

Teatro del Oprimido: métodos y técnicas

Augusto Boal

Director, dramaturgo, teórico y pedagogo teatral, Augusto Boal (Brasil, 1933) dirigió el Teatro Arena de San Pablo de 1956 a 1971, año en el que fue apresado y torturado. Una vez exiliado, difundió su método del Teatro del Oprimido por el mundo, especialmente en Latinoamérica. Ha publicado más de veinte libros, traducidos a veinticinco lenguas, entre ellos "Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas". Se desempeña como director artístico del CTO-Rio (Brasil).

Voy a referirme a una experiencia que en parte empezó en esta ciudad de Buenos Aires, en Brasil, en Lima (Perú), y en otros países de Latinoamérica. Hoy curiosamente este método es practicado en más de setenta países del mundo, en África, Europa, Asia, Oceanía; sin embargo en la actualidad acá, en América Latina, prácticamente casi nada. En la Argentina, por ejemplo, que yo sepa, muy poca gente utiliza el Método del Teatro del Oprimido.

¿Qué es el Teatro del Oprimido y por qué tuvo esta importancia en todo el mundo? ¿Por qué hay tantos libros publicados en inglés, en francés, en alemán, en todas las lenguas?. ¿Por qué se escribe tanto sobre el Teatro del Oprimido, y en América Latina casi nada se sabe y muy poco se hace?

Provengo de Brasil, donde dirigí durante mucho tiempo un teatro. Era el director artístico del Teatro Arena de San Pablo; pero «arena» en portugués tenía el significado de «lugar donde se pelea», arena de los toros, de los luchadores. Esta significación de «arena» es lo que sería para nosotros el teatro, por la pelea y lo circular; por ese doble sentido. Y en ese teatro ejercí hace muchísimo tiempo. Empecé con el teatro profesional hace casi medio siglo, hace cuarenta y cinco años, y estaba con un grupo muy grande de gente que tenía entre veinte y veinticinco años. Era un grupo que tenía mucha fuerza y preocupación política. Estábamos comenzando una carrera en teatro pero, al mismo tiempo, teníamos una preocupación política muy importante.

Queríamos hacer un teatro que tuviera un sentido en Brasil, un teatro que significara algo para el público. No estábamos pensando en hacer *mi teatro*, "tengo ganas de hacer tal cosa o tal otra", sino que pensábamos en nuestro público, en tener en cuenta eso que se llamaba «el pueblo». ¿Y qué era el

Teatro del Oprimido: métodos y técnicas

pueblo? Era una entidad un poco abstracta, pero queríamos hablar con esta entidad; entonces buscábamos al pueblo y pensamos qué vamos a hacer para el pueblo, qué le vamos a dar.

En esa época, estoy hablando de los años '50 y aun los '60, había un movimiento en el mundo que se llamaba Teatro Político, que padecía una falla, un error básico consistente en el hecho de que el artista tenía que ser el maestro que enseñara al público algo que éste desconocía. Se hablaba mucho del teatro didáctico, del teatro con mensaje, la idea de que nosotros los artistas, aun siendo tan jóvenes, éramos los portadores del mensaje. Este mensaje venía a veces de un partido, de una organización política, de una organización anarquista, etc; en el mundo había este movimiento de hacer teatro político.

Y nosotros estábamos empezando y pensamos que lo que queríamos hacer era un teatro que fuera político en el sentido de ayudar, de concientizar a las masas, queríamos hacer un teatro que fuera importante para la gente que sufría en Brasil, para los oprimidos. Entonces nos planteamos trabajar con los oprimidos y nos tuvimos que preguntar quiénes son los oprimidos en Brasil.

En primer lugar, hay oprimidos como los negros. Allá se dice que Brasil es un país que no tiene prejuicios raciales y esto es una gran mentira. Si en Brasil uno, por ejemplo, mira todos los ministerios del gobierno, no se ven negros. El caso de Pelé no cuenta porque estaba ahí, no por ser negro, sino a pesar de ser negro. Esto nos indica que no hay negros que decidan cosas gubernamentales en Brasil; hay prejuicios. Hay leyes contra el racismo; si no existiera el racismo, por qué habría que tener una ley sobre el racismo. Evidentemente, si hay leyes, es porque hay racismo.

Entonces nosotros decíamos que teníamos que hacer obras contra el racismo, en favor de los negros. Y nos planteábamos ir a decirles a los negros: «Nosotros, los artistas, que somos los maestros, los portavoces del mensaje, vamos a decirles lo que tienen que hacer para luchar contra el racismo brasileño». Pero nosotros éramos todos blancos. Entonces decíamos a los espectadores: «Sigán así, peleen de esta forma» y nosotros, blancos, ahí enseñando a los negros qué hacer. Nos salvaba que teníamos las mejores intenciones del mundo, que teníamos un buen propósito.

¿Qué otro grupo social era oprimido en Brasil? Las mujeres. Viajo como loco, yendo de un lado a otro, y nunca encontré un país donde las mujeres no sean oprimidas. Les voy a contar una historia muy curiosa: la única vez que me pareció encontrar un país donde no se hablara de la opresión femenina fue en Suecia. Una vez estaba trabajando, haciendo un espectáculo. Suelo hacer espectáculos donde se incluye al público armando escenas. Entonces pregunté: "¿Qué tema les interesa? Vamos a preparar una obra delante de toda la gente sobre los oprimidos de acá". Una mujer se refirió a la opresión de la mujer.

