley. El costo de este carnaval es la manipulación del hecho popular y la censura de sus temas de protesta. Es decir, como explica Canclini (1982). en la transformación de esta fiesta se manifiesta la utilización económica e ideológica de un hecho cultural.

La segunda categoría del teatro popular de Boal, tiene como destinatario a los sectores medios. Esto merece también una mayor precisión. Aún con todas las dificultades que presentan las sociedades latinoamericanas para ser estudiadas en clases más o menos típicas, es posible diferenciar al menos tres tipos: (a) una

clase que podría denominarse como burguesa, propietarios de capitales y que viven de sus ganancias y el lucro, entendiendo por capital los títulos universitarios, militares y niveles de influencia, como también conceptuando como ganancias y lucro, tanto las ventas como las especulaciones y acciones de corrupción. (b) el sector medio, que lo constituyen los empleados, funcionarios públicos, militares, técnicos, profesionales, medios y otros que se ubican entre la burguesía y los trabajadores, que constituye el tercer tipo, (c).

Los sectores medios, que tuvieron gran crecimiento cuando se desarrollaron las ciudades en América Latina, asumen preponderancia y peso durante este siglo, cuando movimientos como la Revolución mexicana, la agitación política de los años veinte y treinta en Chile, la subida de Irigoyen en Argentina en 1916, la aparición de movimientos políticos populistas como el APRA peruano y luego, la emergencia de una corriente socialdemócrata, los adhiere a su proyecto en la lucha por el poder. Su característica de no tener claros intereses de clase los hace oscilar constantemente. Pero, en un contexto de crisis económica o social, como la ocurrida en los años setenta en Latinoamérica, estas capas medias resultan implacablemente desmerecidas, pierden gran

parte de su esfera de poder, sale de sus manos “el destino nacional” y deben sumarse a las corrientes que se abren en otros sectores que ejercen el poder.

Estas precisiones tienen importancia en los fenómenos culturales y en las manifestaciones populares. De un lado, señalan con claridad el terreno en el cual se abona el concepto de anti-pueblo de Boal, y de otro, permiten observar las limitaciones de cada una de estas capas frente a las expresiones del teatro. Las capas medias, interesadas en un desarrollo cultural, antagonizan a la burguesía con sus gustos esencialmente chabacanos. Pero, igualmente, su apatía y pasividad cultural es campo fértil para la colonización cultural.

Tal vez, lo más importante de estos sectores lo constituya su acción como centro de poder en las instituciones públicas, es decir, como responsables de la administración burocrática de la cultura, lo que hasta cierto punto se puede presentar como una forma concreta de afirmación cultural propia, más o menos cohesionada. De la evaluación de estos factores, así como de la profundización de los mismos, depende en gran medida el abrir una audiencia válida para el teatro popular y la inclusión de profesionales e intelectuales que provienen de este sector. De esta forma, las características de cada clase sugieren una

actitud cultural que puede indicarse como de cercanía, alejamiento o de relación estrecha con lo popular.

La tercera categoría de Boal es la del teatro de la burguesía, anti-popular. Se asimila a ésta, por una parte, a los espectáculos comerciales imitación de Broadway y por la otra, a las obras que se presentan a través de los medios de comunicación, especialmente de la televisión. En realidad, a pesar de ser dos ejemplos diferentes, están muy relacionados.

En efecto, los medios de comunicación masivos, por su elevada inversión y por el alto impacto que provocan en su audiencia (independientemente de su valor estético), han tenido en América Latina el efecto de absorber al teatro tradicional, convencional, de élite. En este esquema no queda espacio para la experimentación ni para lo popular. De hecho, a partir de los años setenta, las innovaciones teatrales y las corrientes experimentales comienzan a desaparecer de la escena.

Debido a esta fuerte influencia de los medios de comunicación de masas, aún el mismo concepto de cultura popular es puesto en discusión. Los medios, con su impacto avasallador preconizan una cultura popular de tipo cuantitativa, estadística, replanteando la forma de hacer teatro y la manera de abordar a las masas. Accesibilidad y comprensión por las

masas, son categorías de primera importancia para este nuevo campo que se va abriendo.

Es importante reconocer, no obstante, el poder de los medios masivos como una institución cultural y poner en adecuado lugar la utilización ideológica que se hace de ellos. En la sociedad moderna, los medios de comunicación masiva son importantes. El ejemplo que cita H. Eco (1965), del hombre que entona una melodía de Beethoven porque la ha escuchado “popularizada” en la radio, representa, sin duda, un acercamiento al músico que en otros tiempos estaba reservado sólo a las clases privilegiadas, algunos de los cuales también lo gozaban en forma superficial.

Aún con estos problemas descritos para la televisión, su incorporación como expresión escénica no debiera hacerse renunciando a pretensiones artísticas o sociales. No se puede asumir una posición popular sobre conceptos rígidos, sino adoptando criterios amplios, como enfatiza Brecht al poner en claro que “el pueblo entiende formas innovadoras de expresión, aprueba puntos nuevos de vista, supera las dificultades formales cuando estas reflejan sus propios intereses” (Wischmann, 1973, p.10). En las funciones asignadas a los medios de comunicación masiva -comunicar, enseñar y entretener- la escena popular puede

desempeñar un rol de preponderancia. Y siempre debería intentarlo.

Respecto a la cuarta categoría de Boal, que denomina Teatro-Periódico, en la cual el pueblo se transforma en un creador por sí mismo, cabría una observación complementaria. El Teatro-Periódico, de acuerdo a lo ya expresado en lo relativo al folklore, no es una forma directa de representación. Analizado desde su origen, a partir de un grupo de actores del Teatro Arena y posterior puesta en práctica en diferentes lugares cercanos al pueblo, se evidencia la utilización de agentes promotores del mismo, es decir, es una idea dirigida y que siempre permitirá promover este tipo de representaciones. Tal como lo reconoce el mismo Boal, en el fondo, se trata de “entregar medios para hacer teatro”. Es una intención, que en la medida que sea exitosa, se transformará en una verdadera expresión del pueblo. En este sentido, no hace sino recoger el gran objetivo que Meyerhold le atribuyera al teatro, cual es el de no mostrar un producto artísticamente terminado, sino intentar hacer del espectador un co-creador del teatro (Fraenkel,1969, p.181).

Finalmente, cabría analizar dos aspectos formales expresados por Boal. El primero se relaciona con el establecimiento de una serie de



subcategorías, que si aportan conceptos explicativos sobre el alcance de los diferentes tipos de teatro popular, no es menos cierto que su existencia en la escena de América Latina no se dio, al parecer, tan claramente. Esto es, que el teatro del pueblo y para el pueblo realicen un repertorio en el cual de preferencia incorporan obras de tipo propagandístico didáctico o cultural, es algo que señala orientaciones funcionales descriptivas pero, pensar por ello que los autores o grupos se especializan en estas orientaciones conduciría a un error, por cuanto aquello implicaría que los grupos deberían ser encasillados en una de ellas, en circunstancias que cultivan una amplia gama temática y de variados fines.

Por esta razón, si bien estas ideas han contribuido a entregar una explicación más completa del teatro popular latinoamericano, su uso no debiera extenderse más allá de su propio marco conceptual, para evitar equívocos o malas interpretaciones. Resulta evidente que el teatro popular no sólo ha avanzado sobre una diversidad de temas, autores y estilos, sino que también se va realizando a través de intercambios y condicionamientos con respecto al teatro convencional, resultando por esto claramente inadecuada su división para producir una explicación de este fenómeno. En cierta forma, implica estratificar al teatro en

casillas que no ocupa, lo que conduce a una inmovilidad artística, se opone abiertamente a una visión dinámica y a un estudio crítico de su caracterización.

En todo caso, el objetivo central de este tipo de análisis, como lo ha señalado Gramsci (1954) al estudiar la cultura, debe centrarse no en lo estático, ni en los desniveles de una de las partes en discusión, sino en sus desigualdades, conflictos y pérdidas de autonomía que han caracterizado la historia del teatro popular.

El segundo aspecto formal que se ha mencionado, dice relación con el uso de numerosas preposiciones que señalan los sectores sociales a las que estas categorías son aplicables. Boal habla primero de un teatro que debe inscribirse “en” una perspectiva popular. Luego, sus categorías quedan definidas en términos de “del” y “para” el pueblo, “del” pueblo y “para” otro destinatario, “por” el pueblo y “para” el pueblo. Finalmente, que el teatro antipopular sería el producto hecho “por” la burguesía “contra” el pueblo. Esta serie de preposiciones se suman a las que han utilizado otros autores, tales como teatro “del” pueblo, teatro “desde y para”, etc., con lo cual se ha provocado una confusión, que se sugiere simplificarse.

Estas observaciones, que no desmerecen la propuesta de Boal y de otros investigadores,

en algunos casos pareciera que deben precisarse mejor con el objeto de que su caracterización adquiriera mayor claridad conceptual, especialmente en aspectos fundamentales de su clasificación.

La idea subyacente en estas categorías ha sido que para tener una adecuada caracterización del teatro popular latinoamericano, se deben considerar la diversidad de expresiones ocurridas en el continente, su contexto histórico, socioeconómico y político para un período de tiempo determinado, los problemas y circunstancias propias de la actividad teatral. A partir de la segunda mitad de la década del setenta, en Latinoamérica se comienza a hablar del Nuevo Teatro para referirse a la continuidad de este movimiento popular en toda la región. El término "Nuevo Teatro Latinoamericano" tiene un uso que se remonta a los años veinte del presente siglo. Numerosos estudiosos se han referido a momentos deslumbrantes de escena continental bajo la fórmula de nuevo teatro, implicando con ello una expresión renovadora no siempre de contenido popular (Dauster, 1967 y 1973; Rojo, 1972).

Sin embargo el reciente concepto del Nuevo Teatro latinoamericano, parece tener su origen con las actividades del Teatro

Experimental de Cali. A fines de la década del sesenta, el trabajo de E. Buenaventura y el TEC entran en su etapa definida como de rescate de la historia nacional y de plantearse con claridad los grandes problemas nacionales, lo cual quedaría plasmado en numerosas obras, que resumiría el concepto central de este nuevo teatro: énfasis en lo popular, no comercial, apoyado en la historia del pueblo e iniciador del método de trabajo de la creación colectiva, que luego se expandiría hacia el resto del continente. Este aspecto se verá confirmado al efectuarse el I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba, 1983), que reunió a representantes tanto de América Latina como de Europa, en torno a estos principios (Brick, 1983).

No es menos cierto, sin embargo, que algunas formulaciones del nuevo teatro latinoamericano se correspondían con las enunciadas por el movimiento de la escena europea de los años sesenta, fundamentalmente en sus proposiciones de compromiso y transformación de la sociedad, como lo fue el teatro de P. Brook en Gran Bretaña, Bread and Puppet en los Estados Unidos y, especialmente, la Nuova Scena italiana, creada por Dario Fo, en 1968, movimiento esencialmente de carácter popular (Cowan, 1977).

## CAPITULO CUARTO

### EL TEATRO DEL OPRIMIDO

Cuando Boal debe dejar su país, para irse al exilio en Argentina, comienza un nueva etapa en su vida teatral. Ha perdido su teatro en Brasil pero no sus ideas. Es, entonces, el momento en que su visión creadora imagina nuevos esquemas dramáticos que ya se habían iniciado en sus últimas experiencias paulistas. Por esto, más que nunca su impulso de artista se encaminará a darle forma a sus pensamientos y a ponerlos en práctica ante nuevas realidades, especialmente recurriendo al recuerdo de sus últimos años en el Arena, a fines de la década del sesenta.

En este sentido, sus propuestas relacionadas con la práctica del teatro popular, especialmente aquellas formas de transferencia de noticias a través del teatro -Teatro-periódico, o aquellas en que el teatro no aparece visible, que se efectuaba en cafés y estaciones del metro -Teatro invisible, o aquel en que los espectadores intervienen en forma dramática con el fin de resolver sus problemas -Teatro-foro, eran formas teatrales a las cuales se imponía darles un marco conceptual más definido.

