

LA PRÁCTICA DEL TEATRO FORO¹

Tânia Baraúna y Tomás Motos

“Todos debemos hacer teatro para averiguar quiénes somos y descubrir quiénes podemos llegar a ser” (Boal, 2006)

Quizás sea el Teatro Foro la forma y modalidad *“más democrática del teatro del Oprimido y la más conocida y practicada. Además utiliza o puede utilizar todos los recursos de todas las formas teatrales conocidas”* nos dice Augusto Boal, (2006: 6).

Una sesión tipo de Teatro Foro parte de la representación de una obra breve o escena que expone un conflicto social, una situación de opresión relevante para una audiencia concreta. Pero en esta pieza antimodelo² el personaje protagonista cede ante el opresor, por lo que seguidamente el animador *-coringa-* invita a los espectadores a subir al escenario para reemplazar y corregir al protagonista, y mediante sus actuaciones teatrales –y no sólo a través del lenguaje hablado– intervenir y proponer sus pensamientos, deseos, estrategias y soluciones. De modo que puedan sugerir al grupo, al que el espectador pertenece, una serie de alternativas de acción. La escena es reinterpretada varias veces según las diferentes intervenciones. Seguidamente se somete a debate y análisis la viabilidad de cada solución propuesta (,) lo que da pie al desarrollo de un debate participativo con el cual finaliza la sesión. Esto es foro. Actuando así en la ficción de la pieza, el espectador al subir a la escena se está preparando para hacer lo mismo en la realidad. *“Realizando esas acciones en la ficción del teatro, me preparo, me entreno para realizarlas también en mi vida real”* (Boal, 2001: 83). El verdadero sentido de esta modalidad teatral es que ha de ser un ensayo para (la) intervención en la vida real y no un fin en sí mismo: *“el espectáculo es el comienzo de una transformación social necesaria y no un momento de equilibrio y respuesta. ¡El fin es el comienzo!”* (Boal, 2006: 6). Y esta es la hipótesis fundamental del Teatro del Oprimido: *“si el oprimido mismo (y no el artista en su nombre) lleva a cabo una acción, dicha acción, realizada en la ficción teatral, le dará la capacidad de autoactivarse para realizarla en la vida real* (Boal, 2004: 68).

1. El Teatro Foro en el contexto del Teatro del Oprimido

El Teatro del Oprimido es una formulación teórica y un método estético, basado en diferentes formas de arte y no solamente en el teatro. Reúne un conjunto de

¹ Este documento está tomado de Baraúna, T. y Motos, T. (2009) *De Freire a Boal*. Ciudad Real: Ñaque. p. 107-139.

² Anti-modelo se refiere a la representación núcleo del Teatro Foro. Boal la llama anti-modelo en lugar de modelo porque ésta consiste en una situación problemática en la que el protagonista no alcanza el objetivo de su deseo, por consiguiente, significa que no ha de ser seguida, imitada. Con la obra anti-modelo se pretende provocar la intervención del *espect-actor* para que presente alternativas conducentes a la solución de la situación opresiva representada.

ejercicios, juegos y técnicas teatrales que pretenden la desmecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro. Tiene por objetivo final utilizar el teatro y las técnicas dramáticas como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales. Se trata de estimular a los participantes no-actores a expresar sus vivencias de situaciones cotidianas de opresión a través del teatro. Desde sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas se propone transformar al espectador -ser pasivo- en *spect-actor*, protagonista de la acción dramática -sujeto creador-, estimulándolo a reflexionar sobre su pasado, modificar la realidad en el presente y crear su futuro. El espectador ve, asiste; el *spect-actor* ve y actúa (,) o mejor dicho ve para actuar en la escena y en la vida (Boal, 1980).

La International Theatre of Oppressed Organization³ fundamenta esta modalidad teatral en las siguientes asunciones básicas:

- El Teatro del Oprimido ofrece un método estético a los que lo practican para analizar su pasado en el contexto de su presente y para poder inventar su futuro. Ayuda a las personas a recuperar un lenguaje que ya poseen –el teatro – pues aprendemos a vivir en sociedad representando. Aprendemos a sentir, sintiendo; a pensar, pensando; a actuar, actuando. El Teatro del Oprimido es “*un ensayo para la realidad*”.
- De acuerdo con la concepción freiriana se entiende por *oprimido* al individuo o al grupo que ha sido desposeído de su derecho al *diálogo*, o bien se le ha impedido ejercerlo, ya sea social, cultural o políticamente, por razones de etnia o género, o de cualquier otra manera.
- Se define el *diálogo* como el intercambio libre entre personas libres - individuos o grupos-. Significa pues la participación en la sociedad humana con iguales derechos y con el respeto mutuo de las diferencias.
- El Teatro del Oprimido se basa en la premisa de que todas las relaciones humanas deben ser dialógicas. Es decir, el diálogo debe siempre prevalecer entre hombres y mujeres, entre razas, familias, grupos y naciones. Pero en la realidad ocurre con excesiva frecuencia que el diálogo tiende a convertirse en monólogo. Y esto origina la relación *opresor-oprimido*. Reconociendo esta verdad, el principio fundamental del Teatro del Oprimido es el de ayudar a restaurar el diálogo entre seres humanos.

