

Teatro del Oprimido en Chile:

Arte, política y participación en Las Sin Rienda, Teatro Palabrota
y Grupo IAP del Complejo Penitenciario Valparaíso

Estudiantes:

Mariela Villalón Rojas

Opta al título de actriz con especialidad en Pedagogía Teatral

Claudia Peña Peña

Opta al título de actriz con especialidad en Pedagogía Teatral

Zimri Orellana Rojas

Opta al título de actriz con especialidad en Pedagogía Teatral

Profesora guía:

Dra. Carolina Benavente Morales

Valparaíso, Chile

2016

Con este trabajo que ha significado tiempo, mente y cuerpo,
quiero dar gracias a quienes se mantuvieron a mi lado
entregando confianza y garra. A mi familia, el eterno y
principal sostén de mi camino. A mis amigas y amigos que con
sonrisas y Bálticas alejaban el estrés y el cansancio, y a mi
compañera de cuatro patas por las caminatas y la distracción.
Al teatro y a este nuevo descubrimiento por avanzar.

Mariela Villalón

Dedico esta memoria a mis padres y familia, por su apoyo
incondicional en esta búsqueda por el conocimiento
artístico que abrió mis ojos a un nuevo mundo y trajo a mi
vida a personas que hoy son incondicional. Acompañada
siempre por mis abuelos que ya han partido de este lugar
concreto.

Claudia Peña

Agradezco a todas las mujeres que se han empoderado del
Teatro del Oprimido como manera de liberación sobre sus
vidas, multiplicando la metodología, solidarizando así con otras
y visibilizando nuestras opresiones históricamente silenciadas.
Doy gracias a mi hermana Zicri y a mi madre Gladys por guiar
mi vida, despertando desde pequeña un pensamiento político y
feminista. Gracias a su ímpetu de querer cambiar esta sociedad
patriarcal, he podido ser una mujer fuerte, compañera de las
mujeres... Y nunca, jamás enemigas.

Zimri Bani

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. El teatro para la transformación.....	3
CAPÍTULO I. El teatro como acto político.	11
1. Problemas en el estudio del teatro participativo	11
2. El Teatro del Oprimido, una forma de teatro participativo	19
3. Metodología de investigación	35
CAPÍTULO II. Grupo IAP y población penal.....	38
1. “Tú Educas, yo ¿aprendo?”: realidades en contacto y conflicto	40
2. Una participación controlada	48
3. Voluntarias accionando en la cárcel	54
CAPÍTULO III. Teatro PalaBrotá 60	60
1. La pesada carga del género: <i>La Mochila</i>	60
2. Vínculos para la participación	68
3. Prácticas de autogestión	74
CAPÍTULO IV. Colectiva Las Sin Rienda	82
1. <i>María Dolores</i> y el sometimiento	83
2. Técnicas de participación	90
3. Organización participativa en la población	95
CONCLUSIONES.....	100
REFERENCIAS.....	108
ANEXOS	113
1. Técnicas del Teatro del Oprimido	114
2. Juegos realizados en la Jornada de Teatro de lxs Oprimidxs	117
3. Entrevistas en la Jornada de Teatro de lxs Oprimidxs	119

INTRODUCCIÓN. El teatro para la transformación

Dejemos que los oprimidos se expresen, porque solo ellos pueden mostrarnos dónde están las opresiones. Dejemos que sean ellos los que monten las escenas que los liberarán.

Augusto Boal (2002)

En esta memoria abordaremos la manera en que el Teatro del Oprimido es actualmente aplicado por diferentes colectivos chilenos. Creado por Augusto Boal, en Brasil en los años 1970, esta metodología teatral propone hacer visibles y solucionar diferentes opresiones experimentadas a nivel del individuo, la comunidad y la sociedad, por medio de técnicas que involucran activamente al espectador en la puesta en escena. En Chile, el Teatro del Oprimido es poco conocido y difundido, pero tiene presencia por lo menos desde los años de la dictadura (Pisano, 2009) y, en la actualidad, cuenta con múltiples cultores que han realizado ya dos encuentros nacionales. Sumándose a este movimiento, la finalidad de nuestra tesis es contribuir, mediante la observación y recopilación de información, al conocimiento de esta forma de teatro, con el fin de avanzar hacia un espacio artístico-político-transformador.

Chile es un país donde la dictadura ha dejado grandes huellas de opresión, de manera que el miedo a decir lo que opinamos aún existe. Esto se explica por el trauma psicosocial, el que, de acuerdo con Ignacio Martín-Baró (1989), es el resultado de la tortura y otras formas de violencia política, encontrándose inserto y actuando en las relaciones individuales, familiares y sociales. Nuestra historia y nuestra construcción cultural no han tenido una evolución propia porque, como dice Grace Salamanca, “los procesos de construcción de sí y de institución cultural pasan por dispositivos de poder” (2015: 5). Es por ello que, en una de sus vertientes, el teatro se concibe como una herramienta fundamental para la reparación de este pueblo, desarrollándose históricamente, a nivel nacional, diferentes formas de teatro político abocadas a la transformación de las relaciones de poder. Es en este ámbito donde el Teatro del Oprimido sobresale hoy,

proyectándose como una importante herramienta de organización e intervención para el cambio social.

Abordar el Teatro del Oprimido en Chile es relevante no sólo porque tiene cada vez más adeptos a nivel nacional, sino también porque, a diferencia de un teatro político más convencional, busca no sólo integrar diferentes problemáticas sociales en sus montajes, sino también a quienes las padecen directamente. Su fundamento es que, al convertir el espectador en actor, funciona mejor el proceso de toma de conciencia acerca de la opresión experimentada, así como la búsqueda de alternativas para superarlas mediante distintas acciones concretas. En efecto, es crucial para el Teatro del Oprimido que el espectador utilice el teatro para la solución de las problemáticas sociales expuestas, involucrándose directamente en la actuación. Esto sigue dando origen a una ficción, pero concebida como el ensayo de la solución, lo que haría más fácil poder reproducirla en la realidad.

Así, el Teatro del Oprimido rompe con la idea según la cual el espectador debe descansar al observar la representación. Como Augusto Boal nos indica en una crítica al teatro convencional: “no basta consumir cultura, es necesario producirla. No basta gozar del arte, es necesario ser artista; no basta producir ideas, es necesario transformarlas en actos sociales concreto y continuados” (2009: 18). En el Teatro del Oprimido, la representación adquiere una nueva característica de acción social, de acto político en donde el espectador se despegue de su papel pasivo y pasa a ser especta-actor, un ente activo de transformación. Más todavía, esta práctica ofrece una mirada amplia al hecho teatral, originando una variedad de técnicas que incluyen el Teatro Foro, el Teatro Invisible, el Teatro Imagen, el Teatro Legislativo o el Arco Iris del Deseo, entre otras.

Por lo anterior, la apropiación en Chile del Teatro del Oprimido da cuenta de cierto quiebre en el tradicional paradigma representativo que rige tanto en el teatro como en la política. Debido a que se trata de una propuesta que surge en América Latina y busca responder a ese contexto, el Teatro del Oprimido apunta en especial a una descolonización del pensamiento y la acción. Sin embargo, manifiesta en general un deseo de empoderamiento por parte de la población, por

lo cual no es casual que su emergencia acompañe a las movilizaciones sociales de los años recientes, a nivel tanto nacional como global. Así, el Teatro del Oprimido es practicado hoy en más de setenta países por campesinos, trabajadores, maestros, estudiantes, artistas, trabajadores sociales y psicoterapeutas, existiendo grupos especializados que han aprendido y difundido sus técnicas a nivel local.

Ahora bien, por la misma razón y desde el comienzo, este tipo de teatro se ha ido transformando él mismo en función de las épocas, los sitios y los sectores involucrados. Surge en un país y en un período específico, mostrando hoy en día un gran nivel de investigación y claridad en cuanto a su metodología inicial, es decir, en sus características principales. Sin embargo, se trata de una práctica abierta a mutaciones en función de los contextos y las situaciones, por lo cual ha evolucionado y se ha modificado a lo largo del tiempo y en los distintos lugares en que ha sido apropiado. Abordar estas mutaciones nos permite conocer las concepciones acerca del teatro y su función artístico-política en el país, ligadas a opresiones específicas experimentadas por los sujetos y colectivos que practican esta metodología, y es por ello que la pregunta que nos guía es la siguiente: ¿cómo se aplica hoy el Teatro del Oprimido en Chile?

En esta memoria, intentaremos responder a esta pregunta en cuatro capítulos. En el **Capítulo I**, de carácter teórico-metodológico, damos cuenta de nuestra perspectiva acerca del Teatro del Oprimido como forma de teatro participativo, así como de los pasos que seguimos para estudiar su práctica en el caso chileno. La noción de teatro participativo permite abarcar las diversas formas de teatro que trabajan en base a un diálogo e intercambio verbal y corporal directo entre el espectador y el actor. Dentro de ellas, se pueden incluir el teatro social, el teatro comunitario y las modalidades psicopolíticas de la teatro-terapia, además del mismo Teatro del Oprimido, que comparte características u orientaciones con las anteriores. Para comenzar, mediante una revisión de estudios especializados sobre el tema, explicaremos cuáles son las problemáticas puntuales que plantea hoy el teatro participativo, las que a nuestro parecer están ligadas al conflicto social, las técnicas artísticas y la organización. De allí que nuestra investigación se

guíe por las siguientes preguntas específicas: ¿cuáles son las realidades sociales que se evidencian y se ponen en contacto en el Teatro del Oprimido chileno? ¿Mediante qué técnicas se hace partícipe al individuo, su comunidad y su cotidianeidad en este tipo de teatro en Chile? ¿Cómo se gestiona el Teatro del Oprimido en nuestro país, en cuanto a la organización interna de sus agrupaciones y a las relaciones que éstas mantienen con otras instancias sociales?

Para poder responder a estas interrogantes, entregamos nuestra propia visión acerca del Teatro del Oprimido como forma de teatro participativo, para lo cual hacemos un recorrido por diversas perspectivas acerca del arte, la cultura y la sociedad. En nuestra visión, alejándose de la simple comprensión de un lugar de espectáculo, el teatro puede transformarse en una herramienta todavía más poderosa y política, utilizando diferentes herramientas artísticas que involucren la participación del espectador. Concebido como espectáculo, el teatro convencional mantiene al espectador a distancia, replicando en cierto modo la desigualdad de poder existente a nivel social. El teatro participativo con afán político busca romper con ello, mediante modos de escenificación en los que interviene el propio espectador. El Teatro del Oprimido, justamente, involucra al espectador como actor, a nivel comunitario e individual, pero con el fin específico de que reconozca las opresiones que experimenta y avizore maneras de solucionarlas. En este proceso, es motivado por el curinga, quien es el encargado de animar y orientar las sesiones, en conjunto con los actores que requieren adaptarse y responder a las nuevas situaciones escenificadas. Además, el Teatro del Oprimido tiene un especial afán de multiplicarse en la sociedad.

Para facilitar la comprensión de lo que planteamos más adelante, vamos a adelantar cuáles son los conceptos claves sobre los que se sostiene nuestra investigación. Estos conceptos podemos presentarlos mediante duplas que refieren a un aspecto general y otro más específico: arte / teatro; política / opresión y participación. A partir de ellos se forman los conceptos compuestos que nos guían, es decir, los de teatro participativo y Teatro del Oprimido. Precisamos entonces cuáles son nuestros conceptos:

Arte: Mecanismo de creación estético y poético que nos permite descubrir y representar la propia visión de las cosas, incluyendo la sociedad, permitiendo cuestionar la verdad dominante de manera autónoma.

Teatro: El teatro acontece en un lugar y tiempo determinado. por medios expresivos que son las acciones físicas, corporales y psicomotrices, generadas por alguien con su cuerpo ante otro que observa (percibe, no solo mira) esas acciones en presencia de él.

Política: Se refiere a la esfera de lo público, al ámbito de la ciudadanía y a cómo nos relacionamos con otras personas en ella. Asimismo, se refiere al poder y a sus líneas de acción, lo cual constituye su núcleo central. Eso supone hacer y decir dentro de la sociedad en que vivimos.

Opresión: Individuo o grupos de personas que ejercen poder sobre otro, manipulando y dominando el cuerpo, las decisiones, los deseos, etc.

Teatro de participación: Busca que el público altere lo que se representa de una manera directa, transformando la escena, donde los actores pierden el dominio de ella y se abre un espacio espontáneo.

Teatro del Oprimido: Se trata del teatro de las clases oprimidas y de todos los oprimidos, incluso en el seno de esas clases. Tienen por objeto transformar al espectador en protagonista de la acción dramática y, a través de esta transformación, ayudar al espectador a preparar acciones reales que lo conduzcan a la propia liberación a través de diferentes técnicas.

Es decir, entendemos que el Teatro del Oprimido busca entregarles a las personas los modos de producción teatral para que se apropien nuevamente de un lenguaje artístico que es propio de todo ser humano y no restrictivo para ciertas clases. Este tipo de teatro persigue la des-mecanización física e intelectual de los participantes y la democratización del teatro, estableciendo condiciones prácticas para que las personas hagan uso del lenguaje teatral y amplíen sus posibilidades de expresión, a través de una comunicación directa, activa y propositiva. Su potencial político transformador descansa en mecanismos escénicos que no sólo logran crear conciencia sobre distintas opresiones, sino que también, por medio de la participación del espectador, favorecen un rol activo de los individuos y las comunidades en su emancipación.

Después de precisar cuál es nuestro enfoque, detallamos la metodología que utilizamos en nuestra investigación. En una primera etapa, construimos las hipótesis y los objetivos en base a un estudio preliminar que nos permitió seleccionar los colectivos a abordar, en función de las opresiones trabajadas, las técnicas de participación y los modos de organización. En una segunda etapa, llevamos a cabo la investigación propiamente tal, desde un paradigma cualitativo y principalmente a través de los estudios teatrales. La hipótesis general que nos guió fue que el Teatro del Oprimido, en Chile, es aplicado mayoritariamente por mujeres, quienes lo practican para enfrentar distintas opresiones, preocupándose también de traspasar su experiencia. Así, el objetivo general de nuestro estudio fue el de entender cómo distintas agrupaciones, particularmente de mujeres, están aplicando hoy en Chile el Teatro del Oprimido, considerado como una forma de teatro participativo.

Junto con la hipótesis general surgieron hipótesis más específicas:

1. Las principales opresiones trabajadas en el contexto chileno son la violencia, el abuso laboral y de género, aunados a la pobreza y a la falta de educación.
2. El principal método participativo ocupado por el Teatro del Oprimido en Chile es el Teatro Foro.
3. En el Teatro del Oprimido chileno, se privilegian modalidades de autogestión que no siempre consideran la investigación.

Así, nuestros objetivos específicos fueron los siguientes:

1. Detallar de qué manera el Teatro del Oprimido Chileno trabaja las temáticas de violencia de género y laboral;
2. Precisar qué técnicas se ocupan en el Teatro del Oprimido chileno y, en particular, en su variante del Teatro Foro, para activar al espectador; y, por último:
3. Determinar cuáles son las estrategias de autogestión que utilizan las agrupaciones chilenas de Teatro del Oprimido para llevar a cabo y multiplicar su trabajo.

Los capítulos II, III y IV se enfocan en tres colectivos teatrales que están trabajando el Teatro del Oprimido en la actualidad en Chile y que hemos escogido por sus particularidades, puesto que conforman un muestrario de la diversidad de posibilidades que brinda esta metodología teatral. En torno a ellos se organiza la exposición de los resultados de nuestra investigación. Así, en cada capítulo abordamos a uno de ellos, trabajando, en primer lugar, las conexiones de estos grupos con las realidades de opresión en las que se desenvuelven; en segundo lugar, las técnicas de participación del espectador en la actuación y el entrenamiento, así como la capacidad de improvisación; y, finalmente, las estrategias de organización y gestión teatral que estos grupos utilizan para investigar, mover y mostrar sus propuestas de Teatro del Oprimido.

En el **Capítulo II**, el grupo abordado se denomina Investigación Acción Participativa (IAP) y es conformado por internos del Complejo Penitenciario Valparaíso (CPV), activados por las actrices Myriam Espinoza, Nathalia Mardones y Camila Martínez. Después de haber realizado diferentes talleres de teatro dentro del CPV, ellas conformaron el IAP para finalizar con una obra de Teatro Foro, de manera que los internos pudiesen hablar acerca de su realidad carcelaria. En este caso, enfocamos por tanto el trabajo en el seno de una población penal, con las particulares dificultades que ello conlleva en términos de las opresiones escenificadas y las soluciones avizoradas. De allí que, más que un colectivo teatral, se trate de una iniciativa activada por las mencionadas actrices, mediante una concienzuda labor de investigación-acción artística y voluntariado.

En el **Capítulo III**, abordamos el grupo Teatro PalaBrotá, de Santiago, que está conformado por educadoras, mayoritariamente. Este colectivo surge en especial de la investigación y las ansias de enseñar esta metodología de una de sus integrantes, Pamela García. Estando conformado por profesionales, en su mayoría profesoras que se reconocen como actrices de oficio (con formación autodidacta), es el colectivo con mayor nivel de formación de los tres abordados y se caracteriza por trabajar en torno a opresiones de género. Sin embargo, estando ahora más consolidado, busca crear nuevos espacios de investigación, en torno a nuevas opresiones. Sus integrantes son de la capital, Santiago.

En el **Capítulo IV**, trabajamos sobre Las Sin Rienda. Este colectivo está integrado por siete mujeres dueñas de casa y dirigentes sociales de la popular comuna de Pedro Aguirre Cerda. Justamente, es fruto de la multiplicación lograda por Pamela García. Fue creado hace tres años para trabajar temáticas propias del rol asignado a la mujer en la sociedad chilena. Sin embargo, a partir del contacto inicial, sus integrantes estimaron bueno seguir adelante con la iniciativa, logrando tener presentaciones en distintos lugares y ante diferentes públicos.

Se nos hace importante comparar estos tres grupos que surgen en contextos diferentes, pero conscientes de su ambiente de opresión, para poder alcanzar una visión más detallada y variada sobre el Teatro del Oprimido en Chile, pero también una visión común. Como anunciamos, cada colectivo es abordado en forma individual, dando lugar a un capítulo específico. Al cruzar la información recabada, logramos identificar las características comunes y singulares existentes en la práctica del Teatro del Oprimido en Chile, hoy.

CAPÍTULO I. El teatro como acto político.

Todo el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del ser humano y el teatro es una de ellas.

Augusto Boal (1974)

Dado que esta investigación se centra en cómo se aplica el Teatro del Oprimido en Chile, es necesario manifestar algunos parámetros de inicio en cuanto a conceptos y perspectivas fundamentales que nos ayudan a analizar esta realidad. Para ello, en primer lugar, revisamos algunos estudios especializados sobre teatro participativo, que es el punto de vista desde el cual abordamos el Teatro del Oprimido. Esta revisión nos permite precisar qué problemas específicos plantea la investigación sobre el tema, iluminándonos sobre algunas de sus aristas. En segundo lugar, buscamos desarrollar nuestra propia perspectiva acerca del Teatro del Oprimido, concebido como una modalidad particular de teatro participativo. Para ello, explicamos lo que entendemos por cultura, arte y teatro y luego analizamos la relación entre sociedad, opresión y participación, poniendo énfasis en la problemática del poder que cruza todo aspecto sociocultural. De esta manera, podemos entregar nuestra propia definición sobre teatro participativo en general y teatro del Oprimido en particular. En tercer lugar, precisamos cuál fue la metodología que, partiendo de estos conceptos, utilizamos para llevar a cabo nuestra investigación sobre el Teatro del Oprimido chileno.

1. Problemas en el estudio del teatro participativo

Si bien existen diferentes propuestas teatrales que buscan tener efectos políticos, sólo un conjunto de ellas busca generar un trabajo en conjunto entre actor y espectador. De la misma manera, el Teatro del Oprimido asume que la representación de las opresiones no es suficiente para la toma de conciencia y la acción, por lo cual puede considerarse una variante del teatro participativo. El principal objetivo del teatro participativo es promover y desarrollar el diálogo entre las personas que asisten a la obra. Su análisis presenta una complejidad especial,

en la medida en que, además de incluir la representación, incorpora la dimensión de participación.

Por ello, revisar los textos especializados sobre este tema es muy útil para precisar cuáles son las problemáticas específicas que, desde un paradigma teatral de participación, puede plantear hoy la aplicación del Teatro del Oprimido en Chile. Como veremos a continuación, tres son los aspectos del teatro participativo que, a nuestro parecer, ameritan una mayor detención: el primero es el de cómo se ponen en contacto distintas realidades y opresiones sociales en el teatro participativo; el segundo, el de las técnicas utilizadas para involucrar al espectador en la actuación; y el tercero, el de las instancias socio-culturales favorables al desarrollo de propuestas teatrales participativas.

a) Realidades sociales se ponen en contacto

Si bien se asume que el teatro participativo puede presentar ventajas frente al teatro representativo, al involucrar al espectador en la acción, se entiende que no siempre ésta tiene un carácter político transformador. Por ello, una problemática fundamental que se plantea para la investigación es el modo en que el teatro participativo se conecta con y conecta entre sí distintas realidades sociales conflictivas. En esta medida, se trataría de un teatro político, puesto que existen formas de teatro participativo que no lo son. A veces, la participación se convierte en un entretenimiento que puede contribuir a fortalecer lazos en el momento, pero pasando por encima de los problemas sociales mayores.

Adrián McKenzie (2002) se refiere a cómo realidades heterogéneas se ponen en contacto, generando algo distinto desde la identificación de problemáticas comunes. Estas realidades que se entremezclan en la investigación no sólo responden al trabajo de los actores, sino también a los contextos y cuerpos con las que las distintas propuestas artísticas interactúan. Para este autor, es importante que un grupo diverso logre un contexto común que responda a lo específico, único y mágico de los procesos creativos. Nos muestra que el lugar donde se desarrolla la creatividad es social, pues obliga al encuentro entre las personas, genera discusiones y desaparecen las divisiones. La experiencia

efímera hace que la investigación se centre en el proceso y resulte un proceso en sí mismo. En este sentido, surgen problemáticas ligadas a cómo diferentes realidades sociales se mezclan entre sí o qué conjuntos sociales son los indicados para la instancia de participación. Se trata de buscar en grupos diversos una conexión respecto a una temática social que los involucra a pesar de sus diferencias, como por ejemplo las situaciones de pobreza, las discriminaciones de género, el racismo, el abuso laboral, etc.

Otra visión es la de Maritza Montero, psicóloga y socióloga venezolana que ha realizado una gran investigación respecto a la psicología comunitaria, utilizando la metodología Investigación-Acción-Participativa (IAP) y estudiando el fenómeno de la polarización política. Por este motivo, ella ha pasado a ser un referente para otros psicólogos en Latinoamérica. Montero indica que la psicología social comunitaria, al generar un espacio de acción transformadora, crea al mismo tiempo un espacio de acción ciudadana que permite la expresión de las comunidades y, por lo tanto, es un ejercicio de democracia. Esta acción es necesaria porque, claramente, hoy no son escuchados todos los individuos y la política no se hace igual para todos, con el problema adicional de que la situación de relaciones sociales asimétricas tiende a ser aceptada:

Esta consideración es un modo de naturalizar una situación en la cual los desposeídos, los pobres, los excluidos, y en general todos los grupos sociales que no disfrutan del poder estatuido ni de condiciones socioeconómicas dignas, son vistos como débiles, incapaces, privados de toda posibilidad de transformar su forma de vida (Montero, 2003: 2).

Para Maritza Montero, de hecho, la metodología del Teatro del Oprimido sería la manera concreta de transformar esta situación. Tanto esta práctica teatral como la psicología social comunitaria adoptan una concepción de la sociedad como conflicto, desde la cual los problemas sociales actuales son vistos como desigualdades de poder. Finalmente, una modalidad de teatro participativo como es el Teatro del Oprimido no sólo ayuda a evidenciar tales o cuales conflictos, sino que necesita contribuir a desnaturalizar la asimetría de poder, mostrando cómo afecta a todos por igual.

Por lo mismo, el problema de la conexión con la realidad social no sólo se trabaja en relación con dimensiones particulares de los individuos o grupos involucrados en el teatro participativo, sino también con el ordenamiento social más amplio del que todos ellos forman parte. Grace Salamanca (2015), a través de su investigación, busca mostrar el potencial emancipador del teatro por medio de talleres dictados en Guadalajara por el Colectivo de Arte Espontáneo de Participación. Esta autora se cuestiona cómo el humano va configurando su conciencia, su entendimiento por medio de los otros, y cómo va adquiriendo de esta forma, a través del resto, su propio conocimiento. Es por esto que, a través de su investigación en estos talleres, busca jugar con la imaginación para ir creando una autonomía individual y luego llevarla a una autonomía social. Se trata, de esta forma, de “establecerse como una instancia que busca separarse del orden neoliberal impuesto en el arte” (Salamanca, 2015: 9).

De allí que la convocatoria de estos talleres, que en un momento iba a dirigirse solamente a profesores, se haya abierto a toda la comunidad, con un afán de encuentro y de potenciar nuevos entendimientos. Pues es a través del encuentro que las “dinámicas sociales aceptadas se suspenden, para generar representaciones nuevas” (Salamanca, 2015:102). De esta manera, en un espacio en donde convergen diferentes realidades, las personas pueden ir desprendiéndose de concepciones totalmente arraigadas en su mente, mezclándose, dando paso a un nuevo entendimiento colectivo que deje atrás sus roles de profesores, estudiantes o de cualquiera que se involucre en la instancia de participación.

Así, vemos que se plantea en el teatro participativo un problema en cuanto a la activación de los cuestionamientos individuales y colectivos sobre las distintas situaciones de desposesión, pobreza, exclusión, etc., por un lado, y sobre su naturalización, por el otro. Sin embargo, esto no depende únicamente de expresar las diferentes realidades de opresión o llegar a acuerdo sobre cuáles son las asimetrías de poder. En efecto, para que éstas puedan no sólo expresarse, sino también asimilarse, importan también las distintas maneras mediante las cuales

los espectadores participan en la experiencia teatral, lo que nos conduce al problema puntual de las técnicas de participación utilizadas.

b) Técnicas de participación teatral

El teatro participativo en la actualidad plantea un segundo problema específico, que es el modo en que se activa al espectador para la transformación. Como decíamos más arriba, en efecto, este tipo de teatro se puede ver adormecido por un afán meramente de entretenimiento. La participación hoy en día es una forma cada vez más reconocida dentro del arte, pero con el peligro de perder su impacto político. Como lo reconoce Guadalupe Aguilar, la relación entre participación y acción no es automática:

Hay acciones participativas que no son las esperadas, ni las óptimas para el enriquecimiento de los valores artísticos de la propuesta y, como consecuencia, la participación se limita a fomentar la interpasividad. Los casos de interpasividad pueden surgir como consecuencia de un problema de la estructura matriz de la pieza que no incita a la generación de procesos de identificación o por falta de interés por parte del espectador (Aguilar, 2010: 11).

De esta forma, lo complejo del teatro participativo de carácter político no sólo surge de su imbricación en otras áreas, como la de la teatralidad social, sino también de las acciones que producen estas propuestas con su performatividad (Aguilar, 2010). Es decir, este tipo de teatro es complejo porque es capaz de abarcar distintos aspectos, desde la problemática de cómo se interpreta esta performance hasta cómo y dónde se involucra el espectador en la instancia.

