



EL TEATRO DEL OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL Y EL  
SUJETO. UNA REVISIÓN CRÍTICA

*AUGUSTO BOAL'S THEATRE OF THE OPPRESSED AND THE  
SUBJECT. A CRITICAL APPRAISAL*

**Manuel Francisco Vieites García**

Universidad de Vigo  
(mvieites@uvigo.es)



**Resumen:** A mediados del siglo pasado, emergen en toda América movimientos políticos y culturales que encontraron en la práctica teatral un instrumento para presentar una visión del mundo con la que mostrar las causas y los efectos de la dominación y proponer estrategias para combatirla, entre las que destaca la (re)construcción de un sujeto histórico capaz de tomar conciencia de su sumisión, como punto de partida en el proceso de emancipación. En ese contexto surge la obra de Augusto Boal, que analizamos en el presente trabajo a partir de una lectura crítica que muestre la naturaleza y alcance de su elaboración más célebre: el teatro del oprimido.

**Palabras clave:** Boal, sujeto, Gramsci, Freire, Brecht

**Abstract:** In the middle of the last century, a set of political and cultural movements arose throughout America, and found in theatre practice a powerful tool to enact a world view which could show the causes and effects of domination, as well as propose strategies to fight it. Among these it should be noted the (re)construction of a historical subject aware of its submissiveness as a starting point in the process of emancipation.

In this context emerges and develops the work of Augusto Boal which we analyse from a critical perspective to show the nature and scope of his most celebrated proposal: the theatre of the oppressed.

**Key words:** Boal, subject, Gramsci, Freire, Brecht

MANUEL FRANCISCO VIEITES GARCÍA (Vigo de Lorbé, A Coruña, 1956) es Catedrático de Enseñanza Secundaria y Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación. En la actualidad es director y profesor en la Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia, con docencia en Pedagogía Teatral e Introducción a la Investigación Escénica. También es profesor asociado de la Universidad de Vigo en el área de Teoría e Historia de la Educación. Miembro de la Asociación de Directores de Escena de España.

## I. INTRODUCCIÓN

En 1973 Augusto Boal participa en el Programa de Alfabetización Integral (ALFIN) puesto en marcha por el gobierno peruano de la Revolución de la Fuerza Armada (1968-1975). Aquella experiencia la denomina «poética do oprimido» (Boal 1980a, pág. 126), una de las primeras ocasiones en que utiliza el vocablo. Han transcurrido más de 40 años, y el sintagma «teatro del oprimido» forma parte de la historia conceptual del teatro. Se han traducido sus obras, se han editado estudios sobre las mismas (Schutzman y Cohen-Cruz et al., 2006; Fritz, 2012), y su presencia es habitual en antologías sobre teatro, intervención social, o terapia (Cohen-Cruz et al., 1998; Goodman, de Gay et al., 2000; Zarrilli et al., 2002; Schechter et al., 2003; Kuppers, Robertson et al., 2007). Su trayectoria ha sido objeto de panegíricos rotundos, y así Richard Schechner escribía en la contracubierta de la edición inglesa de 2002 de *Games for Actors and Non-Actors*:

You have achieved what Brecht only dreamt of and wrote about: making a useful theatre that is entertaining, fun, and instructive. It is a different kind of theatre - a kind of social therapy. It focuses the mind, relaxes the spirit, and gives people a new handle on their situations.

Una visión laudatoria que encontramos en trabajos recientes (Baraúna y Motos, 2009; Motos, 2010), carentes de una lectura crítica, textual y contextual, de sus aportaciones, lo que ha conducido a un cierto adanismo, que el propio Boal ha alimentado al atribuirse la «invención» de las formas de hacer que estarían en la base del teatro del oprimido, pero que también se deja sentir en sus escritos, carentes, las más de las veces, de referencias bibliográficas, como si lo trasladado a la página fuese una mera creación propia, incluso en temas tan complejos como la teoría de la personalidad (Boal, 1990 [2004, pág. 55]).

En este trabajo<sup>1</sup> consideramos aspectos substantivos de su trayectoria primera, antes de su llegada a París, y mostramos cómo, en un momento de su carrera, cambia su forma de entender la práctica teatral, que, en el teatro del oprimido, se convierte tras su desembarco en Europa en terapia y mística del desarrollo personal, aunque Boal, a pesar de sus críticas a la vieja fábrica del teatro, siga dirigiendo espectáculos amparado en el viejo modelo convencional aristotélico, como él mismo recuerda en sus memorias (Boal, 2000).

Abordamos la génesis del teatro del oprimido desde el análisis de sus textos publicados entre 1967 y 1978, señalando que la formulación de un tal teatro se vincula con la peripecia del propio Boal, se relaciona con prácticas escénicas anteriores y coetáneas, y opera bajo la apropiación de discursos de acción educativa o social especialmente relevantes. Consideramos que en la génesis de esa poética, el sujeto, al menos en un plano teórico, ocupa un lugar central, siguiendo el principio, tantas veces repetido, de que «todo o mundo pode fazer teatro» (Boal, 1978, pág. 18), y que con ese «fazer» se iniciaría la senda de la emancipación.

Quiere nuestra lectura calibrar las aportaciones de Boal en la medida justa y considerar cuánto tienen de novedad y cuánto de apropiación de propuestas de otros autores y colectivos, dada su tendencia a utilizar el verbo «inventar» (Boal, 1978, pág. 15) en relación con las técnicas utilizadas por él, cuando en realidad se trata de ideas que se vinculan con el teatro popular, los teatros de agitación y propaganda, o el psicodrama. Igualmente, consideramos la distancia que media entre su teoría y su praxis (Milne, 1992, pág. 111), sin ignorar que en Boal, a diferencia de Gramsci o Freire, la cuestión del sujeto es tratada en función de las circunstancias de cada momento, lo que explicaría su tránsito entre un marxismo circunstancial y la sanación creativa.

Entendemos que en la trayectoria de Boal cabe diferenciar cuatro fases: (a) la del Teatro Arena que le lleva de Stanislavski a Brecht, hasta 1971; (b) la del «teatro del oprimido», hasta 1978; (c) la del «arco iris del deseo», hasta 1986; y (d) la del «teatro legislativo», a partir de 1986 (Boal, 1998, pág. 5). En esas cuatro fases, que se suceden en modo interactivo y no lineal, Boal asume roles diversos, como director de escena, animador teatral, formador de formadores, terapeuta, o concejal, en un proceso de abandono progresivo de la práctica teatral a favor de una visión lúdica y creativa de las terapias, lo que en su día se calificó como «psicodrama silvestre» (Pavlovsky, 1977, pág. 10).

## 2. BOAL CREADOR ESCÉNICO

La trayectoria de Boal en su primera etapa brasileña se recoge en varios documentos de su autoría. En *Teatro do Oprimido* (1980a) ofrece un recuento de las etapas por las que pasa el Teatro Arena de São Paulo, compañía a la que llega en 1956 tras estudiar en Columbia University,

si bien apenas ofrece información relevante sobre aprendizajes, lecturas o referentes. Da noticia de Norris Houghton, experto en teatro soviético gracias a una visita de estudios que realiza a la URSS y en la que conocerá a Stanislavski, a Tairov o a Meyerhold, y de la que dejará un magnífico volumen, *Moscow Rehearsals* (1936). Nombra a Langston Hughes, poeta alineado en su juventud con facciones comunistas, si bien su comparecencia en 1953 ante una comisión manejada por el senador McCarthy le alejarían, como a tantos, de cualquier veleidad socialista. No comenta, sin embargo, el hecho de que aquella ciudad acogiera numerosas experiencias de teatro de agitación y propaganda, recogidas en *The Drama Review*, revista de referencia en el campo teatral:

During the 1930's, leftist workers' groups sponsored dozens of dance, music, athletic, and theatre festivals. Among them was the Spartakiade, a festival devoted to the production and popularization of agit-prop as a form of workers' theatre. The «First National Workers Theatre Conference and Spartakiade» took place at the Manhattan Lyceum on New York's lower East Side on April 16 and 17, 1932 (Bonn, Buchwald, McNamara, Schuman, 1973, pág. 99).