Los principios y objetivos del Teatro del Oprimido los define la International Theatre of Oppressed Organization⁴ en lo siguientes términos:

- Es un movimiento mundial estético, no violento, que busca la paz, pero no la pasividad.
- Trata de movilizar a la gente en un esfuerzo humanista, expresado en el propio nombre de este movimiento: *teatro de, por, y para el oprimido*. Se trata de un

³ <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=1>

⁴ Para una información más detallada consúltese la siguiente página web
<http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=1>

sistema que abre la puerta a la gente para actuar en la ficción del teatro y luego transformarse en protagonistas, en sujetos activos y dueños de sus propias vidas y destino.

- No es una ideología ni un partido político, no es dogmático ni trata de forzar la voluntad ni la conducta de sus practicantes. Es respetuoso con todas las culturas. Es un método de análisis y una manera para lograr que las sociedades lleguen a ser más felices. Por su carácter humanista y democrático, es usado en todo el mundo, en todos los campos de actividades sociales: educación, cultura, arte, política, trabajo social, psicoterapia, alfabetización y salud pública

- Es instrumento para el descubrimiento de uno mismo y del Otro, para clarificar y expresar nuestros deseos y comprender los de los demás; para cambiar las circunstancias que producen opresión y para realzar las que producen paz; para respetar las diferencias entre los individuos y los grupos, y para la inclusión de todos los seres humanos en el diálogo. Es un instrumento para llegar a la justicia económica y social, que es el fundamento de la verdadera democracia. Resumiendo, el objetivo general del Teatro del Oprimido es el desarrollo de Derechos Humanos esenciales.

Con el Teatro del Oprimido se pretende que los participantes reflexionen sobre las relaciones de poder, mediante la exploración y representación de historias entre opresores y oprimidos, en las que el público asiste y participa de la pieza. Las obras teatrales son construidas en equipo, a partir de hechos reales y de problemas típicos de una comunidad, tales como la discriminación, los prejuicios, la violencia, la intolerancia y otros. El Teatro del Oprimido es, ante todo, un espacio de acción que se vale de las técnicas de representación con el propósito de analizar y proponer soluciones de cambio ante la opresión que bajo distintas formas sufren los individuos y las comunidades. *“La meta del Teatro del Oprimido no es llegar al equilibrio tranquilizador, sino al desequilibrio que conduce a la acción. Su objetivo es dinamizar. Esto se consigue a través de la acción concreta, en escena: ¡el acto de transformar es transformador! Transformando la escena me transformo”* (Boal, 2004:95).

El Teatro del Oprimido desde su primera sistematización en 1970 con el Teatro Periodístico ha ido creciendo y desarrollando nuevas técnicas para responder a nuevas necesidades que han dado lugar a las siguientes modalidades teatrales: Teatro Invisible, Teatro de la Imagen, Teatro Foro, el Arco Iris del Deseo (teatro terapéutico) y Teatro Legislativo.

A pesar de su prolongada vida, de sus modalidades, de que se ha difundido a través de los cinco continentes y de la solidez ideológica de sus postulados, el Teatro del Oprimido es un movimiento fundamentalmente minoritario. Tanto su conocimiento como su práctica se han dado preferentemente en círculos muy especializados de la pedagogía y de la intervención sociocultural (Abellán, 2001: 161). Pero los especialistas reconocen que es un ensayo para la realidad, un sistema estético que abre la puerta a las personas para que actúen en la ficción del teatro y luego se transformen en protagonistas, en sujetos activos de su vida. Hoy día es practicado en más de 70 países por campesinos, trabajadores, maestros, estudiantes, artistas, trabajadores sociales y psicoterapeutas. Ha servido tanto para programas de alfabetización, para la reinserción en las

centros penitenciarios, para el debate de problemas sociales (violencia de género, exclusión social de discapacitados físicas y mentales, de toxicómanos, de minorías, etc.), para la reflexión y propuesta de solución de problemas escolares (relaciones entre profesorado y alumnado, relaciones del alumnado entre sí, violencia escolar), para la interpretación y modificación de las relaciones familiares como para discutir en la calle los problemas o las leyes que afectan al ciudadano común.

2. La práctica del Teatro Foro

Esta forma teatral, que ha demostrado su potencialidad educativa y acción transformadora en diferentes contextos culturales, está entroncada con la creación colectiva. Las obras que se representan parten del análisis de las inquietudes, problemas y aspiraciones de la comunidad a la que van dirigidas. Para hacer este análisis, un equipo se encarga de entrevistar a los futuros espectadores en su ambiente. Esta metodología tiene muchos puntos de contacto con la del actor y autor italiano Darío Fo. Una vez representado el espectáculo, los espectadores pueden participar convirtiéndose en actores y actrices de la obra. El procedimiento es muy sencillo: uno de los miembros del grupo, el *coringa*⁵, que hace de animador de sala, dice en voz alta “¡Alto!” cuando alguien de entre los espectadores alza la mano porque quiere expresar su punto de vista sobre la escena en curso, dice en voz alta “alto”, entonces se para la escena y se invita al espectador a sustituir al actor en el escenario.

Para animar al espectador a participar son necesarias dos cosas. La primera es que el tema propuesto en la obra sea de su interés. Y la segunda, hace falta calentarlos con juegos y ejercicios.

La condición esencial para que este tipo de teatro se dé es que el espectador ha de ser el protagonista de la acción dramática y se prepare también a serlo de su propia vida. Se utiliza pues el teatro como un arma de liberación con el objetivo de desarrollar en los individuos la toma de conciencia social y política.

El Teatro Foro es el teatro de la primera persona del plural. Por tanto, es necesario que el público sea homogéneo para que el tema de la opresión elegido revele algún aspecto de la cotidianidad colectiva (Laferrière y Motos, 2003).