Para Alberto Sava, la transformación del teatro en un lugar de participación y cambio político depende de convertirlo en un “dispositivo basado en la utilización de espacios reales-cotidianos, trabajar en y desde la realidad y con la participación plena del público y actor-mimo” (Sava, 2005: 2). De esta manera, es fundamental para el teatro participativo el hecho de situar la acción y su puesta en escena en los mismos lugares en que se desenvuelven día a día los espectadores, convertidos en actores. Esta misma necesidad es la que conduce a este actor e

investigador a fundar su escuela de mimo contemporáneo en torno al teatro participativo:

A partir de esa limitación formal y conceptual, comencé a estructurar un tipo de arte que lo llamé mimo-teatro participativo. Esa necesidad de buscarle al cuerpo una mayor participación del público en el hecho teatral, y una actitud corporal distinta del actor-mimo, poner el cuerpo en la realidad social (Sava, 2005: 2).

Belvis Pons (2013), por su parte, aborda el trabajo de tres compañías de Europa que indagan en lo performativo. Los participantes se involucran en prácticas que no están asociadas a su contexto inmediato, pero que abordan un tema que es de interés social. Para esta autora, la experiencia se expande al igual que las posibilidades, pues se genera una instancia teatral efímera que se ve directamente modificada con la participación del espectador de forma más concreta en espacios cotidianos en donde son trabajados.

Lorena Verzero (2014) nos da un panorama del funcionamiento del teatro participativo en Chile, durante la dictadura (1973-1990). Para ella, este tipo de teatro ayudó a gestar un espacio de reflexión para el enriquecimiento político y la concientización de lenguajes corporales, en donde se podían encontrar nuevas posibilidades de transformar la realidad. Su propio trabajo está dedicado directamente a un teatro participativo enfocado a romper con la concepción del espacio escénico, así como a experimentar en espacios “reales”. Como dice Verzero, “ese espacio real es intervenido por los cuerpos de los actores/performers y también por los cuerpos del público, que ya no solo especta, sino que también participa durante la acción” (2014: 94). Esta propuesta es semejante a la del Teatro Invisible dentro del Teatro del Oprimido, dado que éste interviene en un espacio público, con un guión y una estructura determinada, sin que el espectador se dé cuenta que está siendo un especta-actor.

Para comprender el teatro participativo, Grace Salamanca es precisa, al indicar que éste reagrupa cuatro corrientes teatrales basadas en diferentes técnicas de participación. Estas corrientes, que son el Sociodrama, el Teatro del Oprimido, el Teatro Playback y Teatro Espontáneo, comparten el objetivo “de que el público altera lo que se presenta en escena de una manera directa; la audiencia

transforma la escena de manera que los actores pierden el dominio de ella y se abre un espacio espontáneo” (Salamanca, 2015: 22). Así, se van creando distintos métodos que convierten al teatro participativo en un lugar de contacto con la realidad de los espectadores transformados en actores. Al explorarse la función de un espectador-participante, se pone el acento en la experiencia que vive éste mismo, la que será diferente en cada caso.

c) Organizando el teatro participativo

Al realizar un panorama de las investigaciones sobre las formas de trabajo del teatro participativo; podemos observar que un tercer problema, de carácter emergente, es cómo se producen las instancias para que puedan seguir desarrollándose propuestas de teatro participativo. Los aspectos de gestión y socioculturales son importantes, puesto que permiten asegurar una participación prolongada en el tiempo al interior de una colectividad, es decir, más allá de una función. Estos aspectos conciernen tanto a la organización del trabajo interno de la compañía, especialmente en cuanto a sus procesos de creación e investigación, como a su vinculación con otras instancias socioculturales.

Lorena Verzero da cuenta de la forma de trabajo de la Escuela de Mimo Contemporáneo, en donde “los asistentes se nucleaban en torno al rol de coordinador de Alberto Sava, asistían a talleres impartidos por él y elaboraban juntos las propuestas artísticas” (2014: 92). Lo fundamental, en este caso, es que se nos devela un trabajo de forma colectiva y horizontal, puesto que, según la autora, Sava funcionaba como un congregador del colectivo. En cuanto a las autorías de las creaciones, también tenían una línea de creación colectiva y en su trabajo principalmente buscaban “la reflexión sobre la noción de representación, sobre el lugar del espectador y sobre los lenguajes corporales puestos en juego para la transformación de la realidad”. De hecho, observa la autora, estas “son algunas de las problemáticas que atraviesan a todos estos grupos” (Verzero, 2014: 92).

Así, vemos que en la producción del teatro participativo es importante dar espacio y sustento a la investigación sobre el quehacer teatral, de manera de

poder entregar nuevas propuestas. Investigación que, debido al componente participativo, se puede diferenciar de aquella que se realiza en el teatro representativo convencional. Sin embargo, el teatro participativo requiere igualmente disponer de lugares y tiempos para que los artistas se reúnan y experimenten determinados procesos. Así, ellos necesitan juntarse, debatir, ponerse de acuerdo y trabajar conjuntamente en las propuestas colectivas, conciliando cronogramas, enfoques y metodologías.

Por otro lado, la producción también se refiere a las instancias en que se llevarán a cabo las presentaciones frente a un público, para lo cual es importante hacer vínculos con otras organizaciones sociales y con el sector público, de manera de obtener fondos y otros apoyos. Como hemos visto, Grace Salamanca se interesa por talleres gratuitos dictados en Guadalajara con el fin de reunir un grupo diverso que, a través de las técnicas de teatro participativo, fuera logrando nuevos lugares de significación y entendimiento de sus diferencias, desde lo individual hasta lo colectivo. Esta investigadora se preocupa de aclarar lo relativo a la gestión de estos talleres, al indicar lo siguiente:

En la gestión del espacio y materiales se recibió el apoyo del centro de formación humana del ITESO, mientras que el trabajo creativo fue realizado por el colectivo de Teatros de Participación de la ciudad de Guadalajara, con el apoyo de Arte Espontáneo (Salamanca, 2015: 91).

Como podemos ver en el fragmento anterior, el teatro participativo de carácter político es llevado a cabo por organizaciones teatrales con apoyo, fundamentalmente, de instituciones gubernamentales y no gubernamentales sin fines de lucro. Parece evidente que el teatro participativo, al tener orientación política, se realiza fuera del circuito comercial. Pero es poca la información existente sobre este tema. Reconocer esta falta de información acerca de cómo se generan las instancias participativas no deja de generar una gran inquietud. Pese a ser poco mencionado, no debería ser ignorado, porque finalmente a partir de esa gestión, se va produciendo todo el fenómeno importante y rupturista de invitar al espectador a ser un participante activo. Por ello pensamos que existe aquí una preocupación emergente.

2. El Teatro del Oprimido, una forma de teatro participativo

Los diferentes estudios revisados acerca del teatro participativo ayudan a focalizar mejor el Teatro del Oprimido. Sin embargo, para poder abordarlo mejor, necesitamos desarrollar nuestra perspectiva acerca de la relación entre arte, política y participación, prestando atención en especial a cómo opresión y emancipación son trabajados por medio de una práctica artística como es el Teatro del Oprimido. Así, en este apartado, explicamos en primer lugar lo que entendemos por cultura, arte y teatro, para luego enfocarnos en sociedad, política y opresión. A partir de ello, en tercer lugar, nos centramos en teatro político y teatro participativo, para entregar finalmente nuestra visión acerca del Teatro del Oprimido.

a) Cultura, arte y teatro

El término de “cultura”, explica Angelo Altieri Megale (2001), ha pasado por distintos cuestionamientos, ampliando gradualmente su significado. La cultura puede entenderse como educación, formación, desarrollo o perfeccionamiento de las facultades intelectuales y morales del hombre y, en su reflejo objetivo, la cultura es el mundo propio del hombre, en oposición al mundo natural, que existía igualmente sin el hombre. Por tanto, no es solamente el proceso de la actividad humana, sino que también es el producto de tal actividad, de tal formación social, o sea, es el conjunto de maneras de pensar y de vivir cultivadas por la civilización.

De esta manera, la cultura es un nombre adecuado para aplicarse a todas las realizaciones características de los grupos humanos, comprendiendo tanto el lenguaje, la industria, el arte, las ciencias, el derecho, el gobierno, la moral, la religión, como los instrumentos materiales o artefactos en los que se materializan las realizaciones culturales y que proveen un efecto de poder práctico en los aspectos intelectuales de la cultura.

No obstante, la cultura también puede entenderse, siguiendo a Michel Foucault, como “una organización jerárquica de valores, accesible a todos, pero al mismo tiempo oportunidad de plantear un mecanismo de selección y exclusión”

(2005: 177). Es decir, es necesario tener claro que la cultura no deja de ser un lugar atravesado por relaciones de poder y donde se construyen hegemonías. Si bien ella se vuelve horizontal al entendimiento del común, está siendo siempre manejada por quienes van teniendo el poder, es decir, la autoridad, para seleccionar el entendimiento aceptado y excluir situaciones, con el fin de mantener el control sociocultural. Así es como la cultura va definiendo la forma en que nos relacionamos y entendemos el mundo, como también las acciones que realizamos.

Ahora bien, dentro del campo cultural, existe un accionar que surge como un nuevo lenguaje, respondiendo al contexto que se vive ya sea a modo de reproducción, ya sea a modo de respuesta o manifestación. Este accionar que nos interesa particularmente, porque incluye a la práctica teatral, es el del arte. Desde tiempos remotos, el humano, fuera de su actividad diaria, se ha visto con la necesidad de buscar formas de expresión diferentes de las utilizadas habitualmente para comunicarse, creando de esta forma un nuevo un lenguaje al que denominamos arte:

El hombre mismo es una forma que en el espacio se define por su cuerpo, y en el tiempo por el movimiento y por su continua transformación... Sin embargo, el hombre también tiene la particularidad de crear formas que no dependen de la existencia biológica, entre las que se encuentran las formas que propone el arte (Thuillier:2014: 46).

Thuillier afirma que existe una verdad en que el arte se aboque a reproducir la realidad. Así, el humano necesita crear nuevas formas de lenguaje, de expresión por medio del arte, “puesto que hace surgir ante los ojos aquello que no está allí y que a menudo no existe más que en el pensamiento” (2014: 27). Asimismo, existen singularidades en las creaciones, las que serán por ende una actividad íntima de la memoria, del recuerdo, generándose diferentes disciplinas, temas, técnicas y numerosas producciones.

Pero el arte, como parte de la cultura, también se ve atravesado por el poder hegemónico, el que muy pronto marca las directrices que el artista debe observar para luego producir o reproducir. Gisela Fabbian, adoptando la

perspectiva de Pierre Bourdieu, se refiere al campo artístico como un lugar de producción dominado por el capital cultural. El sociólogo francés, dice ella:

Hace notar cómo se entablan relaciones (de poder) entre quienes pretenden monopolizar el mercado de los bienes culturales (los que controlan los modos de producción), quienes operan como meros consumidores y quienes intervienen en la distribución de bienes culturales (Fabbian, 2005: 2).

De esta forma, el campo cultural, ya avanzada la historia, ya avanzados la modernidad y el sistema capitalista, comienza a funcionar en una dialéctica de mercado entre el campo de producción y el campo de consumo, con lo cual las creaciones se vuelcan principalmente a satisfacer el consumo de un producto artístico. Sin embargo, Pierre Bourdieu también identifica la existencia de un grupo que llama de arte autónomo, defensor del “arte puro” o “arte por el arte”, y es aquel que no tan sólo se separa de las leyes de mercado, sino que, además, busca desautomatizar la conciencia denunciando el conformismo cultural. El grupo de arte autónomo se diferencia del grupo de arte heterónimo, asumiendo una postura crítica y no meramente imitativa, reconociéndose con una función estética, aunque conformando asimismo una elite.

En América Latina, es más difícil hablar de un “arte puro” y “autónomo”. El criterio para la producción artística, si bien puede ser estético o comercial, es muchas veces explícitamente político, por lo cual no es autónomo ni heterónimo propiamente tal o, al menos, no en forma “pura”. Sin embargo, existe en el ideal del “arte por el arte” una búsqueda y un descubrimiento estético que permite un aprendizaje. Este aprendizaje es importante, pues las formas de percibir y sentir también pueden responder a imposiciones sociales y culturales. Considerado de esta manera, es decir políticamente, queremos enfocarnos en un arte con pretensión de autonomía que se vuelve pedagogía para nuestro entendimiento. Entonces, debemos buscar en el arte un lugar que permita a cada uno “descubrir su propia visión de la sociedad, sus necesidades, y contraponerlas a la verdad dominante, opresora” (Boal, 2012: 156) para hacer que cualquier manifestación artística se llene de sentido, se vuelva una vanguardia que pueda transformar la sociedad.

Esta visión es posible aplicarla al teatro. Entendiendo el teatro desde su etimología proveniente del griego *theatron*, el concepto se acota a “lugar donde se ve”. Este concepto “se acuñó en la Grecia clásica para designar el lugar desde donde se miraba el espectáculo indicando una doble acción: mostrar y observar” (Adame, 2011: 3). Posteriormente, el teatro se convierte en algo más elitista, pues los espectadores ahora se sientan de acuerdo a su estrato social a escuchar, contemplar y percibir, mientras los actores son los informantes de la sociedad, reveladores de una verdad a través de tragedias. Esto nos da a entender que, desde entonces hasta hoy en día, el teatro ha puesto el énfasis en que el espectador participe sólo a través de la emoción, buscando la identificación del sujeto que mira y el objeto observado. Sin embargo, desde que predominaba esa concepción de teatro hasta la actualidad, el término se ha complejizado, abarcando mucho más allá del espacio físico. Para definir lo que actualmente se entiende por teatro, es necesario ampliar el concepto, motivo por el cual seguimos a Jorge Dubatti cuando plantea lo siguiente:

El teatro acontece históricamente en las coordenadas espacio-temporales de la empírea cotidiana, pero sus medios expresivos son las acciones físicas, corporales y psicomotrices, generadas por alguien con su cuerpo ante otro que observa (percibe, no solo mira) esas acciones en presencia de él (Dubatti, 2007: 34).

Aquí, el investigador Dubatti busca destacar al espectador/a observante como un percibidor/a de las acciones que se muestran, lo que quiere decir que el observante adquiere un nuevo conocimiento por medio de sus sentidos.

El teatro es un espacio donde se congregan personas. Tiene por objeto llegar a una instancia de intercambio emocional, reflexión, experiencia, etc., que tiene directa relación con el diálogo. De acuerdo con esto, la participación de los individuos en este tipo de espacios es una estrategia importante al momento de pretender comunicarse entre dos o más personas: “los hombres no se hacen en silencio, sino en la palabra, en el trabajo, en la acción, en la reflexión” (Freire, 2008: 98). Esto mismo hace del teatro un lugar social, ya que es un lugar que congrega. Pero esta esfera social propia del teatro no necesariamente busca

generar una acción posterior, a partir de una reflexión; a veces, es meramente estético, aunque, al ser social, tiene todas las facultades de apropiarse de su accionar y de su discursividad para volverse político y es ahí cuando el teatro se vuelve fundamental en esta investigación.

b) Sociedad, política y opresión

Si nos detenemos en la definición inicial de la palabra “sociedad” diríamos que es el conjunto de personas, pueblos o naciones que conviven bajo normas comunes o también como conjunto de personas que se relacionan entre sí, de acuerdo a determinadas reglas de organización jurídicas y habituales, que comparten una misma cultura o civilización en un espacio o tiempo determinado. Pero estas definiciones están lejos de agotar un concepto que hasta hoy se discute, con propuestas nuevas, como “sociedad moderna” o “sociedad líquida”, que buscan clarificar qué sucede con la sociedad contemporánea.

Georg Simmel y Talcott Parsons, importantes sociólogos, se refieren a la dificultad de definir “sociedad moderna”. Para Parsons (1966), la sociedad siempre se encuentra asociada a uno o más conceptos, dando como ejemplo “sociedad moderna” o “sistema social”, entre otros. Para Simmel (1950), preguntarse por la sociedad incluye la dimensión normativa de la reflexión por las formas de vida colectiva y estudio de las formas de interacción y socialización. Parsons destaca, además, el concepto de sociedad moderna porque representa aquellos aspectos que la Europa occidental y los Estados Unidos destacan de sí mismo, reflejando el estado futuro al que se espera lograr en las sociedades menos desarrolladas, por tanto, la modernidad tiene un carácter deseable y necesario, la cual se logra a través de tres revoluciones, económica, política y educativa.

Zygmunt Bauman utiliza la metáfora de la liquidez para dar cuenta de la precariedad de los vínculos humanos en una sociedad individualista y privatizada, que está marcada por el carácter transitorio y volátil de sus relaciones. Él cuestiona la primicia de sociedad como el conjunto de personas que se relacionan, indicando así que nos encontramos en una modernidad líquida, una figura del cambio y de la transitoriedad: “los sólidos conservan su forma y persisten en el

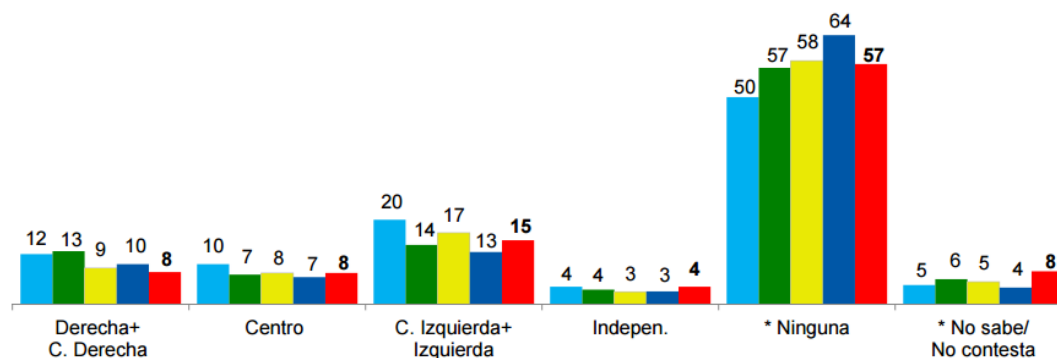
tiempo: duran, mientras que los líquidos son informes y se transforman constantemente: fluyen. Como la desregulación, la flexibilización o la liberalización de los mercados” (Bauman, 2004: 2). Este autor también se refiere al miedo a establecer relaciones duraderas y a la fragilidad de los lazos solidarios que parecen depender solamente de los beneficios que generan, indicando que “lo comercial” lo impregna todo y que las relaciones se miden en términos de costos y beneficios. Siguiendo a este autor, entendemos en esta investigación que la sociedad sería la naturaleza del vínculo que reúne a los individuos en un espacio interrelacional del mundo contemporáneo.

Actualmente, Chile vive en una sociedad capitalista altamente jerarquizada, en donde la clase dominante es la que tiene el poder en el campo político y en el campo económico. Por consiguiente, en sus manos recaen las orientaciones culturales en las que se desenvuelve el arte, la educación, el entendimiento. Alfaro indica que “desde el modelo Educación Popular, que forma parte de la Tradición Amplificación Sociocultural, el foco analítico e interventivo está puesto en los sistemas simbólicos, y particularmente en la conciencia-identidad constituida en las relaciones sociales” (2000: 18) Esto provoca una poca autonomía y una dependencia absoluta de ejes de poder.

Deberíamos preguntarnos, entonces, quiénes manejan nuestro desarrollo socio-cultural y por qué no se fomentan las herramientas que ayudan al enriquecimiento político-cultural de la población. Pero al reflexionar sobre las formas de desarrollo político, es necesario tener claro qué entendemos por política:

La política se refiere a la esfera de lo público, al ámbito de la ciudadanía y a cómo nos relacionamos con otras personas en ella. Asimismo, se refiere al poder y a sus líneas de acción, lo cual constituye su núcleo central. Eso supone hacer y decir dentro de la sociedad en que vivimos; por lo tanto, tiene que ver con el tener voz y hacerla oír y con el generar espacios para que aquellos que han sido relegados al silencio puedan hablar y ser escuchados y se establezca el diálogo (Montero, 2004: 49).

De acuerdo al contexto político que atraviesa el país, actualmente nos encontramos en una grave crisis de representatividad: las personas se sienten decepcionadas de la clase política, perdiendo su identificación con ellas. Así lo deja notar la última encuesta del Centro de Estudios Públicos (CEP), realizada en julio-agosto del presente año, en respuesta a la siguiente pregunta: “Como Ud. sabe, tradicionalmente en nuestro país la gente define las posiciones políticas como más cercanas a la izquierda, al centro o a la derecha. Por favor, indíqueme, ¿con cuál Ud. se identifica más o con cuál posición simpatiza Ud. más?”. Como vemos en el gráfico siguiente, una mayoría de personas responde “Ninguna”.



1. Encuesta CEP, julio-agosto de 2016

Tomando en cuenta la realidad latinoamericana de la que formamos parte, constatando que nuestro país fue colonizado por los occidentales europeos, nos hacemos conscientes de las construcciones sociales que hemos heredado, ya que, de alguna forma, es la historia la que va marcando las directrices de nuestro desarrollo cultural. Latinoamérica ha sido un territorio marcado por la conquista violenta de sus pueblos, desarrollándose bajo ideas y formas impuestas por colonizadores, teniendo que someterse a importantes cambios paradigmáticos que, con los años, se han naturalizado y mezclado a nuevas ideas impuestas por un grupo de personas que buscan mantener el dominio de otra/os:

El poder, al ser un sistema de relaciones, se implanta en el espacio de los iguales, entendiendo por espacio de iguales una red de fuerzas políticas constituidas por quienes ejercen el poder y se reconocen a sí mismos como sus titulares legítimos, teniendo en cuenta que, junto a ellos, existe un conjunto de

posibles titulares que aguardan su turno ante la posibilidad de un relevo (Cobo at al.,1995: 63).

El poder es legitimado por la población, al no existir cuestionamiento sobre nuestras situaciones de opresión. Muchos creen que es parte de la naturaleza, una especie de sobrevivencia animal. Deberíamos preguntarnos entonces ¿cómo se impone nuestro desarrollo social y cultural y a qué ejes de opresión se relacionan? En este sentido, se hace importante entender a qué nos referimos cuando hablamos de situaciones de opresión, y es necesario tener la claridad de que ellas se constituyen desde una dualidad que se establece en la relación opresor-oprimido, es decir, cuando la figura opresora explota y/u obstaculiza la búsqueda de afirmación como persona de la figura del oprimido:

Una vez establecida la situación opresora, está instaurada la violencia. De ahí que ésta, en la historia, jamás haya sido iniciada por los oprimidos. ¿Cómo podrían los oprimidos iniciar la violencia? ¿Cómo podrían ser los promotores de algo que al instaurarse objetivamente los constituye? No existirían los oprimidos si no existiera una situación de violencia que los conforme como violentados, en una situación objetiva de opresión (Freire, 2008: 36).

Como ya hemos mencionado, en América Latina, existe la opresión colonial, pero también existen otras opresiones, las que no se limitan al continente. El género (construcción socio-cultural) es una de ellas y afecta en especial a la mujer. Históricamente lo masculino ha dominado por sobre lo femenino. Se ha pensado durante siglos como un hecho natural y biológico. Estas creencias constituyen los estereotipos sexuales, los cuales, al igual que la superioridad de los pueblos europeos, también han tendido a naturalizarse: “numerosos pueblos poseen mitos que explican el origen del patriarcado como sustitución del orden primigenio matriarcal por un orden masculino más adecuado, instaurado a menudo por un héroe civilizador” (Puleo et al.,1995: 37).

Frente a las opresiones, surge la necesidad de liberarse, de accionar, de constatar y buscar la emancipación, es decir, comprender la condición oprimida en la que se vive. Al entender la situación de opresión, se puede ir trazando el camino a la liberación desde un conocimiento emancipado y en comunión. Esto,

comprendido a partir de las palabras de Jacques Rancière, quien se refiere a que, para lograr el conocimiento emancipado, el maestro “no les enseña a sus alumnos su saber, les pide que se aventuran en la selva de las cosas y de los signos” (Rancière, 2013: 18). Es decir, no se entregan las respuestas, no se enseña el camino, no se explica la solución. Porque para lograr un real conocimiento y un real aprendizaje, no se necesita un traspaso de respuestas pre-establecidas, sino que deben surgir de una búsqueda individual y un descubrimiento propio. Rancière, por medio de sus investigaciones, nos invita a la autonomía del conocimiento, a la creación de propias conclusiones. Vemos, entonces, que la educación, en tanto permite el acceso al conocimiento, podría ser un camino de emancipación. Pero existen también otras herramientas de fomento a la autonomía, entre las cuales se cuenta el Teatro del Oprimido como forma de teatro político participativo.

c) Teatro político, participación y Teatro del Oprimido

La experiencia teatral es una oportunidad de transformación, pues existen las herramientas para llegar a ser un método de articulación y organización social. El teatro obrero, por ejemplo, sostuvo la intervención social vista desde el punto de vista del arte, marcó grandes transformaciones en los sectores populares y se posicionó como una “resistencia cultural” de estos sectores. El teatro popular que nace a principios del siglo XX, buscó la organización de los trabajadores explotados, dando testimonios de la vida cotidiana para así poder transformar la sociedad:

La transformación social es una aspiración de sus dirigentes y protagonistas, unos alcanzan la toma de conciencia por intermedio de espectáculos que retratan su realidad; otros empleando la memoria histórica hacen frente a un presente incierto. El agrupamiento, el sentirse parte de una comunidad que recupera los afectos para una convivencia armónica, es su impulso vital (Díaz, 2012: 193).

Viéndolo de esta manera, el teatro ya no es solamente un espacio donde el espectador observa, sino que pasa a ser parte de una manifestación social viva.

Es ahí donde se vincula directamente con la organización de una comunidad, pues “el factor de transformación no está sostenido sólo en el desarrollo de lo estético, sino en el mismo proceso de organización colectiva” (Ilardo, 2005: 2). El problema es que esta última dimensión comenzó a ausentarse del teatro occidental. Como dice el propio Augusto Boal, “al principio, la expresión teatral se materializaba en el canto ditiirámico, se trataba del pueblo libre cantando al aire libre. El carnaval. La fiesta” (2009: 21). De la misma manera, Jacques Derrida observa que la fiesta pública se enuncia como un elemento sustituyente de la representación: “propone que se reemplacen las representaciones teatrales por fiestas públicas sin exposición ni espectáculo, sin ‘nada que ver’ y en las que los espectadores se convertirían ellos mismos en los actores” (1989: 19). Para este filósofo, “la representación quiere decir superficie extendida de un espectáculo que se ofrece a voyeurs.” (9). El público contempla, escucha y reflexiona. Pero se mantiene a distancia de lo que se ve.

En Chile, también, la representación se ha transformado en un espacio de exhibición de intereses personales y de voyeurs que observan. Pero, si cada día nos encerramos en nuestras pantallas y vivimos en un constante silenciamiento de la población, ¿al teatro también iremos sólo a escuchar y contemplar? ¿Lo hemos convertido, entonces, solo en una pieza estética, en arte por el arte? ¿Por qué no aprovecharlo como un espacio de transformación en donde se puedan encontrar soluciones a los problemas que afectan a la comunidad, convirtiéndolo así en un espacio de encuentro y organización? Años replicando lo mismo. Es por esta razón que las personas frecuentemente no saben cómo reaccionar ante ciertas problemáticas que se presentan en la vida cotidiana, pues, históricamente, otros nos han representado, no siendo nosotros los creadores y actores de la realidad.