En Nueva York, ya en los años veinte del pasado siglo, grupos de teatro obrero incorporan técnicas que procedían del teatro agit-prop europeo (Orenstein, 2001, pág. 141), muy activo en la Unión Soviética (Bablet et al., 1997), Francia (Ebstein, Hughes, Ivernel, Surel-Tupin et al., 1991) o Inglaterra (Shank, 1978). Ese uso instrumental de la creación y la recepción teatral como medio de concienciación se desarrolla en países diversos desde finales del siglo XIX, como España (Rey Faraldós, 1992), Chile (Grez Toso, 2011), o Francia (Morteo, 1968), bajo las formas del teatro popular, obrero, campesino, socialista o anarquista. En 1921 el militante comunista L. E. Recabaren publica en Antofagasta el drama social en tres cuadros *Desdicha Obrera*, y en buena parte del siglo XX irrumpen en toda América voces y colectivos que trasladan la idea de un teatro de intervención social, con propuestas renovadoras en el plano estético y transformadoras en relación con la propia dinámica de la creación teatral (Pellettieri et al., 2005), pero que también buscan movilizar al público, o crearlo. La bibliografía es extensa, y da cuenta de cómo se intenta poner la creación teatral al servicio de las

clases subalternas, incentivando además que ellas mismas desarrollen su propio teatro (Castellón, 1994).

Tras su periplo en Nueva York, Boal retorna a Brasil en 1955 y al poco tiempo se incorpora al Teatro Arena como uno de sus directores de escena, iniciando una trayectoria profesional que le llevará a trabajar con diferentes grupos, autores y creadores, y si bien Boal (1980a, 1982, 2000) se otorga buena parte del mérito en el éxito de aquella compañía, no olvidamos el debido a José Renato, Gianfrancesco Guardieri o Viana Filho (George, 1995, pág. 49). Boal define varias etapas, hasta cuatro, en su trayectoria en el Arena, mediatizadas por el contexto político que vive el país pero también por su búsqueda de formas de hacer, o incluso por encuentros fortuitos con creadores que le abren puertas y caminos, y le hacen entender claves en el ámbito de la interpretación. Así ocurre con Dercy Gonçalves, de quien destaca su mecánica sencilla: «entra peça sai peça, não mudam nada, não se transformam, todos os personagens são sua imagem» (Boal, 2000, pág. 16). Otro tanto ocurre con Lima Duarte, quien tenía una forma «de interpretar o personagem que o ator, evidente, não sentia. Não sentia nada, em termos de emoção verdadeira, mas sabia fazer tudo. Da boca pra fora. Lima era um mestre nas quatro ou cinco chaves» (Boal, 2000, pág. 180). Encuentra en ellos una forma de interpretar diferente a las técnicas que trae de Nueva York, asentadas éstas en la introspección psicológica y las teorías derivadas de algunas propuestas tomadas de Stanislavski. Un ámbito de investigación relevante, si consideramos que en el Teatro Oficina, también de São Paulo, trabajaba Eugênio Kusnet, natural de Ucrania y formado como actor en la URSS, y que además de ejercer como profesor de interpretación escribiría algunos libros relevantes sobre técnica teatral.

El recorrido de Boal como director de escena, y la evolución de su idea de teatro, es digna de estudio, como lo es el recorrido que le lleva de una concepción de la interpretación asentada en esa visión parcial de Stanislavski elaborada en los Estados Unidos, a otra más deudora del juego y de la improvisación, que bien podría haber conocido en Nueva York, donde Viola Spolin dirigía su Young Actors Company, sin olvidar técnicas propias del actor de psicodrama, sobre quien Jacob L. Moreno escribía:

El cuerpo del actor debe ser tan libre como sea posible, debe responder finamente a cada motivo de la mente y de la imaginación. Debe tener el

poder de ejecutar un número de movimientos tan grande como sea posible y de ejecutarlos fácil y rápidamente (Moreno, 1978, pág. 78).

Del mismo modo, es interesante el recorrido que le lleva de concebir espectáculos cerrados en su resolución como *Ratos e Homens* (1956), *A mandrágora* (1962) y *Tartufo* (1964), a otros más abiertos como *Arena Conta Zumbi* (1965) o *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968). En esa transición aparece, por primera vez, la cuestión del sujeto. Uno de sus trabajos teóricos más elaborados, fechado en 1973, e incluido como capítulo en *Teatro do oprimido*, es el titulado «O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles», precedido de una cita de Hauser, procedente de *Historia social de la literatura y el arte*, en la que éste señalaba como los aspectos exteriores del espectáculo teatral ateniense eran democráticos, pero «o conteúdo era aristocrático» pues la tragedia griega era «francamente tendenciosa» (Boal, 1980a, pág. 3). La lectura que Boal hace de Aristóteles es parcial (Dwyer, 2005), como lo fue la de Brecht (Curran, 2001), pues no se leía la *Poética* en función de su contexto y de su época, obviando la naturaleza equívoca de términos como catarsis o anagnórisis, para afirmar que Aristóteles concibe su *Poética* en modo prescriptivo y no descriptivo, cuestión tan relevante como difícil de dilucidar. Sin embargo, esa lectura parcial, como en Brecht (Dickson, 1968), se le hace necesaria a Boal para establecer su curso propio de acción y fijar la posición de su discurso, que él quiere situar frente a cualquier hegemonía.

Llegado de Nueva York, el joven Boal se propone en relación al teatro «fazer o que quero, o que penso, e o que penso que quero e o que quero pensar! Não vou pensar no que quer o público: pensarei no que quero eu!» (Boal, 2000, pág. 131). Sin embargo, pronto abandonará en parte esa autosuficiencia, no así el egotismo que el párrafo revela, y se intentará adaptar a un contexto en el que era necesario establecer un modelo diferente al del Teatro Brasileiro de Comédia, competir con Teatro Oficina, y responder a la situación política que vivía el país, entre la ilusión frustrada de una revolución imposible y la dictadura que se instala en 1964.

El discutible estudio antes citado sobre Aristóteles y su «poética», que define como «poderoso sistema intimidatório» (Boal, 1980a, pág. 50), es, en todo caso, fundamental para justificar su nueva posición. Concluye que el sistema «funciona para diminuir, aplacar, satisfazer, e eliminar tudo que possa romper o equilíbrio social; tudo, inclusive

os impulsos revolucionários, transformadores» (Boal, 1980a, pág. 51), y lo presenta como un mecanismo de dominación, una estrategia para consagrar la hegemonía:

Trata-se de frear o individuo, de adaptá-lo ao que pré-existe. Se é isto o que queremos, este sistema serve melhor que nenhum outro. Se, pelo contrario, queremos estimular o espectador a que transforme sua sociedade, se queremos estimulá-lo a fazer a revolução, nesse caso teremos que buscar outra Poética (Boal, 1980a, pág. 52).