Esto ocurrió en 1973, cuando el gobierno del Perú inició un programa nacional de alfabetización destinado a erradicar ese mal del país. Boal participó en este programa con el objeto de hacer del teatro parte integrante de los lenguajes que utilizara esta iniciativa. Para esto, se planteó la transformación de los espectadores pasivos en actores-transformadores activos de la acción dramática, aspecto que era justamente parte de sus últimas experiencias realizadas en Brasil y Argentina con sus búsquedas en el teatro popular, como ya se vio en el Capítulo anterior. Esta nueva experiencia, la de Perú, enriquecerían aún más su visión del teatro y dejó como un producto concreto de las mismas un conjunto de técnicas y más de doscientos ejercicios y juegos para realizar con actores y espectadores -no actores, que años más tarde, en 1975, se convertiría en un libro de teatro.

Por estas razones, las experiencias de Boal en Perú, con la utilización del teatro, educación y participación popular son, tal vez, el paso más importante de su evolución teórica y práctica hacia la formulación de lo que él mismo denominaría Teatro del Oprimido, y constituyen sin dudas, las bases del mismo.

En estas ideas, inspiraban a Boal su permanente llamado para rescatar el teatro para la gente, de modo que éste pudiera utilizarlo

como “medio de comunicación para discutir sus problemas” (Driskel, 1975, p.74).

De acuerdo con sus escritos, en 1974 aparecerá el libro **Teatro del opimido y otras poéticas**, cuyo objetivo era el dar a conocer diversas poéticas, tales como las de Aristóteles, Machiavello, Hegel y Brecht, que le condujeron a concretar su idea de un teatro del oprimido. Luego, escribe el libro **Técnicas latinoamericanas de teatro popular** (1975), en donde reúne un conjunto amplio de nuevas formas teatrales, incluidas las ya comentadas más otras nuevas como las del Teatro-biblia y otras, en un intento por sistematizar la práctica teatral que acompañaba a sus formulaciones teóricas y conceptuales. Esta publicación se complementó con un tercer libro que sigue las mismas orientaciones de éste último, denominado **Doscientos ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de hacer algo a través del teatro** (1975), que como se puede concluir, resume también sus experiencias en Perú.

Finalmente, estando ya fuera de América Latina, en Francia, aparecerá su libro **Teatro oprimido, volumen 2** (1978), en idioma francés, que a su vez, resume sus experiencias latinoamericanas y añade sus cambios en la perspectiva que le da al teatro, fruto de su contacto con una nueva realidad, la europea,

junto a nuevas experiencias adquiridas en este continente.

Todas estas ideas, así como sus libros, el ejercicio de una práctica y las discusiones teóricas que sostendría en toda Europa comenzaron a ser conocidas en forma más universal ya a comienzos de los años setenta. En 1978 se publican sus primeros libros en Francia, en idioma francés, en 1979 en idioma en inglés que lo da a conocer en Estados Unidos y en Inglaterra y, a la inversa, la información de sus trabajos en Europa sólo sería conocida en América Latina a partir de los años ochenta, como es el caso de libro **Teatro del oprimido, volumen 2** que aparece en Latinoamérica en 1980, en español, con el título de **Juegos para actores y no actores. Práctica del teatro del oprimido**, y toda la colección de **Boletines del teatro del oprimido**, que son producidos por su centro de estudios en París, que no han sido traducidos, los cuales comienzan a circular a partir de 1979. Esta es la actividad que ha desarrollado a través de los años y que el mismo Boal ha denominado como Teatro del oprimido.

Esta serie de publicaciones aparecidas han ido profundizando sus ideas y, a la vez, el mismo paso del tiempo las ha ido depurando, decantando y clarificando algunas,



transformando otras y aún, agregando nuevas argumentaciones a sus propuestas.

Se puede decir que hasta el mismo nombre de esta última propuesta -teatro del oprimido-, ha sufrido transformaciones. La concientización en América Latina se asocia de inmediato con el modelo pedagógico del también brasileiro Paulo Freire, que con el tiempo ha sido universalmente conocido. Por ello, el título parecía haber sido tomado de las experiencias de este último y aplicado al teatro. Sin embargo, en un artículo de Robert Jacoby (1972) reseñando el estreno de la pieza **Torquemada** en Buenos Aires, comenta la salida de su próximo libro expresa que “estoy preparando un libro -cuenta Boal-, donde resumo mis teorías; es, en cierto modo una respuesta a **Hacia un teatro pobre** de Grotowsky y su título lo define: **Desde un teatro de los pobres**” (p.123). Años más tarde, Boal declararía que el Teatro del oprimido no es el teatro proletario sino que “es el teatro de las clases oprimidas y de todos los oprimidos dentro de esas clases” (Quilez, 1984, p.110).

En este capítulo se revisa esta teoría siguiendo un esquema en donde primero se examina su interpretación de conceptual y de la historia del teatro, la que le permitió llegar al punto desde donde se enmarca su teoría, luego se presentan los conceptos básicos definitorios

del Teatro del oprimido, que son los que permitirán entender su formulación y sus formas de expresarse, a continuación se reseñan sus experiencias en Perú, en donde se formaliza su teoría del teatro del oprimido dentro del ámbito latinoamericano y, finalmente, la ampliación de la misma a la luz de sus experiencias en Europa.

#### **4.1. El desarrollo histórico del teatro.**

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

De partida, y tal como se ha señalado en el Capítulo tercero de este trabajo, el teatro lo define Boal como un arma eficiente en el campo político, dado que el teatro es una actividad con fuerte acento político, como todas las actividades humanas. Pero, también lo es de tipo social y colectiva, en la medida en que satisface las necesidades humanas de comunicación, lo cual incluso trasciende en importancia a la política misma. En este sentido, Boal ha expresado que “hasta ahora el teatro ha sido un lugar en dónde se representan

imágenes del pasado. Ahora creo que debemos concentrarnos en el presente y futuro” (Driskel, 1974, p.74). Esto ha sido lo que ha llevado a poner el teatro en un nivel similar al del lenguaje, por lo cual también se podría decir también que “es el teatro como lenguaje el que deben usar todos” (Ibid.; Boal, 1974, p.147).

Igualmente reseñado en el Capítulo anterior y que puede ser sumado a esta serie de conceptos está el que señala Boal de que todo teatro es popular, significando con esto que el mismo debería ser especialmente hecho por el pueblo y no por elites artísticas. Esto se debería a que en esencia el teatro siempre ha sido popular, porque siempre ha existido pueblo, aunque también existan intereses que separan los fenómenos artísticos en morales y políticos, en circunstancias que según él esto es imposible de lograr y todo arte es, a la vez, político y moral.

Gran parte de estas ideas fueron tomadas de Brecht y esta última, la de un teatro popular, se corresponde a lo que el teatro épico postulaba, incluyendo la participación del público (el pueblo), factor que contrarrestaría a la idea de la ilusión teatral. Boal en su formulación del Teatro del oprimido agregará a esta cualidad de la participación activa brechtiana, la del rol de la acción por parte del

mismo espectador, efecto éste que más adelante se analiza con mayor detalle.

Un concepto más amplio que estos y que complementan sus ideas básicas lo constituyen sus ideas sobre la estética. De acuerdo con Boal, "el teatro, como todas las demás artes, es una producción de imágenes ordenadas del mundo" (Quiles, 1984, p.110). Para clarificar mejor esto explica que hay dos formas de efectuar este orden, uno que presenta el mundo en constante transformación y el otro que lo presenta en forma estática, incambiable. De acuerdo con esto, también existirían dos formas distintivas de expresión artística que mostrarían estas diferencias de ordenamiento del mundo. Por esta razón, afirma Boal que el teatro "es una forma estética a través de la cual el hombre puede conocer la realidad" (Ibid.), lo cual muchas veces se ha tratado de confundir.

Para Boal, lo estético no significa "belleza", "lo que produce placer", "lo lindo", sino que estética es "comunicación que se procesa a través de los sentidos". En este sentido, y en definitiva, el "teatro es la estética suprema porque utiliza todos los sentidos y todas las demás artes" (Ibid.).

Estas ideas básicas fueron aplicadas a la historia del teatro para obtener un visión panorámica explicativa diferente de las historias tradicionales. El hecho de que ciertos

críticos le nieguen al teatro su función comunicativa, colectiva o cualquiera otra no persiguen, según Boal, sino deformar el conocimiento que se puede obtener a partir de él. Por eso, él enfatiza que el teatro ha sido una forma colectiva que se usa para transmitir conocimientos a la sociedad. El ocultar esto se hizo para mantener su dominio de ésta y es lo que explicaría las diferencias entre los estudiosos del teatro. A su vez, para entender mejor este proceso de dominación del teatro es necesario observar su propio desarrollo histórico.

A través de la historia del teatro se puede ver que siempre han actuado elites que intentan separar el teatro de la gente. En los comienzos, el teatro fue una experiencia colectiva, emocional, en donde todos sin excepción participaban:

El teatro era el pueblo cantando libremente al aire libre: el pueblo era el creador y el destinatario del espectáculo teatral, que podía entonces llamarse canto ditirámico. Era una fiesta de la que todos podían libremente participar. Vino la aristocracia y estableció divisiones: algunas personas irán al escenario y sólo ellas podrán actuar -las demás se quedarán sentadas, receptivas, pasivas: éstos serán los espectadores,

la masa, el pueblo. Y para que el espectáculo pueda reflejar eficientemente la ideología dominante, la aristocracia establece otra división: algunos actores serán los protagonistas (aristócratas) y los demás serán el coro, de una forma o de otra simbolizando la masa". (Boal, 1974, p.9).

Así, el teatro fue un medio de comunicación colectivo por medio del cual la gente sabía de su historia, de sus héroes y de sus dioses. Luego, estas elites transformaron los usos del teatro según sus fines ideológicos .y, además, definieron lo que era una estética placentera, lo que era un teatro bueno, de acuerdo a sus intereses y gustos, ignorando a las masas. En lo normativo, así fue como se definió, entonces lo que sería drama, mimesis, espectáculo y teatro. Y aunque la gente participó en el proceso de crear el teatro, en sus contenidos y en su forma, el espectáculo era controlado por estas elites.

Las celebraciones de Corpus Christi durante la Edad Media también son un ejemplo de esto, porque esos teatros eran controlados también por elites, de tipo religioso. Más tarde, este rol fue tomado por la aristocracia, quienes volvieron a definir el teatro cuando vino el decline de la Iglesia. Posteriormente, la aristocracia fue reemplazada por los comerciantes mercantiles quienes llegaron a

controlar el teatro, modificaron algunos conceptos pero el uso del teatro, en general, no cambió, aspectos teóricos que también siguen las líneas del pensamiento de Arnold Hauser (1976).

En consecuencia, para Boal el teatro se relaciona en sus inicios estrechamente con “la fiesta” o “el carnaval”, hasta que las clases dominantes dividen a los espectadores de los actores, la que puede ser considerada como la primera división del teatro. Luego, vendría una segunda división, cuando los actores representan a la aristocracia como protagonistas, mientras el coro representa al resto de la sociedad, siendo ésta separación en donde interviene el plano ideológico -de la aristocracia. Aquí es donde Boal ubica el momento histórico en que comienza lo que él denomina “adocctrinamiento coercitivo” del teatro y le corresponde a Aristóteles ser el primer teórico de renombre que propugna este tipo de teatro, por lo cual lo denomina “el sistema trágico coercitivo de Aristóteles” (Boal, 1974, pp.9-10).

En efecto, Aristóteles presenta en su **Poética** al protagonista como un personaje excepcional, con cualidades humanas superiores, porque éste era el símbolo de la aristocracia. Explica Boal, siguiendo a Hauser que:

En el comienzo, el teatro era el coro, la masa, el pueblo. Ese era el verdadero protagonista. Cuando llegó Thespis *inventó* el protagonista, inmediatamente “aristocratizó” el teatro, que antes existía en sus formas populares de manifestaciones masivas, desfiles, fiestas, etcétera. El diálogo *protagonista-coro* era claramente el reflejo del diálogo aristócrata-pueblo. El héroe trágico, que pasó después a dialogar no sólo con el coro sino también con sus semejantes (deuteragonista y triagonista), era presentado siempre como un ejemplo que debía ser seguido en ciertas características, pero no en otras. El héroe trágico surge cuando el estado empieza a utilizar el teatro con fines políticos de coerción del pueblo”. (Boal, 1984, p.48).

Durante el período de Grecia y Roma este fue el teatro que dominó, basado en el sistema trágico aristotélico. Con la aparición de un nuevo orden social cambiaron las cosas, como lo fue el período de la Edad Media.

