



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Artes Escénicas**

Proyecto de investigación teórico

**Aproximación a las relaciones entre el espectador y el espacio  
teatral en la poética de Augusto Boal.**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciado en Creación Teatral**

Autor/a:

Juan Carlos Haro Torres

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, Juan Carlos Haro Torres, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Creación Teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Marcelo Ivan Leyton Ponguillo

Tutor del Proyecto

Lorena Patricia Toro Vargas

Miembro del tribunal de defensa

Pedro José Mujica Paredes

Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos:**

Mis más sinceros agradecimientos a mis maestros y maestras, compañeros, compañeras, a mis familiares, a los grupos junto a los cuales he llegado a comprender mejor los saberes teatrales. Y en especial a quienes me han apoyado en mi decisión de estudiar esta profesión y me han motivado hasta llegar a esta instancia.

## **Dedicatoria:**

El presente proyecto lo dedico a todos los oprimidos y oprimidas, que deseamos entender el mundo para mejorarlo.

## **Resumen**

Augusto Boal llevó el Teatro del Oprimido a varios países donde la condición de los oprimidos pudo ser desarticulada en casos específicos, para hacer frente desde el arte a los efectos ocasionados por el orden capitalista mundial que ha recorrido cada país, cada ciudad, cada pueblo, conformando múltiples formas de dominación y opresión entre los seres humanos a lo largo de la historia, llegando a ser vistas cada vez con más naturalidad y empatía.

Desde la teoría y la práctica de su Teatro del Oprimido, Boal pone a nuestra disposición una extensa y diversa investigación de un sistema de creación que direcciona los elementos básicos del teatro para transformar al público-espectador tradicional en actores de un teatro generado, conformado y destinado a los espectadores-oprimidos como protagonistas, mediante sus mismas opresiones, crisis, miedos, deseos bloqueados, que puestos en escena los permitan encontrar soluciones y salidas a las situaciones opresoras, requiriendo a la acción teatral volverse una práctica-ensayo de la acción real.

Palabras Clave: Oprimidos, Espect-actores, Boal, Teatro, Poética.

## **Abstract**

Augusto Boal took the Theater of the Oppressed to various countries where the condition of the oppressed could be disarticulated in specific cases, to face art from the effects caused by the world capitalist order that has run through each country, each city, each town, conforming multiple forms of domination and oppression between human beings throughout history, increasingly seen as natural and empathetic.

From the theory and practice of his Theater of the Oppressed, Boal puts at our disposal an extensive and diverse investigation of a creation system that directs the basic elements of the theater to transform the traditional audience-spectator into actors of a generated, shaped theater destined for the spectators-oppressed as protagonists, through their very oppressions, crises, fears, blocked desires, that put on stage allow them to find solutions and exit ways to oppressive situations, requiring theatrical action to become a practice-practice of real action .

Keywords: Oppressed, Spect-actors, Boal, Theater, Poetics.

<b>Índice General</b>	
<b>Agradecimientos</b>	<b>4</b>
<b>Dedicatoria</b>	<b>5</b>
<b>Resumen</b>	<b>6</b>
<b>Índice General</b>	<b>8</b>
<b>Introducción</b>	<b>9</b>
<b>CAPITULO I: La propuesta</b>	<b>10</b>
<b>1. Planteamiento del problema</b>	<b>10</b>
<b>2. Objetivos</b>	<b>11</b>
<b>2.1.1 Objetivo General</b>	<b>11</b>
<b>2.1.2 Objetivos Específicos</b>	<b>11</b>
<b>3. Antecedentes</b>	<b>12</b>
<b>3.1 Condiciones predominantes que caracterizaron la relación espacio y espectador a través de la historia del teatro tradicional aristotélico</b>	<b>12</b>
<b>CAPITULO II: Marco Teórico</b>	<b>21</b>
<b>4.1 Pedagogía del Oprimido</b>	<b>21</b>
<b>4.1.1 Educación bancaria y Educación problematizadora</b>	<b>21</b>
<b>4.1.2 Conciencia Liberadora</b>	<b>23</b>
<b>4.2 La Poética de Bertolt Brecht</b>	<b>24</b>
<b>4.3 Dramaturgias del espacio</b>	<b>27</b>
<b>CAPITULO III: Boal y el espect-actor</b>	<b>29</b>
<b>5.1 Laboratorios del Teatro Arena de Sao Paulo</b>	<b>29</b>
<b>5.2 Sistema Comodín</b>	<b>34</b>
<b>5.3 Teatro popular</b>	<b>36</b>
<b>5.4 Teatro invisible</b>	<b>37</b>
<b>5.5 Programa de Alfabetización ALFIN</b>	<b>39</b>
<b>5.6 El Espect-actor</b>	<b>44</b>
<b>5.7 El Arcoíris del deseo o Teatro del oprimido como método terapéutico</b>	<b>45</b>
<b>5.8 Espacio estético</b>	<b>49</b>
<b>6. Conclusiones</b>	<b>52</b>
<b>7. Bibliografía</b>	<b>55</b>



## **Introducción:**

La diversidad cultural de la población ecuatoriana y a su vez el choque cultural de sus regiones, así también como la complejidad de sus interrelaciones sociales, y la política sedimentaria que lo caracteriza, es decir la acumulación superficial de las acciones de fenómenos ideológicos y procesos económicos que actúan en la cultura, en su idiosincrasia, y en las situaciones coyunturales. Son factores que, de alguna manera, establecen las pautas de la cultura de nuestro país. La misma que en lugar de estar integrada por una diversidad, se ha mantenido dividida al margen del desarrollo de la cultura dominante oficial. Así es como la relación entre el arte y el público en Ecuador se ha basado principalmente en la reproducción y fomento de conceptos hegemónicos, estratificantes, automatizadores, enajenadores y monopólicos, pues es así como operan las industrias culturales con intereses de grupos de poder.

La actividad teatral principalmente, el arte del actor, se ha quedado en la periferia cultural en nuestro país, por otro lado, han tenido más enfoque e interés las industrias culturales del entretenimiento que dirigen toda su labor específicamente al dominio de la cultura de masas; sin embargo, la compleja realidad de la población ecuatoriana, no se encuentra representada en sus contenidos, ni tampoco son formas artísticas que han respondido concretamente a las necesidades de un público heterogéneo. Significando un obstáculo permanente en la democratización de las artes.

En esta investigación escogí revisar la poética de Augusto Boal, tanto en su teorización del teatro como en su práctica, centrándome en la relación que mantiene con el espectador, donde éste ya no es simplemente un mero receptor de contenidos estilizados, limitado a la experiencia contemplativa, restringido a intervenir en el espacio teatral, sino que toma una nueva concepción como partícipe y razón del encuentro *convivial*.

El propósito de la misma consiste en el planteamiento de la función democrática del teatro, reivindicada por el teatro del oprimido como herramienta efectiva para transformar la participación de los espectadores, en acciones reales y urgentes, en países donde tanto espectadores como creadores teatrales, a pesar de considerar sus historias dentro de un marco de independencia colonial, siguen sometidos a dominaciones y opresiones sociales y políticas como consecuencia de prácticas antidemocráticas,

dictatoriales o tiránicas en gobiernos pasados y presentes, que dificultan la capacidad de reflexionar sobre sus derechos o de posibilidades de vivir y de crear desde/para/con el teatro, así como de encontrar vías para lograr cambios necesarios individuales que se articulan a nuestras relaciones sociales como a nuestra proyección crítica frente al status quo.

## **CAPITULO I: La propuesta**

### **1.2 Planteamiento del Problema**

Para los creadores teatrales: los espectadores y el espacio teatral son elementos indispensables en la realización de sus obras. El espacio teatral permite materializar la sensibilidad del artista, conjugar un lenguaje dramático, generando así la experiencia sensible que el espectador recibe del convivio teatral. Llamémosla experiencia única y original debido a lo efímero de su proceso.

A su vez, aquel encuentro parece además presentar otras relaciones posibles entre espectador y espacio escénico en un lugar y tiempo determinados, siendo capaces de transformar este espacio en una versión y visión alternativa de la vida, evocando desde su naturaleza creadora tanto como le sea necesario para intervenir el espacio escénico.

En las formas de creación teatral tradicional cada uno ha ocupado su respectivo lugar y función en la actividad. Por parte de los actores, desarrollan su modo de expresión mediante desarrollo de técnicas de actuación e interpretación, pero muy pocos enfocan sus objetivos en la práctica para la interrelación más comprometida con el otro, en este caso el espectador, así como con los demás participantes del proyecto teatral. Por otro lado, los públicos del teatro tradicional, se mantienen como públicos tradicionales, acostumbrados a ser receptores pasivos de historias acabadas. En su lugar podría existir por parte de ambas, experiencias nuevas, rompiendo las separaciones establecidas entre actores y el público, permitiendo que tenga lugar una dramaturgia alternativa, caracterizada por la posibilidad de que no haya historias cerradas, sino que otras posibilidades surjan desde múltiples subjetividades.

El otro elemento fundamental del hecho teatral es el espacio escénico, en la tradición teatral tiene su dependencia con un territorio o edificación determinada. Por lo cual precisamente propuestas como las del Teatro del oprimido intentan romper con

aquello y proponen las posibilidades de, por un lado, realizarlo independientemente del lugar o del edificio teatral; y por otro, cumplir a cabalidad su función integradora al romper con las divisiones entre el espectador y el espacio escénico, instaurado por el teatro tradicional.

Repensar estos factores permitirá salir del conformismo cultural y no caer en el conformismo creador. Impedirá la estandarización de los públicos. Y a su vez nos permite reivindicar la función de arte, más aún la del teatro, evitando determinaciones y definiciones ambiguas, que sincretizan en que los modos de producción o el mercado cultural garantizan la satisfacción del público como “consumidor” y bajo ese discurso, establecen y determinan la oferta cultural, llegando a ser un equivocado y mezquino criterio en cuanto a la relación arte y público.

Considerando al teatro como soporte de un lenguaje estético y un medio cognoscitivo integral del quehacer social, este podría y debería apartarse de la función narrativa del drama, es decir, el predominio de la mirada del autor / dramaturgo en la configuración de los espectáculos, para desarrollarse en complementación con la mirada heterogénea de los espectadores, ejerciendo su función comunicadora dentro y fuera de del espacio escénico, como una herramienta aliada al pensamiento crítico y creativo dentro de las realidades sociales que vivimos.

## **2. Objetivos:**

### **2.1 Objetivo General:**

Repensar las relaciones del espectador y espacio según la poética de Augusto Boal como pensamiento dialéctico, para la praxis de la relación del hombre frente el mundo.

#### **1.2 Objetivos Específicos:**

- Exponer las condiciones predominantes que caracterizaron la relación entre el espacio teatral y el espectador a través de la historia del teatro tradicional.
- Revisar el acercamiento y coincidencias teórico/prácticas entre las propuestas de Paulo Freire, Bertolt Brecht y Augusto Boal con respecto a la generación de pensamiento crítico, liberador y democrático.

- Valorar, a grosso modo, el desarrollo teórico/práctico de la poética teatral de Augusto Boal especializado en la *desautomatización* del uso del espacio y transformador de la relación con el espectador.

### **3. Antecedentes**

#### **3.1 Condiciones predominantes que caracterizaron la relación espacio y espectador a través de la historia del teatro tradicional aristotélico.**

Para realizar un análisis de la innovación teoría y práctica que Augusto Boal desarrolló mediante el teatro el oprimido, considero importante realizar un breve recorrido histórico del teatro, contemplando una visión general de su desarrollo en relación del espectador y el espacio, la misma que se ha mantenido inalterable como parte de los valores exclusivos de la estructura aristotélica que ha definido el funcionamiento del teatro desde su creación.

Como primer acercamiento a la experiencia teatral podríamos hablar de su origen en el rito, donde ya los primeros grupos de pobladores, habían configurado muchos años antes de las tragedias griegas y las fiestas dionisiacas, formas de despertar presencias desconocidas en momentos y espacios de comunión. Diríamos que podría tratarse de la alteración de un estado fuera del habitual, impulsado por sonidos extra-cotidianos, disposiciones de objetos de uso ritual, indumentarias especiales, cantos, bailes, símbolos, ofrendas, creando situaciones “sagradas” dirigidas a la adoración de fuerzas divinas. Desde entonces los seres humanos ya poseían la conciencia para dotar un espacio de características excepcionales, que mediante la práctica ritual lograban plasmarse en las conciencias, la imagen colectiva de la realidad.

Así mismo se podría considerar al ritual el origen de los primeros actores, pues desde esta práctica el chamán o el mediador/a del ritual, experimentaba como parte del rito, la “posesión” espiritual, es decir la adopción de una personalidad ajena a la suya, con características diferentes a las habituales o incluso desde un nivel de conciencia superior.

También podría considerarse a sus participantes como una referencia de lo que hoy conocemos como público, en tanto desde su participación estaban comprometidos a un nivel profundo debido a la capacidad del rito de crear un estado extático en el grupo, haciendo que éste perciba más intensamente su entorno.

Teniendo en cuenta la participación activa que se daba en los rituales, podríamos afirmar que en el origen del teatro, actores y espectadores no estaban separados, fue con la invención misma del teatro con la que se dio esta separación.

Así es como considerando a la antigua cultura griega desde su herencia cultural en el mundo occidental, donde se dio la evolución del rito al teatro, porque es precisamente allí, donde se daba un tipo de celebración ritual, llamada Ditirambo, cuyo objetivo era rendir culto a Dionisio, fue entonces cuando los rituales tomaron un formato más organizado, al igual que las danzas poco a poco comenzaron a adquirir forma establecida, los cantos se transformaron en coros dramáticos, el rito ya contaba con una línea narrativa, expresada por el coro y un personaje recitante, la celebración ya no se efectuaba en un bosque, sino en un espacio construido especialmente para organizar al público conformado por ciudadanos sentados en un lado y el coro y el personaje que actuaba en otro. Desde entonces siguió ocupando cada uno el lugar que le permite realizar su actividad determinada en el hecho teatral, ver a los espectadores y actuar a los actores.