Me pareció muy natural porque en cualquier ciudad del mundo siempre oigo el problema de la mujer oprimida. Pero otra mujer se levantó y dijo: «No, ¿por qué vamos a tratar de la opresión de la mujer si acá las mujeres no somos oprimidas?». Sinceramente me quedé muy contento porque era la primera vez que iba a conocer un país que podía recomendar a las mujeres: «Vayan todas para allá, porque van a estar muy contentas, les van a faltar unos cuantos hombres, por supuesto si van todas para allá, pero es bueno tener un país donde no sean oprimidas». Me quedé feliz, pero quería certificar, tener seguridad de que era verdad. Le pregunté: «¿Usted está segura que en Suecia las mujeres no son oprimidas?». Y ella dijo: «Acá somos todos iguales, hombres y mujeres, no hay ninguna diferencia» y agregó que «en Francia las mujeres se dicen liberales y son oprimidas, en Brasil los hombres son todos machistas, pero acá en Suecia no somos oprimidas».

Entonces dije: «Es verdad que en Brasil son oprimidas, que en Francia también son oprimidas porque las mujeres siempre ganan menos que los hombres por el mismo trabajo». Y volví a inquirir: «¿Acá no, acá las mujeres son iguales, ganan el mismo salario que el hombre por el mismo número de horas?». En ese momento, la mujer me miró y dijo que «en realidad no es tan así». Pregunté qué diferencia había y ella respondió que «en Francia o Brasil las mujeres ganan menos que los hombres por el trabajo que hacen, mientras que acá son los hombres quienes ganan un poco más que nosotras». Ahí fue cuando le señalé que su opresión está en su cabeza, que no ve la opresión pero existe.

Esto nos sucede a todos (hombres, mujeres, blancos, negros) con la mayoría de las opresiones porque estamos tan acostumbrados a ellas que ya nos parecen naturales. Es natural que un país condene a una persona sin pruebas; es natural que se invada un país y lo masacren; es natural porque uno acepta que las cosas sean así. Pero no quiero esas situaciones y por eso, volviendo atrás, a los años '56, '57, '58, nosotros hacíamos obras a favor de las mujeres.

Escribí muchas obras feministas, enseñándoles a las mujeres sobre lo que tenían que hacer para liberarse de la opresión de los hombres como yo, que escribía las obras. Por supuesto, yo no enseñaba todo lo que sabía, enseñaba en parte cómo liberarse, pero algo dejaba para que mi poder no se perdiera. Era normal, porque uno no sabe lo que sufre el otro, si no sufre la misma opresión. Aunque tenga la más grande admiración por la mujer, no soy mujer. Entonces, siendo un hombre, no puedo sentir cómo oye, piensa y siente una persona que es tan diferente a mí.

En ese sentido, es muy difícil entender realmente a un negro, a una mujer, a un campesino. Hoy trabajo mucho con los movimientos de campesinos Sin Tierra en Brasil. Pero hoy en día, ya no hago teatro de mensaje, sino

Teatro del Oprimido, y son ellos quienes dicen lo que quieren hacer y yo sólo los ayudo a hacer teatro. Y lo hacen y han adoptado al Teatro del Oprimido como su lenguaje de comunicación normal en Brasil.

Brasil tiene ocho millones y medio de kilómetros cuadrados, es un país enorme -el quinto en el mundo en extensión de tierras-, pero el dos por ciento de la población posee el ochenta por ciento de la tierra. Este siempre fue uno de los dos grandes problemas de Brasil.

Al igual que la Argentina, mi país es esclavo, y esta esclavitud se debe sobre todo a dos problemas: uno es la tierra que es poseída por poca gente; el otro (como para ustedes) es la deuda externa, vínculo de esclavitud moderno. Ya no sirve más la esclavitud del siglo XIX, ahora la esclavitud es más higiénica, invisible; la cosa pasa pero uno no se da cuenta y de pronto recibe un sueldo menor al que merecía, o no tiene el empleo que hace falta tener, o no tiene la facilidad para acceder a nada.

La esclavitud actual es más desparramada, no es sólo por el color de la piel, pero es tan cruel como la otra. Entonces, para escapar de esta esclavitud, nosotros enseñábamos a los campesinos qué hacer. Me acuerdo que un día pasó una cosa que cambió mi vida, mi perspectiva del teatro político. Preparamos una obra muy linda sobre la lucha de los campesinos por las tierras y mostraba la situación real de Brasil, qué había que hacer, qué no se podía permitir, que terminaba con la victoria de los campesinos. No hay dudas que estábamos convencidos de que había que terminar siempre con la victoria para mostrar el buen ejemplo. Así era que, cuando llegaba el final de la obra, todo el elenco venía del fondo del escenario con las manos levantadas, con un fusil en la mano, cantando una canción muy fuerte que repetía la misma frase: "Tenemos que derramar nuestra sangre para liberar nuestras tierras". Con los fusiles en mano, avanzábamos cantando: «Tenemos que derramar nuestra sangre para liberar nuestras tierras». Esta escena inflamaba a la gente.

Hicimos esta obra para un público reducido del Teatro Arena y después nos fuimos para el nordeste, para las ligas de campesinos, o sea que hacíamos este espectáculo para verdaderos campesinos que trabajaban las tierras, que luchaban y se morían por la tierra. La Iglesia en Brasil nos ayudaba. En Brasil tenemos dos Iglesias: una iglesia extremadamente reaccionaria y otra Iglesia muy progresista, popular, que quiere realmente seguir a Cristo. Esta segunda vertiente de la Iglesia nos ayudaba mucho y seguimos haciendo funciones en tierras de campesinos que estaban librando su batalla.