La Iglesia y la nobleza de ese período desarrolló un nuevo arte, n cuya base se encontraban fundamentos como la “despersonalización”, la



“desindividualización” y lo “abstracto”. En general, se trataba como dice Boal, “de inmovilizar a la sociedad perpetuando el sistema vigente”. Según Hauser, el arte cumplió una misión “coercitiva y autoritaria, inculcando en el pueblo, solemnemente, una actitud de respeto religioso por la sociedad tal cual era” (Boal, 1974, p.75).

El teatro durante este período se inclina hacia la abstracción, de forma tal que sus personajes no fueron seres humanos, sino conceptos religiosos o morales, como la Virtud, el Pecado, el Demonio, el Angel, el Cielo, etc. No fueron personajes del mundo real y concreto como en los griegos y romanos, como Boal lo explica, “no eran personajes-sujetos de la acción dramática sino simples objetos portavoces de los valores que simbolizaban” (Ibid., p.77).

Sin embargo, tanto los teatros de los griegos y romanos como los medievales fueron aristotélicos. Aunque parecen tan diferentes. Todos ellos fueron usados por las elites para evitar que todo intento de transformación de la sociedad fuera purgado en el teatro:

En la tragedia, lo importante para Aristóteles era su función catártica, su función purificadora el ciudadano. Todas sus teorías se sintetizan en un todo armónico que

demuestra la manera correcta de purificar a la platea de todas las ideas o tendencias modificadoras de la sociedad. En este sentido el teatro medieval era aristotélico, aunque no se utilizasen los mismos recursos formales sugeridos por el teatro griego". (Ibid., p.77).

Cuando aparece un nuevo orden social y económico, se establece otra forma de hacer teatro, eso fue lo que ocurrió con la emergencia de la burguesía. Ella marcó la caída del sistema feudal y el comienzo del sistema capitalista, así como también el período del arte denominado Renacimiento. Para Boal este fue un momento de transición, denominado "la concreción burguesa", en el cual su más importante teórico fue Machiavello. Un segundo período que se correlaciona estrechamente con este fue el que se inicia en el siglo XVIII con el Romanticismo, que tuvo, a su vez, a Hegel como su más prominente teórico. Ambos períodos, el del Renacimiento y el Romanticismo, constituyen lo que Boal ha denominado Teatro burgués y la poética aparecida durante este período la denomina "la poética burguesa de la virtud", que tuvo vigencia hasta el siglo XX.

Durante este período -o, de acuerdo con esta poética-, el protagonista medieval se transforma en un individuo excepcional, ya no será símbolo de valores morales, sino que

vuelve a ser un ser humano, como durante los griegos y romanos, pero a diferencia de aquellos, no será uni-dimensional, sino con características multidimensionales. La burguesía creía que el aspecto individual de un hombre concreto era lo más importante, por lo que su representación debía de ser vital. Este personaje tenía dos motivaciones en su vida, su propia "virtú", producto de su propio esfuerzo, y la "praxis" de su propio trabajo: "el burgués nada debía a su destino o a su buena fortuna, sino tan sólo a su propia "virtú"... la "praxis" fue la segunda ley de la burguesía" (Ibid., pp.83-84).

De esta forma, ahora desaparecerán los personajes abstractos y serán reemplazados por otros más humanos que posean estas características, como por ejemplo, Lady MacBeth, Iago, Ricardo III, lo que lleva a la "concreción burguesa", es decir, "Eran hombres 'virtuosos' en el sentido machiaveliano, que aprovechaban al máximo sus fuerzas potenciales, tratando de eliminar todos los elementos emotivos y viviendo en un mundo puramente intelectual y calculador. El intelecto carece en absoluto de carácter moral. Es neutro como el dinero" (Ibid., p.85).

Al liberarse el teatro de los valores morales y religiosos de la Edad Media, le dio la posibilidad de comunicar nuevos ideales de

liberación. Por eso, los nuevos protagonistas fueron personajes que pregonan abiertamente la urgencia de ser libres, de buscar la libertad. Pero este teatro también les pareció peligroso y se buscaron formas para controlar a este nuevo hombre y al poder que adquiriría el teatro, por lo que era crucial que apareciera una nueva poética que limitara esta libertad:

Era necesario que surgiese alguien que, sin renegar de la libertad recién adquirida por el personaje dramático, pudiese imponerle ciertos límites, teorizando una fórmula que le preservase la libertad formal, aunque haciendo siempre prevalecer la verdad dogmática, preestablecida. Ese alguien fue Hegel" (Ibid., p.99).

Para Hegel, según la interpretación de Boal, el personaje debía ser libre, en el sentido que exteriorizara sin frenos su sentir interior. Pero esto no significaba que el personaje hiciera lo que quisiera, sin limitaciones, porque para Hegel la libertad "es la conciencia de la necesidad ética", vale decir, que el límite a su comportamiento debía de ser de carácter ético, tomando como marco a los valores comunes de toda la humanidad, "los poderes eternos, las verdades morales" establecidas como lo eran el amor, el sentimiento filial o el patriotismo. Así, Hegel conforma un personaje dramático que

tiene una vertiente ética y otra de libertad, sujeta a la primera.

En definitiva, los valores morales, abstractos, adquieren portavoces concretos en el personaje. Principio y personaje se incorporan en una integridad dramática. Debido al conflicto, estos personajes (tesis) entran en choque con personajes contrarios (antítesis) y esto mueve la acción dramática. Este desequilibrio deberá restaurado en una armonía, culminar en un reposo, lo cual sólo podría obtenerse a través de la destrucción de uno de las partes. Es decir, el sistema de tesis-antítesis debía llegar al estado de síntesis. En el teatro esto se consigue bien con la muerte -tragedia-, o con el arrepentimiento de uno de los personajes -drama romántico o social, del sistema hegeliano. De acuerdo con el principio ético mencionado, el error debía ser castigado, el personaje que miente debía morir o arrepentirse.(Ibid., pp. 99-100).

No obstante, a pesar de esta visión del sistema hegeliano que ilumina a gran parte de movimiento romántico, no debe dejar de reconocerse que éste fue un movimiento de rebeldía y reacción en contra del mundo burgués, aunque en la visión de Boal, éste sólo apuntara a la superficie de sus contenidos. De hecho, la solución hegeliana propone como salida valores como el amor, el honor o la

lealtad, lo que en cierta forma era un retorno a la abstracción medieval, pero más complejo y teórico. Por ello, Boal pensó que el romanticismo debía ser considerado como “un canto de cisne de la nobleza feudal” que opone un carácter mistificador y alienante.

Esta considera Boal como la primera reducción grave impuesta al hombre de teatro: “pasó a ser ecuacionado en relación a los valores eternos e inmutables” (Ibid., p.102). Esta corresponde a la primera reducción de la Poética burguesa de la Virtú, en la que se muestra como el teatro es tomado por una nueva elite y usada como instrumento de coerción.

Luego, durante el siglo XIX, el realismo que aparece como un poderoso movimiento, presentaría la segunda gran reducción para el teatro de esta poética: “el hombre pasó a ser el producto directo de su medio ambiente”, en especial de fuerzas sociales emergentes en ese período -estilo por el cual Marx abogó fuertemente, aunque siempre se refirió a la novela, como una forma de clara visión sociológica de este orden social. Por esto, Boal considera que la principal limitación realista al teatro consiste en que sólo constataba la realidad que ya se supone conocida. El naturalismo de Antoine llevó esta premisa a un extremo, llevando la propia realidad al

escenario, y Zolá expuso su célebre teoría de que el teatro debía mostrar “una tajada de la vida”, las cuales significaban que el dramaturgo no debía tomar partido, ni ser selectivo en su exposición, lo cual es prácticamente imposible por cuanto a partir de la misma elección del tema, la fábula y los personajes ya se produce una toma de posición . Lo que Zolá mostraba era el callejón sin salida a que llegaba esta objetividad naturalista, de “realidad fotográfica”, pasado el cual no quedaba nada más que traspasar.

El siglo XX, explica Boal, mostraría el cambio desde el movimiento “objetivo” a la “subjetivación creciente”: expresionismo, impresionismo, surrealismo y absurdismo. Los personajes serán ahora sujetos en abstracción, con lo cual las limitaciones y reducciones continuaron. Incluso, con estos movimientos el ser humano experimenta mayores reducciones al ser llevado a abstracciones psicológicas, morales y metafísicas. Esto según Boal, muestra en forma completa la Poética de la Burguesía -la misma de la vitú. Comenzada en el Renacimiento y terminada con las innovaciones subjetivas de formas teatrales del siglo XX:

No obstante, a todo este desarrollo hubo una respuesta, un nuevo teatro apareció dentro del mismo orden social y del mismo sistema económico, apoyado inicialmente en las mismas

abstracciones y que Boal denominó “Teatro dialéctico”, cuyos personajes revelan sus condiciones de ser objetos -objetos de fuerza económicas y sociales-. Este fue el teatro creado por E. Piscator y B. Brecht, el primero creador del teatro político y el segundo, principal teórico del llamado “efecto de distanciamiento” del Teatro épico.

Brecht respondió a toda la poética de Hegel, transformando los personajes que el sistema hegeliano denominaba “sujetos absolutos” en “objetos”. Esta gran transformación se basó en que los personajes ahora serían objetos de las condiciones sociales y económicas, las cuales determinarían sus pensamientos y acciones. La Poética de Brecht se centra en la creación de una actitud reflexiva en el espectador, especialmente sobre los factores que condicionan sus vidas. Con esto Brecht intentaba demostrar que la sociedad podía de cambiada.

Boal requería de una nueva poética que le permitiera transformar al espectador desde una posición reflexiva a una más activa y que destruyera las limitaciones impuestas por las elites al teatro, especialmente aquella de separar a los actores de los espectadores. De esta forma, el espectador podría participar completamente, así como también eliminar la distinción existente entre el protagonista y el coro,



transformándolos en una sola unidad. Esta sería la poética del Teatro del oprimido. Su trabajo en Brasil con el Sistema Comodín, le ha permitido decir que la segunda premisa podía ser realizada, sus experiencias en Perú, que se analizan en más adelante, le hacían ver que la participación activa del espectador podía ser factible y, finalmente, sus experimentos en Europa le mostraban que esta teoría podía ser ampliada para abordar los problemas del opresor en el ser humano a partir del teatro.

#### **4.2. Conceptos básicos del Teatro del oprimido.**

Aunque su concepción del teatro ha sufrido modificaciones a través del tiempo - desde 1974 hasta 1985-, un panorama de sus ideas centrales sobre este tema es el siguiente

(a) El Teatro del oprimido evoluciona como una respuesta a la realidad social y política de América Latina. Sus comienzos se pueden señalar en Brasil, en 1968, cuando debido a dificultades ya explicadas en los capítulos anteriores, se hizo imposible hacer teatro y Boal decide explorar el teatro popular más directo, es decir, un teatro hecho por y para el pueblo. En ese momento se utilizó una forma denominada Teatro-periódico, en la que se utilizan doce técnicas para transformar las noticias de un periódico en escenas, en teatro.

Se organizaron numerosos grupos que comenzaron a hacer teatro por sí mismos (Boal, 1985, p.4).

(b) En ese contexto, en Boal existía ya una cierta conciencia de que el teatro debería avanzar destruyendo barreras creadas por el sistema teatral dominante. Entre estas era prioritario destruir la barrera “entre protagonistas y coros: todos deben ser a la vez coro y protagonista- es el Sistema Comodín” (Boasl, 1974). El hecho de que el poder del comodín residía en estar en igualdad de condiciones que el espectador, quizás “fue el preludeo del Teatro del oprimido, su núcleo” (Quilez, 1984, p.114).

Esto llamó a la reflexión sobre todas las actividades realizadas anteriormente y a concluir que gran parte de lo hecho no había sido sino hablar de la presión de **otros**, opresión que el grupo en sí no sentía, como lo reconoce Boal, “no corríamos los mismos riesgos, lo que en principio llevó a dejarlos pensar en sus **propias** opresiones si el Arena no los entendía. (Boal, 1985, p.5). La gravedad política del país impidió continuar este trabajo y Boal tuvo que abandonarlo para salir al exilio.