Este modelo de teatro fue replicado en toda Grecia, como uno de los portavoces del espíritu helénico, con sus ideales políticos y sociales, así sobre sus escenarios se representaron obras de tres géneros específicos: las tragedias, comedias y sátiras, donde los espectadores solo observaban «*spectare*», mientras que solo los actores eran quienes llevaban a cabo la *mimesis* (imitación de la naturaleza) y la *poiesis* (acción creadora) en el teatro. Pero en Grecia, además, se cree que también tuvo su origen el teatro como arte vivo itinerante, gracias a Tespis, quien se lo conoce también como el primer dramaturgo griego, según relata el *Ars Poética* de Horacio fue desterrado y obligado a recorrer los caminos con un carro, que funcionaba como teatro ambulante.

Siguiendo la línea cronológica, la expansión del imperio romano se caracterizó en gran medida por la transculturación greco-romana, donde los modelos de teatro griego también fueron adoptados y funcionaron para continuar presentando obras con los mismos temas de la mitología griega pero adaptada a la realidad del imperio romano.

Entre las manifestaciones artísticas de este periodo también se hace mención a la aparición del mimo romano, de carácter popular, y que sin presidir de un espacio

determinado satisfacía a los espectadores, con sus propuestas escénicas autónomas, festivas y cómicas, en contacto más cercano con el público y con un discurso menos moralista que los espectáculos tradicionales.

Con la caída del Imperio Romano, debido a la sustitución de la cultura clásica por la teocéntrica cultura cristiana que se dio lugar durante la Edad Media, tanto el teatro como práctica artística, como el edificio teatral, desaparecieron durante aproximadamente diez siglos, al verse relacionado con el paganismo. Sin embargo, la misma iglesia que lo había censurado, necesitó del mismo para sus objetivos de adoctrinar a los creyentes y así representando los pasajes bíblicos dentro de los templos, transmitieron el mensaje bíblico a la gente.

Con el aumento del público convertido al cristianismo, las puestas en escena se volvieron cada vez más ambiciosas en producción y con ellas el espacio de representación también creció, así las obras que originalmente se presentaban en el altar de la iglesia acababan por ocupar todo el frente de la iglesia y cuando las obras crecieron más allá de la capacidad del templo y fue necesario desplazarse a los atrios y plazas públicas.

La salida del teatro a las calles significó la proliferación de nuevos formatos teatrales, en los que se combinaba lo religioso con lo profano, dando lugar a representaciones que tenían lugar en fiestas y ceremonias que se llevaba a cabo por toda Europa, algunas de las escenas representadas tenían lugar sobre escenarios móviles similares a carros alegóricos, llevando sus espectáculos a través de las ciudades e instalándose en diversos lugares; manteniendo de esta manera el carácter itinerante y popular del teatro; pero además durante la Edad Media surgieron los juglares, virtuosos artistas polifacéticos que desafiaban la censura del teatro, obteniendo su público, en las conglomeraciones de la gente en los pueblos, para brindar un espectáculo de contenido pagano a cambio de comida o dinero.

Para la cultura europea, El Renacimiento significó la oficialización del fuerte cambio ideológico y cultural que se estaba viviendo, con el paso del teocentrismo al antropocentrismo, y esto se vio reflejado en el teatro que volvía a tomar participación en la vida cultural de las ciudades europeas con obras más naturalistas, temas de aspecto histórico, que intentaban reflejar la vida en movimiento, valorando la figura humana en

el espacio, una perspectiva tridimensional, creando en espacios efectos ilusionistas con vistas urbanas, mediante fondos pintados.

Dado por la exaltación al humanismo como la tendencia dominante de la época, el teatro oficial se aparta nuevamente de su esencia ritual, y buscó reivindicar ciertos aspectos de la poética de Aristóteles, acompañando el surgimiento de un drama de carácter culto, inspirado en los modelos clásicos, adaptados al momento. Esto en gran medida tuvo consecuencias decisivas en la reproductividad del teatro, dando lugar durante el transcurso del siglo XVI al afán por parte de la nobleza, por levantar nuevos teatros en sus palacios, destinados a un público selecto, cuya arquitectura consistían en versiones de los modelos romanos, incluían el escenario, enmarcado por un arco del proscenio, separado del público ubicado en una platea en forma de herradura rodeada por varios pisos de galerías.

Durante este tiempo también se desarrolló en Italia una forma de teatro popular, la *commedia dell' arte*, se trataban de espectáculos improvisados sobre escenarios que se ponían en cualquier lugar del pueblo o ciudad donde llegaban los cómicos. Su público era mayoritariamente popular, lo que obligaba a usar un lenguaje menos culto que el utilizado en los salones aristocráticos. Así las compañías itinerantes establecieron una tradición de drama laico íntimamente ligado al sentir popular y al ser itinerantes no tardaron en propagarse no solamente por toda Italia sino por todos los rincones de Europa.

A finales del siglo XVI, en Londres se puso también de moda el género dramático y fue allí donde empezaron a abrirse locales llamados "*theatres*", diseñados para congregarse a un elevado número de espectadores. En su arquitectura estos no tenían techo y eran construidos de madera, su espacio escénico era un escenario elevado rectangular, en torno al cual el público rodeaba a los actores por tres lados, dejando los corredores superiores reservados para la nobleza.

En cambio en España durante los siglos XVI y XVII fueron los Corrales de comedias el marco de las representaciones de la dramaturgia del Siglo de Oro, con autores como Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca. Los corrales fueron teatros permanentes instalados al descubierto en los patios y corrales interiores que separaban los edificios de vecinos en las principales ciudades españolas y luego también en algunas ciudades de América.

Así fueron tanto Francia, Inglaterra, Italia y España, los reinos donde el teatro se popularizó hasta convertirse en la principal actividad de ocio y diversión para todas las clases sociales de la época.

En Alemania, surgió el Romanticismo, como un movimiento que puso fin al clasicismo y sus reglas, dando prioridad a la libertad creadora del artista, pues paralelo al auge de la novela literaria, las obras de teatro buscaban poner en escena las tensiones de la sociedad y los conflictos existenciales de los hombres. Era un teatro que requería de nuevos espacios escénicos que contengan con precisión las historias imaginadas por los dramaturgos románticos. Por lo tanto, los espacios debían ser más sofisticados para permitir el cambio de decorado. Con efectos cada vez más enajenados al éxito que había logrado, ahora también definía sus intereses económicos. Lo que permitió a los teatros realizar un reajuste en la composición del público, situándolo en estratos diferenciados según los precios de las butacas.

En las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX la creciente corriente del naturalismo y el realismo en el teatro, se caracterizó por la integración entre el edificio teatral, la escenografía y la representación basada en la reproducción de la realidad psicológica y social sobre el escenario, dando lugar a un mayor interés por parte de los directores en el desarrollo de las habilidades actorales que buscaban poner en escena fragmentos de la vida lo más verdadera posible, para que el espectador “olvidara” que estaba viendo teatro. Para lo cual Konstantin Stanislavski fue quien desarrolló un método que servía para este fin, enfocado en el trabajo técnico del actor, quien con la introducción del concepto de la “cuarta pared” los actores desempeñaban su papel en la obra, sin preocuparse por la presencia del público. Esto representó el extremo del movimiento realista, sin embargo, la relación con el espectador se volvía cada vez más unidireccional, es decir los espectadores se consideraban como meros receptores del hecho teatral.

Como respuesta al realismo, el mimo retoma su práctica como un actor cuyo instrumento de trabajo principal era el gesto, este artista heredero del espíritu de la feria, la pantomima y el truco de magia, lograban la comunicación directa con el público, mediante nada más que el silencio y el gesto, los mismos que eran elocuentes e



invitaban al público a participar activamente utilizando su imaginación, presentando una escena dramática dentro de un teatro prácticamente desnudo (Prieto y Muñoz 1992)<sup>1</sup>.

Por otro lado, paralelo al desarrollo del naturalismo escénico surgen una serie de objeciones al mismo, principalmente en cuanto al deseo de mostrar los detalles mas “insulsos” en la puesta en escena para que hacen creer al espectador que aquello que está viendo era una porción de la vida real, restando al espectador la capacidad de “convención consciente” que permite en la síntesis de lo simbólico la esencialidad que caracteriza al arte teatral. Así de la mano del simbolismo y más tarde del surrealismo, donde la imitación rigurosa de la realidad fue sustituyéndose por una “verdad íntima, psicológica, sugerida y poética”, para ello artistas como Adolphe Appia (1862-1928) quien realizó investigaciones en torno al espacio escénico, la escenografía, la música, la luz, como elementos que podían crear atmósferas que permitan al espectador ver la realidad no como es, sino como la vive el personaje, también propuso un teatro basado en la reflexión sobre la influencia directa con el espectador, siendo uno de los primeros en cuestionar la distancia que separa al espectador del espectáculo.

En el siglo XX la creación teatral además de su revolución técnica intentó que la práctica desempeñe una función autocrítica de la sociedad, así surge uno de los grandes innovadores y representante del teatro surrealista. Antonin Artaud (1938) quien rechazando un teatro apoyado en la palabra donde el espectador es un simple receptor, consideró necesario para el teatro, su regreso a su forma ritual. La auténtica relación con el espectador para él, no estaba en el texto, sino en la puesta en escena, por ello propone una ruptura total, sugiriendo deshacerse de todas las convenciones estéticas y dogmáticas del teatro en su poética denominada *Teatro de la crueldad*. En su propuesta el espectador estaría en el centro y el espectáculo a su alrededor. Con ello todo el espectáculo, la puesta en escena (luces vestuario, gestos, etc.) deberían ser conductores del espectador hacia un retorno a las sensaciones del rito ancestral. Y para lograrlo se debía evitarse las barreras existentes entre el público y la escena, incluso prescindir del escenario habitual, con su tarima y telón. Esto confrontaría a los espectadores con su

---

<sup>1</sup> Antonio Prieto Stambaugh, Yolanda Muñoz González, *El teatro como vehículo de comunicación* (México: Trillas, 1992), 40.

propio espíritu en un enfrentamiento que, en un mundo acostumbrado a la evasión, resulta doloroso, cruel, por la magnitud de su magia (Prieto y Muñoz 1992)<sup>2</sup>.

Esta iniciativa influyó en la estilización que venía revolucionando al teatro del siglo XX agregando un nuevo elemento en la configuración de puestas en escena, y se trató de la ausencia de las barreras físicas entre el actor y espectador, un ejemplo de estas posibilidades sería la escenografía que empleó Grotowski en su obra *Kordian*, donde los espectadores tomaban asiento en las mismas literas que representan un hospital para enfermos mentales, donde incluso eran tratados como pacientes (Prieto y Muñoz 1992)<sup>3</sup>.

Así mismo en cuanto a la arquitectura o la disposición del espectador y el espectáculo también en el siglo XX empezó a darse ruptura a algunos de aspectos tradicionales, demostrando que su práctica ya no dependerá de que esté inserto en un edificio teatral, por lo tanto, podrá ser indistintamente la fachada de un edificio, calle, bodega, jardines, bosques, aulas, carpa de circo, habitación o un escenario a la italiana, donde pueda tener lugar el encuentro.

Por mencionar algunos de esos aportes tanto de investigaciones como puestas en prácticas de artistas en la ruptura, modificación o abstracción de las estructuras convencionales que el teatro en tanto espacio escénico había presentado en el siglo XX, partamos por Meyerhold: simbolista e impresionista, inspirado por la puesta en escena de Georg Fuchs, quien propuso el “escenario en relieve” en 1907, fue uno de los primeros que optaron por dejar de lado la experiencia del teatro caja italiana y también uno de los primeros en explorar las posibilidades de una utilización global del espacio teatral convencional, proponiendo en sus obras a que los actores (o incluso las bicicletas y motocicletas, como ocurrió en alguno de sus montajes) hicieran su entrada por el pasillo central. Con la idea de convertir el teatro en un lugar de encuentro y un foro de discusión, montaba en el vestíbulo del teatro un espacio para debates al final de los espectáculos.

Algunas de sus obras las trabajó en cabarets y teatritos que se montaron equipando un sótano o el amplio salón de la casa de algún amigo o aprovechando el

---

<sup>2</sup> Antonio Prieto Stambaugh, Yolanda Muñoz González, *El teatro como vehículo de comunicación* (México: Trillas, 1992), 136-140.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 84.

espacio de algún Instituto Técnico, dotando a espacios no convencionales de características aptas para el hecho teatral. En otros montajes realizaba los cambios del decorado a la vista del público, o él mismo veía la obra junto al público, bajando al patio de butacas y subiendo al escenario y además dejaba que las luces de la sala se mantuvieran encendidas a propósito, logrando integrar al público en el espectáculo (Brazhnikova 2006)<sup>4</sup>.

Gordon Craig también señala en su obra, que lo más importante fue la abolición de los espacios límites para actores y público. Sus puestas planteaban nuevas posibilidades al arte del teatro, como la desaparición del marco de la escena, rechazó la escenografía pictórica, poniendo fin a la "caja de ilusiones" en que se había convertido el escenario, y adoptó el procedimiento arquitectónico dirigido a lograr a una nueva comunicación e influencia del actor sobre el público y a una activa y prometedora renovación escenográfica que acabe con el clásico decorado pintado para introducir en escena la materia, el color y la luz, haciendo énfasis en lo moderno y lo poético (Craig 1958)<sup>5</sup>.