La obra siempre era un éxito, siempre cantando con los fusiles en la mano «Vamos a derramar nuestra sangre para liberar nuestras tierras». Y un día, que fue fundamental para mí, terminó el espectáculo y vino la ovación de los campesinos a quienes les gustó muchísimo. Era por la mañana, y cuando estábamos hablando con la gente, me acuerdo que vino un campesino

muy alto y fuerte que casi lloraba de emoción y me dijo: «Qué cosa maravillosa que han hecho ustedes, que vienen de una ciudad tan grande y lejana como San Pablo y vienen para decir exactamente lo que nosotros pensamos». Entonces nosotros, muy contentos, empezamos a mirarnos unos a otros y a decir: «Miren, nuestro mensaje se cumplió, tenemos la función de educar a la masas, concientizar a las masas y lo logramos». Pero el campesino agregó: «Ya que nosotros pensamos lo mismo que ustedes, que tenemos esta identidad tan perfecta de pensamiento, de ideología, ustedes agarren sus fusiles tan lindos y vengan con nosotros porque tenemos que ir a pelear contra un coronel que ha invadido nuestra tierras y tal vez necesitemos derramar nuestra sangre».

Hubo un largo silencio. Mis compañeros me miraron y siempre siento que soy yo quien tiene que dar explicaciones. «Nosotros, compañero, pensamos lo mismo que ustedes, por eso estamos acá, pero hay un pequeño detalle: los fusiles que usted ve son muy bonitos pero no disparan balas». El campesino me miró y me preguntó: «¿Para qué hacen fusiles que no disparan? Un fusil es para disparar». Traté de explicarle que los fusiles son falsos porque son estéticos, porque el objetivo no es disparar, sino meramente estético. «Cuando tenemos el fusil en nuestra mano y avanzamos cantando 'Hay que derramar nuestra sangre', esto da más credibilidad a las palabras», le dije. Entonces el campesino asintió con la cabeza: «Entiendo que los fusiles son falsos, pero ustedes no son falsos, así que no se preocupen y vengan con nosotros a pelear porque tenemos fusiles para todos». Otra vez nos miramos entre todos, y le dije que había un segundo malentendido: «Nosotros somos verdaderos, sin duda, pero verdaderos artistas y no verdaderos campesinos».

Hubo un silencio de esos silencios monumentales. Luego él expresó: «Ya terminé de entender: cuando ustedes, los artistas, dicen 'Vamos a derramar nuestra sangre', ustedes están hablando de 'nuestra sangre campesina' no de 'vuestra sangre artística'». No pudimos hacer otra cosa que darle la razón, pedirle disculpas y pedir permiso para irnos porque el avión que nos llevaba a San Pablo ya iba a salir. Nos fuimos avergonzados y pensando qué estamos haciendo acá: estamos incitando a la gente a hacer cosas que nosotros mismos no somos capaces de hacer ni tenemos el coraje de hacer. Estamos diciendo: "Hagan esto mujeres, libérense negros, álcense en combate campesinos, derramen vuestra sangre" y nosotros tenemos que mirar el reloj porque el avión nos espera, tenemos que volver a San Pablo a una ciudad grande, al confort para mirar la CNN. Esto no nos pareció justo y me di cuenta que ese tipo de teatro político ya no lo podía hacer más. Podría hacer un teatro político para incitar a la gente si pudiera hacer las mismas cosas, correr los riesgos juntos. Entonces sí puedo decir: «Vengan conmigo, voy a luchar con ustedes».

Teatro del Oprimido: métodos y técnicas

Empezamos a pensar qué íbamos a hacer, porque nunca fue fácil vivir del teatro en Brasil, salvo que uno haga el teatro que quieren las oligarquías, la burguesía, los que tienen plata. Pero si uno quiere hacer un teatro diferente, es muy difícil hacerlo en Brasil. Y nosotros teníamos todas las dificultades; la primera era la pobreza, era muy difícil conseguir subsidios. Entonces vivíamos inventando cosas, por ejemplo, para hacer la escenografía teníamos que usar basura. La pobreza es a veces una condena a la creatividad; somos pobres, entonces estamos condenados a crear, a hacernos realmente artistas: inventar algo a partir de la pobreza. Un amigo mío me contó en aquella época una historia muy linda: él hacía espectáculos para los mineros de unas minas de estaño y me dijo que la mayoría de los pueblos donde iban no tenían electricidad. Entonces pensé: «Si no hay electricidad, tenés que hacer los espectáculos durante el día para utilizar la luz del sol». Pero mi amigo me contestó que eso no se podía hacer porque normalmente durante el día los mineros estaban trabajando. Dije: «A la noche, sin electricidad, ¿cómo iluminás tus espectáculos?» y él no dudó en explicarme: «Hay que ser creativos, yo trabajo con los mineros y los mineros tienen una lucecita en el casco y cuando comienza la obra, les digo que miren el escenario y así en el escenario sube la luz. Incluso así el actor se da cuenta que la escena no es buena porque cuando no es buena el minero baja la cabeza y la escena se oscurece y van rápido para la otra escena».

Siempre tendremos el enemigo "pobreza", entonces hay que ser creativos, hay que imaginar qué hacer. Sin embargo, en esa época teníamos otro enemigo: la censura. En esos años debíamos mandar todas las obras teatrales a Brasilia, no importa dónde estuviera el grupo, y allí los censores policiaes la cortaban, anotaban, hacían lo que querían y después recién la devolvían. Incluso antes del estreno había que hacer una función para el censor, quien miraba solito el espectáculo e iba diciendo: «Acá está muy iluminado, hay que bajar la luz», «Acá esta frase, esta frase no» y teníamos que obedecer.