El animador de sala, *coringa*, explica antes de comenzar la representación las diferentes etapas del teatro del oprimido y relata diversas experiencias a fin de que el público se sienta en un ambiente de confianza. En una sesión de Teatro Foro, lo ideal es que los espectadores participen previamente en determinados ejercicios de calentamiento y en diferentes juegos de expresión para favorecer la toma de conciencia del lenguaje corporal y estimular su espontaneidad.

⁵ El *coringa* es una figura mezcla de animador, coordinador, director de teatro o moderador de los acontecimientos en el Teatro del Oprimido. Recordamos que la traducción en castellano de esta palabra es “comodín”.

El papel del presentador consiste en coordinar la representación sin marcar su desarrollo. Utiliza el conocimiento práctico socrático, en el sentido de que ayuda a los participantes a *dar a luz* a sus problemas, opiniones, ideas y soluciones, alentando las intervenciones, sintetizando lo esencial de cada alternativa y haciendo volver a los actores a la idea central en caso de digresión. Invita a un primer espectador a tomar parte para seleccionar una situación de opresión vivida, ya sea política o social, y que concierna e implica a la mayoría del público. El tema de la opresión colectiva puede también haber sido expuesto mediante una representación de Teatro Imagen. El animador ha de vigilar que los temas elegidos sean susceptibles de solución, pues el Teatro Foro da sus frutos cuando se ofrecen alternativas.

Los actores preparan una escena de 10 a 15 minutos que relate la opresión, en la que el actor principal cometerá un error de decisión. Pues, una obra de esta modalidad debe ser ante todo portadora de dudas e inquietudes, y pretende estimular el juicio y las reacciones del público. Más que un modelo a seguir es un anti-modelo destinado a ser discutido. Son necesarios varios ensayos, de manera que cada actor tome plena posesión de su personaje, para así poder afrontar las futuras intervenciones del público. La puesta en escena debe ser precisa, de modo que aclare bien la situación de opresión y también ha de ser cuidada en tanto que fuente de placer estético, a fin de incitar a los espectadores a la participación teatral.

Tras la primera representación, el *coringa* abre el debate para saber si el público está de acuerdo con la solución propuesta, caso que raramente ocurrirá. Explica entonces que la escena va a volver a ser representada de manera idéntica e invita al espectador que no esté de acuerdo en cómo ha sido desarrollada a pasar al escenario, con el fin de remplazar al actor que elija y dirigir la acción en el sentido que le parezca más adecuado, ilustrando frente al público la solución que aporta a la situación de opresión. El espectador se convierte entonces en el protagonista de la acción, sus intervenciones deben ser físicas y teatrales. Por eso, no está permitido subir al escenario sólo para hablar, sino que hay que actuar. El hecho de traducir en actos aquello que queremos defender es más difícil y sobre todo implica una enseñanza y aprendizaje más ricos. El espectador debe también respetar el comportamiento, la motivación del personaje que interpreta y no intentar modificar los datos de la situación problema. Por eso, también es necesario que el espectador que interviene esté preocupado por el tema, (ya que) ha de poder identificarse con el personaje oprimido o debe haber sufrido una opresión similar.

El actor remplazado puede permanecer cerca de su doble con el fin de apoyarle técnicamente y retomar su lugar después de que el espectador haya terminado su intervención. Los otros actores deben entonces adaptarse e improvisar frente a esta nueva proposición. Su papel es delicado porque deben impedir al espectador romper la opresión al mismo tiempo que lo estimulan a hacerlo.

La escena anti-modelo puede volver a ser representada tantas veces como haya espectadores deseosos de proponer su alternativa de solución. Con el fin de que

la representación no se vuelva monótona y continúe estimulando al público, los actores pueden variar el ritmo de la pieza.

Una vez que se rompe la situación de opresión, la sesión termina proponiendo la construcción de un modelo de acción futura a partir de las propuestas presentadas únicamente por los espectadores. Puede llegar el caso de que se encuentre una buena solución pero esta no siempre será aplicable para todos los individuos y en todos los casos. Lo importante es llegar a un buen debate.

El espectáculo se inicia en la ficción, pero su objetivo es integrarse en la realidad. El Teatro Foro provoca en sus seguidores, no una catarsis, sino un estímulo que busca entrenarlos para la repetición de la acción, con el fin de prepararlos física y moralmente. No se contenta con interpretar la realidad sino que además trata de modificarla. Las diferentes acciones ficticias elaboradas en escena podrán ser extrapoladas en acciones reales susceptibles de cambiar para mejorar la realidad opresiva.

2.1. El taller de Teatro Foro

Las actividades desarrolladas en un taller de Teatro Foro se dividen en dos fases:

- 1) Ejercicios dirigidos al proceso, al juego performativo, a la improvisación y sus reglas.
- 2) La construcción colectiva de un texto y la preparación de un espectáculo, con la coordinación de un *coringa*. El proceso de creación cultural y apropiación por parte del grupo de las técnicas del *teatro Foro*. Técnicas basadas en el **supuesto** de que un protagonista, un *oprimido*, desea algo y el objeto de su deseo es obstaculizado por la acción de un personaje antagonista, un *opresor*.

2.1.1. Primera fase: ejercicios y juegos

Boal sistematizó los ejercicios y juegos en categorías, que trabajan con los sentidos y que actualmente constituyen lo que él denomina la *Estética del Oprimido* (2006): sentir lo que se toca, escuchar lo que se oye, ver lo que se mira, estimular los distintos sentidos, la memoria de los sentidos (entender lo que se dice y se oye).