Walter Gropius (1883-1969), Arquitecto y escenógrafo de la Bauhaus, influenciado por el americano Lloyd Wright construyó el Teatro Municipal de Jena. En su teoría sobre el escenario experimental, aseguraba que el arquitecto teatral de su tiempo debía proporcionar al director de escena un utensilio dúctil y manejable, para que éste no tuviera limitaciones y vea su trabajo lleno de posibilidades. Teatro-Total, era la idea para producir un teatro-instrumento, perfeccionado desde la técnica, variable y capaz de satisfacer las ideas de los diversos directores artísticos en cuanto a cambios escénicos, además permitiría al director de escena, realizar escenas ejecutadas en el tablado, en el proscenio o en el escenario mismo, más aún podría trabajar simultáneamente en varios de dichos lugares. Permitiría el cambio rapidísimo y frecuente de bastidores, se realizarían desplazamientos perpendiculares sobre el escenario, a fin de aumentar la ilusión de la representación escénica el medio maquinal-mecánico para la transformación del tablado se complementaría mediante la proyección luminosa, usando aparatos de film al servicio de la puesta en escena, para el ahorro de

---

<sup>4</sup> Violetta Brazhnikova, «Análisis estilístico de la obra de Meyerhold: incorporación de los elementos escenográficos del teatro kabuki.» *Peripheral Theatre Papers* (2006), [https://www.academia.edu/7494364/Meyerhold\\_Escenograf%C3%ADa](https://www.academia.edu/7494364/Meyerhold_Escenograf%C3%ADa)

<sup>5</sup> Gordon Craig, *El arte del teatro: Primer diálogo entre un hombre de oficio y un aficionado al teatro* (Buenos Aires: Tallers Gráficos Didot, 1958) <http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/07/El-arte-del-teatro.pdf>

material escénico real permitirían proyectar sobre toda la sala de los espectadores incluyendo paredes y techo. La finalidad de ese teatro consistía, en que el espectador fuera transportado en el movimiento escénico y entre por completo al ambiente de las tablas (Gropius 1931)<sup>6</sup>.

En cuanto al propósito de llevar al teatro a espacios no convencionales Peter Weiss fue uno de sus representantes. En su obra *Marat/Sade*, el edificio donde tuvo lugar el montaje, se trató de un manicomio, de esta manera el espacio conservó la realidad física, posibilitó la dimensión histórica, potenciada por la dimensión poética de la representación, dialogaron tres poéticas, el extrañamiento brechtiano, el teatro de la Crueldad y el Absurdo.

*The Living Theatre* fue una compañía de teatro estadounidense, creada en 1947 en la Ciudad de Nueva York fundado por Judith Malina y Julian Beck, siendo el grupo más antiguo de teatro experimental en Estados Unidos. Cuestionaron prácticamente el completo funcionamiento de una obra teatral. La necesidad de un texto escrito fue desapareciendo, dejando un gran espacio a la improvisación o incluso a la exhibición de lo real. En algunas de sus obras el lugar del actor, pasó de ser un mero representante al propio creador de la obra, con la opción de desarrollar ideas libremente, “el actor libre”. El espacio teatral fue abriéndose hacia lugares insólitos (como naves industriales), fábricas o en plena calle donde lograban el mayor de sus retos, trasladar sus ideales revolucionarios a las personas que acudían a sus representaciones con la implicación del público en sus obras, usando diversas técnicas de instruir, provocar sensaciones, iniciar experiencias, etc., con una intención de hacer del teatro una herramienta frente a la sociedad capitalista que no paraba de crecer.

Según este recorrido por algunas de las diversas formas teatrales que han tenido su registro a través de la historia, podríamos afirmar que la estructura aristotélica tradicional ha sido constante en la mayoría de las formas teatrales que han permitido al teatro producirse y reproducirse en diversos tiempos y en diversos lugares, podemos decir que además la evolución del mismo se ve afectada desde su objetivo de entretener al público, por lo que ha llevado a lograr implementar novedosos recursos, o enfatizando el efecto envolvente, que si bien busca ser su mayor beneficio para el

---

<sup>6</sup> Walter Gropius, «El Teatro Total», *Revista Sur* (1931), <https://www.biblioteca.org.ar/libros/132626.pdf>

espectador, paralelamente lo ha venido dejando como receptor pasivo del hecho teatral, manteniendo una comunicación unidireccional y finalmente convirtiéndolo en un consumidor de teatro como un producto artístico.

## **CAPITULO II: Marco Teórico**

### **4.1 Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire**

#### **4.1.1 Educación bancaria y educación problematizadora.**

La Pedagogía del oprimido desarrollada por el brasilero Paulo Freire, fue publicada por primera vez en el año 1968, es su tesis sobre el problema de la liberación de los hombres, condicionados por dos factores principales, el mismo miedo a la libertad y la falta de conciencia crítica.

En las palabras de Freire entendemos, que, para abordar el tema del miedo a la libertad, primero descubriremos que el oprimido inserto en el contexto donde el opresor ha desarrollado todo un aparataje sistemático en pos de la vocación de “Ser Más”, ha generado un problema más grave que se opone a la liberación. Y es que la realidad opresora, al construirse como un mecanismo de absorción de los que en ella se encuentran, funciona como una fuerza de inmersión de las conciencias. Lo que en

términos actuales podríamos asimilar a las conductas automatizadas o conciencias domesticadas (Freire 2005, 4-5)<sup>7</sup>.

Esa inmersión en la conciencia del opresor, está presente en el modelo de educación tradicional, que ha denominado “educación bancaria”, la misma que Según Freire, conceptualiza la versión “bancaria” de la educación, donde el “saber”, es decir el conocimiento, es una donación de aquellos que se juzgan sabios ante los que juzgan ignorantes. Funcionando con esquemas verticales que niegan al dialogo como esencia de la educación, privilegiando la educación como el acto de depositar, de narrar, de transferir o de transmitir conocimientos y valores a los estudiantes como meros receptores (Freire 2005)<sup>8</sup>.

Lo opuesto a estos procesos es la “educación problematizadora”, su concepto de educación para la liberación, nos propone el reencuentro del ser libre con el mundo, para “expresarse, expresando” el mundo, un mundo desconocido para aquel que hasta entonces ha sido educado bancariamente, sometido a la tarea de archivar, recibir pacientemente, memorizar y repetir, desde la concepción “bancaria” de la educación, manteniéndose al margen de la búsqueda de la praxis, y al margen de la posibilidad de ser (Freire 2005, 14-15)<sup>9</sup>.

Desde la Pedagogía de Paulo Freire revisada hasta aquí, encuentro varias semejanzas, incluso influencia directa en la poética de Augusto Boal, en tanto creadora de conceptos de un aprendizaje opuestos a los métodos *verticalistas* en la educación tradicional y las relaciones sociales, con miras en el desarrollo de una perspectiva crítica que integra el reconocimiento de la situación opresora, y el auto-reconocimiento como oprimidos, a la toma de acciones en la práctica de la lucha por nuestra libertad como una conquista y no como algo que se nos es dado.

Por lo tanto, el objetivo de la educación liberadora será también la conciliación de la contradicción educador-educando, educando-educador como práctica de la

---

<sup>7</sup> Paulo Freire. *Pedagogía del oprimido*. 2005.  
<http://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadelOprimido.pdf>, 4-5.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 59-61.

<sup>9</sup> Paulo Freire. *Pedagogía del oprimido*. 2005.  
<http://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadelOprimido.pdf>, *ibid.*, 14-15.

libertad, son simultáneamente educadores y educandos los unos de los otros (Freire 2005, 22)<sup>10</sup>.

Sobre la educación problematizadora para la liberación, su obra propone un desarrollo de educación pensada para las sociedades actuales y futuras, proponiendo el objetivo de enfrentar las consecuencias del capitalismo y detener su esfuerzo por dominarlo todo, que domina incluso nuestra forma de conocer la realidad y dirige sus fuerzas a gobernar el desarrollo de nuestra vida.

Por otro lado, en el método de aprendizaje del oprimido, el educador y el educando se comunican transformando los saberes, algo similar ocurre en el teatro del oprimido, donde, el espectador se transforma en espect-actor no solo formando parte de la creación teatral sino funcionando como ensayo para la acción real con la práctica de la *interrelación* humana.

Así el autor genera una teoría que confronta al oprimido con su realidad, así como propone el concepto de “inserción crítica” de los oprimidos en la realidad opresora con la cual objetivándola, actúan simultáneamente en ella, con el objetivo de proponer alternativas para deslegitimar el “orden” opresor y los discursos “totalizadores”. Cómplices de innumerables formas de violencia, que es a lo que equivale toda opresión (Freire 2005)<sup>11</sup>.

#### **4.1.2 Conciencia Liberadora**

En relación a la condición típica de los oprimidos y desde donde aborda su estrategia para cambiar esta realidad, Freire citando a Francisco Weffo dice: «Si la toma de conciencia abre camino a la expresión de las insatisfacciones sociales, se debe a que estas son componentes reales de una situación de opresión.»<sup>12</sup> Señaló en base a esto, «que el miedo a la libertad, del que, necesariamente no tiene conciencia quien lo padece, lo lleva a ver lo que no existe. En el fondo, quien teme a la libertad se refugia en la “seguridad vital” prefiriéndola a la “libertad arriesgada” ».<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Ibid., 22.

<sup>11</sup> Ibid., 32.

<sup>12</sup> Paulo Freire. *Pedagogía del oprimido*. 2005.

<http://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadeloOprimido.pdf>, 19.

<sup>13</sup> Ibid., 19.

Freire formuló su investigación en relación a situaciones concretas, basándose en la observación de las realidades de proletarios urbanos, campesinos y hombres de clase media, y las condiciones de opresión que se manifiestan en estos contextos.

En tanto el concepto de pedagogía dedicada a los oprimidos, propone a los educadores una postura revolucionaria, si bien esta pedagogía dialoga con los conceptos de fe y esperanza en los pueblos, es importante para que además exista una interpretación dialéctica de la realidad donde opresores y oprimidos presentan contradicciones superables.

Por otro lado, como portavoz del espíritu de lucha de los oprimidos, reconoce en su pedagogía que el trágico dilema de los oprimidos, el concepto de “dualidad entre opresores y oprimidos”, y lo define como una dualidad que se instala en la “interioridad” de su ser. Explica:

Descubren que, al no ser libres, no llegan a ser auténticamente. Quieren ser, más temen ser. Son ellos y al mismo tiempo son el otro yo introyectado en ellos como consecuencia opresora. Su lucha se da entre ser ellos mismos o ser duales. Entre expulsar o no al opresor desde “dentro” de sí. Entre desalienarse o mantenerse alienados. Entre seguir prescripciones o tener opciones. Entre ser espectadores o actores. Entre actuar o tener la ilusión de que actúan en la acción de los opresores. Entre decir la palabra o no tener voz, castrados en su poder de crear y recrear, en su poder de transformar el mundo.<sup>14</sup>

Freire define además que esta realidad, en sí misma, es funcionalmente domesticadora. Liberarse de su fuerza exige, indiscutiblemente, la emersión de ella, la vuelta sobre ella. Es por esto por lo que sólo es posible hacerlo a través de la praxis auténtica; que no es ni activismo ni verbalismo sino acción y reflexión. “Hay que hacer la opresión real todavía más opresiva, añadiendo a aquella la conciencia de la opresión, solo en tanto lo subjetivo constituye con lo objetivo una unidad dialéctica, es posible la praxis auténtica.”<sup>15</sup> Llevando a la práctica su pedagogía, podríamos relacionarlo al desarrollo práctico del teatro del oprimido, en el teatro-imagen propuesto por Boal, al

---

<sup>14</sup> Paulo Freire. *Pedagogía del oprimido*. 2005.

<http://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadelOprimido.pdf>, 29.

<sup>15</sup> *Ibid*, 32.



permitir a los participantes el ensayo de una acción en escena, para lograr concretarla en la realidad.

#### **4.2 La poética de Bertolt Brecht**

Las consideraciones para revisar la poética de Bertolt Brecht en esta investigación es a partir de semejanzas que tiene con la poética de Augusto Boal, en tanto comparten una con otra tres aspectos o conceptos importantes a revisar, por una parte, la crítica a la actitud pasiva del espectador, frente al espectáculo de estructura tradicional aristotélica. Por otro lado, el interés en la dirección de la práctica teatral hacia el desarrollo de un público más crítico y motivado por la transformación social. Y, por último, la innovación en los medios artísticos, que en las obras de Brecht tuvo lugar en su dramaturgia y en el caso del teatro de Boal, por el uso no convencional del espacio y su relación con el espectador.

Tanto Brecht como Boal han discernido con Aristóteles, sobretodo en la sistematización de la tragedia con énfasis en su potencialidad moralizadora de las civilizaciones democráticas. En el caso de Brecht su crítica fundamental es en la actitud adormecida generada en el espectador frente al espectáculo de estructura aristotélica, caracterizada por generar efectos prefabricados, influyendo en su alienación. Y en el caso de Boal, critica al teatro aristotélico de quitarle al espectador su participación activa en el hecho teatral.

Motivado por el análisis del teatro aristotélico, Brecht determina que es en la propia estructura dramática donde radica la actitud que mantenía el espectador sentado en las butacas de teatro, cuyas representaciones partían de la identificación del público. Según la actitud emotiva causadas en este público, Brecht lo describiría como “gente que concurría al teatro para sentirse arrastrada, hechizada, impresionada, elevada, indignada, conmovida, tensa, liberada, absorta, redimida, impulsada, evadida de su propia época, envuelta en ilusiones” (Rülicke-Weiler 1982)<sup>16</sup>.

Así, mediante sus experiencias teatrales, Brecht analizó y clasificó el drama existente hasta su periodo, estableciendo categorías específicas para determinar su aspecto formal, en ella la comparación radicaba entre forma abierta o forma cerrada.

---

<sup>16</sup> Käthe Rülicke-Weiler. La dramaturgia de Brecht. (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982), 88-89.