En contraposición al paradigma representativo, en el teatro participativo la experiencia teatral debe ser educada hacia una relación de intercambio entre actores y espectadores. Patrice Pavis dice que “no hay teatro sin la participación emocional, intelectual y física del público” (1980: 449). Pero el teatro participativo, en su faceta política, implica asimismo que el espectador entre en escena, pues se

rompe la estructura jerárquica a la que hemos estado sometidos y se abre una instancia de diálogo horizontal entre cuerpos pensamientos y sentidos.

Para César de Vicente, el teatro político es un trabajo estético diferente al tradicional, pues depende de una teoría crítica que investiga el poder y su resistencia mediante un contrapoder. Lo interesante es que, en su visión, la participación va incluso más allá de la actuación del espectador:

Uno de los objetivos básicos del teatro político es entregar los medios de producción teatral a la gente, hay unas técnicas llamadas teatro foro o teatro imagen, que son aprendidas por parte de la gente, que no requieren de una formación profesional y que se pueden instalar en distintos barrios usadas para dinamizar demandas del pueblo. Hay incluso una técnica llamada teatro legislativo que se sirve del teatro para producir leyes (de Vicente, 2015).

Así, el teatro debe recobrar la instancia de expresión de todos los participantes y no solo de los que representan. Para que el teatro sea un lugar político, todos debemos apropiarnos de ese espacio y de la herramienta artística. Es una de las maneras para encontrar nuevos lenguajes e identidad, en un territorio en donde ésta ha sido borroneada. El ejemplo entregado por César de Vicente, de hecho, alude a técnicas propias del Teatro del Oprimido, pues éste no remite tan solo a los conflictos o las opresiones sociales, sino que además busca explorar soluciones y emancipaciones por medio del arte teatral.

Sabemos que el Teatro del Oprimido es un teatro político, una herramienta que promueve la reflexión, la crítica, el debate, el análisis mediante una variedad de técnicas que buscan aprovecharse del espacio teatral como un lugar de encuentro. Como nos dice su mismo creador, Augusto Boal, “el teatro es un arma de liberación” (1980: 17). Toda la carga histórica de América Latina es la que lo condujo a tomar la decisión de ver en el teatro un lugar donde nos podamos empoderar, no solo como especta-actores en una escena, sino como actores de nuestra vida. La metodología del Teatro del Oprimido nos acerca a la experiencia de cambio en una forma directa, interactuando actores con espectadores a través de la palabra y corporalmente. La experiencia se vive en carne propia y las acciones son concretas:

Se vive el tránsito desde el bloqueo a la liberación, de forma cautelosa, consciente, vívida y sensorial, que es quizás un recurso mucho más duradero y potente para quien luego de la acción se va a su casa, porque es su cuerpo el que se fue transformado (Puga, 2012: 208).

Esta metodología comienza buscando la emancipación del espectador. Los personajes ya no piensan ni actúan por él, más bien se liberan, piensan y actúan por sí mismos, y el teatro se vuelve acción. Como dice Singhal: *“Once the oppressed, both individually and collectively, begin Teatro del Oprimido critically reflect on their social situation, possibilities arise for them Teatro del Oprimido break the ‘culture of silence’ through the articulation of discontent and action”* [“una vez que los oprimidos, tanto en forma individual como colectiva, comienzan a reflexionar críticamente sobre su situación social, surgen posibilidades para ellos de romper la ‘cultura del silencio’ mediante la articulación del descontento y la acción”] (2004: 144).

Para Boal, el espectador es crucial, por lo cual busca entender cómo su figura muta según las poéticas teatrales. Así, en Aristóteles, explica, se da una opresión porque el mundo expuesto en las obras busca la perfección, los valores que predominan son impuestos a los espectadores y estos, fieles a la idea de realidad modelo, le otorgan poderes a los personajes para que actúen y piensen en su lugar. El espectador se purifica de su falla y se produce la catarsis del impulso revolucionario, pero esto implica que la acción dramática sustituya a la acción real. En Brecht, en tanto, el mundo que se muestra es transformable y el cambio empieza en el teatro mismo: el espectador no le da poder al personaje para que piense en su lugar, pero sí para que actúe en su lugar. La experiencia es reveladora y crea conciencia, pero no al nivel de la acción; el espectáculo más bien permite prepararla.

La poética del Oprimido, por su parte, libera: el espectador ya no delega poderes en los personajes, sino que toma el poder de accionar dentro de la escena, siendo capaz de modificar esa realidad. Es decir, la acción dramática se modifica por su intervención empoderada. De allí que toda la metodología de Boal nos hable de este especta-actor, es decir, del espectador que interviene a través

de la actuación, pasando a ser actor, con lo cual se rompe en todo sentido con una forma convencional de hacer y comprender el teatro. Una definición clara al respecto dice:

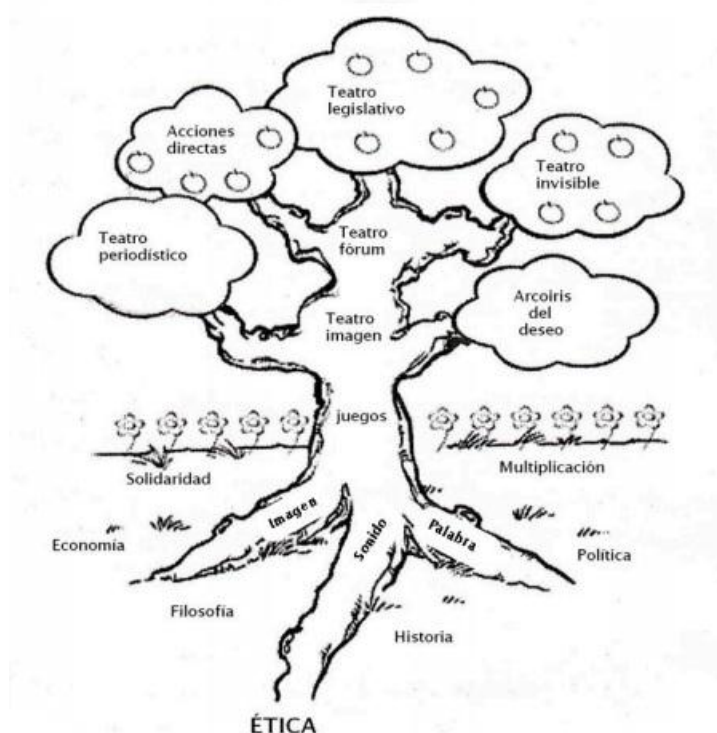
Entregarles a las personas los modos de producción teatral para que se reapropien de un lenguaje artístico que es propio de todo ser humano y no restrictivo para ciertas clases. Este método persigue la desmecanización física e intelectual de los participantes y la democratización del teatro, estableciendo condiciones prácticas para que las personas hagan uso del lenguaje teatral y amplíen sus posibilidades de expresión, a través de una comunicación directa, activa y propositiva (Puga, 2012: 199).

Al darles a las personas la metodología del Teatro del Oprimido, estamos entregando una herramienta teatral que funciona como un nuevo lenguaje de acción, un lenguaje democrático para enfrentar situaciones de opresión que buscan ser denunciadas, evidenciadas y trabajadas con afán de encontrar soluciones en el cuerpo. Es crucial tener en cuenta que el Teatro del Oprimido “no es una serie de recetas, de procedimientos liberatorios, un catálogo de soluciones ya conocidas: es, sobre todo, un trabajo concreto sobre una situación concreta, en un momento determinado” (Puga, 2012: 205). En efecto, se trata de que cada uno pueda, como especta-actor, ir construyendo la solución, desde el entendimiento de la propia realidad. El mismo Augusto Boal desarrolló diferentes técnicas para responder a contextos y situaciones específicas, es decir, fue adaptándose. Entonces, es indudable que el Teatro del Oprimido es una metodología mutante, no estática; requiere de ir ensayando y creando a partir de las problemáticas e intereses que van surgiendo, para que el grupo pueda encaminarse hacia la emancipación.

De esta forma, para esta investigación, definiremos el Teatro del Oprimido como una metodología de teatro participativo de las clases oprimidas y de todos los oprimidos, incluso en el seno de esas clases, cuyo objeto es transformar al espectador en protagonista de la acción dramática y, a través de ello, ayudar al espectador a preparar acciones reales que lo conduzcan a la propia liberación a través de diferentes técnicas. Así, el Teatro del Oprimido busca que el espect-

actor sea quien construya la situación de cambio. Es un arma de emancipación, por lo cual es necesario entender las diferentes técnicas que lo componen.

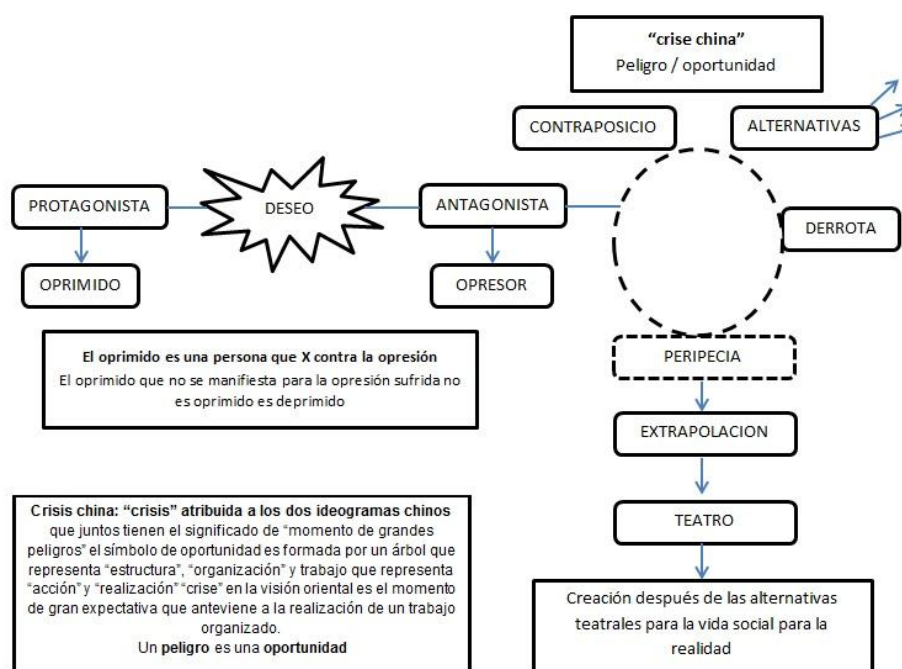
En efecto, esta metodología igualmente incluye métodos y técnicas ya creados por Augusto Boal para hacer acción política, los que pueden visualizarse mediante el “Árbol del Teatro del Oprimido”. Este “árbol”, representación de su estructura pedagógica, se compone de ramificaciones coherentes e interdependientes, fruto de descubrimientos hechos a partir de la necesidad de responder efectivamente a las demandas de la realidad (Santos, 22 de agosto de 2010).



2. Árbol del Oprimido según Tomás Motos (2009)

Una de los métodos troncales del Teatro del Oprimido es el llamado Teatro Foro, que abordamos aquí porque es esencial para nuestra investigación (los demás métodos y técnicas están incluidos en los Anexos). Esta modalidad surge principalmente desde una idea educativa y de acción transformadora frente a un hecho, una problemática o las inquietudes de una comunidad. Consiste en preparar una pequeña y clara puesta en escena que evidencie la situación de opresión. Ésta no busca mostrar una imagen modelo, sino más bien un anti-

modelo problemático a resolver. Una vez realizada la presentación, se llama a un debate en el cual el espectador adquiere un nuevo rol, el de agente de cambio, y, en base a la discusión que se va generando, puede entrar a escena las veces que quiera para proponer una nueva forma de afrontar la situación. El objetivo es ir generando diversos caminos para entender, desde el cuerpo, la toma de acción frente a un hecho. Para Boal, en el Teatro Foro, los espectadores se saben constructores de una acción dramática y pueden aprovechar ese proceso constructor para evaluar las dificultades y alternativas que ofrece preparar una acción futura (Boal 1980; 2004; 2009). Esto se muestra en el esquema a continuación:



3. Esquema del Teatro Foro según Baraúna y Motos (2013)

Es de suma importancia en el Teatro Foro que el grupo sea homogéneo o propio de una comunidad o una realidad, pues esto favorece la identificación y, de forma indirecta, la entrada a escena para modificar la acción. La invitación directa está a cargo del “curinga” o “facilitador/a”, el que se encarga de explicar en qué consiste una sesión de Teatro Foro, de contar otras experiencias vividas con esta técnica y de invitar a la participación del espectador. Esto, primero mediante algunos juegos, que permitan ir entendiendo la dinámica, y luego, incitando el

debate y motivando la participación. La figura del curinga -que en español significaría “comodín”- es de gran relevancia en el Teatro Foro:

“Curingas”: artistas con función pedagógica; practicantes, estudiosos e investigadores de su Método. Podría definirse al Curinga como un/a especialista en constante proceso de aprendizaje. Alguien que debe conocer el conjunto de técnicas que componen el Árbol del Teatro del Oprimido (Santos, 22 de agosto de 2010, entrada de blog).

Quien entrega esta definición en su libro *El arte de curingar* es Bárbara Santos, figura trascendente para esta técnica, pues se trata de una socióloga, actriz y curinga del Teatro del Oprimido que trabajó junto a Augusto Boal por casi dos décadas. Ella lo acompañó en la realización de diversos proyectos y, en la actualidad continúa, en la labor de profundizar y multiplicar esta metodología por distintas partes del mundo, como Canadá, Reino Unido, Argentina, Egipto y otros países.

Para Santos, el curinga es quien ayuda a generar el diálogo a través de una comunicación horizontal. Él no debe entregar respuestas, sino ayudar a las personas a descubrir sus potencialidades, a conocerse, a expresar sus ideas y emociones, analizar sus problemas y buscar las alternativas, con preguntas que generan respuestas y que provocan nuevas preguntas y comparaciones provocadoras que motiven y permitan a los espectadores a entregar sus distintas opiniones. Quien cumpla la función de curinga, además, debe tener un conocimiento profundo sobre lo práctico y lo teórico del Teatro del Oprimido. Debe ser capaz de entrar en escena y actuar, de ayudar a la multiplicación dando talleres y cursos teóricos y prácticos; de organizar y coordinar grupos populares; de orientar la producción de espectáculos de Teatro Foro; de mediar diálogos teatrales en sesiones de Foro y de Teatro Legislativo, de estimular la efectividad de acciones sociales concretas y continuadas.

Es decir, el rol del curinga es diverso y complejo, pues está a cargo de identificar el conflicto y llevarlo a la representación estética, para luego conducir la discusión e ir desempañando sus estrategias. Esto, con el fin de posibilitar la participación y la transformación de la realidad representada: “para ocupar la

función del Curinga es necesario buscar incesantemente la especialización en la diversidad (...). Asociar saber y sensibilidad de forma equilibrada, es una actitud esencial (Santos, 22 de agosto de 2010, entrada de blog).

3. Metodología de investigación

La metodología de nuestra investigación es de tipo cualitativo y se enmarca principalmente en los estudios teatrales, llevándose a cabo en dos etapas, con la idea de saber cómo, desde el contexto chileno, la metodología de Augusto Boal se va modificando y adquiriendo su propia identidad, situación que comienza a surgir desde la apropiación de las técnicas por diferentes grupos de trabajos.

En base a la perspectiva teórica ya presentada, realizamos inicialmente una pequeña investigación preliminar sobre el Teatro del Oprimido en Chile hoy, lo que nos permitió responder en forma preliminar a nuestras preguntas de investigación. Por medio de este breve estudio previo, identificamos algunos grupos que están trabajando con la metodología del Teatro del Oprimido y participamos en el Segundo Encuentro Nacional de Teatro del Oprimido, realizado en enero del presente año de 2016 en Santiago. A este encuentro asistieron distintos grupos y personas ligadas a esta metodología, teniendo la posibilidad así, de observar distintas presentaciones, dinámicas de conversación, y trabajo práctico de algunas de las técnicas. Asimismo, nos percatamos de que el Teatro del Oprimido hoy en Chile está siendo aplicado en Santiago, Concepción, Temuco, Tomé y Valparaíso, y que, de a poco, se está multiplicando en diversos lugares. Son pocas las agrupaciones que lo trabajan, pero día a día va tomando fuerza y se van generando más espacios comunitarios para su multiplicación.

En una segunda etapa, precisamos mejor los pasos a seguir en nuestra investigación, detallando la metodología a emplear. Entendiendo los estudios teatrales como un lugar multidisciplinar, podemos notar que nuestra investigación se ve cruzada por diferentes disciplinas, como son la semiótica y la dramaturgia, que permitirán ir entendiendo a qué realidades de opresión hacen referencia y buscan responder las propuestas chilenas de Teatro del Oprimido; la actuación, con el propósito de analizar las técnicas concretas del espectador utilizadas en el

marco de la metodología de Boal y, en especial, del Teatro Foro; y los estudios de producción y gestión cultural, que permitirán establecer cómo las propuestas chilenas de Teatro del Oprimido se relacionan con otras instancias y organismos sociales para mantenerse activas en el tiempo.

Para conocer y comprender la forma en cómo se aplica el Teatro del Oprimido en Chile, nos enfocamos en tres colectivos teatrales que están trabajando con la metodología de Boal y que hemos escogido por sus particularidades, puesto que conforman un muestrario de la diversidad de posibilidades que ella brinda. En torno a ellos se organizará la exposición de los resultados de nuestra investigación. Así, cada uno de ellos será abordado en un capítulo, y en cada uno de ellos trabajaremos los aspectos de la opresión, la participación y la producción.

El primer grupo se denomina Investigación Acción Participativa (IAP) y es conformado por internos del Complejo Penitenciario Valparaíso (CPV), activados por las actrices Myriam Espinoza, Nathalia Mardones y Camila Martínez. Después de haber realizado diferentes talleres de teatro dentro del CPV, ellas conformaron el IAP para finalizar con una obra de Teatro Foro, de manera que los internos pudiesen hablar acerca de su realidad carcelaria. El segundo grupo es el colectivo Teatro PalaBrotá, de Santiago, que está conformado por educadoras, mayoritariamente. Este colectivo surge de la investigación y las ansias de multiplicación de una de sus integrantes, Pamela García, y, estando ahora más consolidado, busca crear nuevos espacios de investigación en torno a nuevas opresiones. El tercer colectivo, Las Sin Rienda, está integrado por siete mujeres dueñas de casa y dirigentes sociales de la comuna de Pedro Aguirre Cerda. Justamente, este grupo es fruto de la multiplicación lograda por Pamela García. Fue creado hace tres años para trabajar temáticas propias del rol asignado a la mujer en la sociedad chilena.

De esta manera, abordaremos un colectivo de actrices que colaboran con sujetos privados de libertad de la cárcel de Valparaíso; un colectivo conformado por profesionales, en su mayoría profesoras que se reconocen como actrices de oficio (con formación autodidacta); y un colectivo de mujeres dueñas de casa de

extracción popular. Se nos hace importante comparar estos tres grupos que surgen en contextos diferentes, pero conscientes de su ambiente de opresión, para poder alcanzar una visión más detallada y variada sobre el Teatro del Oprimido en Chile, pero también los aspectos comunes que se cruzan en él.

Para recolectar información sobre el trabajo llevado a cabo por estos colectivos, asistimos a presentaciones y llevamos a cabo entrevistas, como principales procedimientos. Lo primero nos permitió observar el trabajo particular que cada grupo aplica, y poder conocer sus propios imaginarios y cuestionamientos políticos, analizando las estrategias metodológicas que utilizan al momento de llevarlo a la práctica frente al problema que inquieta a cada uno. Asimismo, nos permitió saber cómo se da la intervención del público en la muestra teatral y apreciar, de manera concreta, el modo en que se desarrolla un método o técnica del Teatro del Oprimido, ya sea Teatro Foro, Teatro Imagen u otro. Las entrevistas, por su parte, nos permitieron entender cómo surge la motivación por utilizar la metodología, así como completar antecedentes sobre la trayectoria y las visiones tanto de los integrantes de los colectivos como de los espectadores. Más que entrevistas estructuradas o semi-estructuradas, utilizamos la modalidad de la conversación, que nos permitió interactuar como grupo con otros grupos.

Como anunciamos en párrafos anteriores, cada colectivo es abordado en forma individual, dando lugar a un capítulo específico. En cada capítulo se establecen, en primer lugar, las conexiones de estos grupos con las realidades de opresión en las que se desenvuelven; en segundo lugar, se analizan las técnicas de participación del espectador en la actuación, así como la capacidad de improvisación que va construyendo una instancia teatral y, finalmente, se analizan las estrategias de organización y gestión teatral que estos grupos utilizan para investigar, y mostrar sus propuestas de Teatro del Oprimido. Al cruzar la información recabada, logramos identificar las características comunes y singulares existentes en la práctica del Teatro del Oprimido en Chile, aspectos que discutimos en las conclusiones.

CAPÍTULO II. Grupo IAP y población penal

En Chile existe un alto nivel de desigualdad, el que, siendo provocado principalmente por el sistema económico-político que nos rige, se ve reflejado en los niveles de delincuencia existentes en el país, pero también en la aplicación de la ley para combatirla y en el acceso a las oportunidades para prevenirla. El sistema penitenciario, lugar de castigo para penas delictuales, puede verse como un espacio que refleja esta situación desigual. En Chile, en efecto, reconocidos fraudes han sido perpetrados por los sectores empresariales y políticos, como lo muestran los casos Penta, Caval o Soquimich. El problema es que las medidas de castigo adoptadas en estos casos difieren sustancialmente de las que se aplican a los demás ciudadanos. En efecto, en contraposición a las exiguas penas recibidas por estos sectores privilegiados conformados por delincuentes “de cuello y corbata”, los castigos más severos se aplican a los sectores que se encuentran marginados de la sociedad. La marginalidad social se evidencia sobre todo en las poblaciones y en las tomas, es decir, en zonas más bien apartadas e inseguras, cuyos pobladores no tienen acceso fácil a la justicia, el trabajo o la educación. Es allí donde existen los núcleos delictuales más duros, en una comprensión tradicional y más bien física de lo delictual, que lo asocia a la pobreza. Tanto la pobreza como la desigualdad explican que, en nuestro país, algunos sectores estén condenados casi de nacimiento a acabar dentro del sistema penitenciario.

En la actualidad, “Chile tiene cerca de 44 mil personas privadas de libertad, lo que se traduce en una tasa de encarcelamiento de 248 personas por cada 100 mil habitantes” (Internacional Center for Prison Studies [ICP], 2014). Esto nos muestra un panorama desolador de la realidad chilena, pero otros datos llaman todavía más la atención. En efecto, si pensamos en el encarcelamiento como una medida de castigo para corregir al prisionero y devolverlo a la sociedad con una conducta modificada, las estadísticas muestran que Chile tiene “una reincidencia estimada promedio de 50%” (Morales, Muñoz, Welsch y Fábrega, 2012).

Esto demuestra que el funcionamiento de las cárceles no es efectivo, lo que se debe, sobre todo, a que el país marginaliza sectores privándolos de

posibilidades, pero también a que el sistema penitenciario carece de recursos que se destinen a verdaderos programas de reinserción. Todo ello, sumado a los problemas de sobrepoblación en las cárceles y a los tratos violentos con los que se busca mantener el respeto de la figura de autoridad del gendarme, frente al reo. Finalmente, y como explica Michel Foucault en su libro *Vigilar y castigar*, la cárcel hace ya bastante tiempo fracasó de su real propósito correccional, y se ha transformado simplemente en una escuela de sobrevivencia y delincuencia para los mismos internos:

Las prisiones no disminuyen la tasa de criminalidad: pueden aumentarlas, multiplicarlas o transformarlas, la cantidad de crímenes y de criminales permanece estable, o peor aún, aumenta (...) la prisión consecuentemente, en vez de devolver a la libertad individuos corregidos, tira a la población delincuentes peligrosos (Foucault, 1983: 21).

Teniendo en mente estos antecedentes, llegamos a la periferia del puerto de Valparaíso, por el Camino La Pólvora, donde se encuentra ubicado el Complejo Penitenciario de la ciudad (CPV). En este recinto es donde se reúne toda la población penal, mujeres, jóvenes, hombres e internos con patologías psiquiátricas, en diferentes centros o cárceles, motivo por el cual se le llama “complejo penitenciario”: Este año, la institución se vio cruzada por una noticia que causó gran controversia, sobre todo en la región, luego de que el 30 de abril quedaran en libertad alrededor de 724 reos, tras cumplir ciertos requisitos como el no haber cometido ninguno de los delitos más graves, tener buena conducta y haber cumplido la mitad de la condena.

Frente a esto, el coronel Tito Barriga, jefe de Gendarmería, señaló que se trataba de un proceso habitual que obedecía a una serie de pasos y datos estadísticos, decidiendo una comisión, después de analizar los casos, a quién se lo otorgaba o no el beneficio. Añadiendo que la medida constituía un derecho de los internos, indicó que favorecía a quienes habían aprendido un oficio, participaban de talleres y asistían con regularidad a la escuela del establecimiento. Lo extraño es que el año 2015 sólo se aprobaron un 7% de las solicitudes, mientras que el presente año de 2016 la aprobación alcanzó un 90%.

Aun así, pese a las dificultades que conlleva involucrarse con una institución que no pretende destinar fondos a actividades fuera del programa, existen personas con vocación que han generado en la cárcel lugares de resocialización, creando nuevas instancias de investigación y empoderamiento. Es el caso, en el ámbito teatral, del Grupo de Investigación Acción Participativa (IAP) de Valparaíso, el que, por medio del Teatro Foro, busca tener un impacto en la población penal.

1. “Tú Educas, yo ¿aprendo?”: realidades en contacto y conflicto

a) Esperando la función: escenario y ceremonia del poder

(El poder)
Necesita, para ello, de insignias y rituales, ceremonias, desfiles,
misas, condecoraciones, para parecer lo que no es, para
esconder a sus señores

Boal (2009)

El día 23 de mayo, en el Complejo Penitenciario de Valparaíso, se dio inicio a la Semana de la Educación Artística 2016, iniciativa impulsada desde el Consejo Regional de la Cultura en conjunto con la Secretaría Regional Ministerial de Educación. En esta ocasión se escogió presentar la obra de Teatro Foro “Tú Educas, yo ¿aprendo?”, creación colectiva que surge de la labor del grupo de Investigación Acción Participativa con internos del recinto penitenciario. Al evento asistieron estudiantes de 2º Medio del Instituto Marítimo Playa Ancha, además de algunos internos, periodistas y las respectivas autoridades. El objetivo de este evento es sensibilizar a la comunidad sobre la educación artística y comenzar a crear vínculos y un diálogo intercultural. Para esta actividad no tuvimos autorización de tomar registro audiovisual, debido a que, por reglamento, la institución no permite ingresar objetos tecnológicos o electrónicos al recinto. Es por esto que la reconstrucción del día está hecha en base a registros escritos y recuerdos.

Al llegar al gimnasio en donde tuvo lugar la obra, fue interesante visualizar las distintas relaciones de poder que se reflejan en la preparación del espacio, así

como en la misma la disposición espacial donde se realizaría la ceremonia. Augusto Boal nos aclara que:

Todas las relaciones sociales en la vida cotidiana están estructuradas como espectáculos en los cuales se exhiben las relaciones de poder existentes entre los integrantes del segmento social: el uso del espacio, el lenguaje del cuerpo, la elección de las palabras y la modulación de las voces, los gestos y movimientos corporales, todo lo que puede ser revelado por los sentidos delata relaciones de poder. Todos los participantes de estos espectáculos conocen su lugar, saben su papel, se conforman con él o intentan modificarlo con las armas que disponen (Boal, 2009: 206).