Esta clasificación implica, simultáneamente, ejercicios de equilibrio y de exploración de las diferentes formas de movimiento, de ritmos, de comunicación a través de imágenes, actividades para ejecutar con los ojos cerrados, de calentamiento, de integración, de creación de personajes y de escenas, etc.

1. *Sentir todo lo que se toca*. Tiene el objeto de sensibilizar el tacto y desarrollar el control corporal. Se incluyen ejercicios que disocian los movimientos de las diferentes partes del cuerpo (movimientos simultáneos diferentes de dos o más partes del cuerpo), caminar (formas de andar diferentes a las de la vida cotidiana: a cámara lenta, a saltos, a cuatro patas), masajes (diálogo persuasivo entre dos cuerpos para librar el movimiento y la rigidez muscular mediante movimientos repetitivos),

juegos de integración (juegos colectivos que promueven la confianza y la cohesión grupal), ejercicios de equilibrio en los que se juega con la fuerza de la gravedad, etc. Los ejercicios de disociación corporal están destinados a entrenar el control mental.

2. *Escuchar todo lo que se oye.* Incluye actividades orientadas a entrenar el sentido del oído y a desarrollar la musicalidad. Consisten básicamente en ejercitar diferentes ritmos, melodías y sonidos a través del movimiento, de la voz o de la respiración. Por ejemplo, en “el ritmo de las imágenes” se dedica a la exploración de los ritmos internos. En esta actividad un participante sale de la sala, mientras los demás individualmente intentan expresar con sus cuerpos una imagen rítmica del compañero o compañera de acuerdo a cómo lo percibe cada uno. A continuación todos los participantes repiten de forma simultánea los ritmos que crearon. Seguidamente el participante que esta fuera entra e intenta integrarse en esa orquesta de ritmos, que son, según su compañeros, los suyos.

3. *Ver todo lo que se mira.* Esta categoría incluye actividades destinadas a ejercitar el sentido de la vista con el objeto de reconocer y obtener la máxima información de las imágenes corporales. Destacamos tres secuencias principales de ejercicios:

- “Los espejos”: juegos en los que se trata de reproducir imitando los movimientos y las expresiones de un compañero con la máxima exactitud y detalles.

- “Modelado”: un participante modela el cuerpo de otro, bien tocándole o sugiriéndole movimientos para conseguir efectos expresivos concretos.

- “Los esclavos”: ejercicios de diálogo corporal en los que se presupone la existencia de un hilo imaginario entre un participante - sujeto (opresor)- y un participante-objeto (oprimido). Este ejercicio contribuye a trabajar el subtexto, los pensamientos internos del personaje que no se muestran explícitamente en el texto teatral.

4. *Activar los distintos sentidos.* En esta categoría se distinguen dos series de ejercicios. La primera incluye aquellos en los que se priva a los participantes del sentido de la vista con objeto de ejercitar los demás. La otra serie trabaja con todos, incluida la vista, y consiste en actividades colectivas donde los participantes se distribuyen por el espacio creando diferentes formas, figuras y agrupaciones (en grupos de 3 ó 4 personas, formando figuras geométricas, agrupándose en función de un rasgo físico distintivo, color de una prenda, etc.).

Un ejercicio típico en esta categoría es el llamado “fila de ciegos”. Se forman dos filas con los participantes cara a cara. Los de la fila A cierran los ojos y con las manos examinan el rostro y las manos de la persona de la fila B que tienen enfrente. Luego los componentes de la fila B se dispersan por el espacio de la sala y los ciegos deberán encontrar a la persona que tenía delante, solamente tocando con las manos los rostros.

5. *La memoria de los sentidos: entender lo que se dice y se oye.* Los ejercicios de esta categoría están dirigidos a estimular la memoria y la imaginación con el objeto de utilizar ambas como fuentes generadoras de emoción, y especialmente, la memoria emocional. Por ejemplo, en el ejercicio “memoria emocional recordando un día de paseo” cada participante debe tener a su lado un copiloto, a quien contará un día de su pasado -de la semana anterior o de veinte años atrás- en el que verdaderamente le ocurrió algo importante, algo que le marcara de manera profunda y cuyo recuerdo todavía le provoca una determinada emoción. El copiloto debe ayudar a que la persona reviva la memoria de las emociones preguntando y proponiéndole varias cuestiones relacionadas con los detalles sensoriales. El copiloto no es un simple *voyeur* -que asiste al proceso- sino que debe aprovechar el ejercicio para construir en su propia imaginación el mismo acontecimiento narrado por el compañero, con los mismos detalles, la misma emoción y las mismas sensaciones.

Muchos de estos ejercicios y juegos son creados por Boal a partir de las ideas generadas por los participantes en los talleres, de las necesidades surgidas en su práctica pedagógica teatral y de juegos populares. También de la no comprensión y de la ejecución *equivocada* de alguna actividad surge a veces la inspiración para una nueva técnica. Después de los ejercicios, incluyendo algunas improvisaciones que ayuden a sacar a la luz posibles situaciones y personajes para una pieza, se pregunta sobre qué temas le gustaría al grupo realizar un Teatro Foro. En un momento posterior, subdividido el grupo de acuerdo con los temas, cada participante relata sus experiencias de opresión en relación con el tema elegido. Esos relatos proporcionan materiales para diálogos, situaciones y posibles personajes en una futura escena teatral. Esta investigación se puede extender, a través de las improvisaciones, a las técnicas de ensayo, que también sirven como instrumento para la construcción de la pieza teatral. La coordinación de los trabajos de la creación de la pieza y, posteriormente, su dirección es realizada por el *coringa*, teniendo siempre en cuenta la contribución de los participantes.