El concepto de “forma cerrada” Brecht afirma que serán propiamente todas las obras de estructuras “aristotélicas”, caracterizadas principalmente aquellas que la identificación por parte de los espectadores es el medio artístico constituyente cuyo fin es la catarsis, que purifica las tensiones cotidianas del público, aun cuando se produzcan en tiempos diferentes, con formas diferentes y fines diferentes. El concepto de “forma abierta”, define Brecht como aquella que “no es aristotélica”, y corresponde su teatro épico o didáctico, cuya principal característica es que tiene que ser materialista y dialéctico, y no busca producir la identificación del espectador (Rülicke-Weiler 1982, 128)<sup>17</sup>.

Partiendo de estos conceptos, el principal motivo para que Brecht evitara la identificación de sus obras, radica en que identificó que la configuración de la fábula en la trama tiene que ver con la determinada visión del mundo. En el caso de la fábula del drama tradicional, se trataba de una forma cerrada, determinada por la visión de la realidad como algo cerrado, que en el caso del teatro aristotélico, es dado por el concepto de destino, componente esencial en la dramaturgia de la sociedad de clases, tanto en los antiguos clásicos, donde la *moira* que determinaba el curso de la fábula, abordaba al ser desde afuera o en Shakespeare donde las irrefrenables pasiones de sus personajes, desataban los acontecimientos a través de los caracteres. Es decir, el destino es determinante de la acción. Con Brecht en cambio “el destino” no determina el curso de los acontecimientos, sino las mismas leyes económicas y sociales reales, mostrando así la sociedad como producto del hombre. Por ello es transformable (Rülicke-Weiler 1982, 129-132)<sup>18</sup>.

En cuanto a la acción representada, debido al carácter de la imitación de una acción, continuada y total, correspondiente a su estructura cerrada, El espectador de las obras con estructura aristotélicas va tan lejos como lo lleve la acción continua: Introducción. Peripetia. Catástrofe. Desenlace. A lo cual Brecht cuestionaba si esta forma de drama podría en la actualidad cumplir la función impulsadora de conocimiento, pero reconoce que esa no es la intención del teatro aristotélico, que en su

---

<sup>17</sup> Ibid., 128.

<sup>18</sup> Käthe Rülicke-Weiler. La dramaturgia de Brecht. (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982), 129-132.

lugar busca cumplir a cabalidad la función de provocar compasión y terror para lograr la purificación, que le sea propia de tales pasiones (Rülicke-Weiler 1982, 135-137)<sup>19</sup>.

En un mundo cada vez más capitalista, desde la perspectiva brechtiana, las obras fueron pensadas como piezas con valor de uso, optando por abandonar la identificación dentro su teatro, en el cual no pretendía que los espectadores de sus obras, participar simplemente en las emociones espirituales de los personajes, sino que aún más importante debían recibir la clave de los acontecimientos, para ver más que los personajes de las obras, a través del conocimiento, las leyes sociales bajo las cuales aquellos se encuentran, hallándose en condiciones de juzgar su actitud, reconociendo las relaciones y los hombres como transformables, no solo como son, sino también como podrían ser. Para esto no solo se debían ver estados, sino procesos que se desarrollan en sus contradicciones. Los espectadores debían conservar la libertad de decisión-aprobación o rechazo-frente a lo que ocurría en la escena. Debían adquirir conciencia de su situación social y tomar decisiones que no se limitasen a esa noche en el teatro, sino que influyesen en la vida social (Rülicke-Weiler 1982, 84-99)<sup>20</sup>.

El teatro de Brecht desarrolló entre sus mayores innovaciones el concepto de extrañamiento, fundamentalmente dirigido hacia la transformación de lo que durante mucho tiempo no se ha variado y de hecho parece invariable. Para romper con la identificación del espectador frente a sus obras, «chocamos constantemente con algo que está tan sobradamente entendido como para que tengamos que esforzarnos en comprenderlo. Así las mutuas vivencias que nos parecerán la misma vivencia humana, terminan volviéndose objeto crítico»<sup>21</sup> (Rülicke-Weiler 1982, 100)<sup>22</sup>.

Así, durante varios decenios Brecht se empeñó en desarrollar medios artísticos de extrañamiento capaces de mostrar estas *contradictoriedades*; es decir, hacer posible el descubrimiento de la forma y de los mecanismos de la causalidad y la articulación de las realidades sociales, tanto en la dramaturgia, en la puesta en escena como en la representación, que logran despertar la actitud crítica desde el teatro. Especialmente desde el espectador.

---

<sup>19</sup> Ibid., 135-137.

<sup>20</sup> Ibid., 84-99.

<sup>21</sup> Käthe Rülicke-Weiler. La dramaturgia de Brecht. (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982), 100.

<sup>22</sup> Ibid., 100.

### 4.3 Dramaturgia del espacio.

Para la presente investigación, considero importante relacionar en gran medida el estudio teórico y práctico sobre el arte escénico a partir de su formato: El espacio. En tanto el espacio teatral es concebido como el soporte para la construcción tanto de lenguaje escénico y como de autorías. Que en el caso de la poética de Boal, será en el espacio en el que el espectador pasa a ser en gran medida un autor. Cuya acción según Ramón Griffero Sánchez, se basa en el principio de anular esta división entre ficción y realidad para generar otras percepciones al público, es decir, situar al espectador frente a una acción que el espectador debe percibir como no prefabricada, donde al no estar en un lugar descontextualizado y apuntamos a otro tipo de percepción (Griffero 2011, 51)<sup>23</sup>.

Desde su teoría señala el autor que el espacio es “el soporte de nuestro acto de descontextualización. Es donde plasmamos el lenguaje escénico, donde generamos las poéticas del espacio que instauran y articulan la narrativa de las poéticas del texto.”<sup>24</sup>

Afirma también, que el espacio escénico, es un “espacio considerado a priori un lugar sin ideología, sin contenido, sin voz ni imagen, es solo el soporte de una convención y de un lenguaje. No contiene ninguna forma predeterminada, pasaría a ser el soporte de actos de descontextualización para una práctica vigorosa y autocrítica.”<sup>25</sup>

Sobre el teatro como edificación, Graffero, indica que el edificio teatral desarrolló, en su concepto constructivo, “un diseño en paralelo a la arquitectura, que representó grandes instantes o construcciones de su época. Nos ofrece un correlato el nivel de desarrollo de una civilización, y una réplica adecuada al formato de las construcciones del poder político o religioso donde estuvo inserto.”<sup>26</sup> Por ello es que no solo su formato, la disposición del público mantenía sus estructuras fijas en los diversos teatros que se fijaban en las ciudades.

Afirma también que el espacio escénico dentro de las múltiples intervenciones urbanas puede apropiarse de cualquier arquitectura instalada para su representación, recreando siempre el espacio rectangular, mental, para generar su narrativa espacial, sea

---

<sup>23</sup> Ramón Griffero Sanchez. *La dramaturgia del espacio*. (Co-edición Chile: Frontera Sur, Argentina: Artes del Sur, 2011) 51.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>26</sup> Ramón Griffero Sanchez. *La dramaturgia del espacio*. (Co-edición Chile: Frontera Sur, Argentina: Artes del Sur, 2011), 59.

por una delimitación real, el escenario visible, sea porque la composición más amplia del espacio intervenido, se integrara a partir de encuadres que reiteran ese rectángulo en diversos planos, de un modo inherente a la estructura de una narrativa visual (Griffero 2011, 63-64)<sup>27</sup> .

Tomando estas consideraciones sobre el espacio, podríamos afirmar que el concepto de espacio teatral relacionado a la edificación donde se realiza el encuentro de espectadores y actores, como el espacio escénico donde tiene lugar la acción teatral, ha sido determinado como espacio organizador para de los participantes de la actividad teatral. Incluso alterando su disposición o formato, este siempre guarda sus límites para el espectador y para los actores.

### **CAPITULO III: La propuesta**

#### **5. Augusto Boal y el espect-actor.**

Augusto Boal brasilero nacido en Río de Janeiro en el 1931, comenzó la carrera de Química en la Universidad de Río de Janeiro en 1948, a los 17 años y al terminarla viajó a los Estados Unidos para realizar una Ingeniería Química para especializarse en plásticos y petróleo en la Universidad de Columbia, circunstancia que le permitió tomar paralelamente clases de Arte Dramático (Betti 2015, 16)<sup>28</sup>

Boal debuta como director artístico del Teatro Arena de São Paulo en 1956 con *Ratoes e Homens*, de John Steinbeck (Betti 2015, 17)<sup>29</sup>. La obra que, en sus propias palabras, fue el primer estudio sistemático de Stanislavski en el contexto brasileño. Así mismo inicio el seminario de interpretación y de dramaturgia, con los que puso en marcha la actividad creadora en el teatro brasilero. Sin embargo, considero más inspirador, su determinación en cuanto a su lugar de acción, pues quien pudiendo optar por dirigir cientos de espectáculos y mantener una carrera exitosa en el territorio del teatro oficial, enfocó gran parte de su trabajo a desarrollar su teoría sobre teatro, y como gran teórico dialéctico supo que la teoría tenía que negarse en la práctica, administrando en su teatro la autonomía artística, estableciendo técnicas, estableciendo síntesis,

---

<sup>27</sup> Ibid., 63-64.

<sup>28</sup> Maria Silvia Betti, «Da Quimica ao Teatro», en *Catalogo Boal: Atos de um percuso* ,ed. de Sérgio de Carvalho, Priscila Matsunaga, Julian Boal (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, 2015), 16.

<sup>29</sup> Ibid., 17.

llegando a organizar su propio trabajo y el de los demás para llevar a cabo el Teatro del oprimido, un laboratorio social activado por grupos de personas que enfrentan su condición de seres cosificados económica y culturalmente.

La poética de Boal consiste en una serie de re-configuraciones de la práctica teatral y de la creación escénica destinadas a desautomatizar la conciencia del espectador mediante la participación activa y la invitación a intervenir en la dimensión teatral como protagonistas para enfrentarse a sus propias adversidades determinadas generalmente por las relaciones de poder impuestas por la cultura dominante. Proponiendo la búsqueda de soluciones a problemas concretos, activada por la conciencia sensible y cuestionadora, comprendiendo que detrás de un problema social hay una estructura opresora, que puede ser transformada, con posibilidad de enfrentarse y liberarse de cada opresión.

## **5.1 Laboratorios del teatro Arena**

Desde la década del 30 del siglo pasado, en el teatro brasilero predominaba la tendencia a espectáculos humorísticos centralizados en un actor principal. Debido a que los actores eran los mismos dueños de los espacios, si bien en sus inicios habían tenido gran éxito por su capacidad de improvisación y de contacto con el público, en aquel entonces ya se encontraban al borde de la ruina, dado que el público no conseguía ver personajes ya que las estrellas se mostraban siempre idénticas a sí mismas, en cualquier texto (Boal 1980)<sup>30</sup>.

Así, en 1948 nació el Teatro Brasileiro de Comedia (TBC), en un espacio con todos los artificios escénicos, el TBC rompió con todo lo antes establecido proponiendo un nuevo concepto como teatro de equipo para desarrollar espectáculos a la altura de las élites teatrales “a nivel mundial”. El público que volvió al teatro para ver lo que proponían el TBC se encontraron al principio atraídos por la novedad, pero con el tiempo se cansaron de las puestas en escena demasiado abstractas y pretenciosas, y empezó a exigir que se presentaran más obras interpretadas en portugués y no en alguna lengua extranjera o con acento extranjero (Boal 1980)<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (México: Editorial Nueva Imagen, 1980.) 62.

<sup>31</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (México: Editorial Nueva Imagen, 1980.) 62.

Esto permitió que el Teatro Arena tomó la posta para mantener a este nuevo público inserto en la actividad teatral, para lo cual tenía que proponer obras apropiadas para este público. Por lo tanto, para iniciarse esa etapa el Arena quiso partir desde un "no" al teatro convencional. Querían responder con obras nacionales e interpretaciones brasileñas, que era lo que el público pedía, pero esas obras no existían aún, por lo que solo les restaba utilizar textos realistas modernos, aunque estos fueran de autores extranjeros (Boal 1980)<sup>32</sup>.

Así junto a su principal objetivo por combatir el "italianismo" del TBC, llevaron el "escenario realista" a la escena brasileira. Ofreciéndole sus ventajas, por ser fácil de realizar, y poder recurrir a la imitación de la realidad visible y próxima, así la interpretación realista solo requería que los actores fueran ellos mismos (Boal 1980)<sup>33</sup>.

El año 1956 Augusto Boal integra el Teatro Arena luego de regresar al Brasil de su estancia en Nueva York, donde realizó varios estudios de dramaturgia, y tuvo la experiencia como oyente en el Actor's Studio de Lee Strasberg que configurarían las bases del teatro que desarrollaría en el Brasil (Betti 2015)<sup>34</sup>.

Y fue con su debut como director, cómo dio a conocerse el modo de hacer el realismo estadounidense en Brasil, desde ahí en adelante el Arena se desarrolló en sus tres campos constitutivos: el de escritura dramática, el de la interpretación, y con las producciones teatrales.

Gracias a Boal el Laboratorio de Interpretación adquiere una "actitud científica hacia el teatro" y comienza a sistematizar su práctica. Además de los ejercicios desarrollados por el director y los actores con los que trabajó a partir de su experiencia en *Actor's Studio*, presentó también ejercicios creados y recopilaciones de algunos ejercicios ya realizados por otros grupos y autores que sirvieron posteriormente de base

---

<sup>32</sup> Ibid., 62.

<sup>33</sup> Ibid., 62.

<sup>34</sup> Maria Silvia Betti, «Da Química ao Teatro», en *Catálogo Boal: Atos de um percurso*, ed. de Sérgio de Carvalho, Priscila Matsunaga, Julian Boal (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, 2015), 17.

para su metodología presentada en su libro *Juegos para actores y no actores* (Chagas 2015)<sup>35</sup>.