Lo primero que vimos al llegar, fueron unos cinco internos que formaban parte del equipo de tramoyas y se encontraban arreglando el escenario, colgando los telones y preocupándose detalladamente de la limpieza y el cuidado que debe tener la obra. Una vez listo el lugar, notamos que la organización del espacio tenía sus particularidades, respondiendo a las características de un acto oficial. Esto, de manera inmediata, dejó en evidencia una convención histórica del espacio teatral, el que se caracteriza por dar lugar a una notoria exhibición del poder.

Entendiendo, según la explicación de Boal, que todas las instancias sociales se ven atravesadas por relaciones de poder, en una instancia penitenciaria se logra percibir la manera en que éste invade cada uno de los momentos. Así, en el espacio destinado para el público, destacaba una primera fila de sillas rojas sobre una alfombra del mismo color, lo que inmediatamente creó una diferencia en la simple disposición del público, dejando demostrada la jerarquía con la que funciona un sistema carcelario. Los internos fueron quienes se sentaron en la esquina superior izquierda de las gradas, mientras que los estudiantes y los periodistas se ubicaron en el centro, hacia la derecha. Los gendarmes se encontraban de pie, arriba, en el fondo del lugar, en una posición que les permitía mantener la vigilia, y las autoridades e invitados institucionales se ubicaron en lugares de privilegio en la primera fila, en el centro.

Esta particular disposición jerárquica nos retrotrajo en el tiempo, a la época de los teatros en Grecia, donde los puestos eran asignados según categorías

sociales: “la primera fila, y a veces también la siguiente, se distinguía de las otras por la majestuosidad de los asientos, que eran de mármol, con respaldo, y se reservaban a los invitados de prestigio” (Surgers, 2005: 18). Es importante detenerse en este punto, pues “una de las principales funciones y de los poderes del arte es revelar, volver ostensibles y conscientes esos rituales teatrales cotidianos, espectáculos que no pasan desapercibidos, aunque sean potentes formas de dominación” (Boal, 2009: 206). Así, sin darnos cuenta, mantenemos patrones de conducta establecidos, que el Teatro del Oprimido hace que nos cuestionemos desde la configuración efectuada en el teatro de Grecia, que ha marcado un antes y un después en la estructura del teatro y la sociedad.

Una vez que el escenario estuvo dispuesto, los actores comenzaron a prepararse mediante un entrenamiento corporal y vocal dirigido por una de las monitoras. Mientras tanto, afuera, se realizaba un control de identidad a cada persona que asistía a la obra: estudiantes del instituto público, autoridades, invitados especiales, etc. Esto contribuyó a que el ingreso se entorpeciera, retrasando el comienzo de la ceremonia, a lo que se debe agregar un paro realizado por los gendarmes el mismo día de la ceremonia, el que significó la salida tardía de algunos de los actores.

Siendo parte de un acto oficial, la obra estuvo precedida de algunas palabras por parte de las autoridades, cada una de las cuales situó la iniciativa teatral en relación a los intereses y las políticas públicas de sus respectivas instituciones. La primera persona en tomar la palabra fue la Directora del Consejo Regional de Cultura, Nélida Pozo, quien puso énfasis en el trabajo teatral que se realiza con los internos, con el característico orgullo impersonal de ser autoridad:

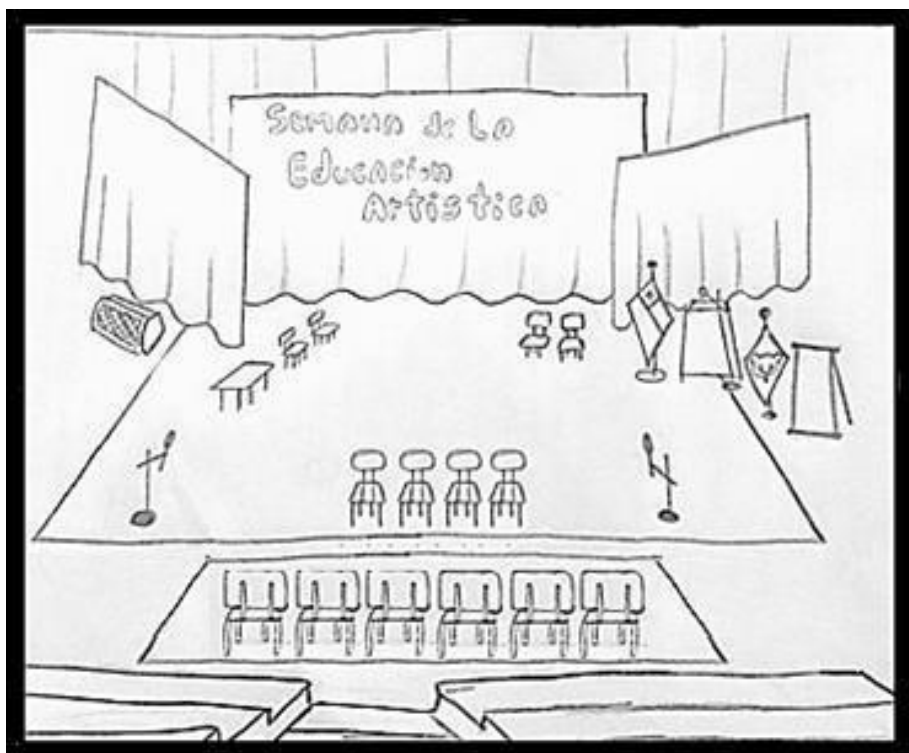
Quisimos dar inicio aquí a la Semana de la Educación Artística, porque, como Consejo de la Cultura, llevamos varios años desarrollando proyectos de teatro con internos, y es una posibilidad importante poder mostrar esta obra que hace una reflexión sobre la reinserción. Pudieron participar los estudiantes, los internos, los funcionarios públicos y discutir respecto a este tema que nos parece relevante, sobre todo en estos días, que está en el debate público.

Por su parte, el director del Complejo Penitenciario de Valparaíso, Tito Barriga, subrayó el aporte de las instancias culturales en el recinto:

Ha sido una experiencia muy gratificante, desde la contribución que estamos haciendo a través del arte y la cultura, y estoy convencido que este tipo de alianzas son un aporte y contribuyen a la reinserción social de los privados de libertad.

Llama la atención que se hable del aporte “del arte y la cultura” a la reinserción social, en un lugar donde sólo algunos tienen acceso a ella, por la falta de fondos dispuestos para generar estas instancias. De esta manera, se avala un sistema que lo que hace primordialmente es excluir de la sociedad a los internos. Existe, por ende, un problema estructural. “El concepto de encerrar -de privar de libertad al delincuente- no ha funcionado ni ha sido una solución al delito” (Carrión,2007: 6). Pero eso justamente es lo que no se reflexiona, de modo que nuevamente prevalece lógica de las pequeñas soluciones por encima del gran problema.

En su alocución, el director de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, Cristián Figueroa, quien también pasó al podio a representar su cargo, fue el primero en nombrar a Nathalia Mardones y Camila Martínez como trabajadoras de este proyecto, destacando su labor activa dentro del Complejo Penitenciario. La última palabra -observación que nos permitió constatar la estructura piramidal de la ceremonia, dividida en los distintos estamentos que debían ser por protocolo visibilizadas- fue la de la directora del proyecto, la actriz y académica de la Universidad de Valparaíso Myriam Espinoza, quien dio una breve explicación sobre la obra y sobre la metodología para luego dar inicio a la muestra. La dirección de la actividad se encuentra a nombre de Myriam, pero Natalia y Camila también forman parte del proyecto, con un trabajo constante y activo desde el comienzo, lo que nos parece importante destacar.



4. Esbozo del lugar, confección propia.

La actividad se llevó a cabo en el gimnasio del Complejo Penitenciario. El espacio donde tuvo lugar es el que se usa habitualmente para distintas actividades, representaciones teatrales y visitas. Debido a que no responde a todas las necesidades, debe adaptarse en cada ocasión, por la acústica, en este caso, en vista que es una obra. En este sentido, es importante decir que se requiere en las cárceles de espacios que estén realmente asociados a actividades culturales o de un lugar de encuentro más comunitario, en donde el mismo entorno reciba a los internos de una forma distinta y los saque del encierro en el que se encuentran.

b) La reinserción como drama. "Tú educas, yo ¿aprendo?"

La historia que se representó era sencilla, pero involucraba diferentes realidades sociales en conflicto que se manifiestan en la cotidianeidad del recinto penitenciario. En esta obra, está en cuestión no sólo la realidad carcelaria, con las expectativas o falta de expectativas de los internos, sino también la problemática de la educación. En el contexto de la cárcel, esto se relaciona específicamente

con una posibilidad de reinserción social, que los mismos reos identifican como un aspecto fundamental en ese proceso, lo mismo que la necesidad de agentes comprometidos con ella. Se genera un conflicto en su propio círculo más cercano, al verse enfrentados con los internos que no tienen un mayor interés por reflexionar, aprender o lograr salir del entorno en el que se encuentran y con otros, que no ven cabida alguna a la reinserción. Por esto, es interesante saber cómo se relaciona cada uno con sus propios puntos de vista.

La obra constó de ocho actores en escena, que interactuaron en dos situaciones diferentes. En la primera escena, seis actores tenían el rol de internos, en donde uno era el protagonista, que quería estudiar. Los dos actores restantes tenían roles más específicos: uno hacía de profesor y el otro hacía de gendarme. Los vestuarios consistían en ropa cotidiana. El actor que hacía de gendarme usaba una chaqueta verde y gorro, aludiendo a un tipo de uniforme distinto. El profesor usaba una cotona blanca que le quedaba grande y una maleta (símbolos de los personajes).

La escenografía era simple: se dispusieron siete sillas y una mesa en escena en tres planos distintos, en la primera parte de la pieza teatral. Encima de la mesa, un mate y un termo. Al fondo, un telón negro con letras de papel blanco “Semana de la Educación Artística” que, si bien no formaba parte de la escenografía, se integraba a ella. La obra parecía sostenerse en los elementos como la mesa y las sillas, más que en un fondo y en una escenografía elaborada. Las letras habían sido confeccionadas con descuido, pero no molestaban al momento de ver la representación. Recordaban, eso sí, que la actividad se enmarcaba en un acto oficial.

En la primera escena, se ven dos internos caminando. Uno de ellos, el protagonista, quiere estudiar y tiene el deseo de dar la PSU (Prueba de Selección Universitaria). Habla con su compañero sobre su interés, pero el otro interno le da su opinión refiriendo a que sus papeles siempre van a estar manchados y que, “afuera” -una vez en libertad-, eso es lo que vale. Asimismo, hace referencia a los 700 prisioneros que fueron liberados, observando que después de esta noticia, nadie les iba a creer. Llegó un gendarme con la lista de los que van a la escuela y

uno de los internos no está en ella, por lo cual se retira molesto, pues el día anterior sí había salido y ahora, sin explicaciones, no puede hacerlo.

Comienza la segunda escena en la sala de clases. El interno llega tarde debido a que no lo habían sacado de su módulo. El profesor le pasa una guía, pero el protagonista le pide revisar la guía anterior porque tiene algunas dudas. El profesor le responde que después se la revisa. Después, se muestran dos puntos de vista que conviven al interior de las salas de clase del CPV: el de quienes sí desean aprender y critican la labor deficiente del profesor; y el de los otros, a quienes no les importa estudiar, asisten a clase solo por la conducta y critican constantemente al protagonista. Finalmente, se ponen a discutir entre estos dos grupos. El profesor detiene la discusión diciendo que, si siguen peleando, él se va a ver en la obligación de llamar a un funcionario. El protagonista insiste en que él quiere aprender y dar la PSU, pero que no le ayuda entregándole puras guías. El profesor le discute diciendo que él los ayuda, les da cigarros, no los obliga a estar ahí y que, si quiere, no vaya y él lo pone presente. El protagonista se pone de pie y da un monólogo ante el público, diciendo:

No sé ustedes, pero yo nací en una población con pocas oportunidades y de chico fui pelusa, por lo que no me iba bien en el colegio. A lo mejor voy a seguir robando, pero si puedo hacer algo para mejorar, lo voy hacer” (*Tú educas, yo ¿aprendo?*, extracto).

El profesor insiste, se da a entender que es algo sabido que la mayoría de los internos asiste solo por la conducta. Dice el profesor:

Y yo, ¿qué hago? Hago todo lo que puedo según mis posibilidades, les doy cigarrito, hasta los escucho, e incluso les subo las nota, porque no les va bien en las pruebas (*Tú educas, yo ¿aprendo?*, extracto).

El protagonista insiste en que eso no es suficiente, pero sus compañeros se paran y comienzan a discutir. El profesor detiene la clase y llama al funcionario de gendarmería, quien la da por finalizada.

Antes de asistir a esta ceremonia, nosotras asistimos a un ensayo previo con público al que hemos decidido referirnos para analizar la obra, puesto que, al involucrar la participación del público, esta cambia en cada función. El ensayo se

realizó en un espacio llamado locutorio, que es una sala utilizada para recibir visitas de aproximadamente 8 por 5 metros, es decir, mucho más pequeña que el espacio del gimnasio. A esta muestra asistieron unos ocho internos como público, algunos de los cuales también asistieron a la actividad de la Semana de la Educación Artística. Conocimos a los internos y participamos de su *training* guiado por uno de los participantes, después del cual se dio inicio a la presentación. Los internos se veían entusiasmados y nerviosos, actuaron la obra dos veces y luego se dio paso al foro con quienes asistieron de público.

Un aspecto importante de analizar son las actuaciones de los internos, siendo posible observar en las dos instancias que hay una preocupación y un entrenamiento actoral. Existe un manejo de la voz que se hace evidente en la proyección vocal, así como en la modulación de cada uno, lo que permitía que se entendiera claramente, pese a que la acústica del gimnasio no lo favorecía. La pieza teatral contaba con un lenguaje donde era latente el coa, es decir, la jerga popular y delincuencial, pero que convivía con una dramaturgia resuelta que, además, se veía cruzada por la intención teatral, logrando, con un lenguaje no verbal y paraverbal, explicitar cada idea.

La disposición del espacio se veía muy cuidada, al igual que las transiciones de un acto a otro en donde la energía se lograba mantener durante toda la obra. Sin embargo, es importante observar la opinión que entrega el actor respecto de su personaje y cómo lo maneja a lo largo de la pieza teatral. Sabemos que cada actuación es distinta, que ese momento no se repetirá porque está sujeto a todos los factores que lo rodean y, en ese sentido, identificamos una gran diferencia entre la actuación de los internos en el ensayo general y en la actividad de la Semana de la Educación Artística.

En el ensayo, se pudo notar que en esta realidad carcelaria existían diferentes grados en la figura del “opresor”, mostrando que el personaje del profesor, si bien oprime con su accionar, está sujeto a un opresor mayor que sería el sistema penitenciario. Esto se asemeja a otro sistema, al que se refiere Boal: “figuras como las del mayordomo, el capataz, y el jefe de policía son ejemplos modernos del sistema de vasallaje” (Boal, 2009: 193).

A pesar de que el profesor tiene un poder que ejerce sobre los subordinados, él igualmente es el subordinado de un patrón. Está sometido y podría ser despedido en cualquier momento. Finalmente, es en el profesor en quien se representa esta figura más abstracta de poder. En efecto, el personaje se muestra como un profesor sin mucho entusiasmo de enseñar, pues se enfrenta a un sistema de trabajo mecanizado, basado en delegar el aprendizaje a guías que luego eran completadas en clases. En el ensayo, también se pudo notar que esta relación profesor-estudiantes surge principalmente del poco interés que muestran los estudiantes por querer aprender. Ahí, también, es donde se establece la principal relación de conflicto, que es la del protagonista que quiere aprender con los que no están interesados por asistir a la escuela.

2. Una participación controlada

a) El foro: discutiendo en una instancia de opresión

En el montaje realizado en el gimnasio, al terminar la pieza teatral que duró quince minutos, se dio paso al foro, donde Myriam Espinoza tomó el rol de curinga o facilitadora para introducir y motivar el diálogo. Para esto, preguntó: “¿quién es la figura opresora y quién es el oprimido?”. En conjunto, se identificó el deseo, que era el de estudiar para poder dar la PSU, y se explicó que la obra se volvería a hacer desde el comienzo y que la persona que quisiera intervenir para dar una solución, tendría que levantar su mano en la parte que quisiera hacer el cambio. Entregada esta explicación, se volvió a mostrar la obra, hasta que uno de los internos levantó la mano y se le invitó a entrar a escena para actuar.

La solución entregada por el primer participante fue la de exigir al profesor que le enseñara, pero sus propios compañeros lo molestaron, mostrándose muy poco interesados en aprender dentro de la clase. Posteriormente, entraron a escena dos internos más, quienes dieron soluciones muy parecidas a la primera. El cuarto participante es quien mostró una alternativa distinta. Propuso un trabajo en grupo para quienes quisieran aprender, mientras los que no quieran podían

seguir conversando. Si bien no parecía la forma ideal, se lograba el deseo del oprimido.

Habiéndose alcanzado este resultado, se dio por finalizada la sesión de teatro foro y la curinga invitó al escenario a Nathalia Mardones y Camila Martínez, las monitoras, para que recibieran los aplausos del público. En ese momento, sin embargo, el director de la escuela del CPV, desde su puesto de poder, se paró con prepotencia para interpelar a Myriam Espinoza, diciéndole que era una falta de respeto lo que estaban mostrando, que era ficción, que no era real la información que se entregaba en la obra. El interno que actuaba de profesor lo rebatió, reconociendo los buenos profesores y agradeciendo su labor, pero señalando que también era una verdad lo representado. Claramente, ni el director ni las autoridades esperaban un espectáculo en el cual los internos cuestionaran el sistema educacional que se mantiene en la cárcel. Ese poder que se mantuvo disimulado en la ceremonia salió a la luz cuando el sistema de poder fue cuestionado.

El director, sin ganas de calmarse, se dirigió a los estudiantes que asistieron a la muestra, diciéndoles que por favor no se fueran con esa impresión de lo que se había visto. Se generó entonces un ambiente incómodo que dificultó el diálogo, pues el director continuaba expresándose al público y a los actores con prepotencia. Posteriormente, el animador se dirigió al podio para dar los agradecimientos, las autoridades se levantaron y empezaron a retirarse. La ceremonia termina y la “sociedad espectacular” continua, pues el sistema de poder sigue instalado, los internos se van a sus celdas, los gendarmes siguen trabajando en silencio. Las autoridades se retiran a sus puestos de trabajos: ellas también le responden a otra autoridad mayor que no se encuentra presente en la ceremonia. “Las sociedades nunca dejan de ser espectaculares porque todo espectáculo es una confrontación de poderes, y todas las relaciones humanas son confrontaciones de poder” (Boal, 2009: 206).

En base a la comparación realizada, observamos que en este acto oficial costó que se generara un diálogo mayor y que el foro promoviera soluciones mediante la reflexión y la conversación, a diferencia de la instancia del ensayo

previo. Lo primero que facilitaba el diálogo, en esa oportunidad, era la reducida distancia entre el espacio actoral y el del público. Al haber menos espectadores, prácticamente todos pudieron dar su opinión. Salieron alrededor de cinco hombres a dar una solución, se conversó bastante y se produjo un diálogo incluso con los actores, logrando una posible solución.

Los tres internos que no mostraban interés por aprender se mantuvieron firmes en su posición de indiferencia y en su actitud de molestar a su compañero que pedía más compromiso por parte del profesor, limitando al especta-actor que daba una solución. Esto inmediatamente los posicionó como los opresores en la pieza de Teatro Foro, por sobre el profesor, lo que fue muy interesante, pues indicó que la primera transformación debe ser de parte de los mismos internos. Incluso, se tuvo que hablar con los actores, explicándoles que, si se sentían convencidos en el momento del foro por el especta-actor, debían ceder. Este aspecto, para Boal, es fundamental para desarrollar esta herramienta, pues uno de los límites que tiene el teatro foro es lo que él llama “bloqueo”, es decir, el momento en que el actor se resiste a perder su papel en la dinámica de cambio. “Si el actor que está en el foro es mucho más fuerte que el espectador que interviene y los destruye, no está bien” (Boal en Abellán, 2001: 191). Tampoco se busca que ceda con facilidad, sino que debe ofrecer una resistencia, pero la suficiente para hacer al espectador más creativo, más fuerte y capaz de desarrollar su intuición.

En el ensayo, la solución fue que el interno que quería aprender y estudiar para dar la PSU, necesitó convencer y comprar a sus compañeros, con cigarrillos y ofreciéndoles hacer sus tareas para que dejaran que el profesor realizara una clase mejor, diciendo entre ellos que era una solución canera (carcelaria). En la actividad oficial, en cambio, esta relación entre profesor, protagonista y los estudiantes no interesados se dio con muy poca intensidad. Por esta razón, pasó a ser el profesor un gran opresor. La solución fue similar, pero la reflexión, mucho menor. Sabemos que se está sujeto a esto en el ámbito actoral y, sin duda, el hecho que la muestra fuera enmarcada en algo institucional y como una ceremonia afectó a los internos al momento de llevar a cabo la actuación de sus

respectivos personajes. Sin embargo, lo hizo a tal punto, que uno podría interpretar que es necesario que cambie la actitud del profesor que es un sujeto externo, más que los internos tomen conciencia de lo que es aprender y respetar el derecho de sus propios pares.

En cuanto a la participación, el primero que salió a dar una posible solución había participado en el ensayo previo y actuaba más bien como un palo blanco, sabiendo que no podía dar la solución real que se había encontrado en aquella ocasión, otros dos también habían participado del ensayo previo, pero tampoco dieron una solución más concreta, sólo participaron internos a dar una posible solución, lo que refleja claramente que la obra de teatro foro es para los internos, ya que pertenece a una realidad muy distante de las/os espectadoras/res: autoridades y estudiantes. Esto se debe a que no vivimos la misma opresión que los hombres y mujeres que se encuentran privadas/os de libertad.

De esta manera se evidencia el gran impacto que genera el Teatro Foro haciendo reflexionar a los internos. Claramente, no es una obra para ser mostrada a un público externo, en vista de que no somos nosotros las principales personas que necesitamos reflexionar de este tema, sino que son los propios internos quienes deben analizar esta solución para crear un camino más concreto a la reinserción. Sin embargo, creemos que al mostrarse frente a las autoridades creó un mayor impacto en estas mismas para analizar y discutir realmente sobre el nivel educativo que se está impartiendo dentro de las aulas del complejo penitenciario.

b) Curinga y actuación-participación

La figura del curinga, como ha sido explicado en el capítulo I de esta memoria, es parte fundamental del Teatro Foro, pues es la persona guiadora y mediadora de todo el proceso que debe seguir este tipo de teatro. Por lo tanto, ella es quien maneja a cabalidad las técnicas de Teatro del Oprimido. En esta ocasión la figura del curinga fue Myriam Espinoza, quien ha obtenido sus conocimientos del Teatro del Oprimido en un taller realizado en la casa La Morada, en Santiago, el año 1986, con integrantes del grupo de Augusto Boal de Brasil. Después de esa

experiencia, siguió estudiando los textos de Boal y aplicando sus técnicas a lo largo de su trayectoria: “tal como lo dice Boal. no son recetas” (Myriam Espinoza, junio de 2016).

Creemos en la importancia de su labor, pues los internos la estiman y la reconocen como una figura de respeto por su trabajo dentro del recinto. Ella tiene una larga trayectoria como monitora teatral, indaga en la creación de una metodología de trabajo con técnicas desarrolladas en la práctica teatral y participa en la formación de monitores teatrales intrapenitenciarios con internos, en el Festival Intrapenitenciario, con la participación de todos los módulos del complejo.

Las técnicas actorales de Myriam son utilizadas en el momento de la ceremonia. Ella se presenta simpática y alegre frente a todos los presentes. Habla claro, articula bien, se entiende todo lo que explica. Sin embargo, se presentan algunos aspectos que no ayudan a desarrollar el foro. El hecho de que la obra se haya presentado en el marco de una actividad institucional, con autoridades y estudiantes de Liceo, hizo que la relación fuera distante con el espectador. Como explica Bárbara Santos, “muchas veces, como practicantes de Teatro del Oprimido, actuamos en estas instituciones con la convicción de estar luchando por la transformación de la realidad cuando, en verdad, estamos al servicio del mantenimiento del orden establecido” (Santos, 10 de agosto del 2010). La misma nos explica que es muy fácil cometer el error de tornar la instancia de discusión que permite el Teatro Foro en una muestra de teatro didáctico.

Una vez presentada la obra a las autoridades, Myriam explica el formato y en qué consiste el método de Teatro Foro, pero no lleva a cabo una actividad previa con los espectadores. De hecho, entregó su explicación desde el podio, mientras que, para realizar un Teatro Foro, es importante hacer un juego previo de confianza, que permita romper el hielo con el espectador e introducirlo a su labor de especta-actor. En ello radica la relevancia del uso de las técnicas del Teatro del Oprimido y la labor del curinga: “el proceso rompe las defensas e inhibiciones del público pero más importante, se transforman de espectadores anónimos en una micro-comunidad voluntaria, activa y sensible” (Fiet, 2007: 25). Así, el diálogo claro es esencial en el momento de la participación para entrar en confianza y en

un ambiente más comunitario. El problema es que, en la disposición del espacio en el recinto penal, existía una gran distancia simbólica que separaba al público del escenario. De esta manera, no se logró desplegar cabalmente la propuesta en el espacio cotidiano de la cárcel, lo que desalentó la participación de los asistentes.

Por otro lado, creemos que, en las dos ocasiones en que fue usada, la metodología utilizada para que el especta-actor entrara a actuar no ayudaba, pues la obra se volvía a hacer desde el comienzo o se retrocedía demasiado. Cuando la persona pensaba que era pertinente levantaba la mano y Myriam le daba el pie para ingresar. Esta modalidad de participación hace que el tiempo para probar soluciones sea menor y, sobre todo, en la instancia de la Semana de la Educación Artística, no se logró generar un diálogo para analizar la solución que se daba. Tan solo se aclaraba o resumía la intervención, pero no se daban opiniones de por qué era una buena o mala solución.

Por lo anterior, podríamos decir que el curingaje no fue el idóneo. Esto, ligado a todas las cosas que entorpecieron el acto, como el atraso, el lugar donde se realizó la obra y el ser un acto oficial que desalentaba la participación y no permitía tener el tiempo suficiente para generar una discusión y buscar verdaderas soluciones. Es necesario que el curinga sea aún más cercano con el público, de manera que éste tenga la confianza necesaria para entrar a participar. Aún más en el caso de los jóvenes estudiantes, que se encontraban en un entorno nuevo.

Así, la labor que ha cumplido Myriam dentro del complejo penitenciario es sumamente valorable, considerando toda la disposición que se debe tener al trabajar en un lugar con un nivel de restricción importante y en el cual se deja de lado a este grupo de personas alejándolos de la sociedad. En la cárcel, se trabaja “por amor al arte”, debido a la falta de recursos otorgado a una forma de enseñanza distinta, como lo son todas las artes. Gracias a su labor, Myriam Espinosa ha logrado que cientos de internos reflexionen respecto de su condición y, además, adquieran mucho conocimiento acerca de las técnicas teatrales, lo que se hizo notar en su actuación de la Semana de la Educación Artística. El problema

es que, en esa oportunidad, paradójicamente, el propio Teatro del Oprimido se convirtió, en parte, en un espectáculo al servicio de la autoridad.

3. Voluntarias accionando en la cárcel

a) El grupo de Investigación Acción Participativa (IAP).