Las técnicas empleadas estimulan el cuestionamiento, proporcionando una comprensión de los problemas sociales abordados en busca de mejores alternativas de solución. Todo el proceso de Teatro Foro está sistematizado, el guión surge, bajo la conducción de los *coringas*. No les está permitido aplicar la improvisación a los ejercicios y técnicas del Teatro del Oprimido, sino que han de seguir el protocolo marcado. Una de las orientaciones de Boal es que las técnicas y su conducción deben ser ejecutadas de forma semejante por todos los *coringas*, evitando variaciones que dificulten la evaluación. La uniformidad de las acciones realizadas por los *coringas* permite una mejor evaluación de los talleres.

Según Boal, las reglas de juego del Teatro Foro son indispensables para que se produzca el efecto deseado de aprendizaje de los mecanismos por los cuales una opresión ocurre y el descubrimiento de tácticas, estrategias y ensayo de acciones para evitarla.

2.1.2. Segunda fase: construcción del texto teatral

La elaboración del texto teatral se realiza colectivamente a partir de la fase de ejercicios y juegos -expuestos en el apartado anterior- y del contenido de las improvisaciones grupales. Desde esta perspectiva los textos son concebidos rigurosamente en el proceso de creación colectiva como soluciones escénicas surgidas de las improvisaciones. La libertad de apropiación del discurso sobre sí mismo o sobre el mundo, presente en las improvisaciones, confiere a los participantes el derecho a usar las palabras y el propio cuerpo en la forma que mejor les convenga a través de varias modalidades expresivas (sin palabras, en el silencio, por medio de relatos individuales, monólogos, etc.). También las técnicas y los trabajos corporales son utilizados como desencadenantes con la finalidad de elaborar los textos en grupo. Para ello el *coringa*, conductor del proceso, pide a los componentes que relaten una experiencia vivida en la opresión, fijando las figuras de *antagonista* y *protagonista* o de *opresor* y *oprimido*.

Los juegos y ejercicios son por tanto provocadores de la memoria del grupo. Desde estas incitaciones surgen relatos de recuerdos en los que se evocan situaciones antiguas vivenciadas donde ocurrió un hecho de opresión y que son transcritos por uno de los participantes o por el *coringa*. Estos recuerdos suelen estar constituidos por acontecimientos de la infancia, momentos de encuentros familiares, situaciones laborales, etc.

En el proceso de creación de la pieza de Teatro Foro hay algunos asuntos importantes por los que el grupo debe transitar. El primero se presenta en el momento en que cada participante habla sobre su *opresión concreta*, relacionada con el tema elegido. Así se comienza a compartir algo que hasta el momento había sido vivido de forma individual, esbozándose de este modo un primer paso, pero importante, para la composición colectiva de algunas experiencias en la búsqueda de *intentar hacer algo como eso*.

Todos los textos son construidos colectivamente a partir de las historias de vida, basadas en las experiencias y problemas típicos de la colectividad, tales como la discriminación, los prejuicios, el trabajo, el desempleo, la violencia, (etc.) entre otros.

Para la reconstrucción de los relatos se recurre a la técnica del torbellino de ideas. La deconstrucción de éstos, utilizados como telón de fondo en los juegos, permite trabajar con la memoria de manera lúdica y creativa. De esta manera sus productos se transforman en una materia elástica en la que las reminiscencias se disponen en capas superpuestas, entrecruzadas, sin linealidad.

Los relatos orales sobre el pasado constituyen la materia de las improvisaciones y son reelaborados en los talleres hasta la redacción del texto final. Al mismo tiempo se va organizando el guión que servirá de base para los ensayos. Como en un rompecabezas de tiempo, los fragmentos de vida son barajados y reordenados, adquiriendo y ganando sentido con una temporalidad que acoge las historias de varias vidas. Al mezclar pedazos multiformes de vida, dispersos en el tiempo, para formar una única existencia, se construye el texto colectivo para el montaje de la pieza de Teatro Foro.

Tras la elección de las situaciones que van a ser representadas, se inicia el trabajo de dramaturgia, de construcción de la pieza. La estructura y el montaje

de la misma se van concretando a través de las orientaciones aportadas por el *coringa*, pero son discutidas y analizadas en todas sus fases.

Durante los ensayos, la repetición de algunos relatos, que habían surgido inicialmente como desahogo emocional, favorece para que sean vivenciados como distanciamiento del pasado. Tristezas de unas personas dichas por boca de otras van adquiriendo un tono más ligero, menos doloroso.

Los fragmentos escénicos se unen no sólo por la acción, sino por un eslabón central constituido por varias personas que utilizarán el escenario para contar sus vidas. Al mismo tiempo, se transforman en espectadores al asistir a las sugerencias que, a su vez, harán los espectadores de la sala proponiendo otros desenlaces para sus historias. Repetida varias veces una escena, el *coringa* va realizando las correcciones necesarias, trabajando el escenario, la postura corporal, la forma de interpretación, etc.

Para la creación de las escenas es necesario conocer y definir el deseo del protagonista y concretar la situación sobre la que se realizará la escena. Para ello el grupo tiene que plantearse las siguientes cuestiones tratando de responderlas:

- *¿Qué es lo que se desea?* en relación con los problemas compartidos. Esto permite definir qué es lo que impidió al protagonista conseguir lo que pretendía. Cada uno de los componentes del grupo ha de dar respuesta a esta pregunta.