Por otro lado, también el espacio escénico con el que contaban entonces para los espectáculos del Teatro Arena implicaba un manejo especial del espacio para su propósito realista. Pues el escenario que contaban en el Arena era circular, divergía con sus adecuaciones en relación al espacio tradicional de caja italiana, con el público frente al escenario. Sin embargo según Boal:

Aunque se podía haber pensado, que el escenario tradicional era el más indicado para el naturalismo, ya que el circular revelaba siempre el carácter "teatral" de cualquier espectáculo: el público frente al público, con actores en el centro, y todos los mecanismos teatrales desnudos y sin telones ni reflectores, sin entradas, salidas ni decorados rudimentarios, sorprendentemente demostró ser mejor espacio escénico para el teatro realista; pues el escenario tradicional de caja italiana, propone siempre el long-shot (plano general) donde todos los espectadores ven la misma imagen frente a la platea, mientras que el circular permite disfrutar de la experiencia del "close-up" al estilo cinematográfico, donde todos los espectadores están alrededor y cerca de todo, por ejemplo, el público puede oler el café que se sirve en escena u observar los fideos que se comen en el escenario en proceso de *deglución*.<sup>36</sup>

De esta manera cada espectador vivía una experiencia singular desde el lugar donde se encontraba, lo cual mantenía al espectador más atento a los detalles que desde su ubicación podía acceder. Boal expresa además en cuanto a la imagen del escenario circular este fue tornándose más simbólico a medida que encontraban el lenguaje apropiado que desde la escenografía se podría lograr, lo que en sus inicios no era más que un escenario pobre, pasó cada vez a tomar una forma más autónoma, optando por el despojamiento absoluto, fue así como nació la escenografía propia para esa forma, en el que algunas briznas de paja en el suelo simbolizaban un pajar, o un ladrillo era una

---

<sup>35</sup> Paula Chagas, «Laboratórios de teatro Arena», en *Catalogo Boal: Atos de um percurso*, ed. de Sérgio de Carvalho, Priscila Matsunaga, Julian Boal (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, 2015), 30.

<sup>36</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (México: Editorial Nueva Imagen, 1980.), 63.



pared, y así el espectáculo se concentraba en la interpretación, de los actores (Boal 1980, 63-64)<sup>37</sup>.

De esta manera no solo se propone una estética particular de espacio, sino que habituó a sus espectadores a esta nueva disposición de observar una obra; expandiendo las posibilidades de atención del espectador. El interés de los espectadores fue compensado con la fundación de Laboratorio de Dramaturgia que van de la mano con la segunda etapa del teatro Arena: La fotografía, donde aparece por primera vez el drama urbano y proletario y en el que despegaron muchos dramaturgos primerizos.

En cuanto a las producciones presentadas en esta etapa, se enfrentaron a los problemas brasileños con el público, contribuyendo con estas obras a la formación de un teatro más brasileño y el resultado fue ventajoso para los mismos autores nacionales que, casi todos obtuvieron gran aceptación del público. Las obras ponían en escena todo lo que fuera brasileño, luego para variar el estilo mostraban en escena las singularidades de la vida, pero con el tiempo al público esta noción le dio a pensar, por que verlo en escena cuando podían verlo sin pagar entrada (Boal 1980)<sup>38</sup>.

El Laboratorio de Dramaturgia, significo en paralelo, la contribución del teatro de Bertolt Brecht en Brasil pues Boal junto al núcleo de dramaturgos se esforzaron por construir un teatro épico con características propias para el contexto brasileño, lo que dio como resultado una vigorosa renovación a la dramaturgia y la escena (Betti 2015)<sup>39</sup>.

Así a partir de 1962, la etapa realista concluye y se procedió a una época de nacionalización de los clásicos donde se ponen en escena interpretaciones de clásicos, como *Tartufo*, *La Mandrágora* y obras de Lope de Vega, adaptados al contexto brasileño. Según Boal «con el objetivo de ofrecer al público un teatro más "universal" que, "sin dejar de ser brasileño, no se redujera a las apariencias" » (Boal 1980)<sup>40</sup>, es decir considerando que adaptándose los clásicos y sus contenidos al ser nacionalizados, las interrelaciones humanas y sociales de los personajes que contenían las obras, desde

---

<sup>37</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (México: Editorial Nueva Imagen, 1980.), 65-66.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 64-66.

<sup>39</sup> Maria Silvia Betti, «Da Quimica ao Teatro», en *Catalogo Boal: Atos de um percuso*, ed. de Sérgio de Carvalho, Priscila Matsunaga, Julian Boal (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, 2015), 20.

<sup>40</sup> Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*, 66.

el punto de vista del público brasileño, se mantendrían tan válidas como lo fueron en otras épocas.

Durante esta misma época tuvo lugar el Golpe Militar de 1964 y con el aumento de la represión de la dictadura militar, el grupo del Teatro Arena de São Paulo se disolvió y sus integrantes se mudaron a otros estados. Augusto Boal pasó un tiempo en la ciudad de Poços de Caldas y luego fue a Río de Janeiro, donde dirigió el Show Opinión, obra musical ecléctica, producida por el grupo de sambistas dirigido por Vianinha, João das Neves, Armando Costa, Ferreira Gullar y Paulo Pontes. El *Show Opinión* se montaba como un ensamble a partir de un collage de diversas fuentes: canciones, noticias de periódicos, citas de libros, testimonios personales y escenas esquemáticas. Siendo además uno de los primeros gestos de resistencia que reunió a artistas comprometidos a los intentos de popularizar el arte y a músicos de diversos estratos sociales.<sup>41</sup>

Siguiendo este estilo de obras musicales, trataron de enraizarse en la realidad brasileña, en sus tradiciones, en la que encontraron la mejor manera para montar sus obras rediscutiendo los episodios importantes de la historia del Brasil, que el público ya conocía y que a través de la música los recordaba. Desde esta perspectiva surge el espectáculo musical Arena cuenta Zumbi, de Guarnieri y Boal, con música de Edu Lobo.

Arena conta Zumbi fue un espectáculo musical sobre la resistencia en el Quilombo de Palmares. En ella el coro y los actores contaban mediante narraciones y canciones la historia de Zumbi, líder guerrero de los esclavos negros. Boal describe la obra como *maniqueísta*, es decir, del bien y el mal, del blanco y el negro, de amor y de odio. Para poner en escena todo un episodio de la historia, como lo fue *Zumbi*, todos los actores hacían de todos los personajes históricos en escena. Siendo este el primer boceto de lo que fue el Sistema Comodín.

## 5.2 El Sistema Comodín

El Sistema Comodín es un sistema de puesta en escena, que permitió al grupo de teatro Arena crear y presentar espectáculos, que rompieron con la estructura dramática convencional, permitiéndoles todas las libertades y posibilidades para ofrecer a sus

---

<sup>41</sup> Show Opinião 1964, Augusto Boal, <http://augustoboal.com.br/especiais/show-opiniao/> (Consultado el 16 de febrero del 2020.)

espectadores obras cuyo contenido, eran escenas que conjugaban múltiples elementos representativos, narrativos, simbólicos, transiciones musicales, cantos exhortativos, música popular, para contar cantando las múltiples historias de liberación de los pueblos a través de las historias de personajes representativos de las luchas populares, *Zumbi*, *Tiradentes*, *Bolívar*. Poner en escena episodios de una biografía, de un momento histórico, de una revolución, no era tarea fácil, mucho menos del modo tradicional, para ello precisamente no se reprodujo un modelo como lo había hecho con el realismo, sin embargo conservaron el espíritu brasileiro que había logrado reflejar en esos espectáculos, pero en lugar de representar la vida de personajes con conflictos individuales, se presentaban conflictos colectivos, comunes a los que enfrentaban en el Brasil durante la dictadura (Boal 1980)<sup>42</sup>.

Vivimos un tiempo de guerra. El mundo entero está inquieto. En todos los campos de actividad humana esta inquietud determina el surgimiento de nuevos procesos y formas de enfrentar los nuevos desafíos. Menos en el teatro. El teatro procura siempre representar imágenes de la vida social. Imágenes perfectas, correctas, de acuerdo a cada perspectiva de análisis. Sin embargo, son imágenes estáticas. El teatro tradicional intenta paralizar, establecer en el tiempo y en el espacio, realidades cambiantes. Poco se ha intentado reflejar en el arte el cambio o la transformación.<sup>43</sup>

Manifestaba Boal en forma de introducción del espectáculo musical *Zumbi*. Pues para él resulta crítico que las nuevas realidades, los nuevos procesos de investigación, continuaran utilizando las formas gastadas (conocidas), que era propias para otros procesos y otras realidades. Por esto en *Arena conta Zumbi*, Boal se propone aprovechar el formato de la sala tipo arena, que permitía mediante el juego de la convención teatral, contarle al espectador brasileiro su historia, presentando nuevas reglas de juego y nuevas convenciones.

Disponemos de una arena (espacio), de unos cuantos reflectores, butacas para poco menos de 200 personas, vestuarios, maderas, telas, proyectores, somos un grupo de gente buena, actores, directores, técnicos, autores,

---

<sup>42</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (México: Editorial Nueva Imagen, 1980.), 70-71.

<sup>43</sup> Arena conta Zumbi 1965, Programa: Vivemos um tempo de guerra, Augusto Boal, <http://augustoboal.com.br/especiais/arena-conta-zumbi/> (Consultado el 16 de febrero del 2020.)

electricistas, porteros, tiqueteros. Somos casi veinte, pensamos parecido, y esa gente reunida, va a contar una historia. Es una historia complicada, llena de gente mezclada, con datos reales y los que faltaron fueron llenados con la imaginación. Para hacer una pieza así necesitaríamos (si fuésemos convencionales) más de 100 actores, de más de 30 escenarios, el tanque de un barco, un bosque detallado, cosas grandes... Ya que no somos Teatro Nacional, no tenemos mecenas dispuestos a todo, nos tenemos al menos a nosotros mismos.<sup>44</sup>

Así Boal considera importante presenta la iniciativa que toma forma los posteriores trabajos del teatro Arena, donde no solamente renovaba el método de hacer espectáculos, sino que empezaba la transformación de su relación con el público, el mismo que se había acostumbrado a las convenciones del teatro tradicional, determinado por un estilo de drama, personajes separados del público por la cuarta pared, estructura narrativa lineal, estructura cerrada, etc. Al enfrentarse a una forma descontextualizada de observar la representación, en el descubrir de los nuevos símbolos puestos en escena. Su participación se volvía evidentemente más activa. Para lograrlo le confiere al “comodín” todas las posibilidades teatrales, permitiéndole actuar como árbitro del partido, director de escena, *kurogo*, mago, etc. estableciendo su propia relación con el público. Pero además el comodín representaba al autor o recreador de la fábula, por lo cual, conociendo el desarrollo de la trama y sus fines, daba “explicaciones” constantes como exégeta de la obra causando la empatía exterior de los espectadores, desde donde es posible el análisis (Boal 1980)<sup>45</sup>.

El grupo contaba la historia de Palmares como un hecho circunstancial en Zumbi, deseaba presentar la historia de la lucha más grande jamás vista en el país, para ser vista en aquella época como la tradición de lucha con la que necesitaban conectarse.

Cabe mencionar que el público de Zumbi estaba compuesto por cierta juventud universitaria, además de miembros de los sectores medios progresistas de la sociedad, que no acordaban con la dirección de la política actual, y buscaban gestos de resistencia en el campo del arte que tuvieran una poética capaz de vencer aquella realidad. Aunque

---

<sup>44</sup> Arena conta Zumbi 1965, Programa: Vivemos um tempo de guerra, Augusto Boal, <http://augustoboal.com.br/especiais/arena-conta-zumbi/> (Consultado el 16 de febrero del 2020.)

<sup>45</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (México: Editorial Nueva Imagen, 1980.), 85-88.

lo hiciera metafóricamente. Allí se afirma la “tendencia exhortativa” de Zumbi, que fue un gesto didáctico que establecería la unión entre escenario y audiencia en la posible resistencia, siendo aquel el espíritu que guió las obras que se dirigió o se escribió hasta 1968 (*Tiempo de guerra y Arena cuenta Bahía, Arena cuenta Tiradentes*), marcadas por la exhortación, ayudaron a organizar una mentalidad a su alrededor que rechazó la regresión dictatorial (Toledo 2015)<sup>46</sup>.

Si bien con el Sistema Comodín habían encontrado el medio artístico para poner en escena sus obras a pesar de las dificultades materiales que se presentaban en aquella época como el elenco reducido, el pequeño espacio, el escaso de público, cabe reflexionar que fue la misma desestructuración del Sistema Comodín, la que llevó al grupo Arena a terminar su actividad, estando en desventaja frente a una estructura de control dominante.

### **5.3 Teatro Popular: Teatro Periodístico**

Desde su carácter popular, público, el teatro-periodístico consiste en teatralizar artículos de noticias, fuentes diversas de información sobre acontecimientos que la prensa produce, pero en muchos casos debido a la censura que recibía en tiempos de dictadura, optaba por defender intereses específicos y privilegiaba la frivolidad mediática antes que el compromiso social. Con esta propuesta desde el teatro se ofrece al público una *resustancialización* de la información como revelador de cinismos, ironías, incontinencia, permitiendo crear hipótesis, cuestionamiento, y pensamiento crítico.

Surge como un proyecto propuesto por estudiantes de teatro de Arena, que piden a Boal la posibilidad de realización de un proceso donde puedan mantener su actividad artística. Debido a la represión en Brasil, en 1968, era imposible la realización de espectáculos populares. Dado que el Grupo del teatro Arena estaría de gira con los musicales Zumbi, Boal había dejado a los estudiantes la tarea de organizar artículos de

---

<sup>46</sup> Paulo Bio Toledo, «Arte de Esquerda no pós-64», en *Catalogo Boal: Atos de um percuso*, ed. de Sérgio de Carvalho, Priscila Matsunaga, Julian Boal (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, 2015), 62.

periódicos brasileiros. Al regresar, iniciaron un proyecto de teatralizar los artículos, dando origen de Teatro Periódico (Campos 2015)<sup>47</sup>.