Si ustedes me permiten decir algunas palabras feas, puedo contar una historia que me gusta mucho. Una vez dirigí una obra de un autor brasileño que trataba sobre la corrupción en Brasil. La metáfora de la obra era un equipo de fútbol en el que el arquero se vendía y dejaba pasar unos cuantos goles. Era una obra muy buena, pero hablaba de corrupción y tenía cinco veces la palabra «mierda» y una vez la expresión «puta que los parió». Lo leímos y pensamos que no la iban a censurar porque era una obra de hombres que hablan mal, que son agresivos. Sin embargo, tuvimos que ir a hablar con el censor porque muchas partes fueron cortadas. «Pusieron muchas palabras feas que no se pueden usar», nos dijo. Entonces le pedimos que analizáramos juntos cada expresión censurada para reconocer la importancia que tenía. «Este 'mierda' no se escucha porque los otros personajes están gritando,

éste otro es fundamental porque implica la bronca, éste está justo después de una traición, y el último 'mierda' es esencial para la composición psicológica del personaje», le argumentábamos para convencerlo. Así fue como pudimos dejar esas expresiones en la obra. Por eso digo que la censura era el segundo enemigo que teníamos en aquella época.

En la disputa con la censura había veces en que ganábamos y otras perdíamos. Incluso es importante destacar el nivel cultural de los censores. Un amigo mío de Porto Alegre quería montar *Antígona* de Sófocles, y al censor le gustó mucho la obra, por lo cual llamó al director para arreglar el asunto de los cortes. «Mire, leí *Antígona* y me gustó mucho, pero la actitud de la protagonista de enfrentarse al Estado puede ser considerada por los militares como una oposición a su dictadura», dijo el censor. Y luego agregó: «Pero como soy un censor instruido que valora esa obra y no quiero hacer cortes en cualquier lado, lo que vamos a hacer es una reunión con el señor Sófocles para discutir qué se puede quitar y qué no».

En esa época, además de la pobreza y la censura, teníamos como tercer gran enemigo la violencia abierta. Me acuerdo que entre los años '64 y '68, que fueron las fechas de los golpes de Estado fascistas en Brasil, había una cierta libertad posible, pero había también una violencia paramilitar importante. Eran momentos en que se raptaban o mataban personajes de la cultura y las artes. La dictadura llegó hasta a irrumpir en teatros destruyendo todo. Incluso a mí también me afectó; cuando organicé la «Feria Sao Paulista de Opinión», que comprendía a todos los artistas de San Pablo, hacíamos las funciones armados con revólveres y al terminar el espectáculo los estudiantes se ponían frente al escenario formando un escudo humano para protegernos de los paramilitares.

Era en este clima de violencia que se hacía teatro; uno estaba a merced de las presiones, de las torturas. Incluso, durante una visita a Buenos Aires en diciembre del '70, fui preso. Gracias a los telegramas y cartas de protesta contra mi prisión, que mandaron personas importantes de la cultura de varios países, fui liberado a los tres meses, pero había gente que se quedaba tres o cuatro años. Digamos que mi proceso fue mucho más rápido por la presión internacional.

Mi mujer es argentina, entonces vine para acá y me quedé desde el '71 hasta el '76 viviendo en Buenos Aires. En esos cinco años, en el comienzo era posible trabajar. Formamos un grupo que se llamaba Machete, con el cual pusimos en escena una obra mía llamada *Revolución en América del Sur*. Tenía un grupo de actores que trabajaban conmigo (Rudy Chernicov, Arturo Maly, Luis Barón, Norman Briski). También trabajaba con Mauricio Kartun, con quien desarrollamos algunas experiencias de lo que se denominó Teatro Invisible. Hice primero una obra mía que se llamaba *El gran acuerdo*

internacional del Tío Patilludo, que jugaba con la expresión del «Gran Acuerdo Nacional» del General Lanusse. En ese entonces había una cierta libertad dentro de la dictadura, pero luego la situación empezó a empeorar y me dediqué a viajar por toda Latinoamérica, principalmente por Perú.

Si aquel campesino fue el primer encuentro que cambió mi vida y mi forma de pensar el teatro, el segundo encuentro fue en Lima, Perú, donde me encontraba trabajando como director del área de teatro en un proyecto de alfabetización integral que reunía varias disciplinas (teatro, cine, prensa) y lenguas (quechua, aymará, castellano). Allí empecé a hacer una mezcla de procedimientos teatrales que ya venía practicando: uno era el Teatro Periodístico, que consistía en técnicas para transformar en escenas de teatro rápidamente una noticia del diario; otro, la Dramaturgia Simultánea, preparación de una obra que presentaba un problema que queríamos discutir con el público. Entonces el conflicto era presentado hasta la crisis, hasta que el protagonista tenía que tomar una decisión. Es decir que se paraba el espectáculo y yo decía: «Este señor o esta señora están en esta situación y no saben qué hacer». Al indagar qué pensaban los espectadores sobre qué debía hacer el personaje, se generaba una discusión entre unos y otros, y los actores improvisaban las soluciones que proponía la platea. Intentábamos todo lo que era posible hacer en una situación.

Esto ya era un avance en relación al teatro de mensaje, al teatro que decía lo que se debía hacer. Nosotros conservábamos el poder de la escena; el espectador tenía el poder de decirnos qué hacer pero el poder del cómo hacer lo seguíamos teniendo nosotros. Por eso digo que esto sólo fue un avance y no la superación del teatro de mensaje.