- *¿Qué es lo que impide conseguir lo que se quiere?* Se discuten todos los motivos manifestados por el grupo. Las dificultades son vividas, escenificadas por otros personajes, por otros participantes, para que tanto el protagonista como la sala se enfrenten al hecho vivenciado.

- *¿Cuáles son las salidas?* Es preciso que el grupo esté convencido de que hay salidas para la situación representada. Aunque sean difíciles de atisbar, han de ser buscadas, pues alguna cosa se podrá hacer para cambiar la situación de opresión. Señala Boal (2005) que una pieza de Teatro Foro no puede ser fatalista, ni ha de plantear una situación extrema ante la que no se pueda hacer ya nada.

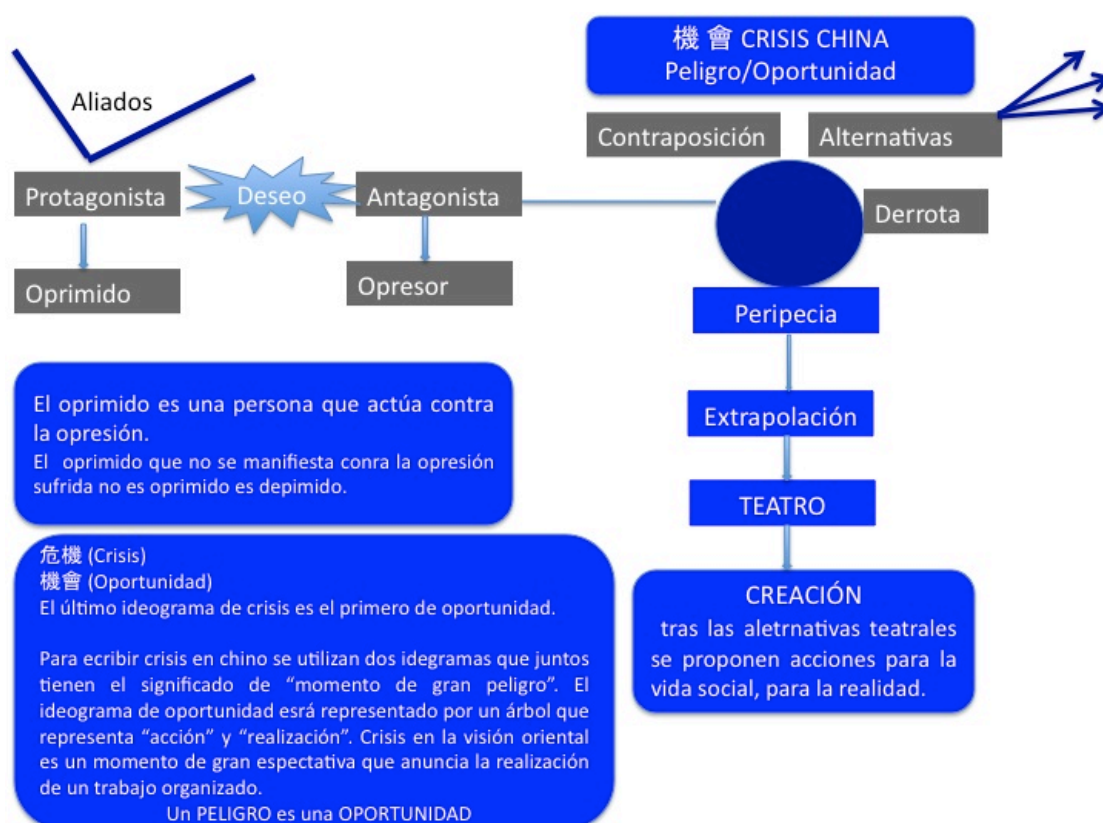
La composición del espacio de la representación (espacio escénico y espacio dramático) inicialmente la plantea cada participante, que hace su propuesta de forma individual, al igual que con el personaje, y a continuación, se debate en el grupo. El *coringa* da la conformidad sobre la construcción del texto, deliberando si las alternativas propuestas pueden ser efectivamente realizadas teatralmente. Los ensayos son realizados y evaluados igual que la composición de cada personaje, primero individualmente y después en grupo, con la finalidad de hacer las correcciones necesarias. El espacio se convierte también en una ocasión para el diálogo.

La escenografía se construye a partir de recursos obtenidos en la chatarra o en la basura, con materiales reciclados. El vestuario es aportado por los participantes y la iluminación suele ser muy simple. Cada uno de ellos ha de

utilizar sus habilidades para la confección de la indumentaria, el diseño de la escenografía, la selección y creación de la música, la iluminación, etc.

Durante el proceso de dirección escénica el *coringa* orienta en los aspectos relativos a la expresión corporal de los personajes para evidenciar con claridad la ideología, el trabajo, la función social, la profesión, etc., a través del movimiento y de los gestos. Es importante que cada personaje sea caracterizado por acciones significativas, de modo que los *espect-actores*, a la hora de sustituir a un personaje concreto, puedan fácilmente identificar sus movimientos y gestos. Cada personaje debe ser representado visualmente, con una manera de ser y actuar fácilmente reconocible, independientemente de su discurso. Por su parte, cada escena deberá contener la expresión exacta del tema abordado y utilizar lo estrictamente esencial de escenografía. El vestuario será un elemento caracterizador de los rasgos esenciales del personaje, para que los *espect-actores* puedan utilizarlo cuando sustituyan a los actores.