(c) En Argentina, Boal quiso repetir sus prácticas de Brasil intentando hacer teatro de la calle. Nuevamente una dictadura le imposibilitó esta tarea. De aquí surge el Teatro-invisible,

hecho clandestinamente, muy parecido a la *Commedia dell'Arte*, pero a diferencia de esta que usaba profusamente máscaras para esconder su identidad, en este caso se trata de esconder al teatro (Boal, 1985, p.5).

(d) Otro factor importante en esta formulación lo constituye su experiencia en Perú (1973), en donde Boal ensayó lo que ha denominado “dramaturgia simultánea”, es decir, preparando un guión hasta el punto en que se deben tomar decisiones profundas, las que realiza la propia audiencia y luego continua la obra con improvisaciones, probando las diferentes alternativas que existían para resolver los problemas planteados, los que en definitiva eran sus propios problemas (Ibid., p.7). Se utilizaba la ficción del teatro pero para la audiencia esos no eran problemas de ficción, sino sus problemas que los vivían intensa y enteramente. Esto lo llevó a pensar que con estas formas teatrales estaba cruzando otra barrera, la del espectador mismo, que es el oprimido, o como expresara el mismo Boal al reseñar esta experiencia, “se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad (Boal, 1974, p.10).

Estos cuatro conceptos básicos aparecen condensados en un resumen que efectuó Boal

en 1980, cuando ya estaba en Europa, introduciendo el tema:

El Teatro del oprimido tiene dos principios fundamentales: en primer lugar, transforma al espectador -ser pasivo, receptivo, depositario- en protagonista de una acción dramática -sujeto, creador, transformador; en segundo lugar, trata de no contentarse con reflexionar sobre el pasado, sino de preparar el futuro (p.15).

(e) El espectador, capaz de efectuar un acto liberador luego de una sesión de Teatro foro, en la práctica real es incitado a hacerlo en su experiencia cotidiana, aunque su ensayo sólo fue en una ficción. Esto es lo que Boal explica como que “sólo la transformación del espectador en protagonista puede impedir que el teatro tenga una función catártica” (Boal, 1980, p.16). La catarsis purifica, pero también suprime en el espectador lo que la sociedad tiene de perturbador, inquietante, de transformador, aunque esto sea pequeño.

(f) El Teatro del oprimido debe ser masivo. Explica Boal que “para que el teatro del oprimido sea eficaz y útil debe ser practicado masivamente: un espectáculo aquí o allá, de vez en cuando es insuficiente (Ibid.).

(g) Para que el Teatro el oprimido sea practicado masivamente, expresa Boal que “tenemos que comprender que la actividad artística es natural en todos los hombres y en todas las mujeres”. La limitación en la capacidad de expresión es debido a los métodos de educación a las instituciones relacionadas, como son la familia, el trabajo y otras que reprimen esta capacidad. Se debe aceptar, entonces, “que todos los hombres son capaces de hacer lo que un hombre es capaz de hacer” (ibid.).

(h) Estas ideas se relacionan muy estrechamente con las expresadas por Brecht en relación con la función del teatro, pero Boal las ha ampliado añadiendo sus propias ideas al decir que “Brecht dijo que el teatro debe ponerse al servicio de la revolución. No está al servicio: es parte integrante de la revolución” (Ibid.).

Por estas razones, el Teatro del oprimido siempre debe estar encaminado a la construcción de un modelo de acción futura, tratando temas concretos, reales y urgentes. Los temas genéricos, abstractos o lejanos, tales como la lucha de clases, o la liberación de las mujeres, en general, en abstracto, no son útiles para este tipo de teatro y en esto Boal sigue el pensamiento de Marx cuando dice la analogía de que “no basta ser consciente de que el

mundo tiene que ser transformado, hay que transformarlo” (Ibid.).

### **4.3. El teatro como lenguaje alfabetizador.**

En 1973, el gobierno de Perú inició un Plan nacional de alfabetización con el objeto de erradicar el analfabetismo en un plazo de cuatro años. La dificultad de este Plan era que en aquel país existían unos 41 dialectos de lenguas indígenas, además del castellano. La conclusión de los estudios realizados sobre este problema era que los analfabetos no eran personas “que no se expresan”, sino individuos incapaces de expresarse en un determinado lenguaje.

De ahí que el argumento de Boal se basara en los postulados de Paulo freire, como método, y en el supuesto de que todos los idiomas son lenguajes, pero que hay infinidad de idiomas que no son idiomáticos. Es decir, hay numerosos lenguajes, además de las lenguas habladas o escritas. Por esto, el dominio de un nuevo lenguaje le permite a la persona obtener una nueva forma de conocer la realidad y de transmitir conocimientos a las demás. Aquí es donde interviene el factor teatro, como lenguaje insustituible que se relaciona con otros similares a través del conocimiento de lo real. Por estas razones, el teatro podía ser considerado como lenguaje y

utilizado por cualquier persona, con o sin aptitudes artísticas, “intentamos mostrar en la práctica cómo puede el teatro ser puesto al servicio de los oprimidos para que éstos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos” (Boal, 1974, p.147).

Desde el punto de vista del Teatro del oprimido, en este caso se trataba de aplicar aquellos principios ya enunciados sobre el espectador que asume su rol protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate ideas y, en resumen, “se ensaya para la acción real”. El espectador liberado se lanza a la acción, no importa que sea ficticia, porque igual es una acción. (Ibid.,p.148).

En esto lo que se propone es una transferencia de los medios de producción teatral al espectador para que él mismo lo utilice. En este sentido, el instrumento fundamental que posee cualquier persona, actor o no, es el cuerpo humano, principal fuente de movimientos, sonidos y expresiones. Por esto, para dominar a este instrumento tiene que iniciarse dominando su propio cuerpo, conocerlo y hacerlo lo más expresivo que pueda. Así quedará habilitado para practicar formas teatrales que lo hagan transitar del paso de ser un espectador a un actor, deja de ser

objeto y pasa a ser sujeto, de testigo pasa a ser protagonista.

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

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

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

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

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

La primera etapa, de conocimiento del cuerpo, es el momento de contacto inicial con las personas a alfabetizar, de por si difícil, tanto por la tarea a realizar como por la responsabilidad del teatro. Por ello, se recurre a ejercicios sencillos que esté al alcance de sus posibilidades corporales, como por ejemplo que se sienta la alienación muscular impuesta por determinado trabajo. El objeto de estos ejercicios es el de desmontar las estructuras musculares de los participantes, para que vuelvan a estar conscientes hasta qué punto su cuerpo está determinado por su trabajo. Si se pueden desmontar estas estructuras también se podrá montar estructuras musculares propias



de otras profesiones o niveles sociales, es decir, “interpretar” físicamente a otros personajes.

Para lograr esto se efectúan ejercicios tales como carrera en cámara lenta, carreras con piernas cruzadas, carreras a cuatro patas, carrera en ruedas de parejas, hipnotismo simulado, simulación de pelea de box, simulación de una escena del far-west, etc.

La segunda fase, tornar el cuerpo expresivo, consiste en eliminar la costumbre de expresarlo todo con la palabra. Para esto se establecen también juegos para usar el cuerpo en distintas expresiones como simular animales, juegos de salón, son juegos y no interpretaciones teatrales. Se intenta hablar con el cuerpo.

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

La primera se denomina “dramaturgia simultánea” y es la primera invitación que se hace para hacer una escena corta que alguien proponga. Se improvisa sobre un guión previamente elaborado o escribirla con el grupo. Se llega con la acción hasta un punto en que el problema hace crisis y necesita solución, momento en que los espectadores comienzan a

intervenir para proponer soluciones que también se improvisan y se interpretan.

La segunda parte se denomina "Teatro imagen", es un grado mayor de intervención más directa en la cual se pide que se exprese su opinión sobre un tema determinado, de interés común, que los participantes desean conocer y discutir, como por ejemplo, la falta de agua. Lo interesante es que el participante exprese su opinión sin hablar, usando los cuerpos de los demás participantes, "esculpiendo" con ellos un conjunto de estatuas que muestren sus opiniones. Luego se discuten estas ideas y se pueden volver a ensayar.

La tercera parte es la del "Teatro-foro", el último grado, en donde el participante debe intervenir en la acción dramática y modificarla. Se utiliza un problema de difícil solución, se presenta como espectáculo breve -10 a 15 minutos-, en donde se presenta el problema y la solución propuesta para discutirla. Se representan las diferentes alternativas de soluciones cambiando a los actores y reconduciendo la historia. Aquí no se producen efectos catárticos, el Teatro-foro y otras de estas formas no le quitan nada al espectador, sino que por el contrario, le proveen deseos de participar, de practicar en la realidad el acto ensayado en el teatro, como expresa Boal, "la práctica de estas formas teatrales crea una

especie de insatisfacción que necesita complementarse a través de la acción real” (Ibid., p.173).

La cuarta etapa es la de utilización del teatro como discurso. En estas experiencias se efectúan experimentos de obras, ensayos de espectáculos, no bien acabados, como imágenes en “tránsito” de una realidad siempre cambiante. Como expresa Boal, “todas esas formas que he expuesto son formas de teatro-ensayo, y no de teatro espectáculo”, son experiencias que tienen un inicio claro, con un problema bien definido, pero con fines difusos, dejando libre al espectador para que tome una decisión, “el espectador está libre de sus cadenas, finalmente actúa y se convierte en protagonista” (Ibid.,p.174).

En las experiencias de Perú también se utilizaron otras formas antes desarrolladas, como el Teatro-periódico, Teatro-invisible, Teatro-fotonovela, Teatro-mito, Teatro-juicio o rituales y máscaras. La conclusión de Boal es precisa, “el espectador se libera: ¡piensa y actúa por sí mismo! ¡El teatro es acción!” (Ibid.,p.191).

#### **4.4. El Teatro del oprimido en Europa.**

A. Boal llega a Europa en 1977, primero a Portugal y luego se traslada a París en donde se instalará. La primera pregunta que surgió en

este nuevo medio en el que se desenvolvía fue la de si el Teatro del oprimido, que había sido imaginado y realizado en América Latina podría ser útil y aplicable en Europa. Luego de un par de años de experiencias en este continente Boal respondía “el Teatro del oprimido también es realizable aquí” (Boal, 1978, p.13).

Las razones que esgrimía no dejan de ser interesantes. Efectivamente, todas las formas de este teatro (teatro-invisible, teatro-foro, teatro-mito, teatro- folletín, teatro-periódico y otras, fueron creadas como una respuesta estética y política a una situación de opresión intolerable de dictaduras que existieron en América Latina durante los años setenta y ochenta. Esta situación no existía en Europa, en donde no hay estos hechos tan bochornosos ni lo son de tan tremendas proporciones, al menos después de época del nazismo, “pero ello no impide que, también aquí, haya opresores y oprimidos. Y si hay opresión, hay necesidad de un teatro del oprimido” (Ibid.).

Este es el cambio que experimentarán sus teorías, el de una visible apertura hacia el encuentro de los problemas individuales de las comunidades europeas. La opinión era la de dejar que se expresen los oprimidos, que muestren cuáles son las opresiones y que ellos mismos descubran sus caminos de liberación,

que monten las escenas que los liberarán, “quien dice que en Europa no hay oprimidos es un opresor”, porque allí también hay mujeres, negros, emigrantes, obreros y campesinos y ellos no indican que no haya opresión.

Lo que ocurre es que era una opresión diferente y, por tanto, los medios para neutralizarla también debían ser diferentes. En este aspecto, Boal explicaba que el Teatro del oprimido no era un serie de recetas o de procedimientos de laboratorio para dar soluciones ya conocidas, sino que por sobre todo era un método de trabajo, un trabajo concreto sobre una situación concreta, en un momento dado, en un lugar determinado: “si aquí la opresión es más sutil, tal vez los medios para combatirla deberán ser más sutiles” (Ibid.). Este cambio le dio un nuevo vuelco a sus actividades por cuanto ahora este método se deslizaría por un canal de diálogo diferente, “enseñamos y aprendimos”, con lo cual su teoría se enriqueció enormemente. De hecho, las nuevas experiencias que aparecen publicadas parecen confirmar estas apreciaciones de Boal: en Suecia trabajó con el tema de la vejez, en Francia con el desempleo, con el abuso sexual, en Grecia con el racismo, y de todas las técnicas conocidas en Latinoamérica, se fue concentrando en las del Teatro-invisible y, especialmente, en las del

Teatro-foro, que parecen haber sido las más efectivas y de las cuales se ha discutido y teorizado más, constituyéndose esta última en un modelo para la poética del oprimido.