Por ese camino llega a Brecht, aunque siempre muestre reparos en reconocer cualquier magisterio externo. Así, en ese camino hacia un teatro más comprometido, nos dice que en el Arena de São Paulo acababan adoptando una «dramaturgia aberta, fora do realismo», dado que «Brecht nos tinha influenciado, mais no sentido de nos libertarmos do naturalismo do que no de imitá-lo», aunque recuerda que «o *efeito de afastamento*, para nós, já existia na interpretação dos nossos palhaços» (Boal, 2000, pág. 176), lo que indica una comprensión deficiente de lo que Brecht denominara «extrañamiento». Esa dramaturgia abierta implica otra forma de recrear la realidad, y una de sus claves será lo que denomina «sistema *coringa*» que implicaba el uso de recursos narrativos y de elementos de significación que ya fueran utilizados por el teatro documental y épico de Piscator (2013), como el narrador que conduce el espectáculo o la renuncia a una visión psicológica del personaje en favor de una visión social:

A interpretação coletiva permitia separar o essencial da circunstância. Na nossa etapa realista boa parte do trabalho do ator consistia em desenvolver singularidades do personagem que não tinham incidência sobre o seu *significado* social. Aqui, esse significado era mostrado como mascara social. As singularidades pertenciam ao ator; o essencial, ao personagem (Boal, 2000, pág. 231).

Boal se sitúa en la esfera de Brecht, también en la consideración del personaje como actor social sometido a fuerzas y relaciones sociales, en buena medida fruto de ellas. Aquí se deja sentir el peso de Gramsci, de su visión del hombre y del sujeto, pues el filósofo italiano afirmaba que



éste debe ser concebido «como una serie de relaciones activas (en proceso)»; unas relaciones, que:

(...) no son mecánicas. Son activas y conscientes, o sea, corresponden a un grado mayor o menor de inteligencia o comprensión que tiene de ellas el ser humano. Por eso se puede decir que cada cual se cambia a sí mismo, se modifica, en la medida en que cambia y modifica todo el complejo de relaciones de las cuales él es el centro de anudamiento... Si la individualidad propia es el conjunto de esas relaciones, hacerse una personalidad significa entonces adquirir consciencia de tales relaciones, y modificarse la personalidad significa modificar el conjunto de esas relaciones (Gramsci, 1974, pág. 438).

Esa idea de «adquirir consciencia» está próxima al concepto de conscientización (Lawrence, 2008), idea fuerza que recorre el pensamiento de Gramsci desde sus inicios, pues en un artículo de 1910 ya señalaba:

El hombre, que al llegar un cierto momento se siente libre, con consciencia de su propia responsabilidad y de su propio valor, no quiere que ningún otro le imponga su voluntad y pretenda controlar sus acciones y su pensamiento (Gramsci, 1974, pág. 8).

Para mostrar la dominación, la sumisión y la hegemonía, Boal acude a la referida «máscara social», una forma de referir lo que Brecht denominaba «gestus»:

Eventually, *Gestus* became to be understood by Brecht, as far as the actor is concerned (there are other applications of the concept, but we are talking about the actor here), as the total process, the «ensemble» of all physical behavior the actor displays when showing us a «character» on stage by way of his/her social interactions. It is an ensemble of the body and its movements and gestures, the face and its mimetic expressions, the voice and its sounds and inflections, speech with its patterns and rhythms, costume, makeup, props, and whatever else the actor employs to achieve the complete image of the role he/she is performing. It was important to Brecht that *Gestus* was memorable for an audience, and, consequently, quotable. Equally important was that *Gestus* defined a social position, the character's status and function in society, and that

it yielded an image of a socially conditioned behavior that, in turn, conditions the functioning of society (Weber, 2000, pág. 43).

En lugar de una puesta en escena en clave psicológica, Boal apuesta por una clave sociológica: «as ações humanas não são fruto exclusivo nem primordial da psicologia individual: quase sempre, através do individuo, fala a sua classe!» (Boal, 1980a, pág. 111). Quiere mostrar procesos y dinámicas sociales y no conflictos individuales e íntimos, propuesta que dice desarrollar en sus primeras experiencias de teatro del oprimido:

Esta particular técnica de teatro popular (Rituais e Máscaras) consiste precisamente em revelar as superestruturas, os rituais que *coisificam* todas as relações humanas, e as máscaras de comportamento social que esses rituais impõem sobre cada pessoa, segundo os papéis que ela desempenha na sociedade e os rituais que deve representar (Boal, 1980a, pág. 167).

A medida que la situación política de Brasil abre caminos a la esperanza o a la muerte, como otras personas en Brasil, Boal diversifica su trabajo ante nuevas posibilidades, que van más allá de la construcción de un repertorio (Boal, 1980b, pág. 240) y aborda un trabajo más experimental con los denominados «núcleos» (Boal, 1980b, pág. 226). Comienza entonces a gestarse un teatro con participación directa del público (Boal, 2000, pág. 191), y en 1970, tras regresar el Teatro Arena de su gira por diferentes países, comienzan las primeras experiencias de «teatro jornal», en la que utilizan técnicas propias del Living Newspaper (Boal, 2000, pág. 270).

En los años que van de 1956 a 1971 vive una interesante evolución teatral que culmina, según sus propias palabras, con la etapa de «destruição do teatro» que daría lugar a «novas formas» (Boal, 1980a, pág. 192). Pero esas nuevas formas, que sintetiza en el «sistema *coringa*», no son sino una adecuación de propuestas de Piscator y Brecht, como hará Peter Weiss (1976) en el «teatro documento». En ningún caso encontramos, en ese recuento de las etapas del Teatro Arena, referencia alguna al teatro del oprimido, aunque desarrolle experiencias de «Living Newspaper» o «teatro jornal» (Casson, 2000). No obstante, esa referencia a la «destruição do teatro» será premonitoria.

### 3. EN BUSCA DEL SUJETO

Boal aborda la cuestión del sujeto a partir de: (1) la transformación del espectador en un sujeto dinámico, capaz de atribuir significados en una perspectiva crítica y posicionarse ante la realidad social recreada en el espectáculo, y (2) la conversión del espectador en *spect-actor*. La primera línea de trabajo se plantea en el Teatro Arena, en la búsqueda de un modelo de espectáculo abierto y socialmente crítico, que se quiere desarrollar con la apropiación del ideario de Brecht; la segunda en las diversas experiencias que conforman el germen del teatro del oprimido (Boal, 1980a).

La integración de las teorías de Brecht, deriva de una preocupación por el personaje y por el sujeto receptor, que corre en paralelo al tránsito entre una poética realista y una poética asentada en la revelación de la dominación y la hegemonía, como ocurre con *Arena conta Zumbi* (1965) o en *A Resistível Ascensão* de *Arturo Ui* (1968). En un trabajo incluido en *Teatro do oprimido*, titulado «Hegel e Brecht: Personagem-Sujeito ou Personagem-Objeto?», Boal plantea la forma en que varía la idea de personaje en ambos. En Hegel destaca el «carácter de Sujeito do personagem. Isto é, que todas as ações exteriores têm origem no espírito livre desse personagem» (Boal, 1980a, pág. 100), en tanto en Brecht destaca el hecho de «afirmar que o personagem não é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas, ou sociais, às quais responde, e em virtude das quais atua» (Boal, 1980a, págs. 100-101). Más adelante Boal señala las diferencias substantivas entre la poética idealista de Hegel y la visión marxista de Brecht: «para Hegel, o espírito cria a ação dramática; para Brecht, a relação social do personagem cria a ação dramática» (Boal, 1980a, págs. 101-102). El sujeto receptor, como el personaje, es siempre una construcción social, un fruto de sus relaciones con otros seres, que se gesta en función de la naturaleza de esas relaciones y la de los roles que cada quien pueda, o deba, desempeñar. Decía Gramsci, en esa dirección:

La innovación fundamental introducida por la filosofía de la praxis en la ciencia de la política y de la historia es la demostración de que no existe una «naturaleza humana» abstracta, fija e inmutable (concepto que proviene del pensamiento religioso y de la transcendencia), sino que la naturaleza humana es el conjunto de las relaciones sociales históricamente determinadas... (Gramsci, 1977, pág. 76).