Estaba desarrollándome en esta línea de trabajo y aconteció la cosa más hermosa para mí. A la tarde preparábamos el espectáculo improvisando y a la noche representábamos con las noticias del diario y con el sistema de la Dramaturgia Simultánea. Un día una señora vino al final del espectáculo y me dijo: «Qué cosa más linda que están haciendo, muy democrática porque todos participan y dicen lo que piensan, pero qué lástima». Y pregunté por qué. Ella respondió: «Lástima que ustedes sólo se preocupan por la reforma agraria, la policía, la deuda externa, es decir por los temas políticos, y tengo un enorme problema pero no es político; entonces ustedes no me pueden ayudar». Enseguida le dije: «No, señora, todos los problemas, si uno los mira bien, son políticos». Y ahí nomás le propuse que nos diera el problema para que lo ensayáramos al día siguiente y el público le diera las soluciones en la función de la noche. Pero ella insistía que su problema no era político. Y yo insistía en que todos los problemas son políticos porque pasan en la ciudad, en la polis, y todo lo que pasa en la polis es político por definición. «No, la polis no me interesa, porque el problema aquí soy yo y mi marido, por lo cual no es

político», contraatacaba la señora. Y yo arremetía nuevamente: «'Usted y su marido', ve cómo es político, porque al referirse a un marido está diciendo que fue a un lugar público a contraer matrimonio, había testigos y todos firmaron; entonces toda la ciudad tomó conocimiento que usted tiene un marido, se volvió de interés general, es algo que interesa a la población». Ella me miró sorprendida: «¿Lo que pasa en mi casa es político?», y le dije: «Es la mejor política porque hay mucha gente que en su casa revela las verdaderas ideas políticas. Vamos a ver: en su casa ¿dónde está la democracia, el derecho a la palabra, la distribución del trabajo? Entonces, más político que eso, no hay nada». Ahí se convenció la señora y empezó a contar una historia terrible sobre su marido: que no trabajaba y que se la pasaba pidiéndole plata a ella con la excusa de que estaba construyendo una casa para los dos en una ciudad vecina. Ella le daba plata y él se iba por una semana para volver con un papelito escrito a mano donde supuestamente estaban los gastos de ladrillos. Ella guardaba cada uno de esos recibos, aunque no sabía leer ni escribir. Después venía el marido y le pedía más plata para comprar las puertas, por ejemplo. Un día se pelearon y ella sospechó si todo eso no sería una mentira y si esos recibos no serían falsos. Entonces llamó a una amiga que sabía leer y escribir y le mostró los recibos. A la amiga le extrañaron un poco los papeles porque tenían perfume, y comenzó a leerlos, y se dio cuenta que no eran recibos sino cartas de amor de la amante del marido.

Ahí fue cuando la mujer me explicó que su marido pasado mañana iba a volver y quería saber qué debía hacer. Traté hacerle entender que yo no entiendo de esas cosas, pero lo que podía hacer era preparar una obra sobre su problema y a la noche hacer la Dramaturgia Simultánea para que el público aportara sugerencias. Pero cometí la imprudencia de permitirle venir al ensayo. Entonces ella vino al otro día al ensayo cuando ya habíamos trabajado bastante: habíamos distribuido los roles, improvisado, ya estaba más o menos todo encaminado. Pero ella empezó a mirar y yo sentía que estaba inquieta hasta que de repente me pregunta: «¿Quién es este hombre?». Ahí le expliqué que ese hombre era un actor que estaba haciendo el papel de su marido. Ella se ríe y me dice: «¿Usted piensa que yo me iba a casar con un hombre así; yo quiero que ese otro actor haga de mi marido». «Pero yo soy el director, deje que yo elija a los actores», respondí, cuando la señora volvió a agregar: «Usted es el director pero yo soy el personaje y le digo que esa actriz no puede representarme porque yo no soy así, no hablo así, por lo tanto prefiero esa otra mujer». Empezó a cambiar todas las marcaciones y movimientos. «Que yo nunca voy para allá, que yo nunca digo esa frase». Cambiaba todo. En ese momento empecé a entender un poquito por qué se iba el marido; no lo perdonaba pero lo entendía un poquito. Cansado de la situación, le dije: «Bueno, dirija usted misma la improvisación», y empezó a dirigir ella misma y para mi

bronca dirigía bien. Eso me causó una envidia terrible porque ella sabía de lo que hablaba; no era el artista hablando de los otros, sino que era ella hablando de ella misma y mostrando lo que había que mostrar con las pausas necesarias, etc. Estaba produciendo un buen espectáculo y mi rabia aumentaba porque yo quería que lo hiciera mal para poder castigarla.

Entonces a la noche hago la presentación: «Miren ustedes, espectadores, a esta señora (lo hacía bien melodramático para atraer la emoción), quien sufrió una terrible tragedia de amor, justo de amor, que debería ser la cosa más bella de la humanidad. Hoy no hablaremos de reforma agraria, ni deuda externa, hoy hablaremos de esta mujer que está acá y entonces su destino depende de ustedes». Así fue como empezamos la obra, tal como ella lo había dirigido: el marido que decía «Te voy a dar una sorpresa» y ella que decía «Quiero ver la casa», que «Dame plata, tomá la plata», «Tomá los recibos». Todo lo que ella había ensayado, lo hicimos perfecto, hasta llegar al momento de la crisis, cuando el marido llamaba a la puerta. En ese momento paré la escena y empecé a explicar cómo era la Dramaturgia Simultánea. Lancé la pregunta: "¿Qué va a hacer esta señora mañana cuando llegue su marido?" y les di tres minutos para pensar y debatir soluciones. Se armaron en grupos, y la gente empezó a hablar, unos con otros, hasta que les pedí las sugerencias.

La primera solución que vino no me gustó nada, pero no hay que discutir lo que el público propone. Alguien dijo que lo que tenía que hacer la mujer era llorar mucho para que él se sintiera tan culpable de ver una mujer llorando que le ofreciera disculpas y que ella lo perdonara. Entonces agarro a los actores y les doy estas líneas de acción para que improvisen. La representación anduvo bien y terminó con el marido siendo perdonado y pidiéndole a ella que fuera a la cocina a preparar la cena porque tenía hambre. Al terminar, pregunto: "¿es esto lo que ustedes aconsejan a esta señora para que haga mañana?". Todas las mujeres se levantaron y dijeron «Noooo».