El trabajo de Boal en Europa ha sido considerado como muy exitoso, en 1978 creó con un grupo de colegas el Centro de Estudios y de Difusión de Técnicas Activas de Expresión -CEDITADE-, el que ha tenido gran demanda de organizaciones civiles, sindicatos, mujeres, emigrantes, planificación familiar, esposas acosadas, gays, trabajadores y vecinos. Financiado por el gobierno francés y por agencias de jóvenes, deportivas, educativas y de sus propios talleres realizados en toda Europa. De esta forma CEDITADE se transformó en un punto focal de una gran red internacional de grupos que practican las técnicas el Teatro del oprimido (Hozler, 1985).

No obstante, a mediados de los años ochenta se produce una nueva reorientación de su trabajo. Sus objetivos y métodos son los mismos, pero el punto de partida será diferente. Aunque desde su llegada él habló de la factibilidad de su método debido a que encontraba condiciones de visibles de opresión, ahora luego de un caminar más extenso, constataba que las opresiones existentes en la gente de Europa estaban tan internalizadas en los individuos que se habían convertido en

verdaderas “barreras mentales” -en inglés, “a cop in the head”, policías en la cabeza. De ahí entonces, que su énfasis se pusiera ahora en ayudar a los individuos a extraer estas opresiones con las cuales se pueden identificar otros, y así pluralizar los problemas y construir las bases para realizar una experiencia colectiva de Teatro-foro. Muchas de estas experiencias condujeron, además, a visualizar una mayor complejidad del problema, por cuanto se podía reconocer al opresor, pero que por estar ubicado en un país desarrollado, éste era a su vez parte de una cadena que contribuía a una mayor opresión, en la cual el mismo individuo se sentía a su vez opresor, como por ejemplo el caso de un ingeniero pacifista que trabajaba en una planta nuclear.

La experiencia personal ahora cobra importancia y debe ser sacada hasta se convierta en una conciencia social y colectiva, a través del Teatro-foro. Esta constituye la nueva formulación teórica que aporta Boal al teatro universal.

Este cambio en su expresión teórico se ilustra cuando Boal expresa que su trabajo ahora “deriva del arte y de la ciencia” - en cierta forma recordando a Brecht y sus planteamientos sobre el teatro en la era científica-, por esta razón no se pueden ofrecer pruebas tangibles, “nosotros no demostramos

teoremas, Sólo ofrecemos hipótesis” (Boal, 1985, p.28). Las hipótesis deben ser verificadas en la práctica sin quieren tener algún valor:

“Es verdad que el Teatro del oprimido, debido a que enfatiza lo teatral como lenguaje -para ser hablado-, más que como un discurso -para ser entendido-, como un proceso -a ser desarrollado-, más que un producto acabado -a ser consumido- debido a que toma al oprimido como sujeto más que como objeto de la actividad teatral, sobrepasa los los límites naturales del teatro como éste es entendido normalmente. Se relaciona con otras áreas: deportes, política, sicología y filosofía, todos temas que son parte de la creación de un arte tan complejo como el nuestro. Sin embargo, nuestra preocupación es hacer teatro y nada más que teatro, con todas las complejidades e incursiones que esto demanda en otros dominios que, a su vez, también influyen en el teatro (Boal, 1985, p.28).

Las barreras internas de las personas caben dentro del trabajo del Teatro del oprimido, porque éste examina aquellos tipos de opresión que se han internalizado. Debido a estas barreras se han internalizado estas opresiones. Estas barreras deben ser localizadas así como los problemas que se tienen en el mundo externo. Aquí el teatro se mueve en los límites de la sicología, pero desde el lado del



teatro. Algunos han pensado que este proceso se asemeja al psicodrama, ante lo cual Boal ha puntualizado sus diferencias al expresar que “el psicodrama se preocupa sobretodo por el pasado, el Teatro-foro por el futuro, los problemas venideros. El psicodrama tiene como meta curar al paciente, el Teatro-foro la de cambiar la sociedad (Copfermann, 1980, p.233).

Para lograr los objetivos del Teatro del oprimido -hacer del espectador un protagonista de la acción dramática y transferir a la vida real las acciones que se ensayan- y el reciente desarrollo de las barreras internalizadas reconocidas, Boal propone una teoría sustentada en tres hipótesis de trabajo:

- Osmosis, sobre el macro y microcosmos.
- Metaxis.
- Inducción analógica.

La primera hipótesis, relativa a la osmosis y al macro y microcosmos postula que “la menor célula de la organización social (la pareja, la familia, los vecinos, la escuela, la oficina, la fábrica), así como también los menores eventos de la vida social (un accidente en la esquina, el control de tickets en el metro, la consulta a un doctor), contienen todos los valores morales y políticos de la sociedad, todas las estructuras de dominación y poder, todos los mecanismos de opresión” (Boal, 1985, p.29).

De esta forma todos los grandes temas nacionales se encuentran inscritos en estos pequeños temas individuales. Por lo que, de acuerdo con esta hipótesis, al hablar sobre cualquier caso individual o particular, se habla también acerca de la generalidad de todos los casos similares, así como también sobre la sociedad en que dicho caso se encuentra inserto. De ser esto cierto, se puede pensar en que todos los elementos envueltos en una situación personal adquieren un carácter **simbólico**, y pierden las limitaciones de individualidad y exclusividad. Por esto, si se trabaja con una orientación que tienda hacia las generalizaciones más que a las particularidades individuales, se abandona el campo psicológico y se adentra con mayores propiedades dentro de los confines del área del arte del teatro. Pero, además, siguiendo el mismo orden de ideas, se puede añadir desde la perspectiva ideológica, que “las ideas dominantes de la sociedad son las ideas de las clases dominantes”, como lo apuntaba Marx (Ibid).

Boal, entonces, denomina “osmosis” a toda esta interpenetración de ideas, valores y gustos que se propagan entre los individuos de una sociedad. El proceso por medio del cual actúa este osmosis se produce a través de la repulsión y la seducción: “Por repulsión, odio, temor, violencia or por el contrario, atracción,

amor, deseos, promesas o dependencia”, todos estos elementos actúan en todo lugar, por ejemplo, en cada unidad de la vida social como puede ser la familia, a través del poder del padre, de su autoridad, del dinero, por dependencia o aún, emocionalmente.

En el teatro, tal y como es entendido en forma convencional, se ponen en contacto dos mundos, el del auditorio y el del escenario. Los rituales de la tradición teatral ponen los roles a cumplir por cada uno de ellos. Por otra parte, en el escenario se presentan imágenes de la vida social en forma autónoma, sin que la audiencia pueda modificarlas. Durante la representación, el auditorio es “desactivado, reducido a la contemplación” de los eventos que se desarrollan en el escenario, aunque a veces estos sean críticos. Aquí opera el proceso de la osmosis en forma intransitiva desde el escenario al auditorio. Se puede detener por resistencia del espectador, pero no se puede cambiar:

El ritual convencional del teatro es desactivado (inmovilizado). A través de la inmovilidad es ciertamente posible transmitir (albeit intransitivamente) ideas activistas. Pero el ritual permanece desactivado. (Ibid., p.30).

En el Teatro del oprimido se trata de revertir este proceso de inmovilización, y se crea un “diálogo completamente transitivo en tre el escenario y el auditorio”, pero la audiencia también puede tratar de transformarlo todo, puede hacer de todo. El modo como se produce esta osmosis depende de la relación sujeto-objeto, pero nadie puede ser reducido completamente al estado de objeto. Así, explica Boal, el opresor produce en el oprimido dos clases de reacción: sumisión y subversión: “cada oprimido es una persona subversiva sumisa”, esta sumisión es su “barrera mental” -su “cop in the head”-, su internalización de la opresión, la que se encuentra junto al otro elemento de esta dualidad, la subversiva. El objeto del teatro del oprimido es el de activa a esta última, “dinamizarla”, al tiempo que se hace desaparecer a la primera.

La segunda hipótesis, la metaxis, tiene que ver con la relación del personaje (el actor) con el espectador, la cual en forma tradicional se produce a través de la empatía. Las emociones de los personajes y el mundo moral de la obra penetran al espectador, lo invaden, en la ya vista forma osmótica. El espectador se deja llevar por los personajes y las acciones sobre las cuales él no tiene control, con lo cual experimenta una “emoción vicaria”.

En una sesión del Teatro del oprimido, éstos crean sus propias imágenes de sus opresiones, con lo cual la relación del observador activo con el personaje es esencialmente diferente porque se produce a través del proceso de simpatía, que no le deja seguir al personaje o la acción. Ya no se deja penetrar por las emociones de otros sino por las que él mismo produce. El es el sujeto o lo es alguien como él que desarrolla la acción. El resultado de esta hipótesis es que el oprimido se transforma, según Boal, “en un artista”.

El artista oprimido produce obras de arte. El crea imágenes de su vida real y de sus opresiones. Este mundo de imágenes contiene las mismas opresiones que existen en el mundo real que las creara, pero estéticamente “transubstanciadas”:

Cuando es el oprimido mismo como artista el que crea imágenes de su propia realidad opresiva él pasa a pertenecer a dos mundos total y completamente, y no ‘vicariamente’ (Ibid., p.31).

En estos dos mundos él compartirá la realidad y las imágenes que él mismo construyó, por lo que es importante que ambos mundos sean realmente autónomos. La creatividad artística del protagonista oprimido no se debe confinar a

la simple reproducción de la realidad o a una ilustración simbólica de su verdadera opresión, “debe tener su propia dimensión estética”. Entonces se ha producido la metaxis, le ha penetrado por simpatía en su identificación con las imágenes.

Para que la metaxis realmente se produzca es necesario que la imagen sea en verdad autónoma: “la imagen de lo real es real en cuanto es una imagen”. El oprimido crea imágenes de su propia realidad y puede, por tanto, hacer teatro con la realidad de estas imágenes. Las opresiones son las mismas pero se presentan en una forma transubstanciada, debe olvidar el mundo real y representar teatralmente la imagen de una forma artística. Es un proceso como de extrapolación del mundo real a la realidad de la ficción. Luego, el podrá hacer una segunda extrapolación, ahora en sentido inverso, hacia su propia realidad. En el segundo mundo estético, se trabaja para cambiar el primer mundo social.

La transubstanciación tiene que ser hecha por el oprimido. El debe crear las imágenes con las que los participantes trabajarán. Entonces, ya no habrá necesidad de ser reales, ni de adoptar métodos expresionistas antiguos en donde todo viene preparado por la subjetividad individual. Ahora lo que interesa es la primera persona del plural. En este sentido, se trataría

más estrictamente de un tipo de estilo **expresionista objetivo**.

Por estas razones esta segunda hipótesis podría ser formulada diciendo:

Si el artista-oprimido es capaz de crear un mundo autónomo de imágenes de su propia realidad y de actuar su liberación dentro de la realidad de estas imágenes, él entonces podrá extrapolar a su propia vida todo aquello que le ha acompañado en la ficción" (Ibid., p.33).

La tercera hipótesis, de la inducción analógica, tiene que ver con la pluralización de una historia individual. La opresión de uno es la de todos. Las particularidades de uno son insignificantes comparadas con la similitud de los otros. Por eso, existe una gran simpatía. Desde el punto de vista de las barreras mentales, puede ocurrir que una historia sea individualizada o particularizada hasta ser única. En este caso opera el proceso de empatía, por lo que en el participante se produce un sentimiento de solidaridad, pero no es Teatro del oprimido. "El Teatro del oprimido es el teatro de la primera persona del plural". El caso particular de una persona puede ser el punto de partida , pero si no se pluraliza, es necesario

llevarlo a una etapa adicional de inducción analógica con el fin de que sea estudiado por todos los participantes.

De esta forma, la tercera hipótesis se expresaría de la siguiente forma:

Si, tomando una imagen o una escena para comenzar, uno procede con analogías y crea otras imágenes (o escenas) producidas por otros participantes de la sesión acerca de opresiones individuales similares y, si, partiendo con estas imágenes y por inducción, uno llega a la construcción de un modelo devoid (?) y libre de las circunstancias específicas del caso individual, este modelo contendrá los mecanismos generales a través de los cuales la opresión se produce y nos permitirá estudiar en forma simpatética las diferentes posibilidades de romper esa opresión" (Ibid., p.34).