El teatro debe mostrar cómo las fuerzas dominantes construyen el sujeto, y cómo, dirá Gramsci, construyen un sujeto que acepta la dominación. Se podría invocar el conocido texto de Brecht, *Man ist Mann*, como ejemplo. El espectáculo teatral debe revelar la realidad del espectador a través del desvelamiento de la realidad escénica pues «o que Brecht não quer é que os espectadores continuem pendurando o cérebro junto com o chapéu, antes de entrarem no teatro, como o fazem os espectadores burgueses» (1980a, pág. 110). Frente a la «catarsis», al «reposo», que supuestamente provoca el «Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles», se propone un teatro que implique «conocimiento y acción»:

Brecht clarifica conceitos, revela verdades, expõe contradições e propõe transformações. Os primeiros desejam uma quieta sonolência ao final do espetáculo: Brecht deseja que o espetáculo teatral seja o início da ação, o equilíbrio deve ser buscado transformando-se a sociedade e não purgando o indivíduo dos seus justos reclamos e das suas necessidades (Boal, 1980a, pág. 111).

Pero el teatro también debe construir el público, como sujeto, batalla permanente de tantos colectivos, pues hay, en efecto, un interés creciente por definir el sujeto de la recepción:

Nossas discussões eram mais políticas que estéticas. Nossa urgência nos inquietava: qual o destinatário do nosso teatro? Nosso público era classe média. Operários e camponeses eram nossos personagens (avanço!), mas não espectadores. Fazíamos teatro de uma perspectiva que acreditávamos popular —mas não representávamos para o povo! De que servia interpretar a classe operária e oferecê-la na bandeja, antes do jantar, à classe media e aos ricos? (Boal, 2000, pág. 167).

La evolución del repertorio del Teatro Arena, y la del propio Boal, es una muestra de tránsitos y tensiones que emergen ante la necesidad de dar respuesta poética y política a la deriva totalitaria que vivía Brasil. En todo caso, Boal trabaja entonces en una línea que va de Stanislavski a Brecht, pues aunque subraye su vinculación permanente con el maestro ruso (Boal, 1978, pág. 75), en esos años se produce una evolución en su forma de entender la interpretación, la puesta en escena, el trabajo del actor, el modo de escribir textos dramáticos. Evolución que

se ejemplifica en el tránsito que va del paradigma inductivo de Stanislavski, en las que el personaje es encarnado, al paradigma deductivo de Meyerhold o Brecht, en el que el personaje es mostrado, para finalizar en el paradigma lúdico en las que el personaje es «jugado» (Barker, 1977). Los dos primeros paradigmas aparecen, respectivamente, en el «protagonista», y en el «*curíngua*» de su «sistema *coríngua*» (Boal, 1980a, págs. 202-203), y el tercero con el teatro del oprimido, en tanto se ajusta a las necesidades y posibilidades de un teatro del pueblo, aunque también es aquel paradigma que el pueblo tradicionalmente activa en sus espectáculos.

La necesidad de transformar el sujeto receptor parece derivar de la reflexión motivada por espectáculos como *Opinião* (1968), en tanto escribe:

Triste felicidade. O Arena, no Nordeste, havia encontrado o nosso povo; o CPC, no Rio, encontrara o seu. Embora dialogando com o povo, continuávamos donos no palco, o povo na platéia: intransitividade (Boal, 2000, pág. 230).

La necesidad de «transitividad» nace en 1961, cuando la compañía realiza un viaje al Nordeste, en donde se desarrollaban entonces proyectos de alfabetización, de desarrollo comunitario o de fomento de la cultura popular; un viaje a la búsqueda del pueblo auténtico, que cambiaría su vida: «Virgílio e o padre Batalha mudaram minha concepção da arte. Pelo menos, minha maneira de ver o teatro e sua serventia...» (Boal, 2000, pág. 190). Parece que entonces sabe de Freire, quien andaba por Angicos realizando «suas primeiras experiências com o seu método de alfabetização» (Boal, 2000, pág. 184), y con quien dice estar «muy ligado», pues, según sus palabras, en el Centro de Cultura Popular de Recife, Freire «se ocupaba de la alfabetización, yo del teatro» (Boal, 1980b, pág. 252), si bien no haya memoria directa de esa colaboración.

En aquel viaje al Nordeste intuye el teatro del oprimido. Con todo, si atendemos a sus propias palabras, su desarrollo real se produce bastante después, en los años del exilio sudamericano, de 1971 a 1976, años en que circula por toda América Latina: «Fue durante esos seis años de circulación intensa que pensé, a partir de experiencias precisas, sobre el teatro del oprimido» (Boal, 1980b, pág. 225). De hecho, en 1970 Boal publica una breve reseña en *The Drama Review* en la que informa sobre el

teatro «agit-prop» en Brasil sin referencias al oprimido, toda una revelación de sus referentes reales.

#### 4. EL OPRIMIDO COMO SUJETO

Cuando en Buenos Aires Boal inicia el relato de sus experiencias pasadas, Freire ha publicado trabajos importantes en la definición de la «pedagogía del oprimido» (1963, 1967 [1997], 1968 [1995]), estableciendo la centralidad del sujeto en su discurso, en relación a una realidad que define como: «sociedad sin pueblo, dirigida por una élite superpuesta, alienada, y en la cual el hombre común minimizado y sin conciencia de serlo era más cosa que hombre mismo» (Freire, 1997, pág. 25). Freire ya había desarrollado principios fundamentales de su «pedagogía», asentada en un principio básico, la lectura crítica de la realidad, y había planteado igualmente la cuestión del sujeto al diferenciar entre una «educación para la *domesticación* alienada y una educación para la libertad. *Educación* para el hombre-objeto o para el hombre-sujeto» (Freire, 1997, pág. 269).

Desgrana Freire un proceso asentado en la autorreflexión, la toma de conciencia, y la crítica radical de los métodos asistenciales que no buscaban otra cosa que la aceptación y la mansedumbre, y por ello reclama una metodología que permita convertir al hombre y a los pueblos «en agentes de su propia recuperación... ponerlos, en una posición conscientemente crítica frente a sus problemas» (Freire, 1997, pág. 50). También propone pasar de la intransitividad a la transitividad crítica, y frente a métodos pedagógicos tradicionales asentados en la figura del docente propone un «método activo, dialogal y participante», centrado en el discente, sujeto verdadero del proceso (1997, pág. 104). Por ello su visión de la alfabetización es tan radical y revolucionaria; supone mucho más que aprender a leer, «implica una autoafirmación de la que pueda obtenerse una postura activa del hombre frente a su contexto» (1997, pág. 108). Cambia de forma radical el rol del educador y el del educando, para que éste sea *sujeto* en su propia alfabetización (1997, pág. 109), camino de la emancipación colectiva.

Ese mismo tránsito, colocar al espectador como sujeto, se produce en Boal, si hemos de seguir su relato, en los primeros setenta, y opera en dos direcciones. De un lado mediante la fundamentación teórica de un

método en gestación, del otro con el desarrollo de metodologías adecuadas y experiencias substantivas. Se propone además ese tránsito como superación del teatro dialéctico de Brecht, en tanto permite transformar «o povo, espectador, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática», señalando que:

Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma «catarse»; no segundo uma «conscientização». O que a *Poética do Oprimido* propõe é a própria ação (1980a, pág. 126).

No es momento de analizar la lectura de Brecht que propone Boal, pues Brecht en ningún momento sugiere delegar «poderes», idea que no cuadra con la mirada distanciada y crítica; ni tampoco consideraremos ahora el uso equívoco del concepto nuclear de «concientización», pues Brecht proponía el «reconocimiento» de la dimensión dialéctica de la realidad y de las fuerzas en pugna, como paso previo a la acción. Es más, incluso se podría analizar ese afán desmedido de Boal por superar a Brecht, frente a la posición de otros creadores importantes del momento que lo integran en su trabajo (Rubio Zapata, 2011). Así, Enrique Buenaventura buscaba en Colombia caminos para ahondar en ese «reconocimiento»:

We and the audience are re-creating a model reality, and only through that reality, in active proof of it, are we revealing ourselves to ourselves and to the public, just as we reveal the public to ourselves and itself (Buenaventura, 1970, pág. 156).