En el caso de *Tú educas, yo ¿aprendo?* existe un proceso previo de preparación que surge de un proyecto de investigación impulsado por Myriam Espinoza, en colaboración con sus colegas Nathalia Mardones y Camila Martinez. En este proyecto, ellas utilizan la metodología de investigación acción participativa, la cual postula que la investigación debe ser teórica-práctica y que, para ser llevada a cabo, debe involucrar a los agentes. Es por esto que los mismos internos formaron parte del grupo de estudio, pasando ellos a ser investigadores en conjunto con las monitoras, puesto que son los principales afectados por el tema a trabajar.

Primero, se enseñó la metodología que fue entregada por Lena Barahona Espinoza, quien es antropóloga y aportó al proceso explicando ciertos conceptos teóricos y etimológicos que los internos no conocían, considerando su bajo nivel de escolarización. Una vez aprendida y entendida la metodología, comenzaron unas sesiones de conversación extensas en donde el tema recurrente y al mismo tiempo la premisa era que no existe la reinserción. Como nos dice Nathalia en una conversación: “no hay un plan educativo ni nada que sirva para la reinserción en la cárcel, no hay nada que les haga reflexionar acerca de su situación” (Nathalia, abril de 2016).

Es por lo anterior que surgió la idea de realizar un cuestionario para que los internos lo aplicasen entre sus compañeros. Se formularon las preguntas que componían este cuestionario con el objetivo de saber lo que los mismos internos pensaban realmente sobre los mecanismos de reinserción. No hubo una tarea de politizar en la temática; más bien, se buscó obtener las apreciaciones sobre el tema en forma objetiva, desde la realidad de cada uno de los internos. Hubo diferentes propuestas para la aplicación de las encuestas, con diferentes

estrategias. Algunos quisieron realizarlas de incógnito en las ruedas de mate dentro de sus grupos y otros quisieron aplicarlas de forma directa. Las respuestas se fueron llevando a las sesiones de investigación, para ir analizándolas, bajo la guía de Nathalia y Camila. Los análisis y las conversaciones duraban varias horas, pues, como explica Nathalia, “la gente que ha vivido mucha opresión o ha vivido muchas dificultades tiene una capacidad de análisis muy grande y de profundizar mucho más rápido que una, que se ha mantenido en la superficie de la vida” (abril de 2016).

A partir de los resultados que se fueron obteniendo, se concluyó que hay profesores que llegan a fumar, a conversar y que inventan notas, siendo muy pocos los que realmente hacen clases. Los internos saben que el profesor es un factor de la educación, que no es el opresor máximo, y también saben que muchos de sus compañeros asisten a clases sólo por tener buena conducta, pues eso los ayuda a tener beneficios: “ellos recordaban a pocos profesores que hacían un trabajo más profundo en la educación del sistema penitenciario” (Nathalia, abril de 2016). Ni la educación que hoy se imparte en el recinto penal, ni su sobrepoblación ayudan en la reinserción, pero

Tampoco se busca victimizarse, el oprimido es consciente de su realidad oprimida, y desde ahí comienza a surgir la obra de Teatro Foro. Esta obra será parte de la investigación que se está realizando, gran parte de las respuestas serán sacadas por el foro (Nathalia, abril de 2016).

Finalmente, de todas las respuestas obtenidas, se sacó la más impactante, y la mayoría de los presentes, sino todos, opinaron que la reinserción partía por la educación y por profesionales comprometidos. No obstante, es importante destacar que ellos creen que no los hay, puesto que piensan que la mayoría de la gente trabaja por dinero.

A medida que se generaban estas reflexiones y se iban alcanzando conclusiones en torno a su realidad y sobre la reinserción, los internos comenzaron a estudiar, pero ahora sumando un nuevo conocimiento, el del Teatro del Oprimido. Para ello, se acercaron a la investigación de Paulo Freire y Augusto Boal y se rescataron experiencias de Teatro Imagen, Teatro Invisible, Teatro Foro,

etc. Esto, siempre desde la teoría, a partir de lo cual se comenzó a introducir la metodología que utilizarían para tratar el tema investigado de la reinserción.

El grupo de participantes en este trabajo de investigación ha sido variado. Sin embargo, existen algunos que vienen trabajando con las monitoras desde su práctica y que se han mantenido en todo el proceso. A pesar de los cambios que ha sufrido el grupo, por temas netamente ligados a la realidad carcelaria (como cambios de módulos o peleas personales dentro del recinto), siempre se han mantenido los objetivos y los conocimientos básicos que se quieren entregar, a lo que se suma el hecho de que los mismos participantes han multiplicado los conocimientos entre sus pares.

La dramaturgia de la obra fue surgiendo de manera espontánea a través de una improvisación que hizo uno de los internos, quien empezó a contar una historia desde su experiencia. Fue a partir de ello que se formó la trama, la que, a continuación, Nathalia se dedicó a completar. Esto resultó dificultoso, pues debía responder a una dramaturgia que propone la estructura del Teatro del Oprimido, es decir, una dramaturgia con un afán didáctico que permite entender los sucesos si no se han visto nunca. Más aún en este caso, con este tipo de temáticas o realidad, en donde existe un deseo y múltiples opresiones en el camino, y en donde es muy difícil encontrar solución. Nathalia explica que este ensayo para la revolución sirve de gran manera para que los internos vayan reflexionando desde un principio. Tal vez no tenga solución el problema, pero lo importante es llamar a la reflexión desde el teatro. Siempre es positivo practicar ejercicios críticos. Se entregan fundamentos de por qué las cosas están mal y los internos han tenido bastante libertad creativa. No se les victimiza, sino que se fomenta la crítica. Ella explica: “finalmente, el teatro de la cárcel siempre será terapéutico, y desde ahí se hacen los ejercicios críticos. Desde sus mundos parte un cambio y una reflexión crítica, trabajando desde la honestidad y la horizontalidad” (Nathalia, abril de 2016).

b) El voluntariado en pos de la vocación

Un ámbito importante de analizar es la manera en la que se logra llevar a cabo este proyecto de Investigación Acción Participativa que finaliza con una obra de Teatro Foro, es decir, cuales son los mecanismos de gestión que se utilizan para lograr su realización dentro del Complejo Penitenciario Valparaíso. Sabemos que Myriam Espinoza es una figura de gran trayectoria dentro de la institución, pues comenzó siendo la primera monitora teatral en trabajar con reos, primero en la Cárcel de Valparaíso, luego en el Complejo Penitenciario. Myriam indica que la motivación de este proyecto surgió desde la necesidad de seguir contribuyendo a un proceso de cambio genuino en los internos, que ha sido un aporte de largos años de experiencias pedagógicas intrapenitenciaria. El Teatro Foro surge como una herramienta para la toma de conciencia sobre los problemas que los oprimen dentro de la cárcel y son posibles de transformar.

Pero este proyecto, subraya, hubiese sido imposible de realizar sin la colaboración de Nathalia Mardones y Camila Martinez, ambas actrices con especialidad en pedagogía. Ambas llevan alrededor de tres años dentro del CPV como monitoras teatrales, adquiriendo gran importancia en la realización de la instancia de investigación y creación teatral porque son las que han mantenido un trabajo más constante con el grupo. Para Myriam, ellas “en el grupo de estudio son fundamentales para que este funcione. Tienen la confiabilidad de los internos, trabajan con ellos varios días de la semana y el trabajo en equipo es necesario para lograr un proyecto tan ambicioso, donde el Teatro Foro es una parte del todo”.

El proyecto se ha realizado sin ningún tipo de financiamiento por parte de organismos públicos y mucho menos por parte de la institución de Gendarmería. Myriam manifiesta que lo hace por vocación de servicio. Por parte del CPV, existe solo una colaboración para otorgar los permisos y, por otro lado, se firmó un convenio de cooperación con la Universidad de Valparaíso, a través de la Facultad de Arquitectura a la que pertenece la Escuela de Teatro en donde Myriam es profesora, con el objetivo de lograr el proyecto iniciado en octubre del año pasado. Además, el CPV se ha vinculado a la Universidad de Valparaíso por medio de las

prácticas profesionales de la Escuela de Teatro. Pero todo esto, sin ningún aporte monetario.

Finalmente, todo el proyecto funciona a partir del compromiso forjado entre las monitoras con los internos, formando un equipo de trabajo horizontal que lo vuelve un espacio diferente y transgresor ante la realidad carcelaria. En efecto, “el hecho de poner a los delincuentes en las cárceles, no los resocializa, de hecho los ha estigmatizado” (Leite & Maria, 2016: 143), por lo cual en el espacio de investigación conformado por el IAP se hace con los internos una antítesis del sistema penitenciario. Su trabajo es netamente social y artístico, lo que produce una relación y un resultado diferente: “el Teatro, cuando es social, apoya el crecimiento sociocultural y psicológico del individuo. Como resultado natural, hay una actitud de cambio en los internos actores” (Myriam, abril de 2016).

El trabajo de las monitoras se ve cruzado por una necesidad heterónoma de conseguir apoyo y financiamiento no comercial ni privado, sino público y estatal. En efecto, después de conocer el lugar y la forma de trabajo en su práctica profesional, y al descubrir en la cárcel un lugar potente de trabajo porque “la cárcel es una institución al servicio del sistema opresor, una institución estratégica” (Santos, 10 de agosto de 2010), ellas postulan a un concurso del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart), instancia administrada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile para financiar creaciones artísticas de toda índole, a nivel tanto regional como nacional. Postulan en la categoría de Formación en la región de Valparaíso con un proyecto llamado “Taller de Actores Monitores”, el que es adjudicado. El proyecto consta de un periodo de preparación actoral, para que luego los propios internos sean monitores de otras personas. Este proyecto ha sido realizado años atrás por Myriam Espinoza, quien, en esta ocasión, participa como asesora. Al año siguiente, postulan nuevamente a un Fondart, pero en esta oportunidad no lo ganan, por lo cual buscan financiamiento por otros lados. Así es como llegan a seguir trabajando mediante un programa del Consejo Nacional de la Cultura, a través de un proyecto que termina con un Festival de Teatro. En el presente año también se encuentran trabajando por el proyecto, aunque este aún no comienza.

Fernanda Carvajal y Camila van Diest (2009) se refieren a esta forma de financiamiento en su libro *Nomadismos y ensamblajes*: “si bien los fondos concursables aparecen en Chile como medio prioritario y prácticamente monopolístico de financiamiento de la actividad artística desde el Estado, las compañías no deberían ser reducidas a receptores o usuarios pasivos de éstos” (2009). A esta realidad de los fondos concursables se ven enfrentadas Camila y Nathalia como monitoras, al realizar un trabajo arduo dentro del Complejo sin recibir ningún financiamiento por parte de la institución, pero que necesita ser retribuido de algún modo. El problema es que, en este caso, la autogestión resulta muy difícil, pues requiere de autonomía por parte del grupo y no se puede realizar un trabajo autónomo cuando se trabaja con personas en la condición de estar privados de libertad. De todas formas, no puede decirse que sean meras receptoras de proyectos. Más bien, los proyectos se vuelven el modo de compensación de una labor que va más allá de recibir dinero y que, por otro lado, finaliza bastante después de ya comenzado su trabajo.

Sin embargo, lo más destacable de mencionar es que existe un compromiso que trasciende esta falta de recursos; con no dejar al grupo humano a la deriva de un sistema que deshumaniza las condiciones de vida y las relaciones humanas. Por lo mismo, el proyecto de Investigación Acción Participativa comenzó y se ha realizado más bien al margen o con independencia de cualquier método de financiamiento (es decir, existan o no recursos asignados), tan solo con la voluntad y los deseos de realizar un trabajo para discutir, descubrir y tomar conciencia frente a la prometida e inexistente reinserción social, trabajando a la par con los propios internos.

CAPÍTULO III. Teatro PalaBrota

Es importante que el Teatro del Oprimido se multiplique en Chile, para que la herramienta teatral pueda ser utilizada por cualquier persona y en cualquier comunidad. Existen algunos centros fuera de Brasil, especialmente en Argentina, para quienes deseen estudiar e indagar en esta metodología. Sin embargo, muy pocos chilenos han tenido el interés y la posibilidad de viajar para poder aprenderla de forma más directa y práctica, más allá de lo que nos pueden ofrecer los libros escritos por Augusto Boal. El caso del colectivo PalaBrota es excepcional en nuestro país, pero no sólo porque han adquirido conocimientos de Teatro del Oprimido, sino también porque se han preocupado de multiplicarlos en diversas instancias, siendo compartidos con personas que están trabajando en lo social, como profesores, sociólogos, psicólogos o gente que trabaja para el Estado.

En efecto, Teatro PalaBrota identificó el Teatro del Oprimido como una herramienta fundamental para la transformación social, dando así inicio a una continuada labor de desarrollo de este tipo de práctica participativa y política. Es debido a ello que dedicaremos el presente capítulo a la propuesta de este colectivo, para lo cual comenzaremos abordando la representación de una de sus piezas de Teatro Foro, *La Mochila*, la que tuvo lugar en Valparaíso, en junio del 2016. A partir de ello, analizaremos las diferentes técnicas de participación del especta-actor que emplearon en esa ocasión y, para finalizar, enfocaremos la manera en que realizan y gestionan su trabajo de investigación y creación teatral.

1. La pesada carga del género: *La Mochila*

Distintas figuras han analizado el progreso que se ha alcanzado en relación a la participación de la mujer en el aspecto laboral, indicando que hay ciertos aspectos que han ayudado a su integración laboral en Chile. Por ejemplo, la expansión económica generó nuevos puestos de trabajo e incrementos en los salarios reales superiores a un 50% desde el año 2000. Otro aspecto es el aumento sostenido en la escolaridad de la mujer, al mismo tiempo que se ha reducido la fecundidad, lo cual también ha favorecido la mayor inserción laboral

femenina. Asimismo, se evidencian cambios en las normas culturales que marcan una actitud más favorable hacia el trabajo femenino y hacia el papel que desempeña la mujer en el cuidado del hogar y la familia, particularmente entre los más jóvenes, los más educados y los habitantes urbanos. Un último elemento que ha ayudado a la integración laboral de la mujer son las políticas públicas, en la medida en que han contribuido a remover las barreras que dificultan la participación femenina. Este es el caso, por ejemplo, de la oferta de servicios de cuidados infantiles como sala cunas y jardines.

Sin embargo, a pesar de los avances, esto no es suficiente, pues la desigualdad en el hogar propiamente tal aún existe, según el análisis de José Olavarría en su artículo *Transformación de la familia conyugal en Chile en el periodo de la transición democrática (1990-2011)*. En su estudio, el investigador hace un seguimiento de la información entregada por la ficha CASEN en los años 1990, 2000, 2009 y 2011, enfocando el desarrollo de la figura del jefe de hogar casados/as dentro del hogar. En el 1990, los hombres que eran jefe de hogar sumaban 2.134.883, representando el 84% de la muestra, mientras que las mujeres eran 54.188 formando el 8,4%. En el 2011, los hombres eran 1.998.208 representado el 65,7% mientras que las mujeres ascendían a 311.990, lo que representaba el 16.2% de la muestra.

Lo anterior deja en evidencia un progreso, pero aun así no se logra el millón de mujeres que se presente como jefa del hogar dentro de los matrimonios constituidos. En su pieza teatral *La mochila*, el colectivo PalaBrotta se hace cargo de esta realidad contradictoria de manera sencilla, mostrando los conflictos conyugales asociados a ella en la intimidad del hogar. En particular, enfoca la opresión experimentada por la mujer que desea capacitarse en el seno de una familia chilena de clase media. La representación a la que asistimos, enmarcada en una propuesta de Teatro Foro, se llevó a cabo en Valparaíso en junio de 2016.

a) El Sitio Eriazo: un espacio cultural abierto

En Valparaíso existen numerosos lugares donde se pueden ver obras de teatro, desde sitios universitarios como la Sala Negra de la Universidad de

Valparaíso o la Sala de la Universidad de Playa Ancha, hasta otras de carácter independiente, como la sala Síntoma o el espacio Ancora517. Sin embargo, la propuesta de Teatro PalaBrotta es distinta, requiere de otro tipo de espacio para el montaje de lo que llaman “piezas teatrales”. En efecto, el hecho de que este colectivo se dedique al Teatro del Oprimido repercute en el tipo de espacios que eligen para actuar e interactuar con el público asistente, prefiriendo aquellos que favorecen el establecimiento de relaciones horizontales entre actores y espectadores. El Sitio Eriazo, lugar en el cual PalaBrotta presentó su pieza teatral *La Mochila* en Valparaíso, el 5 de junio de 2016, en el marco de la Jornada de Teatro de Lxs Oprimidxs, es uno de estos lugares favorables al desarrollo del Teatro del Oprimido.

Ubicado en avenida Ecuador 428, en el Cerro Panteón, este lugar es muy relevante culturalmente en la ciudad puerto, debido al gran trabajo que se ha estado realizando en él. En efecto, un grupo de jóvenes lleva dos años construyendo, resistiendo y organizándose, abriendo espacios de cultura, arte y educación para todas y todos. Sitio Eriazo fue un lugar abandonado, pero que hoy invita a levantar y multiplicar la organización popular por todos los territorios. Sus gestores creen en el cooperativismo como una forma de organización social que da iniciativa de acción para la obtención de un bien común a base de solidaridad, asociatividad, respeto entre compañeros y, lo principal, organización. Esto, a través de un esquema horizontal con responsabilidades vitales para el funcionamiento, con la autogestión como modo de financiamiento y motor organizativo, con un énfasis en la solidaridad, el respeto y la empatía con el entorno. Así, en el Sitio Eriazo se da vida a diferente tipo de actividades. Buena parte de ellas son expresiones artísticas y culturales, las que se planifican a través de asambleas que se realizan los martes a las 20:00 h y en las que cualquier persona puede participar.

Este sitio ha sido levantado principalmente por jóvenes con conciencia social que lo descubrieron, lo limpiaron y comenzaron a realizar trabajos para recuperarlo y poder funcionar en él, puesto que era un basural. En noviembre de 2015, un grupo de estudiantes de arquitectura de Noruega, bajo un proyecto de

voluntariado, llegaron a construir, en conjunto con quienes participan en el espacio, una gradería con un diseño moderno, parecido al de un anfiteatro. Esta estructura está hecha de madera y tiene una forma circular, dejando en su centro un amplio espacio a modo de escenario y para las distintas actividades que se llevan a cabo en el lugar. El Sitio Eriazo tiene suelo de tierra y es un recinto abierto, sin techo. Esto, lamentablemente, limita cuando hay mal tiempo y también en cuanto al sonido y la iluminación, pero, a la vez, este rasgo invita a la comunidad circundante, ya que varios vecinos pueden apreciar desde las ventanas de sus casas lo que aquí está sucediendo. Por otro lado, lo que separa a este espacio del mundo exterior es un muro que contiene retazos de madera con pequeñas aberturas, las cuales permiten que toda persona que pase por fuera pueda mirar lo que se está presentando y, si lo desea, pueda ingresar y participar.

Esta actitud, de hecho, quedó demostrada el día en que se llevó a cabo la presentación de PalaBrotá, puesto que mucha gente, al ver que había un grupo importante de personas reunidas, quiso pasar y participar en el evento sin un previo compromiso. Y esto es exactamente a lo que invita el Teatro del Oprimido: a accionar con nuestros pensamientos y deseos, a buscar la integración de la comunidad mediante esta herramienta teatral. En el Sitio Eriazo, se puede circular libremente por los diferentes lugares del espacio, incluyendo el escenario y las graderías, lo que facilita la interacción entre actores y espectadores, otra característica del Teatro del Oprimido.

Se puede apreciar que el espacio aún está en construcción. El servicio higiénico, la cocina y el escenario son trabajos que se han ido realizando a través de talleres, generando así una socialización del aprendizaje. A pesar de ser un lugar a disposición de la comunidad, ha sido víctima de robos, factor que incide inevitablemente en el buen desarrollo del Sitio, que, como ya hemos mencionado, al ser un lugar autogestionado, cualquier pérdida afecta aún más a la organización. Sin embargo, ninguna pérdida parece suficiente para desalentar a quienes lo sustentan con su asociatividad, pues en ese lugar se libran batallas cotidianas para la transformación social. La presentación de la pieza teatral *La Mochila* por PalaBrotá en la Jornada de Teatro de Lxs Oprimidxs es una de esas

luchas. Con una presencia de numerosas mujeres en el público asistente, se dirigió contra la opresión que muchas veces experimenta la mujer, cuando quiere desarrollarse en el mundo del trabajo.

b) Participación laboral y (auto)opresión femenina en La Mochila

Mucho se ha hablado últimamente del rol de la mujer en la sociedad, que está en un proceso de cambio y en una búsqueda constante de igualdad frente al género masculino, lo que aún no se logra. Así lo denota un estudio realizado por el Banco Interamericano de Desarrollo, el que arroja la siguiente información: “Según el Global Gender Gap Report 2013 elaborado por el Foro Económico Mundial (...), Chile ocupa el puesto 91 entre 136 países en el Índice Global de Desigualdad de Género” (Piras y Rucci, 2014: 5). La investigación de este organismo da cuenta también de una gran brecha en la disparidad de género en torno a la educación, aun cuando las diferencias se han logrado disminuir considerablemente en los últimos años. E indica asimismo que existen grandes diferencias en el empleo de la mujer, según su nivel de educación, su relación de pareja y las exigencias de cuidado en el hogar. Si bien se ha logrado avanzar en algunos aspectos, aún falta mucho camino por recorrer para lograr una equidad de género.

Debido a lo anterior, la obra de Teatro PalaBrota titulada *La Mochila* invita a reflexionar sobre la pesada carga que trae consigo la mujer, cuando se trata de desarrollarse laboralmente. En esta obra, se nos muestra la voluntad de una mujer por querer estudiar para ascender en su trabajo; voluntad que se conflictúa con las exigencias familiares de su labor como esposa, hija y madre. Los personajes de esta pieza son Carmen, la protagonista; Rubén, su marido; Rocío, su hija; Bárbara, su amiga; y Pato, el amigo de su marido; además de su madre y de su supervisora en el trabajo. La pieza, que es representada por tres actrices y un actor que asumen diferentes roles, se sostiene en una escenografía muy sencilla, compuesta de una mesa y tres sillas -facilitadas en la ocasión por el espacio Sitio Eriazo. Junto a ello se incluye un vestuario modesto, pero que permite identificar rápidamente a los personajes y sus características principales. Además, la pieza es musicalizada a través de cantos y una guitarra.

En *La Mochila* se muestra la historia de una mujer, Carmen, a quien se le ofrece la oportunidad de hacerse cargo de un nuevo local de la empresa donde trabaja, para lo cual necesita asistir a un curso de capacitación. El conflicto se suscita por la reacción de su familia frente a esta necesidad de salir a estudiar. La obra se desarrolla mediante un total de ocho escenas, que se inician con la celebración del matrimonio de Carmen y Rubén. La madre de la novia, junto a Bárbara, la amiga, irrumpen en el escenario interactuando con el público como si fuesen los invitados del evento que está por realizarse, incitando desde un comienzo a la participación. La segunda escena parte con Carmen arreglando la mesa para el desayuno, mostrándonos desde un comienzo y desde las simples acciones físicas de la actriz, la realidad en la que se desenvuelve esta familia. En esta escena, en efecto, se nos muestra la relación de servidumbre que mantiene con su marido.

Se desarma la escena para formar la tercera, que sucede en el trabajo. podemos ver a Carmen conversando con su amiga Bárbara de las distintas formas de vida que llevan, pues, a pesar de ser mujeres de la misma edad, han tomado caminos diferentes: mientras que Bárbara es soltera y tiene ganas de divertirse, Carmen está casi totalmente dedicada a los quehaceres de su casa y a su familia. La conversación es interrumpida por la entrada repentina de la supervisora. Ella le comunica a Carmen que necesitan a una persona para ser jefa en una nueva sucursal y que pensaron en ella, pero que necesitaría hacer dos meses de capacitación fuera del horario de trabajo. Carmen acepta, su amiga la felicita y la invita a celebrar su ascenso, pero entra Rubén para traerle las cuentas que se le quedaron en casa y la saluda escandalosamente, con la excusa de que “así saben que está comprometida”. Aproblemada, Carmen le manifiesta que no puede, pero finalmente le da en el gusto. Este pasaje es interesante porque nos muestra que Carmen podría tener otras alternativas de desarrollo personal, encarnadas en las trayectorias de su amiga y en su jefa, pero que a pesar de ello mantiene con su marido una relación de sumisión. Es decir, la opresión la tendría ella misma internalizada.

Con otro canto acompañado de acciones físicas de las tres actrices, se realiza la transición a la cuarta escena. Está Carmen en su casa y llega su madre del hospital, pidiéndole que la acompañe a realizarse los exámenes el lunes. Carmen le explica que no va a poder porque es el primer día de su capacitación, pero su madre, molesta, le reclama por seguir con esa idea de capacitarse, pues la llevará a descuidar su casa, su marido y su hija. De este modo, *La mochila* pone en evidencia la realidad de los argumentos machistas y patriarcales que sostienen numerosas mujeres de edad avanzada, quienes principalmente mantienen y traspasan la cultura machocéntrica de la mujer casada. En la quinta escena, Rubén intenta disuadir a su esposa de asistir a la capacitación, con la excusa de que por llevar más tiempo trabajando, él entiende más de esas cosas. Carmen no da su brazo a torcer, manifestándole la importancia que tiene para ella el primer día de clases, pero finalmente la escena termina cuando Carmen se retira de escena triste, pues su marido no comparte su motivación. En la escena siguiente, vemos a Carmen tratando de convencer a Rubén para que la deje salir con su amiga Bárbara. Luego de una serie de preguntas y aprehensiones, le dice que haga lo que quiera y Carmen, decidida, sale de todas formas con su amiga.

En la séptima escena, Carmen ya empezó sus capacitaciones y se muestra que Rocío y Rubén no saben mucho cómo enfrentar las labores domésticas, sin la presencia de la dueña de casa. Rubén queda solo en escena cuando entra su amigo Pato, acción que da comienzo a un momento crucial para el desenlace de esta obra, ya que Pato viene a ser la caricatura exacta del “macho”, develando la realidad social patriarcal latente en la que nos encontramos. Es por ello que rescatamos este extracto de la obra:

Pato: aquí po' compare, esperándolo pal partí'o, ¿ah, chuteadores, las medias, el equipo, ah? ¿Dónde estamoh?

Rubén: no voy a poder ir al partido.

Pato: jajaj ya, wena la talla, hoy día es semi final compare, ¿vamoh?

Rubén: sabí que no puedo, estoy cuidando a la Rocío, estoy haciendo las cosas aquí en la casa, no puedo ir.

Pato: ¿voh estay casa'o o no?

Rubén: sí.

Pato: ya, y ¿dónde está tu señora?

Rubén: es que le di permiso para ir a la capacitación po', si no veí que ahora soy un hombre moderno.

Pato: yaaa (irónico), súper moderno ¿voh sabí donde se capacita tu señora o no?

Rubén: si po.

Pato: allá donde te gusta ir a vo, po.

Rubén: ya, que soi weón, ¿cómo andai hablando eso de la Carmen?

Pato: yo no estoy hablando na compare, es lo que andan diciendo... Que andaba con la Barbarita, tú sabi po'...

Rubén: ya, pero esa es la Bárbara, no la Carmen, ¿vo sabí, no?

Pato: bueno ya, ése es otro tema, no es mi tema. Yo lo vengo a buscar pa' la pelota, ¿dónde está?

Rubén: ¿no pueden ganar una sin su goleador? Ganen uno no ma' po, hoy dia no puedo, después llego, al tercer tiempo.

Pato: es que yo no soy tan bueno, o sea, soy bueno, pero no para la pelota jajaja ¿vamoh?