Aunque no sea posible construir un modelo o si se siente innecesario hacerlo, la simple confrontación o yuxtaposición de casos análogos y del foro en que participan todos, sería suficiente para producir la simpatía., debido a que un caso particular los factores individuales adquieren un carácter simbólico.



La función de la inducción analógica es la de permitir realizar un análisis objetivo, ofrecer variadas perspectivas, multiplicar los posibles puntos de vista con que se ve cada situación. Nada se interpreta ni se explica. Se presentan múltiples hitos. La persona oprimida debe ser ayudada para que reflexione sobre sus propias acciones, tomando en cuenta las opiniones de los otros participantes.

Estas tres hipótesis tiene valor si se les toma como puntos de partida para los principios básicos del teatro del oprimido, “si el oprimido mismo (en vez del artista) realiza una acción, la realización de esta acción dentro de la ficción teatral le permitirá activarse para realizarla en su vida real” (Ibid., p.35).

## **CONCLUSIONES**

Las teorías dramáticas de A. Boal conforman un conjunto coherente de explicaciones sobre el teatro, inicialmente para Latinoamérica, pero que con el tiempo han tenido una trascendencia por Europa y los Estados Unidos.

Para entender mejor sus propuestas es necesario conocer un poco de Brasil, su país natal, y de la renovación teatral que allí ocurrió en los años cincuenta. En efecto, en aquellos años un grupo de gente de teatro, entre los cuales se encontraba Boal, crean el Teatro Arena e inician innovaciones a partir del estilo realista, fotográfico, con el fin de hacer un teatro nacional y comprometido con su realidad. Muchos críticos sostienen que éste fue un teatro político, pero al observar sus perspectivas ideológicas poco claras, sus objetivos tan profundamente teatrales y su propio repertorio de esos años, no parece responder a esta categoría, al menos en sus primeros años. Es más, el análisis de algunos de sus enunciados, como el de ser un teatro “revolucionario” y “comprometido”, visto a la luz de una distancia de cuarenta años, no parecen suficientes para catalogarlos de esa forma. Porque revolucionario para el Arena significó romper con la tendencia europeizante del teatro más famoso de esa época, como lo era el Teatro Brasileiro de Comedia, TBC, el cual según Boal, reunía una forma de hacer teatro

extranjero, en repertorio, modos de actuación, puesta en escena y escenografías.

La ruptura del Arena consistió, por tanto, en dar preferencia a una forma de hacer teatro nacional, entendida como la integración de autores dramáticos, actores y un estilo, más bien despojado de todo, que se hizo característico en los espectáculos del Arena.

En su evolución, el Teatro Arena pasó por cuatro fases. La primera, de profundo estilo realista, en la cual se funda el Laboratorio de Interpretación y se aplican las técnicas de Stanislawski intensamente, con el fin de formar al actor nacional. En la segunda, se crea el Seminario de Dramaturgia, de donde surgieron los jóvenes autores que luego estrenó el Arena, entre los cuales cabe citar a G. Guarnieri, a Boal y a otros. Esta es la época que coincide con un contexto de gran nacionalismo, de identificación cultural, en la que surgen movimientos artísticos como el Bossa Nova, el Cine Novo y la construcción de la capital, Brasilia. Es también el momento en que se hicieron sentir las influencias de Brecht y, por tanto, es el tiempo en que este teatro tendrá un mayor contenido e intencionalidad. Una tercera fase surge después del golpe de estado de 1964, que colocó a Brasil en un régimen dictatorial por veinte años. A partir de esta fecha, se limitan las posibilidades del proyecto artístico

del Arena, y éste se vuelve hacia los clásicos, no para repetir experiencias pasadas, sino con el objeto de nacionalizarlos. Esta idea consistió en alterar, a veces, el texto clásico para que su mensaje central fuera transmitido y adaptado al momento que vivía el país, con lo cual también se evitaba la censura oficial. La cuarta fase del Arena fue la de los musicales, que comenzaron con el relato de historias de héroes famosos que se acompañaron con música de protesta. Estas obras tuvieron mucho éxito y significaron una fuerte evolución del género, especialmente con la serie de **Arena cuenta...** de la cual surgiría la primeras de sus innovaciones estéticas, como lo fue la del Sistema Comodín.

Era ésta una época de mucha agitación social (1968), de grandes manifestaciones de protesta en Sao Paulo y Río de Janeiro, buscando vías para retornar a la democracia. La función del Arena en este contexto fue la de despertar a la clase media para actuar. Incluir en el teatro el tema de la historia de Brasil, así como de héroes latinoamericanos, perseguía mostrar a este estrato las luchas libertarias que había que emprender en contra de la opresión.

La técnica del Comodín, en este aspecto, tenía como objetivo el presentar en la forma más clara posible un espectáculo en el que, además de entretener, se analizara el tema, dando de esta manera un contenido político y

otro estético. Para llegar al Comodín, Boal tuvo que hacer una síntesis crítica de sus fases anteriores.

La situación política del país se tornó insostenible y Boal se encaminó por la realización de un teatro más directo, lo que marcó el inicio de sus estudios del teatro popular. De aquí surgieron su análisis del mismo y la propuesta de cuatro categorías para su clasificación con un alcance continental. Estas categorías han planteado a los estudiosos del teatro no pocas dificultades en su análisis. En sus bases ya se hace sentir una conceptualización general del teatro diferente de las corrientes más tradicionales, un enfoque dialéctico, que con el tiempo se disipará y se observa una profunda influencia brechtiana, a tal punto, que su visión del teatro popular se generalizó con su propuesta y ha significado para América Latina que este teatro sea un referente directo de las teorías de Brecht, especialmente con las del teatro épico.

Por otra parte, esta etapa de fuerte inserción del teatro en las capas populares dejó la experiencia del Teatro-periódico, que abrió una nueva forma de enfrentar el hecho teatral, al permitir que la gente tuviera la posibilidad de ser, a la vez, agente creador y no sólo inspirador de un modelo escénico. Por estas

razones, Boal la incluirá, posteriormente, en su formulación del Teatro del oprimido.

Fuera de Brasil Boal continuó desarrollando una intensa actividad teatral. Es tal vez, la más importante en sus aspectos de la teoría dramática, porque inicia el momento de su reflexión sobre sus experiencias en Brasil y su enriquecimiento con las nuevas investigaciones que realiza en Perú y del conocimiento de la realidad teatral de casi todos los países latinoamericanos que visitó durante aquellos años. Luego, nuevamente deberá migrar hacia Europa. Primero Portugal, luego Francia, en donde se establece creando una institución teatral, y finalmente, el resto de Europa y los Estados Unidos, desde donde se conocerían sus propuestas más profundas sobre el Teatro del oprimido, nombre genérico en el cual convergen sus ideas dramáticas y con el cual se conocen todas sus experiencias y teorías.

La base de sustentación de sus teorías se encuentra en una visión crítica de la historia del teatro, la cual lo llevó a sus propias definiciones y luego a sus formulaciones teóricas.

Boal comenzó su revisión de la historia del teatro estudiando a Aristóteles. Apoyado en las ideas de A. Hauser, encuentra que la creación del protagonista, que representa Tespis, fue una exaltación al individualismo, en el sentido de que es una figura reconocida como

superior y que su diálogo como protagonista con el coro, es un reflejo de las relaciones entre la aristocracia ateniense y las masas. Esto no sólo es muy discutible, sino que ha creado estupor entre los estudiosos que siguen a Aristóteles. Luego, al examinar la tragedia, Boal enfatiza que lo importante de su estudio no es su origen sino los efectos que ésta produce. En esto, la visión aristotélica es clara: el efecto que produce es la catarsis en el espectador. Esto trae como consecuencia que el espectador reconozca su propia vulnerabilidad, y comprometa su identificación y seguimiento con el destino del protagonista, lo cual para Boal es una muestra inequívoca de que la tragedia es una forma de reconciliación del espectador con el status quo existente. Aunque existen obras que hacen excepción a este principio, como sería por ejemplo **Las bacantes** de Eurípides, muchos críticos consideran que esta aseveración de Boal es correcta, por lo cual su denominación de este esquema aristotélico como un "sistema trágico coercitivo", parece describir bien este juicio.

Su siguiente paso fue examinar las propuestas de Machiavello, como ejemplo del drama burgués, o como Boal expresa en referencia a **La mandrágora**, una "transición entre el teatro feudal y el teatro burgués". En este sentido, este teatro es descendiente directo



de Menandro, de la Nueva Comedia griega, en la cual los temas preferidos eran los intereses amorosos, los temas de las violaciones y las escenas de reconocimientos, es decir, un teatro inocuo, promovido por gente que no estaba interesado en la discusión ideas ni en establecer normas morales, sino en disfrutar modelos pragmáticos y amorfos que les permitieran también mantener su propio status quo. Este es también un teatro aristotélico, cuya diferencia con el griego estriba en que la catarsis no es emocional, sino que lleva a un reforzamiento del sistema de ideas prevalecientes. La esencia del sistema nunca se pone en duda. El teatro burgués refleja, por tanto, un conjunto de valores sociales inamovibles, dentro de los cuales el dinero es un factor decisivo, cualquiera que sea la forma de obtenerlo.

La etapa final de su análisis fue la de comparar las propuestas de Hegel con las de Brecht. La diferencia principal que Boal observa entre estos modelos es que Hegel vio al héroe épico como un protagonista subjetivo, que posee completa libertad consigo mismo, lo cual le otorga estatura épica cuando externaliza su libertad íntima y manipula las condiciones de su destino. Brecht, por su parte, vio al héroe épico como un protagonista objetivo cuyo destino está determinado por las condiciones externas de su sociedad las cuales, a su vez,

actúan sobre él. Para Boal, la libertad íntima de Hegel es espúrea, sola real en los dioses, semidioses y reyes, que limitan la libertad de la gente para ampliar la suya. Hegel, con su reducción deshumanizadora del pensamiento a patrones primarios, ha sido un pensador cuya relevancia es sólo preservada por aquellos que admiran las simetrías abstractas de las estructuras sociopolíticas platónicas.

Brecht, por otra parte, es lo opuesto de Hegel y representa el primer quiebre con el sistema coercitivo de la tradición aristotélica, de reconciliación de los espectadores con los dictados del Estado. La esencia del pensamiento de Brecht, como la de Boal, es buscar una anti-catarsis. En este sentido, se podría decir que la obra comienza cuando el espectador deja el teatro. De esta forma, el problema que estimula al dramaturgo a escribir una obra es la tesis, la obra propiamente es la antítesis -la que permite que el espectador juzgue-, y la síntesis le corresponde al espectador formularla en forma independiente. En este sentido la tarea del dramaturgo es la de intentar la transformación del comportamiento humano, "proponer el movimiento hacia la liberación..." Hegel y Aristóteles purgan las características "anti-establishment" de sus espectadores, Brecht clarifica conceptos, revela verdades, expone contradicciones y propone transformaciones.

En cuanto al concepto mismo de teatro, muchas veces visto como un espejo de la sociedad, aunque distorsione sus reflejos, determina estas distorsiones en función de los reflejos que adquiere de sus diferentes autores. Por ello, el objetivo del teatro define sus reflejos. El análisis de Aristóteles hecho por Boal señala un reflejo idealizado de la sociedad griega por parte de la tragedia, así como también el drama sentimental del siglo dieciocho, o el espejo idealizado que tuvo el teatro soviético o chino del presente siglo. A su vez, Brecht representa el espejo didáctico, instructivo, que pone problemas e intenta llevar a la audiencia hacia sus soluciones correctas. La visión del teatro de Boal, siguiendo estas ideas, es una variación y una extensión de los reflejos brechtianos, que se podría denominar el teatro del espejo auto instruccional.

Lo que postula Boal es que todos hagan teatro, especialmente los marginados de América Latina, de modo que cada uno pueda entender conceptos sociales, políticos y estéticos. No es un teatro especial, ni dedicado a para ciertos grupos como el agit-prop, sino que respeta la condición inicial del espectador. Por eso, su primer paso es el emancipar, el de convencer a la gente que ellos son capaces de expresarse individualmente, que también son capaces de enseñar a otros, de entender y

enseñar el significado de la vida. Todo esto a partir de sus hipótesis de la osmosis, como forma de asimilación de conocimientos y formas de expresión estéticas. La tarea del dramaturgo o del director -la de Boal-, es la de mostrarles cómo ellos pueden reconocer las formas concretas de sus opresiones o tiranías, que ellos internamente han debido resistir. Esta forma de ver el teatro inicialmente experimentada en Latinoamérica, luego tuvo éxito en Europa, adaptándose a las condiciones de sus realidades, las que según Boal, también eran opresivas, aunque de una manera diferente, más individual e íntima, más social y menos política.