Centraremos ahora nuestra atención en esa propuesta en torno a la «propia acción» por medio de la cual «o espectador ensaia, preparando-se para a ação real» (Boal, 1980a, pág. 126), pues ese es el eje fundamental de todas las consideraciones de Boal en torno a su «nueva forma». Hay que destacar el hecho de que todo el discurso teórico de Boal en relación con su propuesta de «teatro del oprimido» se resume en muy pocas líneas, en dos o tres formulaciones básicas, muy afortunadas en su

apropiación del ideario de Freire, y que se repiten una y otra vez aunque con palabras diversas:

O Teatro do Oprimido tem dois princípios fundamentais: primeiro – transformação do espectador, ser passivo, recipiente, depositário, em protagonista da acção dramática, sujeito, criador, transformador; segundo – não apenas de reflectir sobre o passado, mas sim preparar o futuro (Boal, 1978, pág. 17).

Y en esas pocas líneas Boal comete errores de bulto al dar por sentadas cosas que no lo están tanto, por mucho que invoque conceptos como «teatro bancario» (con Freire) o «conserva teatral» (con Moreno), pero también al no interpretar adecuadamente las propuestas de Brecht en torno al «extrañamiento», o las de Meyerhold en torno al teatro de la convención consciente, en el que el espectador creaba el significado (1972, pág. 161). Por otro lado, tenemos todo cuanto propone la Escuela de Constanza en torno a la Estética de la Recepción (Warning et al., 1989), y que Kershaw resumía diciendo:

(...) the totally passive audience is a figment of the imagination, a practical impossibility... it is not simply that the audience affects emotional tone or stylistic nuance: the spectator is engaged fundamentally in the active construction of meaning as a performance event proceeds (1992, pág. 16).

Olvida Boal, por otro lado, que la clave del teatro es la acción dramática de unos personajes que muestran los actores y las actrices, por lo que teatro siempre es acción. Una acción ficticia, como lo es la que emerge en una sesión de dramatización o psicodrama, aunque suponga una réplica de lo que se tiene por real. Pero además, esa vivencia de lo que es simulacro de lo real con frecuencia implica una desmovilización del sujeto, que libera su tensión y su emoción con esa vivencia simulada y que en tantas ocasiones substituye a la acción real liberadora. Por eso Brecht proponía estrategias para romper cualquier posibilidad de empatía entre los personajes y los espectadores, pues ésta provoca la identificación y la vivencia compartida, como sí ocurre con los juegos dramáticos de Boal. En la defensa de su poética, Boal acaba por ser más aristotélico que el propio Aristóteles.



Sin embargo Boal necesita, para defender su nuevo modelo, un discurso radical y nada más radical en aquel momento que proponer la superación de Brecht, a quien Boal usa a su antojo, pues «rewrites Brecht's theories to serve his own political inflections, positioning his own participatory practices as having the stronger revolutionary potential» (Nicholson, 2005, pág. 117). Así, en 1972 Boal publica en Buenos Aires *Categorías del teatro popular*, donde analiza tendencias del teatro popular y político en Iberoamérica, y presenta su propuesta:

En las tres primeras categorías, el pueblo recibe, consume, es pasivo; en el teatro periodístico, por primera vez, el pueblo es agente creador, no sólo inspirador o consumidor. Es activo: produce teatro. En las tres primeras categorías interviene la presencia mediadora del «artista», mientras que en el teatro periodístico el propio pueblo es el artista, eliminándose la antinomia «artista-espectador» (Boal, 1982, pág. 46).

Boal se instala en la antinomia, para diferenciar entre las prácticas teatrales que mantienen la convención teatral asentada en los roles de actor/espectador, y aquellas en las que los roles se truecan, preservando los valores positivos para su propuesta y olvidando que una de las premisas del teatro dialéctico de Brecht radica en mantener distante pero activa la mirada del espectador, gracias a un «extrañamiento» que impida la empatía. Con todo, en su ensayo Boal toma las precauciones necesarias para no criticar el trabajo de colectivos como El Galpón, Libre Teatro Libre de Córdoba, Rajatabla, Teatro Experimental de Cali, La Candelaria, Teatro Campesino (Broyles-González, 1994), muy comprometidos y activos en la lucha política; como lo estaban The San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet, Living Theatre u Open Theatre (Harding y Rosenthal, 2006); pero hace los quiebros necesarios para presentar sus propuestas como las más novedosas, destacando el hecho de que fuese el Grupo Núcleo, del Teatro Arena, el «primero en investigar estas técnicas» del teatro periodístico (Boal, 1982, pág. 49). Señala que existen muchas formas de teatro popular, concluyendo con un «yo las prefiero todas» (1982, 173), y olvidando haber escrito, páginas atrás, que «cuando se pretende popularizar el teatro, se busca imponer al pueblo un producto acabado, realizado sin su participación y, a veces, a partir de puntos de vista sólo presumidos o imaginados» (Boal, 1982, pág. 46). No habla todavía de teatro del oprimido sino de una cuarta

categoría del teatro popular. Esa denominación nueva aparece al considerar el título para un nuevo libro:

O *Teatro do Oprimido*, antes de editado, não se chamava assim. Por que mudou o título? Livreiros argumentavam que ninguém compraria um livro chamado *Poéticas Políticas: poesia ou política?* Mudei para *Poéticas do Oprimido*, em homenagem a Paulo Freire (Boal, 2000, pág. 299).

Más allá del homenaje a Freire, la vinculación pedagogía/teatro del oprimido tenía un gran valor comercial, académico e intelectual, pues lo situaba así en la estela de uno de los autores más reconocidos del momento, a pesar de que carecía del andamiaje teórico de Freire. El teatro del oprimido no deja de ser una extensión de la *Pedagogía del oprimido*, a partir de sus elementos nucleares, que Boal toma sin complejos aunque en sus aspectos más básicos: «A alfabetização teatral é necessária porque é uma forma de comunicação muito poderosa e útil nas transformações sociais. Há que aprender a ler» (Boal, 1978, pág. 171). Será así como Boal comienza a desarrollar «en el plano teórico» su proyecto de un teatro centrado en un sujeto que hay que (re)construir. En «Sobre los conceptos de cultura, educación y lenguaje», señala:

Educación, al contrario, consiste en una relación dialéctica en que la sociedad educadora no sólo permite sino que necesita que el educando actúe como sujeto, considerando que éste no va ser asimilado por una sociedad ya hecha, inmodificable, sino que la viene a transformar según sus propias necesidades y anhelos. El educador ofrece sus valores y sus conocimientos no para que sean pasivamente aceptados sino para que sean transformados por el educando (Boal, 1982, pág. 23).

Boal asume en ese momento una posición radical, que mantendrá hasta su instalación definitiva en Francia, motivada por los acontecimientos dramáticos que se viven en toda América Latina, y por la necesidad buscar un espacio propio en un país, Argentina, en el que sus propuestas no tienen el eco esperado, pues «a cidade não precisava de mim!» (Boal, 2000, pág. 289). Ese radicalismo se aplica en la defensa de un modelo propio, cuestionando la supuesta apropiación mimética de formas escénicas que se estaban formulando en Europa o en los Estados Unidos de América, cuestión que se deja sentir en una crónica sobre

el Festival de Manizales (Boal, 1982, págs. 113-119), en la que refiere la «idea bolivariana de la Patria Grande», o en unas declaraciones que recoge Roberto Jacoby en *La Opinión* un 11 de octubre de 1972, en las que Boal dice estar preparando un libro como «respuesta a *Hacia un teatro pobre* de Grotowski y su título lo define: *Desde un teatro de los pobres*» (Boal, 1982, pág. 137). De nuevo aparece el afán de marcar diferencias con todos aquellos que pudieran destacar por la novedad de sus trabajos, para situarse a sí mismo en el centro de la renovación más radical.