Entonces pedí otra de las soluciones pensadas, que consistía en que ella tenía que hacer que cerraba la puerta y no permitirle al marido entrar, para que él se desesperara al darse cuenta que iba a perder a su mujer. Entonces le dije a la actriz: «Dejalo afuera, increpalo con que 'vos no entrás más, que profanaste nuestra casa, nuestro hogar'». El marido, improvisando, dijo muy bien: «Sí, me voy y te vas a quedar. Me voy a vivir con mi amante, la quiero más que a ti». Y en Perú cuando una mujer estuvo casada y después se separa, todos los hombres piensan que se pueden acostar con ella por lo cual es un peligro para la mujer. De este modo, el público percibió que no era una buena sugerencia.

Ahí vino la tercera solución: que ella tendría que dejarlo entrar para luego la misma mujer irse a vivir con su madre. Entonces la actriz improvisó:

«Me voy y vas a ver cómo hace falta una mujer, porque la mujer lava, plancha». Y el marido improvisando le respondió: «No me importa, por mí andate, cuando te vayas a la casa de tu madre, voy a buscar a mi amante para que venga acá».

Empecé a desesperar, porque todas las ideas que venían eran malas. Entonces miré que a mi lado izquierdo había una señora de gran tamaño que estaba inquieta. Muy delicadamente me acerqué a esa señora grandota y le consulté si tenía una idea. «Ella tiene que tener una conversación muy clara con el marido y después de la conversación muy clara, ella lo perdona», me dijo. La verdad que me quedé decepcionado porque esperaba una cosa mucho más violenta, tener una conversación clara y perdonar, era lo que ya habíamos hecho. Igual, para no enervar a la gran mujer, le pedí a la actriz que la improvisara. «Yo soy una buena mujer y claro que una buena mujer no puede ser castigada, entonces es claro que esto me hace muy mal, porque es claro que mis amigas van a saberlo, es claro que van a tener piedad de mí y es claro que yo no quiera que tengan piedad, y claro esto y claro el otro», actuaba la actriz y terminó por decir que «es claro que te perdono» y el marido dijo: «Es claro que vas a la cocina y traes mi cena». Ahí terminó la improvisación, pero veo que la mujer grandota estaba furiosa. Entonces le dije: «Señora, nosotros intentamos hacer lo que usted quería pero no funcionó» y ella me responde: «Ustedes no hacen lo que yo dije, porque usted es hombre y el hombre nunca va a entender a una mujer». «Estoy de acuerdo con usted, es imposible entender a una mujer; uno puede amarlas si quiere, pero entenderlas... eso no es posible. Entonces estamos de acuerdo, no entendemos a las mujeres, pero la actriz es mujer, aunque por lo visto ella tampoco entendió».

Como veía que la mujer no reaccionaba, le propuse hacer una segunda vuelta. Agarro a la actriz y le pido que tenga la conversación más clara de su vida y sólo después de eso lo va a perdonar. Empezó la escena y la actriz era una ametralladora que tiraba «claros» por todas partes y volvió a terminar con el marido furioso diciendo que vaya a la cocina y traiga la comida. Cuando miro a la mujer, ésta se había levantado y se estaba yendo. La quise detener y explicarle que estábamos haciendo lo que ella proponía. Ella empezó a gritarme y gritarme y yo intentando ser razonable. Llegó un momento que yo estaba tan furioso como ella, que terminé diciéndole: "¿Por qué no reemplaza a la actriz y muestra lo que es una conversación clara?". La señora sube al escenario, agarra una escoba que se encontraba en un costado, mira al chico, lo agarra por el pecho y le dice: «Primero vamos a tener una conversación muy clara: vos me traicionaste» y empezó a pegarle unos escobazos al actor. Me tiré encima de la mujer para frenarla pero ella era mucho más fuerte que yo. Yo hace 45 años que hago teatro profesional y juro que nunca vi en mi vida un actor tan sincero cuando decía: «Perdoname, no te voy a

traicionar nunca más». Cuando ella terminó de pegarle, agarró y lo mandó a la cocina a traerle de comer.

Entonces me quedé conmovido: primero por solidaridad con mi amigo, a quien le habían pegado y estaba lastimado. Pero como esteta, pensé: «Pasó aquí una cosa maravillosa, extraordinaria, que era la transgresión simbólica. La espectadora invadió un espacio que pertenece a los sacerdotes del arte de interpretar, a los actores; en nuestro espacio ella dijo: 'yo también quiero decir lo que pienso, no quiero traducción, quiero mostrar lo que yo soy capaz de hacer'».