Boal ha elaborado ingeniosos métodos que son los que en una visión amplia y general constituyen su teoría del Teatro del oprimido. En Perú, en ocasión de una campaña nacional de alfabetización, Boal siguió las teorías de Paulo Freire para alfabetizar en todos los lenguajes posibles, como es el que puede hacer el teatro. Comenzando con ejercicios físicos fue posible que todos adquirieran conciencia de la posibilidades de expresión que tenían sus cuerpos y, luego, comprender que podían crear historias, fábulas, relacionadas con sus vidas y actuarlas de varias formas, modificándolas de acuerdo con las orientaciones de los propios espectadores, para encontrar así en lo personal

y colectivo la solución a sus problemas de opresión. Igualmente, en el llamado Teatro-periódico, se utilizan artículos de diarios para abrir la conciencia sobre sus miserias, haciendo el teatro el rol de filtro crítico de la noticia, revelando el verdadero contenido oculto del diario, con lo cual se crea con el teatro un poderoso instrumento de expresión simbólica. Si un símbolo es efectivo, si tiene algún efecto, entonces se puede abrir a significados reconocibles y ya no es necesario mayor comentario textual sobre el tema. Este es una de los núcleos que activa Boal en sus teorías, el del símbolo nuclear potencial que existe en la mente del actor-espectador -especie de espectador-, que lleva a la reflexión dramática más allá de lo brechtiano para transformarla en acción -o al menos, en ensayo de la acción.

En esto hay una coincidencia con el concepto de catarsis aristotélico, porque Boal también busca la purificación de lo que está mal en el espectador, de aquello que lo inhibe y coarta. Por eso, desde este punto de vista no hay oposición a la catarsis. El problema de Boal es con la connotación que le otorga Aristóteles, puesto que en la **Poética** muestra claramente que la catarsis que él desea es la "hamartia" o falla trágica -impureza que existe en el personaje que debe ser eliminada para que el ethos del personaje se conforme con el ethos de

su sociedad-, esto es, la eliminación de alguna idea o principio ético que tengan los ciudadanos y que discrepe con los de la sociedad. Aristóteles plantea su neutralización y eliminar el deseo de transgredir, de transformar. Como el ethos de la sociedad se relaciona estrechamente con las leyes y la constitución, su acción catártica va en el sentido de adaptar al espectador a estas instituciones sociales. Si se está de acuerdo con los marcos normativos de la sociedad no hay problemas. Pero si se discrepa, se frenan las ideas de cambio que son las que mejorarán a la misma sociedad. Esta es una de las bases de la teoría del Teatro del oprimido.

Aunque su concepción del teatro ha sufrido modificaciones a través del tiempo - desde 1974 hasta 1985-, sus ideas centrales sobre la teoría del Teatro del oprimido son las siguientes:

(a) El Teatro del oprimido aparece como una respuesta a la realidad social y política de América Latina. Sus comienzos se pueden señalar en Brasil, en 1968, cuando debido a dificultades políticas, se hizo imposible hacer teatro y Boal decide explorar un teatro popular más directo, es decir, un teatro hecho por y para el pueblo. En ese momento se utilizó una forma denominada Teatro-periódico, en la que se empleó doce técnicas para transformar las

noticias de un periódico en escenas, en teatro (Boal, 1985, p.4).

(b) En ese contexto, en Boal existía ya una cierta conciencia de que el teatro debería avanzar destruyendo barreras creadas por el sistema teatral dominante. Entre estas le era prioritario destruir la barrera “entre protagonistas y coros: todos deben ser a la vez coro y protagonista- es el Sistema Comodín” (Boal, 1974). El hecho de que el poder del comodín residía en estar en igualdad de condiciones que el espectador, ha hecho pensar que éste fue quizás “el preludio del Teatro del oprimido, su núcleo” (Quilez, 1984, p.114).

Esto llamó a la reflexión sobre todas las actividades realizadas anteriormente y a concluir que, gran parte de lo hecho no había sido sino hablar de la presión de **otros**, opresión que el grupo en sí no sentía, como lo reconoce Boal, “no corríamos los mismos riesgos, lo que en principio llevó a dejarlos pensar en sus **propias** opresiones si el Arena no los entendía (Boal, 1985, p.5). La gravedad política del país impidió continuar este trabajo y Boal tuvo que abandonarlo para salir al exilio.

(c) En Argentina, Boal quiso repetir sus prácticas de Brasil intentando hacer teatro de la calle. Nuevamente una dictadura le imposibilitó esta tarea. De aquí surge el Teatro-invisible, hecho clandestinamente, muy parecido a la

Commedia dell'Arte, pero a diferencia de ésta, que usaba profusamente máscaras para esconder su identidad, en este caso se trata de esconder al teatro (Boal, 1985, p.5).

(d) Otro factor importante en esta formulación lo constituyó su experiencia en Perú (1973), en donde Boal ensayó lo que ha denominado "dramaturgia simultánea", es decir, preparar un guión hasta el punto en que se deben tomar decisiones profundas, las que realiza la propia audiencia y luego continua la obra con improvisaciones, probando las diferentes alternativas que existían para resolver los problemas planteados, los que en definitiva eran sus propios problemas (Ibid., p.7). Se utilizaba la ficción del teatro pero, para la audiencia esos no eran problemas de ficción, sino sus problemas que los vivían intensa y enteramente. Esto lo llevó a pensar que con estas formas teatrales estaba cruzando otra barrera, la del espectador mismo, que es el oprimido, o como expresara el mismo Boal al reseñar esta experiencia, "se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad (Boal, 1974, p.10).

Estos cuatro conceptos básicos aparecen condensados en un resumen que efectuó Boal



en 1980, cuando ya estaba en Europa, introduciendo el tema:

El Teatro del oprimido tiene dos principios fundamentales: en primer lugar, transforma al espectador -ser pasivo, receptivo, depositario- en protagonista de una acción dramática -sujeto, creador, transformador; en segundo lugar, trata de no contentarse con reflexionar sobre el pasado, sino de preparar el futuro (p.15).

(e) El espectador, capaz de efectuar un acto liberador luego de una sesión de Teatro foro, en la práctica real es incitado a hacerlo en su experiencia cotidiana, aunque su ensayo sólo sea una ficción. Esto es lo que Boal explica al decir que “sólo la transformación del espectador en protagonista puede impedir que el teatro tenga una función catártica” (Boal, 1980, p.16). La catarsis purifica, pero también suprime en el espectador lo que la sociedad tiene de perturbador, inquietante, de transformador, aunque esto sea pequeño.

(f) El Teatro del oprimido debe ser masivo. Explica Boal que “para que el teatro del oprimido sea eficaz y útil debe ser practicado masivamente: un espectáculo aquí o allá, de vez en cuando es insuficiente (Ibid.).

(g) Para que el Teatro el oprimido sea practicado masivamente, expresa Boal, “tenemos que comprender que la actividad artística es natural en todos los hombres y en todas las mujeres”. La limitación en la capacidad de expresión es debido a los métodos de educación de las instituciones relacionadas, como son la familia, el trabajo y otras que reprimen esta capacidad. Se debe aceptar, entonces, “que todos los hombres son capaces de hacer lo que un hombre es capaz de hacer” (ibid.).

(h) Estas ideas se relacionan muy estrechamente con las expresadas por Brecht en relación con la función del teatro, pero Boal las ha ampliado añadiendo las sus propias al señalar que “Brecht dijo que el teatro debe ponerse al servicio de la revolución. No está al servicio: es parte integrante de la revolución” (Ibid.).

Por estas razones, el Teatro del oprimido siempre debe estar encaminado a la construcción de un modelo de acción futura, tratando temas concretos, reales y urgentes. Los temas genéricos, abstractos o lejanos, tales como la lucha de clases, o la liberación de las mujeres, en general, en abstracto, no son útiles para este tipo de teatro y en esto Boal lo explica usando una analogía de Marx cuando dice que “no basta ser consciente de que el mundo tiene que

ser transformado, hay que transformarlo” (Ibid.).

En esto de la transformación pareciera existir una confusión entre la realidad y la ficción. Porque una cosa es entender y concientizar una posibilidad en la vida real y otra saber si es una solución mágica a los problemas. Lo que Boal postula es que hay ficción en la realidad y realidad en la ficción. Por eso, se refiere a dos tipos de ficción. En la ficción de la realidad se imaginan los valores morales, se entrega todo a la realidad y ésta se organiza, pero todo se hace bajo la forma de ficción, y es una ficción de la realidad. Pero el teatro también es ficción. Si se puede entender que en la vida real el hombre siempre está actuando una obra, entonces se puede cambiar la obra que actúa. Pero si no se cambia, el hombre siempre será un personaje, como un actor que siempre interpreta a Hamlet. En la vida real generalmente se actúa siempre la misma obra, el mismo personaje y se convierte en ese personaje, con lo cual se reducen sus potencialidades dentro de ese personaje. Hay que saber que en la ficción hay vida y que en el teatro también la hay, lo cual es fácil de entender. Lo que es difícil de entender es que en la vida real hay también teatro. La dimensión teatral de la vida es reconocible, pero no es costumbre hacerlo por lo cual no es

fácil verla. Brecht utilizó el efecto “distanciamiento” para hacerlo externo, para hacer ver cuanto de teatral tiene la vida.

En esta conclusión surge como inevitable preguntarse sobre el estilo que adopta este Teatro del oprimido, ¿es realista, simbólico o expresionista? ¿En dónde termina la realidad y comienza la magia del teatro? ¿Cuál es el paso de la realidad a la fantasía en este teatro? -Para Boal, todos los estilos del teatro pueden estar incorporados al Teatro del oprimido, con la excepción del surrealista que va mucho más allá de la realidad. La realidad es importante referente para este teatro, pero ella puede cambiar de muchas formas también.

Para Boal, es muy difícil expresar objetivamente la realidad, de expresarla tal cual es, porque esta no puede verse separada de su sociedad y de sus conexiones con ésta. La objetividad total no existe, de ahí que el mismo realismo sea en su visión, no sólo subjetivo sino también peligroso porque es opuesto a lo que el teatro debiera ser, por eso la relación con la realidad se hace identificándose con algo que es real.

Al Teatro del oprimido no lo considera realista, en su sentido convencional, sino que lo describe como “expresionismo objetivo”, porque este estilo implica la percepción de la realidad a través de alguien. El realismo

fotográfico de la realidad fue un estilo esencial en el siglo XIX como reacción al romanticismo imperante, pero ya no lo es. Hoy en día lo esencial es el cambio, el crear una nueva realidad, no describirla en su estado actual. Es subjetivo porque esta realidad es percibida a través de alguien -un personaje, por ejemplo-. El expresionismo es una visión de estilo individualista, algo así como un realismo psicológico, porque todo es percibido a través de los ojos de un personaje. Por todo esto, se puede concluir que el expresionismo objetivo intenta transformar la percepción de la realidad desde la dimensión psicológica hacia la sociológica. Boal cita el ejemplo de la visión que veinte personas tiene de un policía, resultando en veinte visiones diferentes yuxtapuestas. Es, precisamente esta visión yuxtapuesta la que describe, como grupo social, a este policía. Esto es un expresionismo objetivo, con percepción sociológica de la realidad.

En el caso del Teatro-invisible es en donde se puede visualizar en mejor forma esta transferencia fantasía-realidad. Esta forma teatral ha despertado mucha curiosidad porque en ella el espectador no se da cuenta de que está viendo teatro y no es realidad. Con esta forma el Teatro del oprimido pasa de la ficción a la realidad, sin alcanzar esta realidad totalmente porque siempre habrá ficción presente,

especialmente en sus inicios, para luego convertirse en completa realidad cuando queda en manos de los espectadores el desarrollo final de la acción.

En definitiva, este es uno de los aspectos esenciales de este teatro, el conflicto continuo que mantiene entre la realidad y la fantasía. Por todo esto, clasificar al Teatro del oprimido no es fácil, se encuentra en el límite entre la ficción y la realidad.