El esquema del proceso de diseño de una pieza de Teatro Foro se concreta en el esquema 1



Esquema 1. Diseño del montaje de una pieza de Teatro Foro. Elaboración: Tânia Barúana

3. La representación de un espectáculo de Teatro Foro

La secuencia de un espectáculo de esta modalidad teatral del Teatro del Oprimido suele tener las siguientes fases:

- Calentamiento de los *espect-actores*
- Representación de la pieza anti-modelo
- Foro

3.1. Calentamiento de los *espect-actores*

Una sesión de Teatro Foro suele comenzar con el calentamiento del público. Antes de iniciarse la representación, el *coringa* explica a la sala⁶ las reglas del juego teatral e invita al público a hacer algunos ejercicios mediante técnicas de relajación, a fin de estimular su participación.

Predispone al espectador a la acción. Durante unos diez o quince minutos el *coringa* explica brevemente en qué consiste el Teatro del Oprimido y las reglas del juego que se va a desarrollar seguidamente. Luego propone algunos ejercicios, comenzando por los más sencillos y menos conflictivos, dependiendo del país y de la cultura del grupo.

3.2. Representación de la pieza anti-modelo

Tras la fase anterior el elenco teatral presenta la pieza anti-modelo. El espectáculo de Teatro Foro ha de ser considerado como un juego artístico e intelectual entre artistas y *espect-actores*.

La representación comprende la relación con otro grupo integrante también de la comunidad, en condición de espectador en la sala o participante. Se convierte ésta, así, en un encuentro social, en una reunión entre amigos, donde se puede hacer palmas, aceptar o rechazar.

En un primer momento el espectáculo se representa para la sala, como un espectáculo convencional, donde se muestra una obra que contiene un conflicto que se deseaba resolver, es decir, la opresión que se trata de combatir. El público asiste a la pieza y el *coringa* conduce la sesión.

En este momento del Teatro Foro no se busca la mejor solución, sino conocer los mecanismos de opresión presentes en la situación representada, experimentando y buscando salidas desde el punto de vista del protagonista. Las alternativas son analizadas por la sala, cuyas personas se transforman de espectadores en *espect-actores*, es decir, aquellos que ven y actúan.

3.3. Foro

Una vez presentado el anti-modelo se inicia la discusión en el foro. En esta fase varios espectadores, uno a uno, intentarán romper la opresión, por lo que la misma escena será representada varias veces.

El *coringa* tiene la función de estimular al público a participar en la representación. Invita a los espectadores a que entren en escena, sustituyendo al protagonista, y a que presenten alternativas para el desenlace de la obra.

El *coringa* ayuda en la reconstrucción del texto, debatiendo con los *espect-actores* si las alternativas propuestas pueden ser efectivamente realizadas. Puesto que el

⁶ Los asistentes a un espectáculo de Teatro Foro son en su mayoría personas de la comunidad, parientes de los miembros del grupo, amigos y personas de la vecindad, implicados en la representación teatral. El espectáculo es abierto al público.

Teatro Foro es una modalidad teatral que utiliza una concepción de obra inacabada, el *coringa* insta a los espectadores a que hablen sobre lo que significa para ellos la escena vista, lo que les sugiere la historia representada. Y les estimula para que al identificarse con el tema debatido, participen de la trama de la pieza, convirtiéndose en protagonistas de esta historia. La escena en sí es un *sketch*, un esbozo de acto, que no tiene un final determinado y prescrito. La intervención del público es la que define el final de la obra. De esta manera los asistentes dejan de ser espectadores y se convierten en participantes, presentando alternativas a la cuestión debatida e implicándose en la discusión del problema. El público puede hacer varias intervenciones sobre una misma escena, si el debate así lo requiere.

El *coringa* estimula la reflexión sobre la situación representada, polemizando junto con los otros espectadores e informando que es posible asumir el lugar del protagonista (cuando este cometa un error o bien opte por una alternativa falsa o insuficiente), para buscar de este modo una solución mejor a la situación representada.

Cuando un actor es sustituido no queda totalmente fuera de juego, sino en el escenario como auxiliar, a fin de animar al *espect-actor* y corregirlo, en caso de que eventualmente este se equivoque.

La actuación del *coringa* ha de respetar algunas reglas obligatorias (Boal, 2001: 401).

- a) Debe evitar cualquier tipo de manipulación o inducción al espectador. Tampoco debe sacar conclusiones que no sean evidentes.
- b) No decide nada por su cuenta. Enuncia las reglas del juego pero debe aceptar incluso que el público las modifique si lo considera conveniente para el análisis del tema a debate.
- c) Debe reenviar las dudas al público para este decida.
- d) Debe estar atento a las soluciones mágicas. Se entiende por acción mágica en este contexto lo que es imposible o producto de la fantasía. Pero él no debe decretar que una propuesta determinada es una solución mágica sino que ha de interrogar al público. Por otra parte, si las soluciones propuestas son insuficientes debe estimular al público para buscar otras más activas y operativas.
- e) La postura física del *coringa* es de importancia. Su actitud corporal es significativa y se transmite como un elemento más de la escena. Si está cansado transmitirá cansancio a los *espect-actores*, si es dinámico transmitirá dinamismo.

Los participantes declaran que la experiencia de ser público *espect-actor* es muy positiva ya que les ayuda a percibir las situaciones de opresión en sus vidas, una vez que adquieren una mayor percepción del papel de *opresor-oprimido*. Pues la actividad teatral se constituye en “*un instrumento eficaz en la comprensión y en la búsqueda de soluciones para problemas sociales e interpersonales*” (Boal, 1996: 28).

Una sesión del Teatro del Oprimido no termina jamás porque prepara para el futuro, al alentar el cuestionamiento, la creatividad y finalmente la acción propia.