No deja de ser curiosa esa posición radical ante el «imperialismo» si pensamos en cómo recupera propuestas del teatro de agitación y propaganda como la dramatización de situaciones y conflictos por medio del Living Newspaper (Witham, 2003, págs. 78-79), y otras técnicas (Chinoy, 1983); formas escénicas utilizadas en los teatros de vanguardia de principios de siglo como el *tableau vivant* (Segel, 1987); principios y técnicas del psicodrama (Martínez Bouquet, 1977), tan arraigado en Argentina (Rojas Bermúdez, 1971), y juegos y ejercicios de actuación dramática que se venían utilizando en los Estados Unidos de América (Ward, 1930; Spolin, 1963). Recordemos que en este país, en oposición a la Guerra del Vietnam y los diversos conflictos que provoca, como la matanza de la Kent State University, se ponen en marcha en los años sesenta propuestas asentadas en lo que ya se definía como acción escénica (*happening*) o presentación escénica (*performance*) en la que participaban todo tipo de sujetos (Lazier, 1971), utilizando técnicas de los años treinta (Dietz, 1970).

El Boal que amanece un día en Buenos Aires es una persona necesitada de un modelo propio, diferencial, que le permita ubicarse y adaptarse a un nuevo contexto, situarse en un campo teatral que, en aquel momento, contaba en América Latina con numerosos creadores de enorme prestigio y relevancia. Y pondrá todo su empeño en generar una propuesta de trabajo que pueda definir como nueva y le permita entonces convertirse en referencia única y universal, aunque esa propuesta ya poco tenga que ver con lo teatral, alejada también de una poética de la emancipación que busca la plena liberación del sujeto, también en relación a quienes quieran ejercer de guías, maestros, o gurús.

## 5. Y EL TEATRO DEL OPRIMIDO DEVIENE TERAPIA

Ese paradigma lo formula a partir de retazos de la *Pedagogía del oprimido* de Freire, de la apropiación parcial del psicodrama (Feldhendler, 2006) del que utiliza la idea de escena y la de encuentro, y de algunas experiencias de renovación escénica que, de la mano de creadores como Schechner, influirían en la consolidación de un nuevo género escénico, conocido como presentación escénica (*performance*), en la que el actor desaparece, como desaparece la interpretación, pues ya no se trata de encarnar cuanto de hacer, como muestra Kirby en «On Acting and Not-Acting» (1972), de donde pudiera derivar la idea de *Games for Actors and Non-Actors*, que le lleva a su principio más querido: «O teatro pode ser feito em todos os lugares» (Boal, 1980, pág. 18). Por eso, lo que Boal comienza a desarrollar en Perú deja de ser teatro y pasa a ser una dramatización en grupo de situaciones conflictivas bajo las directrices propias de una sesión de psicodrama (Pavlovsky, Moccio y Martínez, 1971).

En efecto, Boal no puede evitar referencias que muestran sus caminos a la hora de acotar su territorio, como su mención a un «teatro no institucionalizable» (1982, pág. 91) en un momento en que arraigaba con fuerza el concepto de la antipsiquiatría y los trabajos de Cooper o Laing (1964) en contra de la psiquiatría institucional que se asentaba en roles, geografías y rituales predeterminados e inamovibles. Esa referencia a lo «no institucional» no deja de tener su importancia en un momento en que en Argentina se desarrollaban interesantes experiencias en el campo de la renovación no institucional de las psicoterapias, y en la que el psicodrama tomaba especial importancia.

El «nuevo modelo» de trabajo que diseña Boal contiene cuatro etapas, estando las tres primeras orientadas a (1) conocer el cuerpo, (2) tornar el cuerpo expresivo, y (3) utilizar el lenguaje teatral, en tanto la cuarta se centra en realizar un conjunto de propuestas de «dramatización» de situaciones, conflictos o problemáticas, bajo la forma del «teatro estatua», «teatro foro» o «teatro periódico», con todas sus variaciones (Boal, 1980a, págs. 131-132). En ningún caso se trata de crear un espectáculo que muestre una determinada forma de ver y cuestionar el mundo, para luego trasladarlo a la comunidad y debatirlo ante ella, sino de una acción escénica que se desarrolla en el grupo o que incluso puede contar con la participación de público. Por eso la finalidad última no es la expresión teatral, sino la expresión del yo, del nosotros, en un juego de

relacion en la que el grupo deviene comunidad. No estaríamos hablando entonces de democracia cultural (Jor, 1976) cuanto de una exploración y una hermenéutica del yo, muy lejos del paradigma crítico desarrollado por Gramsci o Freire, entre otros ( Vieites, 2015a).

Del análisis de las experiencias desarrolladas en Brasil (Boal, 1982, págs. 49-63), Perú (Boal, 1980a, págs. 124-169), o Europa (Boal, 1978, págs. 15-64), es fácil deducir un tránsito entre el teatro, entendido como creación de universos escénicos, y diferentes formas de dramatización de la historia personal, muy similares a las utilizadas en psicodrama. Pero, además, Boal también apuesta por un tránsito hacia la subjetividad pues las soluciones aportadas a determinados conflictos se sitúan más en el plano individual que en el social (Dwyer, 2004). El «caso de la mujer de Lima», citado en diversas ocasiones (Boal, 1980a, 2000, 2004), es un ejemplo preciso de cómo teoría y praxis en Boal no van de la mano, pues aún obviando el hecho de que ofrezca versiones contradictorias del mismo acontecimiento, que define como transcendental en su explicación de la génesis del «teatro del oprimido», las soluciones aportadas no dejan de operar como en un viejo retablo de marionetas:

Iluminada, transfigurada, la señora gorda inspiró profundamente. Con ánimo renovado y los ojos brillantes, nos preguntó: «¿Puedo?» «¡Sí!» Subió a escena y agarró al pobre actor-marido, que no era más que un auténtico actor, y no un auténtico marido, además de enclenque y escuchimizado. Empuñó el mango de una escoba y empezó a pegarle con todas sus fuerzas, mientras le decía lo que pensaba de las relaciones hombre-mujer. Intentamos socorrer a nuestro compañero, en peligro, pero la señora gorda era más fuerte que nosotros. Cuando por fin se sintió satisfecha, sentó a su víctima a la mesa y le dijo: «Ahora que ya hemos hablado tan clara y tan sinceramente, ahora ¡TÚ te vas a la cocina y me traes MI sopa!» (Boal, 2004, pág. 19).

El malo es corrido a palos para satisfacción del público, pero además se aportan soluciones muy poco creíbles en comunidades en las que una inversión de roles como la propuesta es impensable, y menos en 1973, sin que haya mediado un estudio de los diferentes papeles que los dos géneros juegan en la sociedad. Lo que se genera y provoca es una catarsis colectiva ante una situación lúdica, con una fuerte carga cómica e incluso hilarante, que substituye lo real. Estamos ante la vieja poética

de Aristóteles recuperada.

Esa deriva terapéutica se confirma y enfatiza en 1988 cuando Boal recibe la invitación para «realizar el discurso de apertura del décimo congreso mundial» de la Asociación Internacional de Psicoterapias de Grupo (2004, pág. 21), lo que supone una especie de reconocimiento internacional de su trabajo, razón por la que escribe el volumen titulado *Méthode Boal de théâtre et de thérapie: l'arc-en-ciel du désir* (1990). El teatro del oprimido, que nunca fue realmente «teatro», pasa a ser «psicodrama silvestre», o «psicodrama posmoderno», para nuevas opresiones como la soledad, la incapacidad de comunicarse, o el miedo al vacío (Boal, 2004, pág. 20), una ruta hacia el mundo de la sanación tomada por otros ilustres como Paulo Coelho o Alejandro Jodorowsky. Lo grave del caso es que Boal denomine como «arco iris del deseo» una técnica que no deja de ser una amalgama de técnicas tomadas del psicodrama y del socio-drama:

In what may be termed the ritual of Psychodrama, the individual patient tries to explicate his dilemma in terms of pantomime, possibly words too, before a small audience of others like himself: those with similar difficulties. The psychiatrist functions as a stage-manager director, without script, more like the moderator of a discussion panel than like a stage director... It is a form of communication among individuals... (Tyler, 1963, pág. 140).