Motivados por denunciar la censura tanto en la prensa como en el arte, el objetivo del Teatro periódico buscaba, poner en escena la realidad presente, pero que desde la misma se evidencie por un lado la censura que había y por otro desmitificar la pretendida objetividad de la prensa, mediante esta nueva práctica teatral, que prescindía del edificio teatral, de escenario y de público convencional, abrió los caminos para un teatro *horizontalista* y participante (Campos 2015)<sup>48</sup>.

Así por primera vez el público fue el agente creador, es por esto que el teatro periódico se volvió en gran medida, una fuente confiable de diálogo entre actores y público, sobre los acontecimientos, las causas e intereses disfrazados por los mismos medios.

Diferentes técnicas fueron experimentadas en el proyecto para dar a conocer las noticias que fueron de-construidas mediante el teatro, 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 leer noticias fuera de contexto. Como producto de esta experimentación se definieron nueve técnicas que, posteriormente, Boal incluyó junto a otras, en su proposición del Teatro del oprimido.

#### **5.4 Teatro invisible**

El teatro invisible busca a través de la acción teatral de representar una situación verosímil que permite la participación de cada espectador en dicha escena, como ciudadano capaz de tomar lugar en la acción y libre de expresarse con palabras ante aquella situación particular, como en cualquier otra. Esta propuesta busca también que un acontecimiento público en este caso es dado por la práctica del teatro invisible, tenga una incidencia tal, no solo estética o artística, sino que los efectos del mismo acto logren en si una transformación efectiva.

---

<sup>47</sup> Eduardo Campos Lima, «Teatro político em tempos de repressão», en *Catalogo Boal: Atos de um percuso*, ed. de Sérgio de Carvalho, Priscila Matsunaga, Julian Boal (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, 2015), 72.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 73.

Aprovechando la reunión de personas en un espacio público que no sea el teatro, este podría tratarse de un restaurante, la cola de un servicio, la calle, un mercado, un tren, salas de conferencias, etc., donde la única condición es que estén presentes personas. Tendría lugar la representación de una escena, con acciones específicas que las personas que ya se encuentran allí por coincidencia, no tengan ni la más remota conciencia que se trataba de un espectáculo, de esta manera transcurre la acción con naturalidad sin transformar a los presentes en “espectadores” (Boal 1980)<sup>49</sup>.

El teatro invisible “explota” en un determinado lugar de gran influencia pública. Buscando provocar la atención de la gente presente, para lograr esto se ha elegido previamente un tema específico atractivo y capaz de generar el interés de los futuros espect-actores. Con el cual se ha preparado minuciosamente una escena, con texto completo o con un simple guion, por ejemplo, el tema puede tratarse de los problemas de racismo en la sociedad, la ideología de género, la inflación, entre tantos. Una vez iniciado el teatro invisible en el espacio determinado, los actores deberán interpretar la escena con el método más estricto de realismo. Y para ello es necesario que se haya ensayado suficientemente la escena para que los actores puedan incorporar en sus actuaciones y acciones las interferencias espontáneas que los espectadores pudieran hacer (Boal 1980)<sup>50</sup>.

Tanto la acción presentada en el lugar, la participación espontánea de los espectadores y sus reflexiones *in situ* pueden generar a que se establezca un foro de opiniones, comentarios, por parte de los espectadores presentes en reacción de lo que estructuradamente ha sucedido. Permitiendo así que todas las personas que están cerca queden involucradas en el acto, y sus reacciones y reflexiones acerca de ésta experiencia puedan perdurar hasta mucho tiempo después de terminada la escena (Boal 2002)<sup>51</sup>.

La participación del espectador en el Teatro invisible, involucra su actitud crítica y el reaccionar más sincero posible. De esta manera volviéndose el protagonista en la realidad que ve, pero ignorando su origen ficticio (Boal 2002)<sup>52</sup>. Es decir sin ser consciente de ella, estará actuando sin saber que lo hace, en una situación que si bien

---

<sup>49</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (México: Editorial Nueva Imagen, 1980.), 44.

<sup>50</sup> *Ibid.*,45.

<sup>51</sup> Augusto Boal. *Teatro del Oprimido: Juegos para actores y no actores*. (Barcelona: Alba Editorial, 2002), 49.

<sup>52</sup> Augusto Boal. *Teatro del Oprimido: Juegos para actores y no actores*. (Barcelona: Alba Editorial, 2002), 67.

sus aspectos fundamentales, han sido ensayados, el desarrollo de la acción es obra del colectivo.

### **5.5 Programa de Alfabetización ALFIN (La Polifuncionalidad de una práctica)**

Necesitamos un teatro que nos ayude a cambiar la realidad. No solamente que ayude a cambiar la conciencia del espectador. El espectador que va a cambiar su realidad la cambiará con su cuerpo. Es decir que una revolución, una lucha contra varios tipos de opresión, se actúa con la conciencia, se actúa con el cuerpo.<sup>53</sup>

El proyecto ALFIN fue un programa de alfabetización en el que participo Boal en el Perú en 1973, cuyo propósito era alfabetizar a personas adultas, teniendo como dificultad la diferencia de lenguas y dialectos que existían en los sectores donde tuvo lugar el proyecto. Por lo tanto uno de los principales objetivos del programa ALFIN fue alfabetizar en todos los lenguajes posibles, especialmente artísticos, como el teatro, la fotografía, los títeres, el cine, el periodismo, etcétera (Boal 1980, 15-16)<sup>54</sup>.

Boal reconoció que el objetivo para lograrlo sería pasar los medios de producción artísticos a manos de las personas, como herramientas de comunicación sensible, de debate, de estimulación al pensamiento crítico y la participación activa. En el caso de la fotografía era más sencillo, que en el caso del teatro, pues una cámara es más fácil operar, pero en el teatro los medios de producción están constituidos en el propio hombre, que no es tan fácil de manejar (Boal 1980)<sup>55</sup>.

Por otro lado, para hacer teatro con fines alfabetizadores, se propone evitar técnicas teatrales que se impongan o se enseñen, sino que se descubran a partir de lo más cercano que disponían para el experimento sensible, que en caso del teatro eran sus

---

<sup>53</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (México: Editorial Nueva Imagen, 1980.), 227-228.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 15-16.

<sup>55</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (México: Editorial Nueva Imagen, 1980.), 18.



cuerpos, el espacio escénico y la acción. Así determinó en que el cuerpo humano fuente de sonido y movimiento, sería el principal medio de producción requerido para la actividad teatral. Entonces no solamente la función del teatro, sería diferente a la del teatro tradicional, sino la idea misma de “hacer teatro” tendría que ser reformulada, por ello el espacio físico, cumpliría la función a la vez de espacio escénico, espacio práctico, para desarrollar los ejercicios del teatro del Oprimido, que básicamente consiste en la transformación del pueblo “espectador”, ser pasivo, en protagonista del fenómeno teatral, es decir, pasar a ser el transformador de la acción dramática. Pero para lograrlo debía invitar al espectador a estar liberado de su rol de espectador para pasar a ser actores (Boal 1980)<sup>56</sup>.

Este proceso se daba en etapas donde el espectador iba desarrollando habilidades para mostrarse mas expresivo, mediante juegos y ejercicios donde los participantes, en calidad ya de participantes-actores descubrían las condiciones necesarias para improvisar una escena sencilla. Haciendo uso de elementos imaginarios y su propio cuerpo los actores recreaban escenas, interpretando personajes y dirigiendo ellos mismos la propuesta según sus propias ideas. «Los participantes estaban invitados a "jugar" y no a "interpretar" personajes, pero "jugarían" mejor en la medida en que "interpreten" mejor.»<sup>57</sup> aclara Boal. Y a su vez estaban sin darse cuenta “haciendo teatro” y ocupando el espacio escénico. De esta manera el participante que no había hecho teatro antes, se estaba habituando para participar en los ejercicios del teatro del oprimido (Boal 1980)<sup>58</sup>.

Un ejemplo de como el grupo asimilaba los procesos de participación en esta etapa era la improvisación de una escena típica de las películas del lejano oeste o también podría improvisarse la acción de la lucha libre. En el primer caso los participantes improvisaban todos los personajes en la escena, tal como el pianista, el mozo amanerado, las bailarinas, los borrachos, los "villanos" que entran dando las típicas patadas a la pequeña puerta de vaivén, por ejemplo. Se representará toda la escena sin que los participantes puedan tocarse, pero si deberán reaccionar a todo gesto o hecho que ocurra en la escena, por ejemplo, si una silla imaginaria se tira contra la fila de botellas, cuyos pedazos salen disparados en todas direcciones, había que reaccionar a

---

<sup>56</sup> Ibid., 23-24.

<sup>57</sup> Ibid., 28.

<sup>58</sup> Ibid., 28.

la silla, y a los pedazos, a las botellas que caen, etc. Al final de la escena, todos tenían que estar peleando contra todos, evidenciando que sus cuerpos se han transformado en cuerpos expresivos (Boal 1980)<sup>59</sup>.

En la etapa final del proyecto ALFIN, denominada por Boal como “El teatro como lenguaje” el objetivo era transformar al espectador en protagonista, aumentando el grado de participación de espectador a su máximo nivel, dejando así definitivamente de ser seres pasivos y pasen a ser los protagonistas. Así se empieza a trabajar el teatro como lenguaje vivo y presente. No como producto acabado donde se muestran imágenes del pasado.

Esta etapa se caracterizaba por la participación directa del espectador en el espectáculo, para lo cual requería que el espectador haya pasado por las etapas anteriores. Se trataba de lograr que el espectador se disponga a intervenir de la acción y esto posibilite abordarse entre el grupo un tema para ser discutido, también podía plantearse un problema, y proponerse su posible solución. En cualquier caso se va desarrollando por etapas según los diferentes grados de participación del espectador (Boal 1980)<sup>60</sup>.

Por ejemplo, en la etapa de Dramaturgia Simultánea, se presentaba un problema, con el cual un grupo de actores debía improvisar una escena corta que incluya el problema planteado, se presentaba la propuesta con una solución tentativa, al finalizar se preguntaba al público sus opiniones sobre la solución presentada, generalmente estaban en desacuerdo. Entonces nuevamente se iniciaba la escena, desarrollándola hasta el momento del problema donde entra en crisis y necesitaba solución. Entonces los actores dejaban de interpretar y pedían al público que ofrezca soluciones. En seguida, se interpretaba improvisadamente, todas las soluciones propuestas por el público, el mismo que tenía derecho a intervenir, corregir acciones o parlamentos producidos por los actores en escena, los cuales estaban obligados a retroceder e interpretar lo que les proponía el público(Boal 1980, 30-32)<sup>61</sup>.

En esta etapa podríamos considerar que la relación con el espacio teatral es transformada porque era allí mientras la platea "escribía" la obra y los actores en escena

---

<sup>59</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (México: Editorial Nueva Imagen, 1980.), 26-27.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 29-30.

<sup>61</sup> *Ibid.*; 30-32.

simultáneamente la interpretaban, era donde empezaba a demolerse el muro que separaba actores de espectadores, permitiendo a los espectadores sentir que pueden intervenir en la acción. Allí además la acción deja de ser presentada como algo cerrado, determinado, como una fatalidad, o como el destino, tal como ocurre en la dramaturgia tradicional aristotélica, sino como algo abierto y generado desde múltiples subjetividades. Revelando así como señala Boal, que el “Hombre-Espectador es el creador del destino del Hombre-Personaje” (Boal 1980)<sup>62</sup>.

En otro sentido, podría considerarse esta propuesta una acción democrática dado que durante la representación de la propuesta todo estaba sujeto a crítica, es decir todo era rectificable, por ello los actores debían estar atentos a cada propuesta de la platea y modificar la escena al instante. Mostrando en vivo cuáles eran sus consecuencias y su contra partidas.

Con el teatro-imagen, otra de las técnicas utilizadas en el proyecto de alfabetización del proyecto ALFIN, el espectador tenía que intervenir más directamente, pues se pedía al participante que exprese su opinión sobre un tema determinado. El tema que podía ser algo general, o algo concreto y específico, debía ser de interés común, y la opinión era dada, pero sin hablar, usando solamente los cuerpos de los demás participantes, "esculpiendo" con ellos un conjunto de estatuas, donde sus opiniones y sensaciones resulten evidentes para sí mismo y los demás participantes. El participante debía usar los cuerpos de los demás como si él fuera un escultor y los demás estuviesen hechos de barro. Primero esculpía la imagen real que incluía la imagen del problema, la situación opresora o la relación con el antagonista por ejemplo y luego se le proponía esculpir la imagen ideal, es decir como el participante concebía su ideal de su realidad frente el problema, podría ser una imagen donde el problema haya sido resuelto, o la situación opresora haya desaparecido, o sin el antagonista, etc. Para finalizar el participante era invitado a crear la imagen de transición entre una escultura y la otra. En esta última imagen se mostraba como el participante creía que debería suceder el cambio, la solución o la transformación. (Boal 1980, 33-36)<sup>63</sup>.

Boal señala que «la forma de teatro-imagen es, sin duda, una de las más estimulantes, por ser tan fácil de practicar y por su extraordinaria capacidad de hacer

---

<sup>62</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (México: Editorial Nueva Imagen, 1980.), 32.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 33-36.

visible el pensamiento.» Requiriendo para su práctica cualquier espacio físico, puede ser un salón de reuniones, un patio de recreación, un comedor, una cancha, etc.

El teatro-foro consiste en el último grado de participación del espectador en el espacio escénico, y aquí el participante abandona su butaca y tiene que intervenir decididamente en la acción dramática y modificarla.