Rubén: no puedo.

Pato: ah, ¿no vai a ir?

Rubén: no, no voy a ir, te estoy diciendo.

Pato: ¿y qué le digo a lo' cabro'?

Rubén: que no puedo, que yo llego después.

Pato: eeh, compadre usted les va a tener que dar explicaciones, ¿o quiere que yo les diga que usted está cuidando a la cabra chica, haciendo el aseo, haciendo la comida...?

Rubén: ya, diles, qué tanto...

Pato: ¡mala onda po compare!

Rubén: aahh...ya, le dai color.

Pato: no, ya, mala onda, ¡le doy color, po, le doy color! Ni un brillo, ni un brillo, haciendo la wea de la casa. Ya, ¡chaíto no má', "Rubena"!

La octava escena es la última de la pieza. Carmen llega un poco retrasada y, luego de la visita de Pato, Rubén la recibe furioso, sin siquiera querer escuchar sus excusas. Carmen, enojada, le responde que por diez años ha sido la que se

ha hecho cargo de todo. Para evitar pelear, saca su cuaderno para estudiar, en ese momento, Rubén toma el cuaderno y lo rompe. La escena queda en silencio y con la canción inicial, finaliza la pieza teatral. Este final da cuenta de un tipo especial de violencia intrafamiliar, pues, si bien Rubén no golpea directamente a su mujer, sí lo hace en forma indirecta, al destruir sus sueños de un desarrollo laboral.

Dentro de esta obra se puede evidenciar que existe un trabajo actoral diferente. Si bien antes de salir a escena no hubo un calentamiento previo, existió un momento de concentración. Una vez en escena, se nota el manejo de la voz por las actrices, siendo Felipe, el actor, quien a lo largo de la obra presentó fallas en la proyección vocal. De todas formas, se puede ver que esta puesta en escena, a pesar de su sencillez escenográfica que se completa fundamentalmente por los personajes bien desarrollados, representados y caracterizados, dándole profundidad a la trama, se vuelve más compleja y completa debido a la resolución que utilizan para las transiciones, agregando un mecanismo importante, la música, lo que vuelve a la pieza teatral más dinámica y logra hacer rescatar y remarcar momentos importantes, entregando además el leitmotiv que mueve la pieza.

2. Vínculos para la participación

a) ¿Separación o conciliación? Buscando la emancipación

Una vez finalizada la pieza teatral *La Mochila*, se da inicio al Teatro Foro. Se sigue aquí el esquema habitual de este tipo de teatro, en el que una representación permite exponer un problema social, ligado a una opresión particular que, como hemos visto, en este caso es de género. Oficia como curinga Pamela García, la actriz principal, quien les recuerda a los espectadores que la pieza presenta una pregunta. Lo principal es saber si las personas reconocen la situación que se está representando. Éste es el punto de partida del foro, el “reconocimiento de la problemática” (PalaBrotta, mayo de 2016).

“¿Hay alguien dentro de la pieza que tenga un deseo o sueño por cumplir?”, pregunta la curinga. El público entrega distintas percepciones, como que Carmen quiere salir a estudiar y es ella, por ende, el personaje que lucha por un sueño, pero tiene algo que la oprime, existe un obstáculo. “¿Cuál sería el obstáculo?”, vuelve a preguntar la curinga. Las respuestas incluyen a su marido, al patriarcado, al hombre, etc. Pamela va guiando estas conclusiones a medida que los espectadores van aportando sus ideas. Es evidente que la pieza teatral tuvo un impacto en el público, que se muestra indignado en sus respuestas.

Sin embargo, más allá de plantear una problemática, el objetivo del teatro foro es generar soluciones para la emancipación. Por ello, la curinga les pregunta ahora a los asistentes cómo podría hacer Carmen para cumplir su deseo, a lo que ellos responden igualmente indignados y entusiastas. Las soluciones que se entregan van desde la separación, hasta la necesidad de generar un espacio de conversación diferente con su marido. Pero, en general, las opiniones apuntan más bien hacia la separación, lo que plantea una fuerte disyuntiva en el público, porque, ¿es parte del deseo de Carmen separarse de su familia? Pamela, conduciendo el foro, indica que no es su deseo, por lo cual se debe buscar otra solución. Reflexionando, se dan diversas ideas y propuestas, hasta que Pamela le pide a una de las personas que cree tener una solución que pase al escenario.

Mónica, una mujer del público, es invitada a descender de las graderías para entrar a escena, convirtiéndose en la primera especta-actriz de *La mochila*. La curinga le explica lo siguiente: “la escena va a correr, en el momento en que tú creas que te es preciso entrar, dices ¡alto! y entras tú a protagonizar el papel de Carmen”. Mónica decide detener la acción en el momento en que Carmen habla con su marido y su amiga, antes de salir con ella. Sale de escena Carmen actriz y entra Carmen especta-actriz, es decir, Mónica. Su estrategia es decirle a la amiga que la espere afuera. Entonces se sienta y le explica a su marido con tono bastante bajo, por qué quiere salir. Su actitud conciliadora hace que la conversación con Rubén se extienda, por los deseos de Carmen de que su marido fuera más empático. Mostrándose Carmen decidida de su postura, deja a Rubén sin saber qué responder. Terminada la representación, la especta-actriz regresa a

su asiento y la curinga le pregunta al público en qué aporta su idea. Desde el público, una respuesta es que esa solución define mejor una horizontalidad en la relación de la pareja, aunque, aparentemente, esta segunda Carmen se ve igual de sumisa que el personaje original.

La opinión de un hombre espectador llama la atención, pues evidencia un deseo en común de la pareja, que deja en conflicto a Rubén, mostrándolo en su posición de poder. Carmen podría llegar a un acuerdo con su marido invitándolo a salir como pareja, juntos. Sin embargo, las opiniones contrarias no se hacen esperar: Carmen quiere salir con su amiga, no con su marido, ¿por qué tendría que salir sólo con él? El hecho de estar casadas, ¿obliga a las personas a recrearse siempre juntas? Se percibe en esta opinión un primer destello de machismo de parte del público, aunque éste no sólo surge de un hombre. Otra persona, una mujer, inmediatamente opina algo parecido, diciendo que Carmen podría desechar la idea de salir con la amiga para, mejor, salir con Rubén.

Camila, otra especta-actriz, tiene una nueva idea y levanta su mano, pidiendo la palabra. Ella quiere intervenir en la escena de la habitación, en el momento en que conversan en la cama sobre la capacitación que quiere hacer Carmen. Esta Carmen-Camila también habla en tono bajo. Trata de hacer consciente al marido, demostrándole que las necesidades de ella son tan importantes como las de él. Mediante esta estrategia, el marido se sensibiliza y reconoce en cierto modo la necesidad de su esposa, pero Carmen sigue sin cumplir su deseo y no se produce una modificación en el curso de los acontecimientos.

La tercera idea es entregada por Eli (la performista Eli Neira), quien también elige la escena del dormitorio, pero entrando a escena en el momento en que discuten por quién llevará a la madre de Carmen al consultorio. Eli aporta al foro mostrando la actitud de una mujer empoderada que habla fuerte, gesticula y ocupa sus manos para explayarse. Su estrategia es la de darse cuenta que las obligaciones se pueden delegar, porque no es la única a cargo de todo, sino que juntos conforman una familia y juntos se pueden hacer cargo de ella. Esta especta-actriz opta por dejar fuera la culpa, instalando a través de Carmen una

postura más sólida y decidida como mujer. El público se ríe, empatizando con esta postura empoderada de Eli.

Así culmina la pieza de teatro foro del colectivo PalaBrotá, este foro ensayo de instalación de ideas, planteando la reflexión desde un contexto específico. Aunque las/os espectadoras/os no necesariamente pertenecen a esta institución de familia conyugal, es para ellos una historia conocida, cercana y frecuente, por lo cual surgieron bastantes ideas, muchas de ellas drásticas, como separarse de su marido. Pero la idea principal del espacio de foro es justamente esta: crear e incentivar múltiples posibilidades para solucionar problemas de opresión.

b) Técnica actoral en el curingaje

Como señalamos más arriba, Pamela García es la que ejerce como curinga en Teatro PalaBrotá. En cada ocasión, su rol comienza antes de realizar la pieza teatral, cuando presenta a su colectivo y explica que se especializan en trabajar la técnica del Teatro del Oprimido, experimentando con distintas ramas del mismo. En esta oportunidad, indica que presentarán una pieza de Teatro Foro. Lo primero que hace es invitar a la gente a congregarse aún más, debido a que las condiciones del espacio que no ayudan a la acústica y también debido al clima, puesto que ese día hace mucho frío. Pero, además y a pesar de que no lo explicita, esta invitación tiene por finalidad principal el ayudar a crear la sensación de una mayor cercanía entre los integrantes del público, pues la técnica empleada del Teatro Foro requiere que éste se sienta en confianza. El público responde y algunos se acercan entre sí, mientras otros descienden hacia niveles más bajos de las graderías.

Continuando con la presentación, Pamela pregunta si alguien ha participado alguna vez de una experiencia de Teatro Foro, a lo cual muy pocos responden afirmativamente levantando la mano. Ella da una pequeña explicación sobre el método, indicando que en la pieza de Teatro Foro se plantea una pregunta que luego, entre todos, tendremos que responder. A continuación, inicia un juego con las manos y los dedos para atraer la atención del público. Este mismo juego se complejiza cuando la curinga nos invita a interactuar con las

manos y dedos de quienes se encuentran a nuestro lado, buscando que la gente entable contacto y se conozca entre sí. Luego pasa a otro juego que es verbal y descansa sobre la repetición, respondiendo a él el público con agrado, riendo y disfrutando.

A lo largo de nuestra investigación, hemos comprobado que la labor del curinga es fundamental, al punto que de ella depende que el especta-actor sienta la seguridad necesaria para dar su opinión y su solución posible para el problema planteado, así como la confianza suficiente para traspasar el escenario y actuar frente a desconocidos. Pero, además, por sencilla que parezca, se trata de una labor bastante compleja, que depende de la empatía que se logre generar con y entre el público mediante una variedad técnicas dialógicas y de animación. En la experiencia de la cárcel, esta instancia de juego y compartir no tuvo lugar, lo que, a nuestro juicio, afectó por completo la participación del especta-actor, más todavía tomando en cuenta que la gente no está acostumbrada a interactuar con personas privadas de libertad. Era necesario haber ayudado a encontrar una forma para que los distintos tipos de público que allí nos encontrábamos, es decir, estudiantes, autoridades, gendarme, internos, etc., nos sintiéramos en un ambiente más privado y comunitario, y con un nivel de confianza mayor.

En el caso de PalaBrotá, no sólo el Sitio Eriazo favorece la cercanía entre los asistentes, sino que, además, se da la instancia previa del juego y el lenguaje utilizado por Pamela es muy inclusivo. Más aún, en lo que cabe al género, ella en varias ocasiones utiliza la expresión “todos y todas”, la que -a pesar de haber sido recientemente rechazada por la RAE- demuestra una preocupación por crear una unidad y una congruencia en esta búsqueda de igualdad que plantea la propia pieza teatral. Junto con ello, la curinga le pide el nombre de cada persona que entra a intervenir, generando familiaridad con ella. Esto se refuerza porque siempre llama al público a incentivar al nuevo actor que ingresa.

Existe otra técnica ocupada por Pamela que es propia del curingaje y creemos muy positiva, que es la de crear una reflexión a partir de cada solución que el público va entregando, analizando con él en qué aporta la idea, por qué no sería una buena solución o qué fue lo que provocó en el opresor y en la misma

remoción de la opresión. En efecto, este llamado a la reflexión conjunta y al diálogo motiva a los especta-actores a querer participar, pero es también complejo de manejar. Si alguien diera una solución que los demás no consideran ideal o valoran poco, podría producirse un rechazo, cuestionando a quien la emitió. El curinga, si bien puede orientar el debate, no debe ahuyentar a las personas. Por el contrario, necesita impedir que ellas no quieran dar su punto de vista por miedo a ser juzgadas por lo que piensan. Todo curinga necesita tener en cuenta, al momento de animar el Teatro Foro, que nunca hay solo una solución, como explica el propio Boal:

Lo importante es saber los caminos posibles para salir de una situación de opresión, las posibilidades que existen. Entonces no hay que elegir una, porque puede ser que esta, hoy, me parezca la mejor; pero mañana la situación puede ser distinta. O puede ser que sea la mejor para mí, pero para otra persona con otras características, la otra solución puede ser la más indicada (Boal en Abellan, 2001: 191)

A propósito de esta última idea, referida a las características diferenciadas de cada persona, observamos que Pamela conduce las soluciones y propuestas del foro basándose en las características que Carmen posee, así como en el propio deseo de ésta. Así, el curinga no sólo media la relación entre los especta-actores, sino también entre ellos y la propia situación de opresión expuesta mediante la pieza teatral. Por ello, idealmente, no tiene que verse influenciado por los deseos particulares de quienes integran el público. Por ejemplo, muchos en el foro de Sitio Eriazo dan como solución que Carmen se separe de Rubén, pero Pamela permanentemente les recuerda que ése no es el deseo de Carmen, quien valora a su familia y a su pareja, pretendiendo conservarlas. La función del curinga es compleja porque, si bien la propuesta del teatro foro consiste en probar soluciones, no se debe perder de vista cuál es el deseo principal del personaje oprimido y cuál es la opresión que existe. Más bien, tomando en cuenta las características del personaje, se trata de otorgarle ideas para que pueda alcanzar su objetivo respetando su deseo. Deseo del cual se nos entregan las coordenadas mediante por el drama representado en la pieza teatral.

3. Prácticas de autogestión

a) Investigación: política y estrategias de participación.

A lo largo de la investigación del grupo PalaBrotá, ellos se han centrado en el carácter político que tiene el Teatro del Oprimido y el Teatro Foro, en su base de creación, de reflexión, de lo que ocurre después de una obra de Teatro Foro. La finalidad del Teatro del Oprimido es una finalidad netamente política; puede ser terapéutica para algunos de los que participan en el lugar, pero tiene una finalidad política independiente. Como nos explica Pamela, “el sentir es parte del proceso, lo que pretende y lo que propone es una acción social política concreta y sostenida” (mayo de 2016). Lo que ocurre en una reflexión de una obra o pieza teatral, es un impulso para llevar a cabo una acción concreta, en pos de una transformación de una realidad de opresión.

Para PalaBrotá, el Teatro del Oprimido entrega la posibilidad de que existan otras maneras o instancias de tomas de decisiones colectivas a través del consenso. Pues, cuando los ciudadanos y ciudadanas comunes y corrientes se cuestionan el sistema político, consecutivamente se tiende a criticar el concepto de “democracia” y qué visión se tiene de esta. Como plantea el mismo Augusto Boal en su libro *Estética del Oprimido*, en Grecia se inventó la palabra “¡Democracia! así fue bautizada la que sería la estructura política ideal para la relación opresora entre habitantes de una ciudad, donde les sería dado a todos el derecho de la palabra: la palabra es hecho” (Boal, 2009:191). El problema, para Boal, es que se tiende utilizar este concepto de democracia para aplicarlo al único sistema político existente hasta el día de hoy, el de “la monarquía”, cuya “esencia consiste en dividir personas en estamentos, castas o clases, escalas de poder y derechos, dentro de una estructura piramidal, que se acerca a la de los ejércitos o a la organización social de la Edad Media” (Boal, 2009: 192). Al estar bajo este sistema piramidal es bastante difícil establecer la concepción de democracia. ¿Vivimos realmente en un sistema democrático, si las decisiones de las/os ciudadanas no son tomadas en cuenta?

El Teatro del Oprimido es la posibilidad para que las personas vacíen su carga cultural en una toma de decisión: “la Estética del Oprimido es un método artístico que pretende ayudar a restaurar la idea original y humanista de democracia, reduciendo las distancias entre la base y el vértice” (Boal, 2009: 193). Para Teatro PalaBrota, el consenso es una herramienta que permite probar ciertas posibilidades de transformación sin tener que pensar en la solución final:

Se toma desde lo más básico; tu experiencia qué dice; la tuya qué dice; etcétera ¿Es necesario que lleguemos a una votación para saber qué nos hace bien a todos? Sin embargo, se mide desde otra lógica, la de nuestra capacidad de intervenir individual o colectivamente en algo que nos incomoda o nos indigna (...). El Teatro del Oprimido permite experimentar, nunca deja de ser una experimentación. Porque si un especta-actor levanta la mano y dice que quiere intervenir en una escena, no sabemos cómo quiere intervenir, no sabemos qué se le va a ocurrir ni cuál va a ser la respuesta de un otro que quizás quiere profundizar (PalaBrota, mayo de 2016).

Dentro de este proceso de experimentación, actualmente este grupo se encuentra en un proceso de convergencia de laboratorio. que surge de otro taller realizado por Pamela el año 2015. Ella nos explica que existían dos niveles de Teatro del Oprimido: como introducción a la herramienta y, luego, el segundo nivel con la Estética del Oprimido. Después, PalaBrota comenzó a experimentar con la estética del sonido. El actual laboratorio tiene por objetivo ahondar aún más en el árbol del Teatro del Oprimido, explorando en otros aspectos y herramientas físicas vocales, musicales, estéticas en general. Quienes toman el taller son personas que están trabajando o vienen del mundo social que se desea transformar, pues se asume que el Teatro del Oprimido permite hacerlo: “quienes nos hemos adheridos al Teatro del Oprimido hemos visto en esa herramienta, una herramienta para el ejercicio de la propia labor en nuestros micro espacios de transformación” (PalaBrota, mayo de 2016)

En el colectivo trabajan de forma horizontal, y cada uno tiene su rol. En el caso de Pamela, ella es la que ha absorbido y multiplicado la herramienta, traspasando información y conocimientos al grupo, además de organizar las

sesiones de ensayo. Sin embargo, han ido adquiriendo una concepción particular del rol del curinga. En general, se espera del curinga que sea la persona que maneje más ampliamente los perfiles dentro del rol, no solo curingueando la pieza teatral, sino también liderando el colectivo, a la manera del director de una compañía teatral. Sin embargo, PalaBrota está buscando ir desprendiéndose de un poco de esta guía. Todos están conscientes de que cada uno debe generar su propio espacio de multiplicación, para que PalaBrota no sea el único lugar de entrenamiento e investigación. El Teatro del Oprimido, en esta concepción, es un proceso político personal y colectivo, que se abre en un momento, se expande.

Teatro PalaBrota a lo largo de su investigación respecto al Teatro del Oprimido y sus presentaciones de la obra *La mochila*, ha logrado identificar ciertos aspectos que consideran fundamentales para lograr la participación del espectador. Lo primero que indican es que, al momento de presentar una pieza teatral, los espectadores deben reconocer la problemática que se muestra, verla cercana a ellos. Un segundo punto es formar un vínculo con el especta-actor a través de técnicas actorales para generar la empatía, la complicidad entre el público y la escena, rol del curinga. Así, es necesario “hacer evidente que esta línea que divide el espectáculo de quien especta es traspasable y que nosotras queremos que sea traspasada y que ellos tienen todo el derecho de traspasarla. “(Pamela, mayo de 2016). Un tercer aspecto importante para lograr la participación es producir la identificación de la gente y el reconocerse, pero es la indignación y el reconocimiento la generan la necesidad de participar y querer brindar una solución:

Hay que provocar, tiene que haber una indignación de parte del espectador para quiere entrar. Si ves algo y lo reconoces, pero no te indigna, no vas a tener la sensación de que esto se tiene que modificar. Esa sensación de indignación es necesaria provocarla para que esté esa ansiedad de participar (Felipe, mayo de 2016).

Para lograrlo, hay una responsabilidad de los que representan la pieza en la investigación y construcción de los personajes del oprimido, opresor y quienes actúan de aliados, quienes muchas veces representan figuras opresoras mayores.

Es, por ejemplo, el caso de Pato, que, más allá de ser el amigo machista, es esa figura social de opresión frente a la figura de la mujer y su rol en la sociedad. También existe una responsabilidad dramática, relacionada a cómo se desarrolla la trama, lo que podemos ver reflejado en la reiteración de escenas que se podrían denominar machistas, donde se ve el prejuicio ante la mujer solo por su género y la relación establecida que mantenían en donde la mujer debía hacer todos los quehaceres del hogar. Esta reiteración causaba una indignación; en varias oportunidades la gente se expresó y reaccionó frente a lo que se mostraba en la pieza teatral. PalaBrotta también nos señala que las piezas teatrales se van modificando y que, luego de cada foro, se va trabajando sobre lo observado, analizando la reacción de la gente, evaluando si hay algo que agregar para dar más posibilidades de transformación.

Otro punto que invita a la participación es la ausencia del final de la obra, motivo por el cual hablan de “piezas teatrales”, más que de obras en sí. Para ellos, más bien hay una situación de término de la obra que permite reflexionar sobre los posibles finales. Los especta-actores van pensando en forma colectiva y van sumando ideas, las que se entrelazan, mientras aparecen otras. Por último, los integrantes del colectivo reconocen que no van a lograr luego de la presentación que la mujer va a encontrar el camino a la liberación necesariamente. Pero agregan que el Teatro Foro sirve para ensayar posibilidades de actuar en la vida real, y eso es lo interesante, que el cuerpo viva por la experiencia, para que luego él reconozca ciertas situaciones y pueda reaccionar de una manera activa y consciente. Así, nos dice Pamela sobre *La mochila*:

Esta obra es provocadora y llama al cambio, y puede que les de rabia, pero no necesariamente le apuntan a cómo hacer el cambio, te fijas, porque el peso cultural de los espectadores es muy grande y seguramente se necesitarán otros procesos, porque son como procesos donde hay un hilo. Entonces la gente debe tener la capacidad para agarrar esa hebra y seguir tensionando llevarla a la crisis máxima (Pamela, mayo de 2016).

b) Desde la semilla: del conocimiento a la acción autogestionada

Pamela García es actriz egresada de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Santiago. Luego de un taller de investigación dictado el 2012, se fueron trazando los primeros pasos del colectivo PalaBrotá. La mayoría de las integrantes que actualmente conforman el colectivo son educadoras o trabajadoras comunitarias. Además, son casi todas mujeres, exceptuando a Felipe. Dentro de este grupo, Pamela asume el rol de Curinga no tan solo en la instancia de Teatro Foro, sino más bien en todo momento, ya que es ella quien va guiando y monitoreando las investigaciones que realizan y los talleres que dictan como colectivo. Ella es la única actriz del grupo y, además, ha recibido una fuerte formación del Teatro del Oprimido, primero con Raúl Shalom, quien hace Teatro Foro en el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) en Buenos Aires, Argentina, y luego en el Centro de Teatro do Oprimido (CTO) en Río de Janeiro, Brasil. De acuerdo con otra integrante del colectivo, Paula:

Nosotros somos unos multiplicados y multiplicándose por que en el fondo ese conocimiento, también el de Felipe que ha estado en distintos espacios, se han tornado taller y esos múltiples talleres cristalizados son los que se están convergiendo ahora (Paula, mayo de 2016).

Pamela tras recibir su primera formación en Argentina y una vez de vuelta en Chile, pasó alrededor de un año con la sensación de que debía generar un momento para compartir el conocimiento aprendido, pero sin encontrar un lugar concreto en donde poder llevar esto cabo. Ella sabía que, si dejaba pasar el tiempo, todo su conocimiento se iría quedando tan solo en su memoria; “se pierde si no se multiplica” (PalaBrotá, mayo de 2016). Finalmente, logró concretar su deseo en un taller abierto llamado Teatro Foro–Teatro del Oprimido como herramienta para la transformación social y alimento del imaginario ciudadano,

donde principalmente replicaría lo mismo que aprendió en Buenos Aires. La convocatoria fue abierta y se desarrolló en la Casa de la Memoria José Domingo Cañas, ubicada en la comuna de Ñuñoa, en Santiago. Fue la primera experiencia para Pamela como multiplicadora, y luego de este taller se desarrollaron tres versiones más. Para la última versión, se formó un grupo con el que se realizó un Laboratorio de Investigación de Poéticas Políticas. A partir de estas instancias algunas personas se fueron quedando, conformando luego el colectivo.

Como colectivo, el trabajo de PalaBrotta ha sido activo, organizando diversas instancias para la multiplicación de la herramienta con diferentes grupos de personas. Asimismo, se han preocupado de estar desarrollando en forma constante una labor de investigación interna, indagando en diferentes opresiones sociales para tratar en una pieza teatral. Además de *La Mochila*, que habla de una opresión de género en torno a las libertades de la mujer en su núcleo familiar, crearon también otra pieza teatral llamada *Mal Menor*, donde la temática abordada fue el sistema electoral, identificándolo como una opresión social existente en Chile. En la actualidad se encuentran trabajando para la creación de su siguiente pieza teatral, reconociendo la educación como principal eje de opresión y emancipación que influye en la sociedad actual y que, como colectivo, los mueve bastante debido a sus experiencias personales. Esta temática también es abordada en la pieza teatral *La Mochila*, pero se trata ahora de sacarla su relación con una opresión de género, de manera de reflejarla como transversal a todos y a todas.

PalaBrotta, dentro de su experiencia, sabe reconocer los lugares de encuentros como nuevas instancias de aprendizajes. Por ejemplo, a la hora de intervenir en las piezas teatrales, los tipos de público van evidenciando realidades socioculturales, diferencias ideológicas e incluso se pueden evidenciar nuevas

opresiones que, a veces, ayudan a profundizar la pieza teatral y replantearse nuevas conclusiones con la que están abordando su trabajo. Por lo mismo, siempre están dispuestos a participar en las instancias a las que los invitan y les entusiasma el ir creando redes en torno al Teatro del Oprimido. Como colectivo han asistido a los encuentros nacionales de Teatro del Oprimido. También fueron al 3° Encuentro de la Red Latinoamericana de Teatro del Oprimido en Bolivia, que se hace cada dos años. El 4° Encuentro tuvo lugar en Nicaragua, pero a él no pudieron viajar por falta de recursos económicos, importante limitante que afecta a los grupos de teatro del país.

PalaBrotá, en sus años de trayectoria, ha tenido pocos espacios de financiamientos retribuidos, ya sea mediante proyectos ganadores de fondos concursables o mediante remuneraciones recibidas por sus funciones. Las veces que han tenido la oportunidad de ser retribuido con algún dinero, este se ha guardado inmediatamente en el fondo común del colectivo. Dentro de los aportes que como colectivo han recibido, están las presentaciones realizadas por invitación de la municipalidad, que en algunos casos han sido remuneradas, pero en otros tan solo han sido retribuidas con un aporte o con el traslado. Además, han ganado tres concursos de Ventanilla Abierta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para participar en los encuentros internacionales de Teatro del Oprimido.

El principal medio de financiamiento de PalaBrotá es en base a la autogestión, lo que les permite complementar los aportes recibidos o generar recursos para sus proyectos. Por ejemplo, para la realización del primer taller, Pamela autogestionó todo, realizando una difusión por distintos medios: Facebook, afiches en universidades, creación del afiche, etc. Una vez consolidado el colectivo, PalaBrotá fue adquiriendo una forma de realizar recaudación de

recursos, siendo la manera más utilizada la generación de eventos con la colaboración de amigos para la música u otras animaciones y la venta, en los mismos eventos, de comida y bebestibles. Con esta forma de autogestión, lograron pagarse el pasaje para ir a Bolivia al 3° Encuentro de Teatro del Oprimido.