Su transgresión simboliza las acciones que tenemos que hacer para liberarnos de nuestras opresiones; la libertad no nos es otorgada, no se recibe gratis. Una libertad que se recibe puede ser retirada, entonces no es libertad, porque seguimos esclavizados aunque estemos libres. La verdadera libertad se alcanza cuando uno transgrede, cuando uno dice «yo no quiero más, yo soy capaz de decir que no». Cuando la espectadora entró en escena, creó esta transgresión como si fuera un fiel religioso que sube al altar: «Yo también puedo hablar con Dios», como si fuera un soldado que ocupara el lugar del capitán para decirle: «Yo no estoy de acuerdo, no quiero atacar acá». Es una forma de decir que yo también existo, que debo ser tenido en cuenta y mi opinión vale. Ella hizo eso. Cuando vi a aquella mujer entrar en escena, hubo esta dicotomía: ella era totalmente el personaje y la espectadora a la vez, porque los humanos tenemos la capacidad de duplicarnos, esta capacidad que tenemos de vernos en acción. Esto es el teatro fundamentalmente; todos somos actores, queramos o no, porque somos capaces de esta dicotomía, de esta separación. Esta es la primera parte de un Teatro Esencial. El Teatro del Oprimido se basa en el concepto del Teatro Esencial: todos los seres humanos traen en sí mismos al actor y al espectador y además traen también al dramaturgo, porque las palabras que decimos las inventamos nosotros, estamos improvisando todo el día. Una vez un actor me dijo: «Yo no sé improvisar», entonces le pregunté: «¿Qué hacés todo el día: ya sabés lo que le vas a decir a tu mujer, a tu enamorada, a tu esposa, o memorizaste un texto?». Uno improvisa todo el tiempo y todos lo saben hacer. El actor que dice «yo no sé improvisar» está diciendo «yo no sé ser humano». Entonces somos el actor, el espectador, el dramaturgo y hasta somos el vestuarista, porque ustedes están vestidos así, porque vinieron acá; si fueran a la playa no vendrían así; si fueran a la misa tampoco. Y ustedes, para dirigir a toda esta gente (que cada uno de ustedes es), tienen que ser un director; porque hay tantos conflictos entre los artistas que ustedes son... Es decir que nosotros tenemos dentro nuestro todas las funciones teatrales, algunos las sabrán utilizar mejor que otros, pero todos las tienen. Puedo hablar aunque no sea orador, aunque no hice ningún curso de oratoria. Esta es la primera cuestión del Teatro

Esencial, del Teatro del Oprimido: todos nosotros, seres humanos, somos teatro aunque no hagamos teatro.

La segunda cuestión del Teatro del Oprimido es el Teatro Objetivo. Todos estamos en la vida actuando y mirando actuar, siendo espectadores. Hay momentos donde ponemos la energía en actuar y otros que la transferimos al observar. Y, por ejemplo, esa energía de observar ahora viene para acá donde estoy yo, entonces ustedes en este lugar crean un espacio dentro del espacio que ya existía. Al crear un espacio desde el espacio, este espacio se torna dicotómico: si nosotros somos actores y observadores de nosotros mismos, somos capaces también de crear acá otro espacio que también es dicotómico. Quiere decir que además de las tres dimensiones del espacio físico tienen dos más: la memoria y la imaginación. Desde este momento (en que ustedes pusieron sus energías de espectadores) este espacio es tetradimensional, o sea extremadamente poderoso.

Y la tercera cuestión fundamental del Teatro del Oprimido es el lenguaje. El lenguaje que nosotros utilizamos día a día es el lenguaje de los actores en escena. Ellos hablan como nosotros hablamos. El lenguaje teatral es el lenguaje humano por excelencia, es lo que ya hacemos, no como los actores porque ellos tienen conciencia de ello, sino como seres humanos y sociales.

Entonces el Teatro del Oprimido: ¿qué es? Es un sistema que empieza con los ejercicios más sencillos que van en dirección de sentir lo que se toca, mirar lo que se ve, o ver lo que se mira, escuchar lo que se oye y ejercicios de múltiples sentidos simultáneos. Entonces tenemos ejercicios de cuatro categorías. Después hacemos juegos donde hay intercambios de mensajes sin necesariamente utilizar la palabra. También utilizamos una de las técnicas propias del Teatro del Oprimido que es el Teatro Foro.

El Teatro Invisible es otra de las técnicas que empleamos y que consiste en armar una escena en espacios públicos, en el tren o en el supermercado por ejemplo, donde la gente no se da cuenta que es teatro y entonces participa más intensamente.

También recurrimos al Teatro Imagen, que es muy pedagógico, y hay otra forma de encarar este sistema que es el «Arco Iris del Deseo». Son once técnicas para teatralizar los conflictos internalizados dentro de las personas, las opresiones que no son visibles por los demás. Para trabajar esas opresiones, hay que tornarlas teatrales, visibles, entonces hay todo un conjunto de técnicas introspectivas para poner en escena los problemas que uno tiene en la cabeza.

Y la última experiencia que estoy haciendo es la del Teatro Legislativo, que consiste en trabajar con grupos organizados que pueden ser de negros, mujeres, campesinos, habitantes de una villa miseria. Con ellos hacemos juegos, ejercicios, diversas técnicas y después, a partir de las intervenciones de los espectadores, se toma nota y nos juntamos en una oficina con abogados

Teatro del Oprimido: métodos y técnicas

y asesores para convertir esas sugerencias surgidas del pueblo en instancia teatral, en proyectos legislativos. Estos proyectos son presentados a las diversas comisiones del Concejo Deliberante de Río de Janeiro. De este modo, de cuarenta proyectos presentados por nosotros, trece se convirtieron en leyes que actualmente están en vigor en esa ciudad. Es decir que desde el teatro, desde la voluntad de la gente, se expresaba el deseo de transformación y se manifestaba concretamente.

Así es el Teatro del Oprimido, que no hace nada por sí mismo, pero sirve para que hagan con él alguna cosa. El Teatro del Oprimido no tiene nada de mágico, tiene apenas la dinámica de la gente, la democratización del pensamiento, el intercambio y el diálogo de ideas, y llegar a cosas concretas.

En febrero [de 2002] se realizará en Porto Alegre el Foro Mundial Social contra la Globalización y ahí vamos a tener de cinco a diez grupos de campesinos Sin Tierra que van a presentar sus obras, sus sugerencias de cambio, vamos a tener cinco grupos que trabajamos con el proyecto del Teatro Legislativo en Río de Janeiro y vamos a llevar uno o dos grupos de presos de San Pablo. También invitamos a un grupo que hace teatro de diálogo para que participe de un local permanente que tendremos mientras dure el Foro. Y este local, este espacio teatral, no excluye otras formas de teatro. Ya hice todas las formas de teatro, hasta teatro surrealista de Federico García Lorca y Julio Cortázar. Hice una obra de Cortázar muy poco conocida que se llama *Nada más a Calingasta*.