El teatro-foro proporciona una búsqueda de diversas perspectivas con el fin de encontrar la más apropiada para aplicar en realidad. El foro consiste en mostrar una situación opresora representada en una versión en la que se invita a que intervengan todos los presentes para debatir mediante acciones nuevas situaciones, o encontrar nuevas alternativas probando soluciones sugeridas por otros participantes.

Consiste en presentar un sinnúmero de versiones de la escena improvisada, presentando la crisis del problema y su solución, con el objetivo de estudiar cada instancia previa o presente en el momento de la crisis, que mediante el medio narrativo puede determinar una versión única, la del narrador, mientras que en la participación colectiva pueden evidenciarse las múltiples etapas de desarrollo de una situación en tiempo real. De esta manera el teatro-foro resultaba un acto plenamente democrático, todos debían actuar, se destruía la separación actores y espectadores. Todos debían ser todo, destruyendo la separación protagonistas y coro, que había sido adoptada desde tiempos aristotélicos. (Boal 2018)<sup>64</sup>.

Con respecto a la última etapa, denominada: El teatro como discurso, cuyas formas de desarrollar la práctica teatral, tienen en cuenta al espectador como participante también de formas de teatro para mostrar imágenes más “acabadas” de su mundo, entre ellas podemos mencionar el ya mencionado teatro periodístico, el teatro invisible, *teatro-fotonovela*, *Quiebre de la represión*, *teatro-mito*, *teatro-juicio* y técnica de “rituales y máscaras”, formas mediante las cuales era posible desarrollar el teatro como desarrollador de información valiosa sobre su realidad como oprimidos y transformándose en herramienta para enfrentarla. (Boal 1980, 42-57)<sup>65</sup>.

## 5.6 El espect-actor

---

<sup>64</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (México: Editorial Nueva Imagen, 1980.), 38.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 42-43

La manera en la que Boal dispone el teatro como medio de producción, para fines del teatro del Oprimido, parte del proceso de entregar el teatro como una herramienta de expresión y comunicación y al mismo tiempo la formulación del *espectador*. Para ello considera necesario regresar al teatro a su forma más primitiva, donde la división entre espectador y actor no estaba inventada.

"Teatro" era el pueblo cantando al aire libre: el pueblo era el creador y el destinatario del espectáculo teatral, que podía entonces llamarse teatro ditirámico. Era una fiesta de la que todos podían participar libremente. Vino la aristocracia. Y estableció divisiones: algunas personas irán arriba del escenario y sólo ellas podrán actuar; las demás se quedarán sentadas, receptoras, pasivas: éstos serán los espectadores, la masa, el pueblo. <sup>66</sup>

Boal parte de la concepción clásica del teatro, que establece que para su existencia “solo requiere de dos seres en un tablado con una pasión.” (Boal 2002)<sup>67</sup> Concepto que toma de *Lope de Vega*, con el cual Boal aclara que se trata de dos seres y no uno, porque el teatro estudia las relaciones sociales entre individuos y no a los individuos. En cuanto a pasiones, se refiere a todo aquello por la que los humanos arriesgan el cuerpo, la vida, una persona, una cosa, una idea. El tablado por un lado es objetivo y es tridimensional, tienen profundidad, alto, ancho, al mismo tiempo que puede dejar entrar en el seres y cosas tridimensionales (Boal 2002)<sup>68</sup>.

Boal señala entonces que el objeto tablado en el teatro tiene la función de crear una separación entre espectador y actores, El espacio estético, es designado y creado subjetivamente por la mirada de los espectadores, pues este puede ser un escenario, tanto como puede ser la sombra de un árbol y en casos donde el espacio estético está dentro de una arquitectura teatral (edificio) se habla de una superposición de espacios (Boal 2002)<sup>69</sup>.

En tanto el teatro es pensamiento estético, es decir *agenciamiento* del pensamiento simbólico (las palabras) y el pensamiento sensible (imagen y sonidos)

---

<sup>66</sup> Augusto Boal. *El arco iris del deseo: Del teatro experimental a la terapia*. (Barcelona: Alba Editorial, 2004), 65.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 31-33.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 33

podemos decir que existe en la subjetividad de los que lo practican, en el momento que lo practican y no en la pensada objetividad de piedra y tablas, decorado y vestuario. Afirma Boal que “basta con un ser humano, el actor, con el que nace el teatro, él es el teatro, todos somos teatro.” (Boal 2004)<sup>70</sup> Por lo tanto sostiene que el espacio (objetivo) y su función (dividir), desaparecen al menos objetivamente, porque lo que queda es lo onírico y afectivo del actor. Quedando solo el teatro como herramienta. De esta manera esta herramienta se puede conferir al espectador y este se transforma en espectador-actor (Boal 2004)<sup>71</sup>.

### **5.7 El Arcoíris del deseo: Del Teatro del Oprimido al teatro terapéutico.**

El Teatro del Oprimido fue creado para los pueblos oprimidos, para resolver problemas de explotación, violencia, conflictos con la policía, con los latifundistas, organización de cooperativas, o conflictos entre los miembros de la familia, entre tantos. Sin embargo, en 1976, al intentar practicar las técnicas del teatro del Oprimido en Europa, primero en Lisboa y luego en París, donde conoció oprimidas víctimas de opresiones desconocidas, aparecieron casos de soledad, incapacidad de comunicarse, miedo al vacío, lo llevaron desarrollar técnicas introspectivas, prospectivas, entre otras que corresponden al método del Arcoíris del deseo.

Puesto que era una superposición de disciplinas: teatro y terapia, así como su modo de explicar el extraordinario poder del hecho teatral, lo hacía eficaz en otras disciplinas, como política, la educación, psicodrama, permitió a Boal trabajar las técnicas del teatro del Oprimido como métodos terapéuticos requerido en diversos casos de psicoterapia, activismo, organización laboral como por otros grupos donde fue aplicado diferentes propósitos.

La relación con el espacio en una sesión de Teatro del Oprimido es que no hay espectadores, sino observadores activos «El centro de gravedad se desplaza de la escena para situarse en el eje sala-patio.» (Boal 2004)<sup>72</sup> Esta forma teatral se basa en ayudar al espectador a transformarse en un protagonista de la acción dramática, para que pueda

---

<sup>70</sup> Augusto Boal. *El arco iris del deseo: Del teatro experimental a la terapia*. (Barcelona: Alba Editorial, 2004), 35.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 61.

*transponer* a la vida real acciones que ha ensayado en la práctica teatral. Para lograrlo tres hipótesis constituyen el fundamento de esta práctica:

Por osmosis señala Boal, cuando en una sesión de Teatro del Oprimido los elementos particulares de la historia de un individuo adoptan un carácter simbólico y pierden los límites de su unicidad. Partiendo de lo particular, el proceso va hacia lo general, hacia el grupo, y no hacia el individuo tomado por separado, podríamos decir cuando nos penetra emociones del oprimido, que son ajenas a nosotros. A esta invasión de ideas, valores y gustos que nos son ajenos, la llamamos «osmosis» (Boal 2004)<sup>73</sup>.

Por *metaxis* donde según Boal sucede cuando simpatizo y me coloco en los pies de otro espect-actor. Para que se produzca la *metaxis*, la imagen ha de tener una vida autónoma. En ese caso, la imagen de lo real es real en tanto imagen, como es imagen de lo real. Así habrá dos realidades presentes: la realidad que produce la imagen y la realidad de la imagen. El oprimido pertenecerá a esos dos mundos: es la *metaxis*. Nos permite ser testigos y describir que habríamos hecho en su lugar (Boal 2004)<sup>74</sup>.

Y finalmente por inducción analógica, «no se interpreta nada, no se explica nada, simplemente se ofrecen visiones múltiples. En ese caso, estaremos en una relación en la que nos convertiremos en espectadores de la persona que narra, hacemos posible un análisis distanciado y ofrecemos diversas perspectivas, multiplicado los puntos de vista con que considerar cada situación.» Señala Boal que a partir de sus propias singularidades, estas ayudan al oprimido a reflexionar sobre su acción, capaz de verse como protagonista (es el observador) y a la vez como objeto (la persona observada) (Boal 2004)<sup>75</sup>.

Estas tres hipótesis son válidas según Boal como postulado fundamental del conjunto del Teatro del Oprimido, «si el oprimido mismo (y no el artista en su nombre) llevando a cabo una acción, dicha acción, realizada en la ficción teatral, le da la capacidad de tomar impulso para realizarla en la vida real.» (Boal 2004) contradiciendo formalmente la teoría de la catarsis, con la cual la actitud del espectador se vacía o se purga de las emociones/pasiones que ha sentido durante un espectáculo, porque en las obras de teatro convencionales son los personajes los que hacen la revolución por los

---

<sup>73</sup> Augusto Boal. *El arco iris del deseo: Del teatro experimental a la terapia*. (Barcelona: Alba Editorial, 2004), 61-63.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 64-66.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 66-68.

espectadores, y ellos al sentirse triunfantes se consume su verdadero “deseo” revolucionario. Al proponer al espectador que desarrolle el mismo su acción, el ensayo estimula la práctica del acto en la realidad. (Boal 2004)<sup>76</sup> Cumpliéndose con el principio, como decía Boal «Puede que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no cabe duda que es el ensayo de una revolución.» (Boal 2004)<sup>77</sup>

Técnicas introspectivas: Mediante la transformación de los participantes como espectadores se realiza una improvisación a partir de hechos reales sacados de la vida del participante-protagonista. Creando un juego de imágenes que permite mostrar la realidad que quiere presentar a otro, dando cuenta de lo que quiere expresar, de lo que desea, pero muchas veces no sabe cómo lograrlo, y además mediante la resonancia de cada propuesta, por una razón cualquiera, incluso inconsciente, el caso narrado afecta profundamente a los participantes del grupo permitiéndole improvisar las intervenciones, para encontrar elementos precisos, oportunos para lograr llevar a cabo una situación. Dado que el arte es representación de lo real y no su reproducción. Transitan todos los horizontes de lo teatral, en el campo escénico, donde quizás en la realidad parezca más complejo de resolver (Boal 2004)<sup>78</sup>.

Dado que desde entonces el instrumento de trabajo es el teatro, una improvisación ha de contener todos los elementos de la teatralidad, no para que llegue a ser un espectáculo sino para permitir un conocimiento mejor de la situación presentada. Los elementos esenciales de la teatralidad son:

El protagonista y los personajes: El protagonista es quien propone la escena sacada de su vida real, una situación en la que se siente oprimido o incómodo y la comparte a los participantes, quienes pueden hacer preguntas para sentir la situación expuesta. Por otro lado los personajes son elegidos también por el protagonista, entre ellos deberá estar el antagonista o representante del opresor (Boal 2004)<sup>79</sup>.

El protagonista-director: posee otra de las funciones del protagonista, la de dirigir la escena, dar características a cada personaje, explicar lo que quiere que muestre el antagonista y cuál es su voluntad. Al involucrarse como director el protagonista, cree

---

<sup>76</sup> Augusto Boal. *El arco iris del deseo: Del teatro experimental a la terapia*. (Barcelona: Alba Editorial, 2004), 68.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 59.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 81-82.

<sup>79</sup> *Ibid.*, 82.



en su propuesta y le transmite la misma importancia que esta situación tiene, no es una simple idea, es su testimonio de una opresión vivida, de la cual busca encontrar una solución o entender una opresión para librarse de ella en busca de su propia felicidad (Boal 2004)<sup>80</sup>.

La narración: es la historia del protagonista desde el comienzo de la escena hasta el momento donde ocurre una crisis, especificando la acción que desemboca en la crisis, y luego de la crisis hasta su desenlace. Otorgándonos conflicto, acción dramática, crisis y desenlace, que por un lado el desenlace no tiene que ser preciso ni determinado, porque precisamente buscamos saber el conflicto, pero no como termina, con el fin de buscar soluciones a partir de la crisis (Boal 2004).

La escenografía: el protagonista describe el lugar donde tuvo lugar la escena; no basta con decir vagamente «en casa» o «en el trabajo», al contrario, deberá precisar ¿en qué habitación de esa casa?, ¿en qué lugar de trabajo?, ¿en qué zona de esa calle?, ¿en qué mesa de aquel restaurante?, ¿en qué rincón del barrio?, etc. Cuantas más precisiones se den, darán más rienda suelta a su creatividad los personajes. Estos elementos son intrínsecos a la escena; no se trata de construir decorados suntuosos sino de poblar la escena con objetos significantes, que contengan las ideas y la visión del mundo de los actores (Boal 2004)<sup>81</sup>.

Técnicas: Consisten en ayudar a que el protagonista o los espect-actores, logren develar, los deseos, las posibilidades, encontrar un obstáculo que no son capaces de ver. Conocer su voluntad. Habilitar la creación de cada espect-actor, en ocasiones suele consistir en evidenciar el deseo en acción. En otros casos consiste en a través de la imagen develar ese deseo que llega hasta saber lo que no quiere, pero llega hasta esa instancia, lo cual resulta una imagen constante de alguien que no quiere ver, lo cual es un alcance que permite al espectador plantearse encontrar un objetivo claro directo (Boal 2004)<sup>82</sup>.

## 5.8 El espacio estético

---

<sup>80</sup> Augusto Boal. *El arco iris del deseo: Del teatro experimental a la terapia*. (Barcelona: Alba Editorial, 2004), 83.

Ibid., 83.

<sup>81</sup> Ibid., 84.

<sup>82</sup> Ibid., 84-85.

Los ejercicios del teatro del Oprimido tienen efecto y su desarrollo permite que se lo lleve a práctica en tantos lugares y por tantos grupos como lo hizo Boal, debido a que al igual que en la forma de teatro convencional, un espacio físico tiene la facultad de volverse un lugar donde se puede llevar a cabo una representación. Este es un espacio estético.