Para PalaBrota, la idea de denominarse colectivo queda demostrada en cómo se organizan, en la forma en que asumen sus responsabilidades y en la manera en la que se apoyan unos a otros como grupo. Existe un compromiso de cada uno y con cada uno. Por ejemplo, se han organizado como colectivo para recolectar fondos y apoyar los viajes de miembros de PalaBrota que han decidido realizar un estudio o perfeccionamiento en el extranjero en torno al Teatro del Oprimido. Su idea es funcionar de manera colaborativa y desde la horizontalidad, delegando tareas y generando un real compromiso por su trabajo. De esta manera es como han ido multiplicando su propuesta de Teatro del Oprimido.

CAPÍTULO IV. Colectiva Las Sin Rienda

Familia conyugal: matrimonio por voluntad propia, para toda la vida, sustentado en el amor a la pareja viviendo en un hogar, para procrear y criar juntos a los/as hijos: la mujer a cargo de la crianza y las tareas domésticas y el hombre como proveedor y autoridad.

Olavarría (2014)

La familia conyugal surge por la necesidad de establecer a la población de hombres trabajadores que llegaron a las ciudades a fines del siglo XIX. Este modelo buscaba asegurar la reproducción de la fuerza de trabajo que se requería para el futuro, el cual era avalado por el gobierno, subsidiando bienes y servicios como la salud, educación, vivienda, previsión social, las regulaciones y fiscalización de las normas laborales. Tras el golpe militar en 1973, el Estado se transformó, pasando a ser un Estado subsidiario, estableciendo un nuevo orden en el ámbito de familia-trabajo que afectó la estabilidad continua de la familia conyugal. La familia perdió el sustento económico y quedó librada a la capacidad y recursos que disponía cada núcleo familiar. Esto, hasta nuestros días, ha causado gran desigualdad y segregación en distintos sectores y poblaciones.

Es importante el término de “familia, ya que la obra que pasamos analizar a continuación está enmarcada bajo esta concepción. En algún momento, fue llamada familia “tradicional”, debido al consenso de distintas sociedades por vivir con esta conformación, considerado como “normal y natural”. A lo largo de la historia, con la modernización, esta concepción ha sido cuestionada. Era propensa al fracaso por la nueva función que tomaba la mujer, especialmente a partir del siglo XX. En la concepción tradicional de la familia, ella dejaba de lado sus intereses al ser obligada a cumplir una labor netamente doméstica, lo que no era algo positivo ni para ella, ni para la sociedad que emergía, como lo plantean Parson, Linton y Coontz, entre otros.

Hoy, si bien algunas cosas han cambiado, existen muchas familias en Chile que siguen manteniendo este principio. En estas familias, las mujeres están dedicadas a una labor de dueña de casa y asumen todas las responsabilidades ligadas a este rol. La colectiva Las Sin Rienda aborda este problema y la opresión

que significa para la mujer de estratos populares. Esta colectiva comenzó a trabajar el Teatro del Oprimido después de que sus integrantes asistieran a un programa de empoderamiento de la mujer impartido por la Municipalidad de Pedro Aguirre Cerda, en Santiago. Por medio del Teatro del Oprimido, Las Sin Rienda fueron llevando a escena y debate sus propias historias de opresión respecto de este rol y la educación, reflejándose en ellas cientos de mujeres que han sido oprimidas por sus padres, maridos e hijos hasta nuestros tiempos, llegando incluso a una dependencia absoluta, teniendo que soportar maltratos simbólicos, psicológicos y físicos.

1. *María Dolores* y el sometimiento

a) Espacios culturales en contacto

En el mismo marco de la Jornada de Teatro del Oprimido realizada en el Sitio Eriazo, en el que participó Teatro PalaBrotta, la Colectiva Las Sin Rienda fue invitada a mostrar su pieza teatral *María Dolores*. Este montaje ha sido llevado a diferentes instancias socioculturales, como por ejemplo la celebración del día de la mujer organizada por la Municipalidad de Pedro Aguirre Cerda o el aniversario de la agrupación de Marchanta de Córdoba, Argentina. En efecto, Las Sin Rienda han actuado en lugares diversos y frente a públicos variados en términos de las edades, los géneros y las nacionalidades. Sin embargo, dentro de esta diversidad, es posible reconocer como rasgo destacado el que se trate de estratos más bien populares o bien de grupos que trabajan en torno a lo popular, desde perspectivas sociales.

En el caso de la presentación de *María Dolores* en el Sitio Eriazo, la propuesta de Teatro-Foro popular de Las Sin Rienda tuvo un público que en su mayoría se componía de jóvenes de un rango de edad situado entre los 20 y los 30 años. Esto produjo un fenómeno interesante de observar, pues, si bien la pieza teatral en cuestión se encuentra abierta al debate y a la participación de quien asiste, es posible reconocer en ella una realidad que compete más que nada a mujeres viviendo la realidad que se denuncia, es decir, sobre todo mujeres

mayores de 50 años de sectores populares. Pero la diferencia etárea conlleva otras diferencias que necesitan asimilarse.

En efecto, como hemos explicado en el capítulo precedente, el Sitio Eriazo se caracteriza por ser un espacio que busca traspasar las barreras de edad para invitar a la comunidad a participar, organizarse, re-apropiarse del arte y los distintos conocimientos colectivizados que se pretenden generar en este lugar. Definitivamente se ha ido logrando, aunque existe una alta tendencia de que la participación sea más bien de jóvenes. Esto puede atribuirse a la energía que se debe depositar para aportar a la conformación de un espacio autogestionado y organizado como éste. Pero también se puede explicar porque se trata de un esquema de organización social de un nuevo tipo, que ya no descansa en lazos partidistas, gremiales o vecinales, por ejemplo, sino más bien en una asociatividad menos “dura”, más transversal y reticular con fuerte presencia de lo cultural en sus distintas dimensiones, a pesar de la inserción del espacio en un barrio concreto.

En el Sitio Eriazo, el afán cultural y político del grupo organizador se hace evidente en la disposición circular de las graderías y el escenario. Esta de alguna manera, rompe con la asimetría de los espacios teatrales convencionales, en los que algunos espectadores están más cerca del escenario que otros, teniendo por tanto mejor visión y mejor audición. También se rompe con una perspectiva vertical en la cual el escenario se mira desde abajo y los actores se encuentran arriba. En el Sitio Eriazo, si bien no se anulan todas las asimetrías, la construcción arquitectónica favorece una mayor horizontalidad entre actrices/actores y espectadoras/es, una perspectiva más amplia, una igualdad en el mirar y, asimismo, una mayor facilidad en el transitar entre graderías y escenario. Junto con ello, se trata de un espacio más bien pequeño, que logra generar un grado de intimidad, sin que esto redunde en una clausura, puesto que, como vimos más arriba, este espacio puede ser visto desde las casas vecinas.

Todos estos elementos favorecen la realización de propuestas artísticas y culturales, que de manera coincidente ayudó a la realización de las obras de Teatro-Foro, permitiendo una interacción fluida entre actores y espectadores, en la escena. Este fenómeno, que es promovido principalmente por el espacio en donde

se realizó la representación, repercutió definitivamente al modo en el que se desarrolló la instancia de Teatro Foro con motivo de la presentación de *María Dolores*. En efecto, esta propuesta provino más bien del conocimiento y la experiencia de mujeres de edad mediana, casadas, de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, las que mostraron el funcionamiento de una familia tradicional ante un público de otro perfil.

b) Influencia de la institución familiar en la educación de las mujeres

La historia representada a través de *María Dolores* corresponde a la experiencia de vida de una mujer popular. Esto se puede apreciar por medio de las acciones que tienen lugar en escena, a través de las cuales se van indicando las dificultades o más bien la imposibilidad que esta mujer ha tenido para estudiar, en distintas etapas, frente a la imposición social y cultural de ser esposa, madre y dueña de casa. La obra consiste en cinco actos, siendo representada por seis mujeres que asumen los roles tanto femeninos como masculinos.

Otros elementos de la representación contribuyen a reforzar el carácter femenino y popular de la obra. Estos elementos son, por una parte, la importancia que tiene la narración de los acontecimientos y, por otra parte, el hecho de que esta narración sea versificada en décimas. En efecto, por medio de estos recursos teatrales, la historia se sitúa plenamente en el ámbito de la cultura popular, especialmente urbana, al cruzarse con los géneros del cuentacuentos y la décima espinela, la que tiene especial relevancia en Chile principalmente a través de la llamada *Lira Popular*.

Por otro lado, en términos escenográficos, la obra consta de un biombo de género blanco, una mesa y dos sillas. Existen algunos elementos de utilería, y se denota una composición visual utilizando el color blanco y rosado. Junto con señalar la sencillez de la escenografía también se refuerza la característica popular de la propuesta, por la precariedad de la utilería. Un elemento adicional es el título de la pieza, que remite en este caso a la cultura popular mediática, ya que evoca un típico nombre de teleserie o telenovela mexicana (“*Simplemente María*”, “*María la del Barrio*”, “*Mis tres Marías*”, etc.) que, a su vez, incorpora el más

común nombre de mujer en un continente donde se instaló el catolicismo y, con él, el marianismo. Sin embargo, mientras que en estas producciones de masas las mujeres sufren, pero con un final feliz, en el caso de *María Dolores*, la vida es puro dolor. Así, apreciamos la postura crítica de la propuesta de Las Sin Rienda, que nos muestran una realidad de sufrimiento.

En efecto, *Maria Dolores* nos habla del rol efectivo que cumple la mujer en el ámbito doméstico versus la curiosidad y el entusiasmo que puede tener por querer aprender y terminar su enseñanza media, siendo reprimida en distintas ocasiones por la figura del hombre y, más concretamente, por su padre primero, y luego por su marido. Hace algunos años atrás, y todavía hoy en algunos sectores sociales, el rol de la mujer en la sociedad estaba determinado para cumplir funciones domésticas, criar a sus hijos y cuidar a su esposo. En la actualidad, podría decirse que la familia tradicional ha pasado a ser la familia moderna:

En la modernidad, la estructura de parentesco señalaba un espacio determinado para las mujeres y una serie de tareas de género. Esta estructura de parentesco estuvo determinada por el sistema de intercambio matrimonial, que reglamentaba las funciones reproductivas de la mujer, restringiendo sus áreas productivas y de participación política (Mendé, 2000: 273).

En *María Dolores*, se escenifica el conflicto entre la opresión masculina y el deseo de emancipación de la mujer, por medio del estudio. María Dolores, es una alumna aventajada en el colegio y desea seguir estudiando, pero su padre se opone a ello. Por este motivo, decide casarse, con la idea de que una vez casada y estando fuera del hogar paterno, podrá hacerlo. Sin embargo, las cosas no suceden como lo había planificado y mediante artimañas, el marido, que primero le había manifestado estar de acuerdo, va posponiendo una y otra vez el anhelo educativo de su esposa.

Esta opresión que experimenta la protagonista es representada por medio de cinco actos, a través de los cuales vamos conociendo su biografía. Como explicamos, cada uno de estos actos es introducido al inicio por medio de una narración, después de lo cual tienen lugar los diálogos. Transcribimos el relato en verso:

1° ACTO

Un día muy lluvioso
nació de madre una niña,
la cuarta de la familia,
el padre nada orgulloso
machista era como esposo
cómo padre, Señores,
nunca tuvo ningún cuidado para sus hijas
por esto que a la más chica
le puso María Dolores

2° ACTO

Así fue que a la familia
llegó por fin un varón,
poquito no más menor
que a la que llaman María,
crecieron hasta ese día
y al liceo quiso entrar,
fue María a preguntar
¿Papito cómo lo hacemos?
y el padre firme y severo
le dio respuesta fatal

3° ACTO

Entonces la cabra lesa
se fue pensando y pensando,
así como preparando
el futuro que hoy le pesa.
Pensaba que la tristeza
iba poder olvidar
cuando se fuera casar
con algún buen partido,

que fuera muy buen marido
y la dejara estudiar

4° ACTO

Año y años de lucha
los niños por fin crecieron
los más mayores se fueron.
María por dentro escucha
esa voz con fuerza mucha
que hace ver su realidad
protagonista en verdad
no fuiste nunca María
del mundo y la maravillas
que la vida sabe dar

5° ACTO

Pero en tu casa María
te quedan muchos dolores,
porque no entienden amores de sus sueños,
de rebeldía
sacar la voz a porfías,
abrir la puerta y salir
del cuerpo poder sentir
para volver a ser libre,
habrá que ponerse firme
para empezar a vivir

De esta manera, María Dolores representa la historia de una mujer que, a lo largo de toda su vida ha querido estudiar, pero siempre fue impedida de hacerlo, primero, por su padre, después, por su esposo, más adelante también por su condición de embarazo, por sus labores como madre y, finalmente, por sus propios hijos. Sobresale en esta historia el constante maltrato psicológico de que es objeto por parte de Juan Pedro, su marido, pues éste en cada ocasión que puede

la denigra y la menosprecia, hasta llegar, al final de la obra, a un maltrato físico concreto. Es decir, en último término se desencadena o se hace más evidente una violencia que estuvo siempre presente en forma simbólica y psicológica, con lo cual se desemboca en una tragedia en la que la mujer, por medio del castigo corporal, ve aniquilada cualquiera de sus opciones de emancipación.

Existen ciertos hitos que nos dan a entender que la historia está basada en una mujer que en la actualidad tendrían unos sesenta años de edad. Como cuando ella va a dar a luz sin saber el sexo de su bebé, tampoco está permitido que el padre ingrese al parto. Lo vemos también reflejado en que María Dolores tan sólo llega a cumplir su escolaridad básica, aun después de haber obtenido el primer lugar de su curso. Asimismo, al no haber tenido autorización de seguir estudiando, se tuvo que casar muy joven. Cada uno de estos hitos nos va mostrando el reflejo de una mujer del “bajo pueblo” sujeta a las transformaciones de la sociedad moderna, que acalla lo popular y somete a la importancia de la posición y el progreso, viéndose perjudicado en ese proceso el tradicional protagonismo de la mujer popular. Como bien explica Gabriel Salazar: “después de 1925 y hasta más o menos, 1957, la mujer de pueblo fue perdiendo su identidad tradicional. Su lugar protagónico en la sociedad del ‘bajo pueblo’. El centro de la vida popular fue pasando, de ella, al hombre proletario” (Salazar, 1992: 80).

Por consiguiente, a partir del trabajo asalariado del hombre surgieron nuevas instancias que fueron masculinizando la forma de vida, es decir, todo comenzó a girar en torno a los hombres, su trabajo, su fuerza física, su ocio, su organización, su esparcimiento; confinándose a la mujer al tradicional rol de dueña de casa y madre de familia. Así, ella comenzó a olvidarse de sí misma y a aceptarse dentro de esta nueva figura de sometimiento, como a María Dolores se lo indicó su propio padre, luego su marido y, más adelante, sus propios hijos.

No obstante, aunque esta historia nos remita a una época y a una edad en particular, la opresión que aborda aún se encuentra latente en la actualidad, sobre todo en los sectores populares. Aún hay muchas mujeres viviendo en esta situación, ya sea cumpliendo los roles que les establecieron o peor aún, atrapadas

con un marido violento recibiendo maltrato físico y/o psicológico constante, debido a que aún no existe una consciencia y cambio paradigmático en la mentalidad de la sociedad ante el maltrato. Además, muchas mujeres no encuentran otras alternativas de escape, por su edad o por su bajo nivel de escolaridad, persistiendo por ende en esta relación de sumisión y dependencia respecto del marido.

En la obra existe una figura interesante “La amiga”, ella vuelve a provocar en María Dolores las ganas de salir de su hogar y realizar nuevas cosas. La amiga le cuenta todo lo que ha hecho y conocido. Por otra parte, en el momento que a María Dolores algo le despierta el querer empoderarse como mujer, debe volver a enfrentarse a la opinión de su marido; todo en base a lo que dice la sociedad respecto al rol y los derechos que tiene la mujer. Tal como en *PalaBrotá*, descubrimos que ahí se encuentra el punto de tope.

En *Las Sin Rienda*, al analizar el trabajo actoral, nos encontramos con nuevas particularidades. Ellas tampoco realizan un entrenamiento previo y, más bien, en sus actuaciones, se percibe que el lugar de construcción de los personajes es más instintivo que producto de una investigación en profundidad, sin quitarle mérito, porque aún así lograr realizar buenas caracterizaciones y personajes completos, que se mueven principalmente producto de improvisaciones. En cuanto a la voz, lograron una buena proyección lo que siempre va a facilitar el entendimiento y la atención. Por otro lado, la obra logra estar bien resuelta, sobre todo al adoptar las décimas como mecanismo de transición enriqueciendo la puesta en escena.

2. Técnicas de participación

En esta ocasión, el que curinga *María Dolores* es Roberto Pino, actor, pedagogo y quien en el año 2014 fue al Centro de Teatro del Oprimido en Río de Janeiro a aprender esta herramienta. Al igual que Pamela, invita al público a realizar juegos en el momento previo a la obra para entrar en calor, haciendo golpear las palmas y los pies, subiendo y bajando la intensidad, realiza un juego de percusión para la atención de los especta-actores; por último, ejecuta un juego

donde la gente se saluda, identificando así a la persona que está sentada a su lado. Esto fue fundamental, ya que, a pesar que la actividad se realizó el mismo día y en el mismo lugar que la pieza teatral *La Mochila*, con un intermedio de música solamente, producto del frío y la duración de la actividad, hubo gente que se retiró y gente nueva que ingresó a participar. Por tanto, era muy importante que este nuevo público se sintiera en un ambiente comunitario para dar inicio al Teatro Foro.

Los espectadores se muestran alegres y entusiastas, Roberto indica que es importante y necesario poner atención a la obra porque la protagonista va a fracasar en un momento. Develando de esta manera que el especta-actor debe ser consciente de que la oprimida va a fracasar en un momento, para que ellas/os en el transcurso de la obra puedan detectar en qué ocasión podemos dar una solución para que la protagonista pueda conseguir su deseo.

a) Nuevas propuestas emancipadoras y radicales de la juventud.

Se da inicio al Foro. Entre aplausos, el curinga Roberto Pino introduce a la comprensión de la realidad que nos presenta la obra. Inmediatamente, se entiende que refleja una realidad que se acerca más a lo que pudieron vivir nuestras madres, abuelas, tías, mujeres mayores. El curinga le pregunta al público si reconocen el deseo que mueve a la protagonista, es decir, si reconocen el deseo de estudiar, de salir de casa, a lo que agrega que podemos relacionar esta temática con la pieza teatral anterior de PalaBrotta, solo que, en esta representación, el deseo se prolonga en el tiempo. Al buscar el impedimento del deseo, se reconocen diferentes figuras de opresión, como el marido, la sociedad, su hija, el entorno machista.

El curinga les pregunta a los asistentes si tienen una idea acerca de en qué momento se puede intervenir la escena para revertir la situación. La primera idea que surge desde el público es la utilización de un puñal para acabar con la situación. Esta idea es de todas formas discutida, pero su desenlace sería que María fuese a dar a la cárcel, lo que no podría ser una buena solución. El curinga vuelve a preguntar por soluciones, a lo que un hombre, Felipe, opina que lo que

debería hacer María Dolores es separarse, antes de que comenzaran a maltratarla. El curinga le pregunta si cree que la acción puede ocurrir en un escena particular y al tener Felipe la idea clara, lo invita a pasar a escena. Con un aplauso y un “¡acción!” de los especta-actores, se inicia la representación participativa. La escena corresponde al final, cuando el marido ya está colmado con las ideas de María Dolores y no la deja salir, a lo que Felipe, adquiriendo el rol protagónico, se enfrenta a él de manera decidida. Ahora bien, su marido no da el brazo a torcer y la manda a la cocina, donde ella debe estar. Antes de que la escena concluye en tragedia, María Dolores-Felipe le dice que ya no aguanta y que lo deja y se divorcia.

Habiendo finalizado la intervención, el curinga analiza la nueva propuesta con la gente, observando que, además de separarse, María Dolores logró un nuevo cambio de actitud, pues “se empoderó”. Pero la nueva propuesta, pregunta el curinga, ¿sirve? El público discute y se da cuenta que no del todo, ya que, una vez fuera de la casa, ella no tiene otro lugar donde llegar, lo que la hará volver y tener que seguir enfrentando una situación que perfectamente podría empeorar.

Surge otra opinión del público, con la idea de que desde un principio no se debería haber casado. María José entra a escena y la acción comienza. La escena elegida es cuando el marido viene a proponerle matrimonio a María Dolores. María José, en su nuevo rol, se demuestra desde un principio esquivada ante los acercamientos del marido, cuando este le propone matrimonio, María Dolores le dice que no está en sus planes, que su idea es estudiar. Juan Pedro le pregunta “pero ¿qué va a ser de tu vida si no te casas conmigo? ¿Cuáles son tus posibilidades?”. Ante esto, María José, empoderada, le responde que no necesita un hombre para hacer lo que quiera, terminando así la escena. Al analizar la nueva alternativa propuesta, el público se da cuenta de que sirve, pero desde una comprensión contemporánea y actual de la situación. La opresión que vive María Dolores no deja de ser difícil de ser tratada por el tipo de sociedad absolutamente machista de la época que nos muestran y de la misma familia en donde creció la protagonista. Recordemos que ni el mismo padre quería que terminara sus

estudios, siendo el matrimonio la mentira en la que incurrió para lograr su objetivo de tener independencia.

Luego viene la tercera intervención, en la misma escena anterior. Carolina pasa a escena y con el “¡acción!” del público, comienza la propuesta. La nueva alternativa que presenta es plantearle sus necesidades e ideas de entrada al marido, pero dentro del juego del amor que podría existir en esta pareja. Finalmente, hace que el marido reconozca la inteligencia de María Dolores, pero este termina ahuyentándose. Existe un empoderamiento, pero el curinga debe recordar que el Teatro Foro debe buscar alternativas para que la persona que ya se encuentra en la situación de opresión pueda accionar. Carolina, luego de las nuevas reflexiones en torno a la situación pide volver a intervenir la escena, pero esta vez en la última. En esta ocasión intenta dialogar y buscar alternativas más conciliadoras con el marido, pero este no quiere ceder e insiste que quiere una mujer para él, que no le diga qué hacer. No se logra solución y la pieza termina con las mujeres decidiendo irse y no aguantar la relación.

b) Curingaje improvisado

Ya hemos explicado la importancia del rol del curinga en cuanto a su labor específica de animador y mediador, así como el carácter que debe tener para generar confianza con el público. Sin embargo, Las Sin Rienda no se sienten capacitadas para hacer de curingas, por lo cual, cada vez que se presentan en algún lugar, le piden a otra persona que cumpla esta función. De manera que, la labor del curinga siempre es diferente, dependiendo de quién se hace cargo de ella. En cierta forma, esto puede limitar las posibilidades de generar una participación acorde a las expectativas de la colectiva. En ciertas ocasiones, el curinga es elegido por ellas, conociéndolo previamente. Sin embargo, muchas veces, el o la curinga es una persona que acepta desempeñar ese papel en el momento mismo de la función o un poco antes. El mecanismo habitual es que ellas le solicitan a una persona capacitada a los organizadores del evento donde se vayan a presentar y, después de conocer la sugerencia de los organizadores, invitan directamente a esta persona a cumplir el papel. El o la curinga elegida/o

suele ser alguien que tiene experiencia en teatro foro o en animación, una persona que destaque generalmente por su mayor histrionismo, didactismo y/o simpatía.

Un problema que presenta esta metodología es que, al ser tan improvisada, impide que el curinga tenga una reflexión sobre cuya base pueda ir guiando la pieza. Existe en este sentido una especie de descuido. La función del curinga es crucial porque elige los momentos en que la pieza se detiene, otorga la palabra para que los especta-actores se expresen y manifiesten sus opiniones. Además, los selecciona para que pasen al escenario a representar su propio papel, transformador de la historia. Todo este proceso debiera ser encauzado, de manera que surta los efectos esperados a nivel de la toma de conciencia del público respecto de la opresión.

Por ejemplo, en la representación de *María Dolores*, no se tuvo claridad sobre el final de la obra, confusión que se expresó mediante un silencio generalizado en el espacio, lo que motivó a las actrices a salirse de sus papeles para marcar dicho término. Por otro lado, como señalamos más arriba, las actrices mostraron cierta inflexibilidad al momento de interactuar con las propuestas de las especta-actrices. Mantuvieron una rigidez, respetando los roles preestablecidos, el guión, impidiendo que la interacción con el público modificara las coordenadas de la acción. Aludimos anteriormente a que, para Boal, el actor no debiera situarse por encima del espectador, sino que abrirse a una posibilidad de cambio, pero, en este caso, el esquema de actuación-animación basado en una excesiva improvisación lo impidió.

Esto nos permite apreciar nuevamente la importancia del curinga como mediador. Es decir, él no sólo “relaja” a la comunidad, sino que también intenciona la acción de los actores. Pero éstos también son fundamentales en la interacción. Los actores también necesitan reflexionar acerca de qué es lo que podría modificar a sus personajes en tanto opresores, lo cual no deja de ser complejo, pues exige una capacidad de adaptación a nuevas situaciones y contextos. En estas circunstancias, los resultados del teatro-foro dependen en gran medida de las experiencias tanto del curinga como de las actrices. En esta ocasión de la representación de *María Dolores*, Roberto tiene la experiencia, pero aun así las

actrices no salieron de sus roles preestablecidos. En efecto, Las Sin Rienda piensan que para curinguear se necesita tener un conocimiento previo de las técnicas, conocimiento del cual carecen. Ellas se conciben a sí mismas como receptoras del Teatro Foro, más que del Teatro del Oprimido en sí, por lo que piensan, de hecho, que su trabajo es incompleto. Desde este lugar es que desarrollan sus propuestas de teatro participativo.

3. Organización participativa en la población

a) Investigación: compartiendo experiencias de opresión

Nosotras no nos preocupamos por los proyectos,
sí queremos hacer algo, lo autogestionamos.

Las Sin Rienda, 2015

Luego de su primera presentación, Las Sin Rienda entraron en un periodo de investigación que fue guiado por Pamela García, integrante de Teatro PalaBrotta que les dio a conocer el Teatro del Oprimido. A través de la representación y el trabajo de entender cómo se desarrolla esta metodología, fueron reconociendo sus propias vivencias, siendo conscientes y reconociéndose como oprimidas:

De chica fuimos oprimidas en el sentido de que los papás, antes... Los hombres tenían que estudiar más, sacar la carrera adelante porque la mujer se casaba y tenía hijos y el marido la tenía que mantener, como que no había que la mujer tenía que estudiar sí o sí, sino que la posibilidad se le daba más al varón porque el varón sostenía a la familia (Thalia, abril de 2016).

También es una generación de mujeres en su mayoría por sobre los cincuenta años, las que vivieron una parte de nuestra historia nacional donde la opresión se ejerció durante muchos años:

Con lo del golpe de estado fuimos más reprimidas aún, porque nos callaron, no podíamos hablar, porque si no te mataban y, entonces, siempre, en todas las familias y todas las cosas hay una opresión. A veces, hasta una es opresora en cierta situación (Thalia, abril de 2016).

A partir de este reconocimiento, decidieron trabajar una historia de opresión que tuviera relación con su vida y crear a partir de ella una representación. Dentro del periodo de creación se reían, bromeaban, conversaban, etc. Su metodología, poco sistemática pero efectiva, consiste en conversar mucho sobre lo que van a hacer, sobre sus mismas experiencias, traspasando lo teatral a un grupo de apoyo y liberación. Sus historias se unen y, en base a eso, se va formando la historia. Inicialmente, trabajaron con la historia de Ana, una de las integrantes de la colectiva, pero al final todas aportaron algo, pues todas tenían historias de vidas parecidas, y así se fue formando la historia a representar. En definitiva, ellas crearon la obra *María Dolores*.