Ese abandono del teatro político por una forma «espectacular» de la sesión de psicodrama en su dimensión más expresiva y menos analítica, es una de las muchas razones por las que no podemos compartir lecturas laudatorias y panegíricas, como la que Wellwarth sitúa en la contraportada de la edición inglesa de *Theatre of the Oppressed*:

Boal's achievement is so remarkable, so original and so groundbreaking that I have no hesitation in describing the book as the most important theoretical work in the theatre in modern times -a statement I make without having suffered any memory lapse with respect to Stanislavsky, Artaud, or Grotowski.

Una visión la de Wellwarth que difícilmente se compadece con su progresivo abandono de la práctica teatral a favor de una terapia

cuestionable, con una obra teórica construida con frases y tópicos repetidos de forma insistente, o con el hecho de que carezca de la formación y la cualificación que en numerosos países se exige para el ejercicio profesional en el campo de las ciencias de la salud, lo cual genera otro debate no menos importante, pues cada vez son más las personas que se sitúan en el ámbito de una «sanación creativa» que carece de cualquier fundamentación científica y médica. Boal abandona así, al sujeto colectivo, al oprimido, a favor de la búsqueda de «los colores de nuestros deseos y voluntades», con una clara vocación posmoderna (2004, pág. 29).

## 6. CONCLUSIONES

La obra y la trayectoria de Boal, con valientes excepciones, apenas se ha analizado en una perspectiva crítica, y los estudios, tesis, investigaciones y artículos que se vienen publicando parten de una lectura cautiva que impide cualquier cuestionamiento, el más mínimo disenso ante el culto al maestro. Sin embargo, esa lectura crítica se hace cada vez más necesaria, dado que muchos de los trabajos de Boal carecen de la consistencia conceptual y del rigor científico necesarios en la justificación de unos principios, metodologías y prácticas, que, se dice, están orientadas a la (re)construcción del sujeto, y que, pese a todo, siguen teniendo buena acogida en la formación de especialistas en el campo de la Pedagogía social o la Pedagogía teatral debido a esa mención explícita a un «oprimido» que acaba por diluirse con el tiempo.

Los métodos y técnicas por él empleados (juegos, ejercicios, formas de dramatizar), tomados o derivados de experiencias de teatro popular y del pueblo que se han desarrollado en los dos últimos siglos, y que igualmente encontramos en manifestaciones de la dramaturgia popular, o en numerosos manuales de introducción a la práctica escénica, al psicodrama, o la dinámica de grupos, tienen muchas potencialidades en el campo de la animación teatral (Gourdon, 1986) o del teatro comunitario (Kuppers, 2007), dos ámbitos de intervención que persiguen, precisamente la extensión efectiva de una democracia cultural entendida también como autonomía creativa (Nicholson, 2005).

Y tal vez la aportación más consistente que Boal haya hecho se sitúe precisamente en ese vínculo entre teatro e intervención social, a través de un conjunto de técnicas con una dimensión práctica y de fácil aplicación

cuando se tiene la formación y la cualificación necesarias, siempre en el campo de las ciencias de la educación o de la pedagogía del teatro, nunca de la terapia (Vieites, 2013, 2014). Por eso se hace tan necesario rescatar y desarrollar plenamente ese proyecto de devolver al pueblo los medios de producción teatral, para que el pueblo, alfabetizado en lo teatral y sin ningún tipo de tutela, pueda construir su propio teatro y hacer del mismo un instrumento de comunicación y de emancipación, de desarrollo personal y comunitario. Construir en definitiva un teatro de la emancipación, que sea teatro en todas las múltiples y dispares formas en que el teatro puede ser, y no una franquicia comercial, como acabó siendo el «teatro del oprimido».

Las relaciones entre teatro e intervención social son evidentes, como pusieron de manifiesto algunos precursores de la animación teatral (Rolland, 1903; MacKaye, 1912 [2015]), y como se desprende de algunos trabajos recientes (Caride, Vieites et al., 2006), y en un conjunto muy diverso de experiencias que en numerosas ocasiones utilizan técnicas y recursos que también hizo suyos el propio Boal, en su síntesis de propuestas y recursos contenida en su libro de juegos y ejercicios para actores y no actores (Boal, 1978)

Pero sin duda la mayor aportación de Boal haya tenido un carácter más nominal, al haber formulado la idea misma de un «teatro del oprimido», por mucho que él en sus aplicaciones lo haya derivado hacia una especie de terapia no siempre comprometida. Y sin duda alguna gracias a esa formulación son muchos los colectivos que en muy diversas partes del mundo utilizan la expresión teatral como un recurso en pos de la concientización y la emancipación, si bien, en muchos casos, tras esa formulación, la de un teatro del oprimido, también late la obra y el ejemplo de Antonio Gramsci y Paulo Freire. La investigación es el mejor recurso contra los tópicos (Vieites, 2015b).

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Bablet, D. (coord.) (1997). *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, I*. Lausana: La Cité-L'Age d'Homme.
- Baraúna, T. y Motos, T. (2009). *De Freire a Boal*. Ciudad Real: Ñaque.



- Barker, C. (1977). *Theatre Games*. London: Methuen.
- Boal, A. (1970). A note on Brazilian agitprop. *The Drama Review* (14, 2), 96-97.
- Boal, A. (1978). *Duzentos e tal exercícios e jogos para o actor e o não actor com ganas de dizer algo através do teatro*. Lisboa: Cooperativa de Acção Cultural.
- Boal, A. (1980a). *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (2<sup>a</sup> ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1980b). *Teatro del oprimido I. Teoría y práctica* (2<sup>a</sup> ed.). Buenos Aires: Nueva Imagen.
- Boal, A. (1982). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* (2<sup>a</sup> ed.). Buenos Aires: Editorial Nueva Imagen.
- Boal, A. (1988). *Legislative Theatre. Using Performance to make Politics*. London: Routledge.
- Boal, A. (2000). *Hamlet e o filho do padeciro. Memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record.
- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba.
- Bonn, J. E.; Buchwald, N.; Mcnamara, B. y Schuman, M. (1973). Spartakiade. *The Drama Review* (17, 4), 99-112.
- Broyles-González, Y. (1995). *El Teatro Campesino. Theatre in the Chicano Movement*. Austin: University of Texas Press.
- Brecht, B. (1961). On the Experimental Theatre. *The Tulane Drama Review* (6, 1), 2-17.
- Buenaventura, E. (1970). Theatre & Culture. *The Drama Review* (14, 2), 151-156.
- Caride J. A. y Vieites, M. F. (eds.) (2006). *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Trea.
- Casson, J. W. (2000). Living Newspaper: Theatre and Therapy. *The Drama Review* (44, 2), 107-122.
- Castellón, A. (1994). *El teatro como instrumento político en España: (1895-1914)*. Madrid: Endymión.
- Chinoy, H. K. (1983). The Poetics of Politics: Some Notes on Style and Craft in the Theatre of the Thirties. *Theatre Journal* (35, 4), 475-498.
- Cohen-Cruz, J. (ed.) (1998). *Radical Street Performance*. London: Routledge.
- Cooper, D. y Laing, R. D. (1964). *Reason and Violence*. London: Tavistock.