Pienso que el teatro hay que hacerlo siempre de todas formas que uno pueda. Hacer teatro es la forma humana por excelencia de existir. Entonces el Teatro del Oprimido no excluye ninguna forma teatral, pero ocupa su propio espacio: el de la democracia, el espacio en que la gente puede utilizar el espectáculo, puede utilizar el lenguaje teatral para discutir sus opresiones, para pensar el pasado, para estudiarlo en el presente y para inventar su futuro.

Preguntas de los asistentes

-¿Podés ahondar más en el Teatro Foro? ¿Actualmente se trabaja con la participación directa del público en el escenario o se trabaja en forma mixta con actores?

Boal: Depende. Tengo la costumbre de decir que todos pueden hacer teatro y con esto quiero decir que el teatro es esencial al ser humano. Amo trabajar con los buenos actores, es una gloria ver un actor creando, pero amo muchísimo más ver a un ciudadano que tiene algo que decir y que entra en escena y lo dice mejor que cuando está afuera. Muchas veces utilizo los actores profesionales para el Teatro Foro; muchos actores profesionales tienen

miedo de este tipo de teatralidad porque es un ambiente, un territorio que ⁴no están acostumbrados a dividirlo con nadie y de pronto tienen miedo de compartirlo con personas que no saben nada de códigos teatrales. Pero los buenos actores no tienen miedo; por el contrario, les gusta la idea, porque es una forma de desarrollarse como actor y como ser humano.

-¿Cuál sería la diferencia entre lo que llamás actor profesional y no-profesional? ¿Tus actores, cuando decís profesionales, tienen una formación técnica diferente?

Boal: La diferencia es el sueldo. Uno cobra y el otro no. Para mí, diferencia artística no hay. Trabajo con la mayor actriz brasileña y también con gente que nunca pisó un escenario y para mí son seres humanos iguales, que van a utilizar un lenguaje que nos es común a todos: el teatro. Es cierto también que cuando uno se profesionaliza, tiene obligación de saberlo todo, o lo más que pueda. Entonces tiene que estudiar todo el tiempo, mientras que el aficionado también estudia, pero tiene menos tiempo porque su profesión es otra. Voy a contarles una historia, que me pasó hace un año más o menos. Estaba trabajando con los grupos que no son profesionales y dentro de estos grupos tenía uno formado por empleadas domésticas. Un día ellas me dijeron que querían hacer teatro dentro de un teatro, porque yo les decía todo el tiempo que lo que ellas hacían era teatro. «Si hacemos teatro, queremos representar en un teatro de verdad y queremos que sea todo como es para los profesionales». «Queremos boletería, un portero que rasgue las entradas de los espectadores», agregaban. Yo les decía que la mayoría de las personas que vienen acá, no tienen plata para comprar la entrada. Ellas insistían: «No importa, tienen que ir allá a la boletería y sacar un boleto gratis, tienen que cumplir todo el ritual, como en el teatro profesional». Yo creía que no era necesario, pero tanto querían hacerlo que entonces dije que «bueno, vamos a hacerlo». Alquilamos un teatro en el centro de Río de Janeiro e hicimos un festival con seis grupos. El primer día fue una maravilla: estaba lleno el teatro, aplaudían mucho y entraban en escena, participaban dando sugerencias. El segundo día más éxito todavía. Al tercer día, se presentaron las empleadas domésticas que ensayaron a la tarde como profesionales y a la noche representaron. La representación fue un éxito muy grande, pero me contaron que una de ellas empezó a llorar. Entonces me quedé preocupado porque pensé que si estaba llorando algo le pasaba: se llevó la mesa por delante, se olvidó la frase, etc. La fui a buscar para preguntarle qué le pasaba. Ella me explicó que se emocionó mucho porque es una empleada doméstica y a las empleadas domésticas le enseñan a ser invisibles, a hacer la comida, traer la comida para la mesa, levantar los platos, lavarlos, arreglar los chicos que tienen que ir para la escuela, pero tienen que pasar lo más inadvertidas posible. La mujer me

contaba que «Yo quiero oír lo que dicen en la mesa, a los amigos que están hablando de política con los dueños de la casa, pero no puedo participar, no puedo decir nada porque soy muda y sorda, esa es mi función como empleada doméstica, me enseñan a no existir. Hoy a la tarde estaba ensayando como una actriz profesional y de pronto vi a un hombre en una escalera con los reflectores que me decía: 'No te quedés acá, vení un poco para acá, y cambiá de posición que te quiero iluminar''. Y la mujer agregó: "De pronto dejé de ser invisible, de pronto había un técnico para hacer mi cuerpo visible, me ponían un micrófono para mí, que era muda, y lo que me emocionó más fue que la familia para la cual trabajé durante 10 años estaba sentada allá en la platea, en la oscuridad y callada. Y cuando me senté delante del espejo en los camarines, fue la primera vez que vi una mujer, antes sólo veía una empleada doméstica". Entonces me quedé pensando qué cosa más linda puede ser el teatro, el lugar donde una persona entra y transforma las imágenes. Eso es el teatro: un espejo que nos muestra cómo somos, y el Teatro del Oprimido tiene la pretensión de ser un poco más, de ser un espejo mágico en donde se pueda penetrar y cuando a uno no le gusta la imagen que está dentro, cambiarla.

Traducción y edición del texto: Gabriel Fernández Chapo

El trabajo del director con el texto

Frank Castorf