Las teorías dramáticas de Boal han iniciado una intensa discusión sobre lo que el teatro debe ser, de recordar lo que Brecht ha dicho, de que no es el contenido de una obra sino lo que ocurre entre actores y espectadores lo que define el carácter del teatro. En última instancia el teatro no da soluciones, éstas le corresponden definir las a los espectadores -el qué hacer-, ponerlas en acción ellos mismos -el cómo hacerlo-, el rol de autor es, por tanto, el de ayudar a todos en su camino por liberarse según sus propios medios. El autor solo no puede salvar a la humanidad, sólo puede ayudar proporcionando un método de análisis dramático de la realidad. Según Boal este es el teatro del futuro.

Sus testimonios personales de aquellos años entregan una ejemplar lección de un hombre de teatro honesto y claro en sus ideas:

fui enseñando lo que sabía y fui  
aprendiendo lo que podía.

...Principalmente, que no sabía más que mis espectadores. Después de ese largo y constante contacto con tantos pueblos de tantos países, con tantas culturas, ... acabé descubriendo que ya no tengo la verdad en la punta de la lengua. No tengo la verdad en la punta de la lengua: es verdad. Pero también es cierto que ahora tengo en el bolsillo algunas técnicas que pueden ayudar -a mí y a mis espectadores- a buscar la verdad (Boal, 1978, pp.198-199).

Por todo lo dicho, Augusto Boal se ha ganado un merecido lugar en el teatro universal, y tal como lo ha señalado el crítico George Wellarth (1979), es el primer teórico del teatro que ha resuelto el problema de escribir drama como experiencia significativa en el contexto de la vida social, "sus logros son tan importantes, tan originales y tan decisivos que no tengo duda en describir a este libro -el del Teatro del oprimido-, como la obra teórica más importante del teatro en los tiempos modernos" (p.36), y en este sentido podría ser comparado con las innovaciones de Stanislavski o Grotowski, teóricos orientados esencialmente hacia el actor, o de Artaud que también intentó formular una teoría del teatro, o mejor dicho, de usar el teatro como un medio para

comunicar una filosofía de la vida y para mejorar una cultura que se impone a la naturaleza humana.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.**

Abreviaturas. (Publicaciones periódicas citadas).



Aer Arte em Revista. Sao Paulo, Brasil.  
Conj Conjunto. La Habana, Cuba.  
EB Estudos Brasileiros. Brasil.  
ETJ Educational Theatre Journal. Estados Unidos.  
HLAS Handbook of Latin American Studies. Estados Unidos.  
Hispania Appleton, Wisconsin, Estados Unidos.  
IOC Index of Censorship. Londres, Inglaterra  
LATR Latin American Theatre Review. Estados Unidos.  
LARR Latin American Research Review. Estados Unidos.  
RB Revista Brasiliense. Brasil.  
RI Revista Iberoamericana. Pittsburgh, Estados Unidos.  
RPA Revista Primer Acto. Madrid, España.  
TDR The Drama Review. New York Univ., Estados Unidos.  
TQ Theatre Quarterly. Reino Unido.

Ataide, Vicente, "Teatro Brasileiro" **EB** 8(1979):291-301.

Bentley, Eric. **Theatre of Commitment**. London: Methuen, 1967.

Boal, Augusto. **Teatro de Boal**. Sao Paulo:Ed. Huitec, 1986.

\_\_\_\_\_. **Documents on the theatre of the oppressed**. U.K. London: Red Letters Public. 1985.

\_\_\_\_\_ "Trajetoria de uma dramaturgia" en:  
Boal, **Teatro de Boal**. Sao Paulo:Ed. Huitec,  
1986.

\_\_\_\_\_ **Teatro del Oprimido**, Vol.1.  
México:Ed.Nueva Imagen,1980.

\_\_\_\_\_ **Teatro del Oprimido**. Vol 2. Ejercicios  
para actores y no actores. México: Ed. Nueva  
Imagen, 1980.

\_\_\_\_\_ **Teatro del Oprimido y Otras Poéticas  
Políticas**.Buenos Aires: Ed. La Flor, 1974.

\_\_\_\_\_ "Collages" en A. Boal, **Técnicas  
latinoamericanas del teatro popular**. Una  
revolución copernicana al revés. Buenos Aires:  
Ed. Corregidor, 1974.

\_\_\_\_\_ **Categorías del Teatro Popular**. Buenos  
Aires:Ed. CEPE, 1972. También en: **Conj** No.14  
(1972):14-33; Venezuela: Universidad del Zulia.  
Dirección de Cultura, 1975 ; N. Gracia Canclini,  
**Arte Popular y Sociedad en América Latina**.  
México: Grijalbo, 1977. pp. 211- 15; G.  
Luzuriaga, ed, **Popular Theatre for Social  
Change in Latin America**.

Los Angeles: UCLA, 1978.pp. 24-41 ; y  
del mismo Boal, **Teatro del Oprimido Buenos  
Aires**: Ed. Corregidor, 1974, pp.15-55.

\_\_\_\_\_ "Que Pensa Voce da Arte de Esquerda"  
**LATR** 3/2(1970a):45-53.

\_\_\_\_\_ "The jocker system" **TDR** No.46.Vol.14 (1970b):91-96.

\_\_\_\_\_ y Martinez C., Celso."El Teatro Brasileiro de Hoy" **Conj** No.9 (1968):59.

Bradby, D. and McCormick, J. **People's Theatre**. London:Croom Helm, 1978.

Brecht. Bertold. **Escritos Sobre Teatro**. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1970.

Calasans, Selma."Arena Conta Tiradentes: Uma Experiencia de Teatro Político" **RI** No.126 (1984): 221-228.

Carvalho-Neto, "Concepto y realidad del teatro folklórico latinoamericano", en: G. Luzuriaga, de . **Popular Theatre** (1978):124-130.

Chesney, Luis. **El teatro político y del absurdo en América Latina**. Cuadernos de Postgrado N° 9. Caracas: UCV, Facultad de Humanidades y Educación. Com. Estud. de Postgrado, 1994.

\_\_\_\_\_ **Teatro popular latinoamericano**. Caracas: UCV, Facultad de Humanidades y Educación. Com. Estud. de Postgrado, 1996.

Copferman, E. **Teatros y Política**. Buenos Aires:Ed. La Flor, 1969.

Cowan, Suzanne, "Theatre, Politics and Social Change in Italy since the Second World War" **TQ** Vol.VII,No.27(1977):25-37.

Dalton, Roque et al. **El Intelectual y la Sociedad**. México: Ed. Siglo XXI, 1969.

Dauster, F. **Historia del Teatro Hispanoamericano: Siglos XIX y XX**. 2a. Edición. México: Ed. de Andrea, 1973.

\_\_\_\_\_. "Drama", en: Donald E. J. Stewart, ed, **Handbook of Latin American Studies (HLAS)**, Gainesville, Fla: Univ. of Florida Press, 1976. A partir de 1971(No.32) comienza a reseñar autores del teatro popular. En 1972, asume su dirección F. Dauster, y en 1980, G. Woodyard.

\_\_\_\_\_. "An Overview of Spanish American Theatre" **Hispania** L, No.4 (1967): 996-1000.

\_\_\_\_\_. **Historia del Teatro Hispanoamericano: Siglos XIX y XX**. México: Ed. de Andrea, 1966.

\_\_\_\_\_, Lyday L., and Woodyard, G. ed. **Nueve Dramaturgos Hispanoamericanos**. Vol.1. Canada: Girol Books, 1979.

Donald, E. and J. Steward, ed. **Handbook of Latin American Studies. HLAS**. Manual de Estudios de América Latina. Florida: Univ. of Florida Press, 1976.

Driskel, Charles B. "An interview with Augusto Boal" **LATR** 9/1(1975):71-78.

Fernández, Oscar. "Brasil's New Social Theatre"  
**LATR** 2/1(1968):15-30.

\_\_\_\_\_ "Censorship and the Brazilian Theatre"  
**ETJ** 25-3(1973):285-298.

Fraenkel, B. "Sobre el Teatro Político" en: E. Copferman et al., **Teatros y Política**. 1969. pp. 180-188.

Guarnieri, Gianfrancesco. "En el Arena Quisimos hacer la Revolución a través del Teatro o, por lo menos, Contribuir a ello" **Conj** No.54(1982):16-23.

----- "An Era of Fear" **IOC** Vol.18, N°4(1979):50-55.

\_\_\_\_\_ **Teatro de Guarnieri**, Vols. II-IX. Río de Janeiro: Ed.Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_ "O Teatro como Expressão da Realidade Nacional" **RB** No.25 (1959): 121- 126.

Hauser, Arnold. **Historia social de la literatura y del arte**. España: Guadarrama, 13 ed, 1976.

Hebblethwaite, Frank. **A Bibliographical Guide to the Spanish American Theater**. Washington: Pan American Union, 1969.

Hoffman, Hebert H. **Latin American Play Index**. Vol.2: 1962-1980. London: The Scarecrow Press Inc., 1983.

Jacoby, Robert. "Para Boal, hay que buscar las fronteras entre actores y públicos". *La Opinión*, Buenos Aires, 11.Oct.1972, p.23.

Khede, Sonia S. **Censores de Pincenes e Gravata: Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil**. Río de Janeiro: Coderi, 1981

Launay, Jean. "Arena. Brasil". **RPA** No.132(1971):17-19.

Lyday, León and Woodyard, George W. Ed, **Dramatists in Revolt**. Austin: Univ. of Texas Press, 1976.

\_\_\_\_\_ **A Bibliography of Latin American Theater Criticism, 1940-1974**. Austin: Institute of Latin American Studies. The University of Texas at Austin, 1976.

Magaldi, Sabato. "Retrato do Brasil", en: A. Boal, **Teatro de Boal**. Sao Paulo: Ed. Huitec, 1986.

Monleón, José. **América Latina:Teatro y Revolución**. Caracas: Ed. Ateneo,1978.

Peixoto, Fernando. "Entrevista con Gianfrancesco Guarnieri" en: D.Ribeiro et al. **Encontros Com a Civilização Brasileira** No.1. Rio de Janeiro: Ed. Civilizacao Brasileira, 1978. pp.93-113.

\_\_\_\_\_ **Teatro de Gianfrancesco Guarnieri**,  
Vol.2. Río de Janeiro: ed. Civilização  
Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_ "Teatro no Brasil: Como Transmitir  
Sinais de dentro das Chamas" **LATR** 7/1  
(1973) :91-98.

Pérez Coterillo, M. (Ed). **Escenarios de dos mundos**. Inventario teatral de Iberoamérica.  
Vol. 1, Madrid: Centro de Documentación  
Teatral, 1988.

Quiles, Edgard. "Teatro para las clases  
oprimidas" . Entrevista con A. Boal. **Conj.**  
No.61-62(1984):110-116.

Skidmore, Thomas E. **Politics in Brazil, 1930-1064:An Experiment in Democracy**. New York:  
Oxford U.P.,1967.

Solórzano, Carlos. **El Teatro Hispanoamericano Contemporáneo**. México:  
F.C.E.,1967. Vol.I.

\_\_\_\_\_ **El Teatro Latinoamericano del Siglo XX**.  
Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1961.

Teatro Arena. "Arena cuenta Zumbi". **RPA**  
No.132 (1971):21.

Wellwarth, George E. "The Theatrical Theories  
of Augusto Boal: A Commentary" en: Sandra  
Messinger C., ed. **Studies in Romance**

**Language and Literature.** Kansas: Coronado Press, 1979. pp. 36-47.

Williams, Raymond. **Culture.** Glasgow: Fontana-Collins, 1981.

----- **Keywords.** Glasgow: Fontana, 1979.

Woodyard, George W. "Drama" en: Donald E. J. Stewart, ed. **Handbook of Latin American Studies.** Gainesville: Univ. of Florida Press. HLAS 44 (1983):521-531.

\_\_\_\_\_ "Toward a Radical Theatre in Spanish America" in: H.L. Johnson and P.B. Taylor, ed. **Contemporary Latin American Literature.** Houston: Univ. of Houston, 1973. pp.93-102.

Woodyard G. W. and Lyday L. F. "Studies on the Latin American Theatre" **Theatre Documentation II** (1969-1970):49-84.