- Curran, A. (2001). Brecht's Criticism of Aristotle's Aesthetic of Tragedy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (59, 2), 167-184.
- Dickson, K. A. (1968). Brecht: An Aristotelian Malgré Lui. *Modern Drama* (11, 2), 111-121.
- Dietz, R. J. (1970). Marc Blitzstein and the Agit-Prop Theatre of the 1930's. *Anuario Interamericano de Investigación Musical* (6), 51-66.
- Dwyer, P. (2005). Theoria Negativa: Making Sense of Boal's Reading of Aristotle. *Modern Drama* (48, 4), 635-658.
- Ebstein, J.; Hughes, J.; Ivernel, Ph. y Surel-Tupin, M. (eds.) (1991). *Le théâtre de contestation sociale autour de 1900*. París: Publisud.
- Feldhendler, D. (2006). Augusto Boal and Jacob L. Moreno. En M. Schutzman y J. Cohen-Cruz (eds.), *A Boal Companion. Dialogues on Theatre and Cultural Politics* (págs. 87-109). London: Routledge.
- Freire, P. (1963). *Alfabetização e conscientização*. Porto Alegre: Editora Emma.
- Freire, P. (1995). *Pedagogía del oprimido* (46<sup>a</sup> ed.). México: Siglo XXI.
- Freire, P. (1997). *La Educación como práctica de la libertad* (45<sup>a</sup> ed.). México: Siglo XXI.
- Fritz, B. (2012). InExActArt - *The Autopoietic Theatre of Augusto Boal: A Handbook of Theatre of the Oppressed Practice*. Stuttgart: Ibídem-Verlag.
- George, D. S. (1995). Theatre of the Oppressed and Teatro de Arena: In and Out of Context. *Latin American Theatre Review* (28, 2), 39-54.
- Goodman, L. y De Gay, J. (eds.) (2000). *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London: Routledge.
- Gourdon, A. M. (ed.) (1986). *Animation, Théâtre, Société*. Paris: Éditions du CNRS.
- Gramsci, A. (1974). *Antología*. Madrid: Siglo XXI.
- Gramsci, A. (1977). *Política y sociedad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Grez Toso, S. (2011). *¿Teatro ácrata o teatro obrero?* Chile, 1895-1927. *Estudios Avanzados* (11), 9-29.
- Harding, J. M. y Rosenthal, C. (2006). *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Jor, F. (1976). *The Demytification of Culture*. Strasbourg: Council of Europe.

- Kershaw, B. (1992). *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*. London: Routledge.
- Kirby, M. (1972). On Acting and Non-Acting. *The Drama Review* (16, 1), 3-15.
- Kuppers, P. (2007). *Community Performance. An Introduction*. New York: Routledge.
- Kuppers, P. y Robertson, G. (eds.) (2007). *The Community Performance Reader*. London: Routledge.
- Lawrence, L. Ch. (2008). La concientización de Paulo Freire. *Revista de Historia de la Educación Colombiana* (11), 51-72.
- Lazier, G. (1971). Living Newspaper 1970: Obituary for a Gentle Agit-Prop Play. *Educational Theatre Journal* (23, 2), 135-151.
- Martínez Bouquet, C. (1977). *Fundamentos para una teoría del psicodrama*. México: Siglo XXI.
- MacKaye, P. (2015). *Por un teatro cívico*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Meyerhold, V. (1972). El teatro de la convención. En V. Meyerhold, *Textos teóricos I* (págs. 157-162). Madrid: Alberto Corazón.
- Milne, D. (1992). Theatre as Communicative Action: Augusto Boal's «Theatre of the Oppressed». *Comparative Criticism* (14), 111-134.
- Moreno, J. L. (1978). *Psicodrama* (4ª ed.). Buenos Aires: Hormé.
- Morteo, G. R. (1968). *El teatro popular en Francia*. Ribadavia: Eudeba.
- Motos, T. (2010). Teatro imagen: expresión corporal y dramatización. *Aula, Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca* (16), 49-73.
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama. The gift of theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Orenstein, C. (2001). Agitational Performance, Now and Then. *Theater* (31, 3), 139-151.
- Pavlovsky, E. (1977). Prólogo. En C. Martínez Bouquet, *Fundamentos para una teoría del psicodrama* (págs. 9-12). México: Siglo XXI.
- Pavlovsky, E.; Moccio, F. y Martínez, C. (1971). *Psicodrama. Cuando y por qué dramatizar*. Buenos Aires: Editorial Proteo.
- Pellettieri, O. (ed.) (2005). *Teatro del pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Piscator, E. (2013). *Teatro, Política, Sociedad*. Madrid: Publicaciones de la ADE.

- Rey Faraldós, G. (1992). El teatro de las Misiones Pedagógicas. En D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia. 1918-1959* (págs. 153-164). Madrid: CSIC y Fundación Federico García Lorca.
- Rojas Bermúdez, J. G. (1971). *Qué es el Psicodrama*. Buenos Aires: Genitor.
- Rolland, R. (1903). *Le théâtre du peuple*. Paris: Imprimerie de Suresnes.
- Rubio Zapata, M. (2011). *Raíces y semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Yuyachkani.
- Schechter, J. (ed.) (2003). *Popular Theatre. A Sourcebook*. London: Routledge.
- Schutzman, M. y Cohen-Cruz, J. (eds.) (2006). *A Boal Companion. Dialogues on Theatre and Cultural Politics*. London: Routledge.
- Segel, H. B. (1987). *Turn-Of-The-Century Cabaret*. New York: Columbia University Press.
- Shank, Th. (1978). Political Theatre in England. *Performing Arts Journal* (2, 3), 48-62.
- Spolin, V. (1963). *Improvisation for the Theatre*. Evanston: Northwestern University Press.
- Tyler, P. (1963). An American Theater Motif: The Psychodrama. *American Quarterly* (15, 2), 140-151.
- Úcar, X. (1999). Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal. *Teoría de la Educación* (11), 217-255.
- Vieites, Manuel F. (2013). La construcción de la pedagogía teatral como disciplina científica. *Revista Española de Pedagogía* (71), 493-508.
- Vieites, Manuel F. (2014). Educación teatral: una propuesta de sistematización. *Teoría de la Educación* (26, 1), 77-101.
- Vieites, Manuel F. (2015a). Augusto Boal en la educación social. Del teatro del oprimido al psicodrama silvestre. *Foro de Educación* (13, 18), 161-179.
- Vieites, Manuel F. (2015b). *La investigación teatral en una perspectiva educativa: retos y posibilidades*. *Educatio Siglo XXI* (33, 2), 11-30.
- Ward, W. (1930). *Creative Dramatics*. New York: Appleton & Co.
- Warning, R. (ed.) (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor Dis.
- Weber, C. (2000). Brecht's concept of Gestus and the American Performance Tradition. En C. Martin y H. Bial (eds.), *Brecht Sourcebook* (págs. 43-49). Routledge: New York.

- Weiss, P. (1976). Notas sobre el teatro documento. En P. Weiss, *Escritos Políticos* (págs. 99-110). Barcelona: Lumen.
- Whitham, B. B. (2003). *The Federal Theatre Project*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zarrilli, Ph. (ed.) (2002). *Acting (Re) Considered* (2<sup>a</sup> ed.). London: Routledge.

### 8. NOTAS

- <sup>1</sup> El texto que presentamos se vincula al Proyecto de Investigación «De los tiempos educativos a los tiempos sociales: la construcción cotidiana de la condición juvenil en una sociedad de redes. Problemáticas y alternativas pedagógico-sociales», subvencionado mediante convocatoria pública por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad en el marco del Plan Nacional de I+D+i (convocatoria 2012), con el código EDU2012-39080-CO7-01, con financiamiento de la Unión Europea a través de los fondos FEDER.