Puede también bien llamarse tablado a este espacio delimitado de los demás, nos permite vivir las experiencias de teatro convencional como las propias para el teatro del Oprimido. Puede ser una plataforma en una plaza, un escenario, un anfiteatro griego o un ruedo. Basta con que los participantes (actores y espectadores) en el teatro convencional y espect-actores en el teatro del Oprimido, determinen un espacio designado como escenario, tablado o ruedo, será este el espacio estético (Boal 2004)<sup>83</sup>.

Este espacio estético desde el punto de vista físico es tridimensional es decir consta de tres dimensiones, alto, ancho y longitud, y de dos dimensiones subjetivas (afectiva y oníricas) aportadas por la memoria y la imaginación (Boal 2004)<sup>84</sup>.

El espacio estético según Boal, existe siempre que se hace la separación entre dos espacios: el del actor y del espectador. O cuando se disocian dos tiempos: hoy yo, aquí, y, ayer yo, también aquí o bien hoy y mañana; o ahora y antes; o ahora y después tal como ocurre en las prácticas del teatro del Oprimido con las improvisaciones de las situaciones propuestas por los espectadores (Boal 2004)<sup>85</sup>.

#### Características:

El teatro es una forma de conocimiento. “El espacio estético posee propiedades gnoseológicas”<sup>86</sup> afirma Boal, es decir propiedades que estimulan el descubrimiento y el saber, induciendo también al aprendizaje. En parte se debe a la particularidad del espacio estético, que hacía el converge toda la atención, es un espacio centrípeto, es decir que atrae como un agujero negro. Desde allí este espacio presenta las siguientes propiedades:

La plasticidad: Contrario al espacio físico, que existe concretamente, pero al mismo tiempo no es lo que parece dentro del espacio estético, la escena, si bien existe

---

<sup>83</sup> Augusto Boal. *El arco iris del deseo: Del teatro experimental a la terapia*. (Barcelona: Alba Editorial, 2004), 33.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 36.

como tal, mientras dura el espectáculo no es un tablado es Verona. La extrema plasticidad permite la creatividad, similar al sueño, sobre lo rígido del espacio físico (Boal 2004)<sup>87</sup>.

Entonces en este espacio todo puede ser un otro, todo puede ser todo, la silla puede ser el trono de un rey, una rama simboliza un bosque. En el espacio estético se puede ser sin ser, los muertos están vivos, el pasado se hace presente, el futuro es hoy, la ficción es realidad, y la realidad, ficción. El tiempo pasa avanza y vuelve hacia atrás, no lo medimos lo que importa la duración. Las mesas pueden transformarse en hogares, las escobas en fusiles, y el lugar puede modificarse, los seres y cosas pueden unirse o disociarse, dividirse o multiplicarse (Boal 2004)<sup>88</sup>.

El espacio estético con esta propiedad, libera la memoria y la imaginación, que son parte de los procesos psíquicos que se proyectan sobre el escenario, la memoria está compuesta por sensaciones, emociones e ideas que hayan sido percibidas y sentidas por lo menos una vez y que han quedado registradas. La imaginación amalgama todas las ideas emociones y sensaciones, para la creación de algo nuevo a partir de algo ya conocido. Su proyección en el espacio da lugar a dos dimensiones subjetivas ausentes en el espacio físico, la dimensión afectiva y la dimensión oníricas (Boal 2004)<sup>89</sup>.

La dimensión afectiva reviste el espacio estético de significaciones proyectadas y que no existen en él. Algo puede significar una cosa para una persona y otra cosa para otra. Despertando emociones, sensaciones y reflexiones en cada observador de manera singular. En la dimensión afectiva, el espectador siente, piensa e imagina. Es sujeto, distante de su objeto. Descontextualizado. El espacio afectivo así creado es dicotómico y asincrónico: el sujeto es quien es, pero también quien fue y quien podría ser o devenir algún día. El sujeto observa el espacio físico y proyecta en él sus recuerdos, se acuerda de hechos que le han sucedido o que ha deseado, de victorias o derrotas; lo define con todo aquello que conoce y también con todo aquello que permanecerá pertinazmente inconsciente (Boal 2004)<sup>90</sup>.

En cambio, en la dimensión onírica el espectador es arrastrado al vértigo del sueño, él mismo se deja llevar, y pierde el contacto con el espacio físico, concreto y

---

<sup>87</sup> Augusto Boal. *El arco iris del deseo: Del teatro experimental a la terapia*. (Barcelona: Alba Editorial, 2004), 36.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>89</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 38-39.

real. Perdemos la conciencia del espacio físico dentro del cual, en calidad de soñadores, soñamos. Somos arrastrados al espacio del sueño, aunque nuestro cuerpo permanezca inmóvil. En la dimensión onírica el soñador no observa, sino que penetra sus proyecciones, franquea el espejo: todo se funde y se confunde, todo es posible (Boal 2004)<sup>91</sup>.

La segunda propiedad del espacio estético es la dicotomía o capacidad de crear dicotomías y surge del hecho que hay un espacio dentro de un espacio, provocando que dos espacios, en el mismo momento, ocupen el mismo lugar y las personas y cosas que se encuentran en ese lugar ocupan necesariamente 2 espacios (Boal 2004)<sup>92</sup>. “Al contrario de dos seres no pueden ocupar al mismo tiempo el mismo lugar, 2 espacios si pueden ocupar el mismo lugar en el ser.” Explica Boal.<sup>93</sup>

Esta dicotomía de espacio estético y físico tiene como semejanzas que el mismo aire que respiran los actores, respiran los espectadores, la misma luz ilumina al actor y al personaje, tanto actores como espectadores se encuentra juntos en la misma ciudad al mismo momento. En cambio, lo que se diferencia es la actividad que realizan en ese espacio, los espectadores miran y los actores actúan (Boal 2004)<sup>94</sup>.

En el teatro convencional puede ser tanto *stanilavskiano* como brechtiano, hay una distancia entre el espectador y los actores. En el realismo el actor finge ignorar al espectador por medio de la cuarta pared, en Brecht los espectadores están presentes y los personajes narran con ellos. En el teatro-foro ocurre lo contrario, los espectadores tienen derecho a la voz y al movimiento en escena y valiéndose de los sonidos y formas pueden expresar sus deseos e ideas. Por otro lado, en todas las formas de teatro el actor mantiene una relación binaria de atracción/repulsión, identificación/distancia, con el personaje que interpreta, según el género o estilo esta distancia también aumenta o disminuye. El actor en escena, aunque se sumerja por entero a sus emociones tendrá siempre conciencia de sus actos y se controlará perfectamente. Es lo que sucede en una escena teatral terapeuta, es donde se instala y se ejerce la propiedad dicotómica (el protagonista-actor libera sus emociones y sentimientos que, si bien son suyos, se supone que pertenecen al personaje, a otra persona.) y *dicotomizando* (el protagonista-paciente,

---

<sup>91</sup> Augusto Boal. *El arco iris del deseo: Del teatro experimental a la terapia*. (Barcelona: Alba Editorial, 2004), 38-39.

<sup>92</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 39.

reproduce, libera de nuevo sus emociones, reconocidos y declarados como propios) el espacio escénico (Boal 2004)<sup>95</sup>.

Cuando el protagonista-paciente vive una escena en la vida real, intenta concretar sus deseos, conscientes o no. Cuando revive la misma escena en el espacio estético (teatral y terapéutico), su atención se divide, al igual que su deseo: quiere al mismo tiempo mostrar la escena como fue vivida, intentando una vez más concretar sus deseos, la manera en que se cumplieron o la manera en que quedaron frustrados. Y además al mostrarse en escena, pretenderá dar consistencia a su deseo, busca su concreción. Entonces el deseo se hace cosa. Por lo tanto, un deseo *cosificado* permite su análisis y su transformación. Por ejemplo, en el espectáculo de teatro-foro el espectador que entre en escena sustituye al protagonista, se convierte inmediatamente en el protagonista, adquiere la propiedad dicotómica, es decir muestra su acción, su alternativa y al mismo tiempo observa los efectos y consecuencias de ésta. Juzga, reflexiona, y piensa en tácticas y estrategias nuevas (Boal 2004)<sup>96</sup>.

Lo importante de esta revisión de las propiedades del espacio estético, es que podemos comprender como el teatro nos permite acceder a otras formas de conocimiento, de múltiples conceptos, como de nosotros mismos, y simplemente porque es una propiedad de transformar la realidad, el espacio, y hasta nosotros mismos.

## **Conclusiones**

El aporte de la poética del oprimido por una parte podría tratarse de todas sus innovaciones para cada elemento teatral, así es como la representación pasa a ser un formato metateatral, como la participación de la dramaturgia, construida en base a relatos, temas o situaciones compartidas que son propuestas por los espectadores, como a la múltiple encarnación de los actores para cada personaje de una improvisación en un teatro-foro, así como la multiplicidad de formas de desarrollar y transformar la trama con sus intervenciones, permitiendo conocer múltiples formas de desenlaces, desde la mirada heterogénea del público.

---

<sup>95</sup> Augusto Boal. *El arco iris del deseo: Del teatro experimental a la terapia*. (Barcelona: Alba Editorial, 2004), 40.

<sup>96</sup> *Ibid.*, 41.

Otro de los aportes de la poética de Boal a las artes escénicas es devolverle al espacio teatral su carácter ritual, cuya acción sería la transformación, mediante la práctica y auto-observación de los participantes en el espacio escénico, lo cual el teatro del Oprimido consigue al romper los límites entre el espectador y los actores. Cuya propiedad consistía en determinar la función y actividad de cada uno en el hecho teatral, pero una vez descontextualizado el espacio escénico, este puede brindar la función de transformar al espectador en actor, así como su participación servirá de acción transformadora al permitirse vivir la experiencia dramática como ensayo para la vida real.

Pero también su teoría significa un aporte incomparable, sobretodo en cuanto al desarrollo de ejercicios para llevar a cabo sus prácticas junto a espectadores de distintas partes. Permitiéndoles conocer técnicas de solución, estímulos para desarrollar el pensamiento crítico, creativo y sensible, que permitan el reconocimiento y desmontaje de los rituales y las máscaras en las relaciones sociales de la vida cotidiana, para desautomatizarnos, volviéndonos capaces de enfrentar no solo las opresiones, sino ser parte de la lucha de los oprimidos por su liberación dentro de un sistema determinado por una cultura dominante.

Mediante las prácticas como el teatro del Oprimido, en su afán por devolverle la humanidad a los seres humanos desde el arte del teatro, se enfrenta con las ideas de organización y comunicación piramidales verticalistas, donde las bases están cada vez más distantes del vértice, Boal propone a lo largo de toda su práctica y teoría, demostrar que es posible una actividad, donde su base está lo más cerca de su vértice.

Demostrando en el tiempo de avanzado desarrollo técnico y tecnológico, en el que surge el Teatro del Oprimido, continúe siendo combatiente de la vida humana frente a la mecanización psíquica y biológica. Pese a llegar a parecer obsoleto para muchos, este arte jamás pierde, incluso recupera su relación como práctica humana, ecológica 100%, por no requerir de motor, batería, maquinaria, fábrica, equipo de producción, marca, presupuesto para funcionar.

Valga que continúe siendo una actividad hecha por seres humanos y para los seres humanos, el arte del teatro en su forma convencional aristotélica o en propuestas alternas como el Teatro del Oprimido, dispondrá de elementos esenciales que darán

forma a una mirada, a un sentir, a una forma de pensar y de vivir, porque son herramientas para relacionarnos con el mundo.

## 7. Bibliografía

Betti, Maria Sílvia, Campos Lima, Eduardo, Chagas y Toledo Paulo Bio. 2015. *Catalogo Boal: Atos de um percuso*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro.

Boal, Augusto. 2004. *El arco iris del deseo*. Barcelona, Alba editorial. Colección: Artes Escénicas.

2007. *Juegos para actores y no actores*. Argentina: Alba Editorial.

2008. *A estetica do oprimido*, Rio de Janeiro: Editora Garamond.

2009. *Teatro del Oprimido*. Argentina: Alba Editorial.

Chesney-Larence, Luis. 2013. *Las teorías dramáticas de Augusto Boal*. Teatro: Revista de Estudios Culturales, Volumen 26 Numero 26. Universidad Central de Venezuela.

Freire, Paulo. 2005. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.

Griffero Sanchez, Ramón. 2011. *La dramaturgia del espacio*. Co-edición Chile: Frontera Sur, Argentina: Artes del Sur.

Oliva, Cesar. 2010. *Historia gráfica del arte escénico*. Murcia: Edit.um.

Prieto Stambaugh, Antonio y Muñoz González, Yolanda. 1992. *El teatro como vehículo de comunicación*. México: Editorial Trillas.

Rülicke-Weiler, Käthe. 1982. *La dramaturgia de Brecht*. Cuba: Editorial Arte y Literatura.

### 7.2. Bibliografía secundaria

Aristóteles. 1992. *Poética de Aristóteles*, 1ª edición, 4ª impresión. Madrid: Editorial Gredos,

Artaud Antonin. 1978. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.



Benjamín, Walter. 2004. *El autor como productor. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría*. México: Editorial Itaca.

Boal, Augusto. 1965. *Arena conta Zumbi*.

Dubatti, Jorge. 2009. *Concepciones de Teatro*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

G. W. F, Hegel. 1973. *Fenomenología del espíritu (Phänomenologie des Geistes)*. Bamberg: FCE.

Maquiavelo, Nicolas. 2002. *El Príncipe*. Buenos Aires: El Ateneo.

Marx, Karl; Engels, Friedrich. 2001. *Manifiesto del Partido Comunista*. México: Centros de estudios socialistas.

Quijano, Anibal. 2000. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina, Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

De Souza, Buenaventura. 2005. *Democratizar la democracia: Los caminos de la democracia participativa*. México: Fondo de Cultura Económica.