En este sentido Boal afirma que *“el Teatro Foro no es la revolución, sino un ensayo de la revolución”*.

Las acciones del Teatro del Oprimido están marcadas por momentos de intercambio y de confrontación de ideas, donde se expone ante los ojos atentos de la comunidad la obra popular, la vida popular, en sus contradicciones y conflictos de valores. Conceptos estereotipados van dando lugar a reflexiones mejor elaboradas debido a la socialización de la información y a relaciones de poder más igualitarias, y con una identificación más clara de la figura del opresor y del oprimido.

“Teatro es acción” afirma Boal. Es preciso que los diferentes deseos de los distintos personajes se enfrenten, caracterizando así el conflicto dramático. Pero ese conflicto no se resuelve ni se disuelve en la escena. En realidad se estimula, se aviva. La pieza termina siempre inacabada, generalmente cuando el protagonista, después de algunas tentativas, prácticamente desiste de luchar por lo que desea. Para Boal, el Teatro Foro consiste fundamentalmente en sugerir a todos los espectadores presentes, tras la visualización de una pieza teatral, que hagan de protagonista y busquen improvisar variantes a su comportamiento. El propio protagonista deberá, posteriormente, improvisar la variante que más le agrade (Boal, 1996).

Al final de la sesión de Teatro Foro, los actores y el *coringa* evalúan si consiguieron facilitar la participación de la sala y si lograron promover el debate o lo que Boal llama, la activación del espectador, que debe transformarse de esta forma en *espect-actor*.

4. Reglas de oro en el Teatro Foro⁷

- La claridad. Este es un aspecto clave en la presentación formal. Se ha de hacer el máximo esfuerzo para que la visión de la obra sea clara a todos los niveles. Las imágenes, los objetos, la indumentaria utilizada, han de tener todos una función y un significado precisos.

- Evitar la agresión física. A veces el espectador quiere agredir. *“Nosotros nunca hacemos violencia. Queremos revelar la violencia que hay, pero nunca crear nueva violencia”* (Boal en Abellán, 2001: 191).

- Evitar el bloqueo. Se entiende por bloqueo el momento en que el actor se resiste a perder su papel en la dinámica del cambio.

- Los actores no deben participar en el debate. Debe ser el *coringa* y no los actores quien hable con el público. Los actores deben limitarse a hacer sus personajes.

⁷ Hemos elaborado las siguientes reglas a partir de una entrevista realizada a A. Boal por J. Abellán y publicada en *Boal conta Boal* (2001)

- No importa el estilo de la obra ni la dramaturgia. *“Lo que importa es que el Teatro Foro sea buen teatro, ante todo. Que la presentación del modelo sea en sí una fuente de placer estético. Debe ser un espectáculo bueno y hermoso... El peligro de una escenificación pobre es inducir a los espect-actores participantes solamente a hablar, discutir verbalmente las soluciones posibles en vez de hacerlo teatralmente”* Boal, 2001: 393). Para evitar esto recomienda este autor (,) recurrir al Teatro Imagen o a escenificar utilizando un ritual metafórico. Por ejemplo, las sesiones de evaluación del alumnado en los centros de secundaria es un ritual que se realiza alrededor de una mesa, para hacer esta representación más teatral se puede recurrir a una forma simbólica: los profesores, el director, el jefe de estudios y el tutor se pueden colocar formando visualmente una pirámide con el director en el vértice y en sucesivos escalones el tutor y el jefe de estudios, luego los profesores de las materias que más prestigio tienen y en el último los de las asignaturas llamadas “marías”. Los profesores repiten a coro los comentarios de los que están en los escalones superiores.

- La pregunta planteada en la sesión de Teatro Foro ha de ser clara y ante todo una buena pregunta. *“Cuando hay un problema claro, concreto y urgente, es natural que el debate se dirija a soluciones igualmente urgentes, concretas y claras. Un tema nebuloso provoca nebulosidad”* Boal, 2001: 396).

5. Teatro Foro en el medio escolar

Verdadera pedagogía de la comunicación, el Teatro Foro en el medio escolar ofrece un acceso fácil y lúdico al diálogo, permite a los alumnos una toma justa y legítima de la palabra sobre los temas que les conciernen y les motivan. Durante la adolescencia, el alumno con frecuencia está en desacuerdo consigo mismo y con su entorno. La práctica del teatro Foro le ofrece la posibilidad de hablar de sus problemas y sus relaciones conflictivas con el mundo, a fin de aprender a resolverlos por sí mismo y con su grupo.

La pedagogía de la concientización conduce al joven a descubrirse a sí mismo y a comprender mejor a los demás, a volverse más autónomo, a considerar el porvenir con más serenidad, con confianza en sí mismo y en sus elecciones.

El Teatro del Oprimido ofrece un proceso de exploración completo y rico en enseñanza, recurriendo a múltiples medios de expresión tales como la imagen, los diarios, las fotonovelas, el canto, la danza, la expresión corporal, el ritual. Tantos elementos inductores van a permitir codificar la realidad con el fin de comenzar una discusión real entre participantes y de hacer que nazca una reflexión crítica. Es al reflexionar, dialogar y actuar cuándo estos jóvenes se liberaran de su malestar y de sus opresiones.

Gracias al Teatro Foro, el profesor tiene la posibilidad de aprender enormemente de sus alumnos y así organizar talleres que estén en estrecha relación con su cotidianeidad, con su aquí y ahora. No olvidemos que la motivación es la fuente de todo aprendizaje.