A través del teatro, y específicamente del Teatro del Oprimido fueron dándose cuenta de lo importante que era expandir mediante el arte sus experiencias de vida. Tras reconocerse a sí mismas como oprimidas, decidieron hacer Teatro del Oprimido, con el fin de ayudar también a la emancipación de la mujer. A lo largo de su investigación y sus presentaciones, ellas han podido observar la existencia de públicos distintos. Son conscientes de que su opresión es parte de su realidad, de mujeres mayores y no tanto de los jóvenes, por ejemplo, pero se han dado cuenta que igualmente la gente interviene con bastante entusiasmo. En su participación en Argentina fueron a presentar con mucho miedo, porque les decían que los argentinos eran más extrovertidos. No obstante, la gente participó con entusiasmo y se dieron cuenta de que la opresión de la mujer existe en todos lados y está presente en todas las sociedades.

Actualmente, en el 2016, han decidido trabajar otra temática, siempre desde las conversaciones y cuestionamientos que ellas han vivido o frente a los cuales se sienten conmovidas. Esta vez, la problemática que surge es la del adulto mayor. Ellas invitan a la actriz Fabiola Machado para el guiamento de las técnicas de actuación. Saben y asumen que no dominan ciertas técnicas específicas, pero están conscientes del gran impacto que generan en el público y es por este motivo que siguen realizando Teatro Foro. En esta otra propuesta, nos dicen, “hablamos sobre el asilo de ancianos abarcando también el por qué se llega al asilo y la responsabilidad de los hijos, todo a partir de nuestras vivencias” (Las Sin Rienda,

abril de 2016). Esta pieza teatral, a pesar de ser nueva, ya ha sido presentada en el 2° Encuentro de Teatro del Oprimido en Santiago y también en la 1° Jornada de Teatro de lxs Oprimidxs en Valparaíso. Así, se logró discutir esta temática del adulto mayor que se cruza con muchas opresiones que no alcanzamos abordar en esta investigación, pero que, sin duda, para la gente que asistió, fue motivo de cuestionamiento. De esta manera, nos cuenta Las Sin Rienda, se buscaron colectivamente soluciones a este problema complejo, que se encuentra cruzado por el sistema actual de pensiones o AFP que, actualmente, está movilizándolo en marchas a cientos de ciudadanas/os en distintas regiones de nuestro país.

b) Autogestión: mujeres organizadas

Las Sin Rienda nacen gracias a un impulso de la Municipalidad de Pedro Aguirre Cerda, la que en el año 2013 implementó un programa de “Mujer y Empoderamiento” en dos sectores de la comuna. En el norte, este programa fue dirigido por Fabiola Machado y en el poniente, lo fue por Pamela García. El taller fue libre y les dieron la posibilidad de elegir qué querían hacer: “nosotras siempre nos fuimos más por el lado de compartir, reírnos, hacer cosas más espirituales, relajación no queríamos nada que ver con la política y tampoco queríamos que nos impusieran algo” (Thalia, abril de 2016). Luego de un año de trabajo, el municipio les pidió que hicieran una representación que trabajara el tópico de “No más agresión a la mujer” y fue así como se juntaron los dos grupos. Eligieron los pañuelos rosados como el color que las identificaba y que hasta el día de hoy es característico de la colectiva. Así fue como se conformó Las Sin Rienda, integrado por siete mujeres. El 8 de marzo de 2014, Día Internacional de la Mujer, tuvieron su primera presentación ante un público, en la Escuela de La Victoria.

Posteriormente, estando ya consolidadas como colectiva y trabajando Teatro Foro, la Municipalidad de Pedro Aguirre Cerda en marzo de 2015 organizó el mes de la mujer, invitándolas a recorrer toda la comuna mostrando la obra *Maria Dolores* en alrededor de catorce colegios:

Estuvo muy bueno porque habían hartas mujeres de público y muchas se emocionaban y se sentían identificadas con la obra, de que habían visto su vida

en la obra, que así había sido su vida. La gente al opresor lo ofendían y le gritaban cosas a la actriz que representaba al opresor (Thalia, abril de 2016).

Sin embargo, frente a esta instancia del Mes de la Mujer, ellas sienten que las pasaron a llevar, pues no les preguntaron si querían participar o cómo iba a ser el convenio. El municipio no les pagó por presentar la obra en todos los lugares a los que la llevaron, justificándose diciendo que, gracias a la municipalidad, habían realizado la obra. Aquí vemos un gran abuso de poder, pues las aprovechan como objetos de manipulación política. Ellas declaran que se sintieron utilizadas, al ser el rostro y resultado del trabajo de la alcaldesa. Pero aclaran que sentían un compromiso con la gente y que por eso lo realizaron.

A mediados de julio de 2015 era el aniversario de la Agrupación de Marchanta en Córdoba, Argentina, lugar en el cual Pamela García había estudiado. Por eso, las motivó y les preguntó si les gustaría participar en el evento. Las Sin Rienda comenzaron a autogestionar su viaje mediante platos únicos, mostraron la obra con aporte voluntario para reunir el dinero y lograron recibir recursos de la Municipalidad para financiar parte de los pasajes a Córdoba. Ya en Argentina con motivo del aniversario, realizaron distintas actividades que incluyeron obras en varias localidades de la ciudad y charlas con la gente, entre otras. Además, tuvieron la oportunidad de presentarse en otros lugares dentro de Córdoba. La gente respondió muy bien y se dieron cuenta que las vivencias eran las mismas, más allá de las fronteras, “la mujer es oprimida en todas partes” (Patricia, abril de 2016), concluyen.

En su comuna, Las Sin Rienda empezaron a tener un protagonismo artístico. Por ejemplo, fueron contratadas por la 51° Comisaria de Carabineros, con el objetivo de abordar la sensibilidad y la forma de interactuar con mujeres que llegan a denunciar delitos de violencia. Esto, a través de casos reales que ellos trabajaron con un apoyo de psicólogos para ayudar en la investigación, para que los carabineros tuvieran mayor conocimiento acerca de cómo recibir y tratar con una mujer que llega en busca de apoyo. Finalmente ellas debían evaluar al carabinero sobre cómo las había recibido y cuál había sido su conducta. Para Las Sin Rienda, esto fue una experiencia muy buena y de gran utilidad para los

carabineros, ya que ellos cometen muchos errores. En efecto, varios daban comentarios insinuando que era culpa de la mujer y otros no tomaban la actividad en serio. Esto era molesto, pues existía un trabajo previo de preparación y una semana de presentaciones, con un desgaste emocional importante. Lo que más les impactó fue una carabinera que, a pesar de ser mujer, era muy distante, cortante y dura con su propio género. Un gran ejemplo de la misoginia existente entre las propias mujeres.

Las Sin Rienda, además, han sido partícipes de los dos Encuentros Nacionales de Teatro del Oprimido que se han realizado en Chile. Llegaron a Concepción a presentarse en el 1° encuentro, instancia que se desarrolló en enero del 2015, y también estuvieron presentes en el 2° Encuentro, realizado en su comuna, pues, esta vez, fueron ellas las que gestionaron el lugar.

Una gran problemática que hoy se les plantea es la falta de esta figura de curinga permanente y de una persona encargada de la producción. Este año, no han presentado su última obra, indicando que falta el trabajo que realizaba Pamela Garcia, quien, más allá de curingar la obra y de su trabajo dentro de la creación, era quien tenía los contactos y las motivó para ir a Concepción, a Argentina y a otras comunas dentro de Santiago. “Nosotras somos dueñas de casa, entonces necesitamos esa parte más profesional” (Aida, abril de 2016), nos dice una de ellas, señalando que esta labor de dueñas de casa es algo que complejiza su trabajo como colectiva y que, en este punto, el desarrollo del grupo se ha visto superado. En efecto, en sus procesos anteriores ellas habían sido capaces de hacer todo por ir a juntarse con el grupo; respecto a sus labores, dejaban el almuerzo listo para la familia, hacían las cosas del hogar y también transaban responsabilidades con sus familias para poder asistir a las distintas actividades. Pues, cuando decidieron conformar este grupo, las que tienen maridos e hijos tuvieron que conversar con sus familias para poder tomar este compromiso externo. Este compromiso, nos explican, las sigue motivando, pero sienten esta carencia de una persona que las guíe en la investigación en cuanto a lo actoral y a la gestión, de manera que ellas puedan mostrar su realidad y sus ideas respecto a las opresiones.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación y participación en instancias de Teatro Foro, mediante distintos encuentros y entrevistas, hemos vislumbrado el gran impacto que genera la herramienta del Teatro del Oprimido tanto en quienes lo practican como en los cientos de especta-actores a quienes se le entrega esta herramienta de cambio social. El Teatro del Oprimido en Chile es realizado mayoritariamente por mujeres, lo que, creemos, se debe a que las mujeres seguimos estando en situación de opresión, coartándonos hasta nuestra propia historia. “A las mujeres se les cierra el mundo, porque su experiencia ha consistido en resolver las cosas prácticas dentro de una casa y además divididas y aisladas unas de otras, entonces no tienen dimensión política” (Pisano y Franulic, 2009: 114). Por lo mismo, es importante la búsqueda constante de la liberación apropiándose de una herramienta como el Teatro del Oprimido para traer a la discusión los propios temas de nuestro género. El sistema capitalista y patriarcal ha enfermado la sociedad, llenándola de violencia, dominio, ego y competitividad.

El mal de la civilización es la mente patriarcal. Y no me refiero sólo a la sociedad patriarcal que hace que los machos predominen sobre las mujeres y tengan un acceso más fácil al poder y a la economía. Me refiero a una forma de mentalidad que actualmente ya todos compartimos, hombres, mujeres y niños, contaminados por el mismo virus (Naranjo en *Mujer Salvaje*, 17 de enero de 2011).

Es por lo anterior que creemos necesario seguir utilizando el Teatro del Oprimido para romper con los esquemas establecidos y discutir respecto a esta opresión. Es decir, es importante que tomar conciencia de la opresión no quede tan solo en una molestia y en un querer sensibilizar a hombres y mujeres; lo esencial es que exista un descubrimiento de nuestra opresión para, así, buscar maneras de aumentar el empoderamiento, la autonomía y la autoestima de los oprimidos, especialmente invitándolos a entrar en escena.

Identificamos también que el Teatro del Oprimido y su multiplicación se encuentra todavía en una etapa inicial en Chile y en especial en las principales

ciudades en las que se trabaja, Santiago, Concepción y Valparaíso, que son los principales enclaves urbanos del país. Pese a ello, en nuestra investigación también aprendimos que en Chile se realizó Teatro Invisible en el periodo de la dictadura. Augusto Boal visitó el país en los años 1980 y Patricia Crispi impartió talleres en la Casa de la Mujer La Morada, en Santiago. Sin embargo, debido al mismo estado en que se encontraba nuestro país y, después, debido al consenso de la transición, la herramienta no se siguió desarrollando. Solamente se reactivó con el nuevo ciclo de protestas que se inició sobre todo a partir del año 2011, con las movilizaciones estudiantiles por un cambio en la educación.

Pero nos hemos dado cuenta de que, en los distintos grupos abordados, se puede percibir e identificar un conflicto con instituciones establecidas por la sociedad, como lo son la familia, el matrimonio, la cárcel, etc. Se trata de instituciones sociales aceptadas que, de alguna manera, son las mismas que oprimen a estas personas, dándonos cuenta, el gran daño que provocan por sustentar el sistema de poder imperante. Si bien el Teatro del Oprimido en Chile hasta el momento no aborda el abuso laboral, que en un principio creímos que sería una de las temáticas latentes, descubrimos que los temas principales se centran en el machismo, el género, la violencia, pero con un eje transversal, cruzado por la **educación**. En efecto, una característica común a las tres propuestas conocidas de Teatro Foro que fueron analizadas es la gran importancia que le asignan a la educación, en una sociedad donde, durante varios años, el problema ha estado en discusión sin obtener aún una solución real. Por medio de nuestra investigación, constatamos que la educación se concibe como una instancia de **emancipación**, pero presentando el problema de estar, ella misma, sujeta a diferentes opresiones institucionales o familiares que impiden su realización.

Además, detectamos que el Teatro Foro es efectivamente la técnica del Teatro del Oprimido más aplicada en Chile y nos parece importante mostrar el funcionamiento que adquiere, la modificación con la que se está aplicando, puesto que mayoritariamente se trabaja desde el interés del grupo y bajo su propia investigación. Esto difiere de la forma en que Boal pretende que suceda,

consistente en trabajar desde la problemática de una comunidad a la cual se le asiste y en entregarle esta herramienta para que la utilicen y puedan llegar, a través del teatro, a dar solución real y concreta de un determinado problema. Esta modificación la percibimos a grandes rasgos, pues, al conocer al Grupo IAP, vemos que aquí sí existe una entrega de la herramienta, en donde los internos en conjunto con Nathalia y Camila tuvieron un periodo de investigación para llegar al reconocimiento de sus opresiones. En los demás casos, sin embargo, se conforma una agrupación teatral cohesionada en torno a propuestas similares, las que se presentan antes diferentes especta-actores. Más que opresiones específicas de la comunidad en la que tiene lugar la presentación, se trabajan opresiones más bien transversales a la sociedad.

Creemos que esta modificación existente de la técnica puede ser producto de la gran carencia de curingas que a lo largo de nuestra investigación descubrimos. Efectivamente, como hemos dicho en forma reiterada, el rol de curinga es primordial para la realización fructífera de un Teatro Foro. Para realizar esta labor, es esencial que la persona tenga un conocimiento profundizado respecto de las técnicas, así como una formación amplia y multidisciplinar, de manera que el foro sea conducido en forma adecuada. Pues el o la curinga es quien tiene la responsabilidad de entregar confianza al público, para que pueda desenvolverse sin miedo. De acuerdo a esto, es fundamental que se abran nuevas posibilidades de formación en Teatro del Oprimido y curingaje dentro o fuera de Chile, ya que el curinga es quien luego entrega la herramienta y multiplica sus conocimientos. Por tanto, a través de su experiencia concreta en nuestro contexto podría profundizar en una metodología más específica para nuestro país. A raíz de esta necesidad, actualmente se está gestionando la visita de Bárbara Santos al 3° Encuentro de Teatro del Oprimido. Ella es curinga y ha escrito respecto a la importancia de este rol (rescatamos para nuestra investigación su libro *El arte de Curingar*). Así, podremos retribuirnos con sus conocimientos respecto a esta figura que en nuestro país es preciso desarrollar.

Ligado al curingaje, otro aspecto importante dentro del Teatro Foro que hemos descubierto en esta investigación son los juegos previos a la puesta en

escena. Estos juegos que adquieren una posición fundamental, pues, como indicamos, ayudan a generar un ambiente de confianza y comunidad, permitiendo que todos los especta-actores se sientan con la posibilidad de entregar su opinión y quieran participar corporalmente de la obra. Es por ello que se destacan incluso dentro del Árbol del Teatro del Oprimido, ubicándose en el tronco, lo que evidencia su transversalidad y relevancia para cualquier técnica de Teatro del Oprimido. Además, los juegos tienen su propia metodología: primero, se busca la participación individual de cada uno de los espectadores a través de lo corporal; luego se va incluyendo la voz; y, por último, se promueve la participación con otros, la interacción con los demás espectadores, para generar entre ellos vínculos más directos.

Gracias a estos juegos, la persona que asiste al Teatro del Oprimido puede reconocer a quien tiene a su lado, situación que no se da en ningún otro tipo de teatro. Por lo mismo, son un suceso esencial, ya que el público de nuestro país pareciera ser un público más pasivo y tímido, que generalmente requiere de palos blancos o del conocido plan B, en caso de que la gente no quiera participar. Sin embargo, por lo que hemos descubierto en las presentaciones a las que pudimos asistir, estos últimos mecanismos de ayuda no son necesarios si el curinga está capacitado para lograr la integración lúdica de los espectadores, soltando la participación.

Finalmente, un gran punto que ha sido difícil de analizar es la producción y gestión de las instancias de formación y desarrollo de la herramienta, especialmente en torno al financiamiento. Es real que para llevar a cabo el Teatro del Oprimido en Chile se debe recurrir a la **autogestión** o al capital económico de cada persona que está interesada en la metodología. Podríamos decir que el Teatro del Oprimido está al margen del teatro con un fin rentable y es más bien un acto social, porque una de las cosas que hemos descubierto, es que la mayoría de las personas que trabaja la herramienta lo hace a través de un voluntariado. No existe retribución económica ni siquiera dentro de actividades impulsadas por instituciones. Esto es valorable porque expresa el real compromiso social que mueve el oficio teatral, pero, a su vez, es necesario que las instituciones

consideren dentro su distribución de recursos estas instancias, de manera de retribuir el trabajo de gente profesional que entrega su compromiso, su tiempo y sus conocimientos para intervenir en la sociedad. Es importante dejar de descansar en la labor voluntaria, olvidando e ignorando, por parte de los organismos públicos, que el arte es un arma potente de autonomía social.

Por último, el hecho que el Teatro del Oprimido esté en un periodo de iniciación hace que aún se encuentre en un proceso de búsquedas y consolidación para desarrollar de mejor manera las instancias de encuentro y de multiplicación de la metodología. Sin embargo, actualmente se está autogestionado el 3° Encuentro del Teatro del Oprimido, tras la realización del 2° Encuentro de Teatro del Oprimido en Chile, en donde se formó la Red de Teatro del Oprimido Ngullumapu, integrada principalmente por mujeres de Temuco, Tomé, Santiago y Valparaíso. Para organizar el 3° Encuentro, se llevó a cabo una reunión a comienzos de abril en la que se decidió que el evento se realizará en nuestra región de Valparaíso, en enero de 2017. Después de esta reunión, se formó un grupo de todas/os las/os de Valparaíso con interés en la herramienta teatral; grupo del cual nosotras formamos parte y en donde nos encontramos trabajando para definir nuestros objetivos y visiones. Así fue como se conformó el Grupo Las Sospechosos, del que somos integrantes. Nuestra principal labor, en este momento, es la de reunir los fondos para el evento de enero de 2017 y es por este motivo que organizamos la Jornada de Teatro de lxs Oprimidxs del 5 de junio del presente año, incluyendo un plato único, como una forma de dar a conocer la herramienta y acercarlo a la comunidad.

Creemos en la importancia de rescatar el carácter político del Teatro del Oprimido; carácter que ha guiado toda nuestra investigación. El Teatro del Oprimido invita a todas las personas a ejercer un rol activo de cambio, como pudimos constatarlo en todas las temáticas sociales que se cruzaron con nuestra investigación, como la desigualdad, la educación, el género y muchas otras temáticas que nos involucran. Pareciera ser que la gente está resignada a vivir con las problemáticas y opresiones que han sido impuestas desde la hegemonía. El mismo gobierno debiese ser representativo en nuestra ciudadanía y según esto,

desarrollar políticas públicas para equiparar la desigualdad. Sin embargo, se ha develado mediante las nuevas plataformas de comunicación y redes sociales que esto no es una realidad en Chile. Cada vez aparecen con mayor frecuencia a la luz pública distintos casos de corrupción, abuso y robo por parte de la clase política. Esto provoca en un porcentaje considerable de la población un estado de indignación, cruzado con una fuerte desilusión y que posteriormente conduce al conformismo. Sin embargo, es necesario que cada persona se sienta parte de poder entregar una solución a los problemas que lo aqueja. El Teatro del Oprimido invita a cada persona a reflexionar, a no centrarse en una crítica sino en buscar una solución, y no de forma individual, sino en conjunto, para buscar el bien común. Hoy podemos ver a cientos de persona que marchan y hacen sentir su malestar. El Teatro del Oprimido incentiva al cambio concreto y al “ensayo”, para que luego cada persona pueda enfrentar de mejor manera esa situación de opresión.

Se nos hace imprescindible rescatar y destacar la diferencia de este teatro político participativo respecto del arte por el arte, el teatro comercial y el teatro meramente estético, en una concepción no política de la estética. Si cada uno de ellos busca decir algo y hacer que el espectador reflexione o se emocione, nos preguntamos: ¿realmente lo logran? ¿Qué público es el que va a estas representaciones? ¿Son para el público o para el actor? Creemos que la sociedad actual necesita un nuevo despertar de la conciencia y es por ello que el arte debe ser un canal de acción y opinión, no tan sólo de contemplación y pasividad.

Muchos se han referido a lo terapéutico del Teatro del Oprimido como un resultado no esperado, ya que la personas sienten, se emocionan y se cuestionan de forma real, al existir una involucración directa. El Teatro Foro es solo el comienzo, ya que pudimos observar que, luego de cada instancia, cada persona que participó continuó discutiendo respecto al problema que enfrentaba el oprimido. Existe una indignación, se ve, se manifiesta. Existe una inquietud por saber qué haría él/ella en ese lugar, planteando los problemas sociales que existen hoy en día. La importancia recae en reconocer y observar el conflicto, y es ahí en donde se vuelca la posterior discusión y reflexión luego de que la instancia

acaba. De esta manera, la clásica crítica de la actuación, la estética y todo lo que conlleva el teatro de cuatro paredes pasa a un segundo plano. Evidentemente, no son temas menos importantes, puesto que las estéticas propias de cada grupo en su simplicidad y las actuaciones con las que enfrentan la intervención del público, son muy interesantes de analizar, pero no en forma exclusiva, sino siempre en relación a la dimensión política de participación y emancipación.

A propósito, podemos reconocer que en Chile existen muy pocas instancias de teatro participativo y menos aún de Teatro del Oprimido. Sin embargo, en Valparaíso, la compañía Teatropikal, fundada el año 2010, ha indagado sobre el teatro participativo. Es un grupo que trabaja constantemente con la improvisación como experimentación dentro sus puestas en escena. Y dentro de todos sus proyectos, nos parece importante destacar su última creación, *Sobremesa*. Éste es un montaje que transcurre en un restaurant donde todos los espectadores que asisten al teatro son los clientes del restaurant, cada uno debiendo sentarse en una mesa larga con una capacidad de treinta personas. Los actores son los que atienden el local y el espectáculo pasa a ser tridimensional, pues el ambiente hace olvidar que es una obra de teatro y nos sumergimos en la realidad misma; es una instancia que incita a la participación y a sacar la voz desde la cotidianidad del “tomar té”.

Los actores plantean una problemática de opresión en el lugar donde trabajan y de algún modo es visible la desesperación de no poder salir de ahí. La importancia mayor de este acontecimiento, es que estas treinta personas se encuentran habitando el espacio escénico, lugar que se torna un espacio de absoluta realidad. Hay una línea muy delgada de ficcionalidad, pues las personas asisten conscientemente a esta experiencia. A pesar de ello, desde el momento que los garzones atienden la mesa, se genera un vínculo con los actores. Lo enriquecedor de esto, es que siempre puede ir variando la relación con el público, pues las personas tienen diversas posturas políticas, por lo cual siempre se reacciona de forma distinta:

Su trabajo ha estado marcado por la relación con los públicos, desde la construcción escénica, integrándolo en lo que va pasando en la escena, en su

relato tienen lo que ellos le llaman un “espacio de indeterminación” donde es el público quien da la respuesta a ver cómo continúa el relato (Díaz, 2015: 5).

Si bien en *Sobremesa* uno de los objetivos es hacer que el público se sienta en un restaurant, el principal es plantear una realidad guiada para que, por último, los espectadores y los garzones puedan en conjunto solucionar el conflicto final. Dentro de toda esta investigación con respecto a la realidad del Teatro del Oprimido en Chile, creemos que es importante destacar esta obra, porque, a pesar de no ser parte del catastro de grupos que están trabajando esta metodología teatral, se está encargando de realizar una mezcla de técnicas teatrales desde la estética, la creación de atmósfera y lo que a esta investigación compete, la participación del público en la resolución de un conflicto. Debido a que reconocemos los problemas que se han generado en estas últimas décadas con la individualización de nuestra sociedad, donde es muy difícil decir lo que uno quiere realmente expresar, estamos llenos de constantes cuestionamientos y podemos reconocer en la práctica teatral un arma para combatir la absoluta racionalidad. Eso es lo que busca el Teatro del Oprimido y lo mismo reconocemos en el montaje de Teatropikal: la búsqueda de pensar con el cuerpo, con la mente y el espíritu, para así llegar a la acción presente, transformar la realidad, incluso desde la misma escena. Es interesante hacer estas observaciones, que nos indican posibles investigaciones a futuro sobre el teatro participativo hoy.

Para finalizar, queremos hacer una crítica a las instituciones, tanto a las universidades como institutos de enseñanza teatral, por su falencia y anulación práctica de la metodología del Teatro del Oprimido. Mostrando nuevamente una especie de aspiración e imitación de las metodologías europeas. Aunque pensamos que todo lineamiento teatral es positivo aprenderlo, el problema surge entonces, en el ignorar y no valorar lo que emerge de territorios latinoamericanos, como lo es el Teatro Participativo y Teatro del Oprimido. De modo que nos preguntamos ¿Por qué no se enseña este tipo de teatro dentro de las universidades? Es la gran interrogante que mantenemos.

REFERENCIAS

- Adame, D. (2014). La reconceptualización del teatro más allá de los límites disciplinares. *Investigación teatral*, 1 (41-59). Recuperado de: <http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1034>. Última consulta: 17 de agosto de 2016.
- Aguilar, G. (2010). La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas. Time Divisa de Antonio Vega Macotella. *Arte y políticas de identidad*, 3, (9-28).
- Alfaro, J. (2004). Psicología Comunitaria y políticas sociales: Análisis de su desarrollo en Chile. *Revista de Psicología*, 1 (1-2).
- Baraúna, T.; Motos, T. (2013). Metodología del Teatro-Foro (Augusto Boal): una herramienta poderosa para construir la participación popular. *Escuela Popular Latinoamericana de Cine, TV y Teatro* (blog). Recuperado de: <https://escuelapopularcineytv.wordpress.com/2012/06/23/metodologia-del-teatro-foro-augusto-boal-una-herramienta-poderosa-para-construir-la-participacion-popular/>. Última consulta: 17 de agosto de 2016.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. México: FCE.
- Boal, A. (2009). *Estética del Oprimido*. Barcelona: Alba.
- _____. (1982). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México: Nueva Imagen.
- _____. (2015). *Teatro del Oprimido. teoría y práctica*. Buenos Aires: Interzona.
- Carvajal, F & van Diest, C. (2009) *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago: Cuarto Propio.
- Carrión, F. (2007) ¿Por qué todos los caminos conducen a la miseria del panóptico? URVIO, *Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana*. 1, (5-9).
- Cobo, R.; Amorós, C.; Amorós, A.; Cavan, M.; Jiménez, A.; López, T.; Miguel, A.; Molina, C.; Osborne, R.; Posada, L.; Puleo, A. (1995) Género. En C. Amorós, dir. *10 palabras claves sobre mujer*. Navarra: Verbo Divino (55-84).

- Derrida, J. (1989) El teatro de la crueldad y la caída de la representación. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos (318-343).
- Díaz Herrera, F. (2012). Teatro popular dos períodos, dos anécdotas. *Alpha* 35, (185-194).
- Díaz, P. (2015) Haciendo de la Improvisación un ejercicio diario: compañía emergente Teatropikal. *Revista Puerto teatral* (web). Recuperado de: <http://www.puertoteatral.cl/reports/5>. Última consulta: 17 de agosto de 2016.
- Fabian, G. N (2005) Arte, vanguardia y sociedad. *Jornada de Humanidades H.A* (1-8) Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Foucault, M. (2005). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal
- Freire, P. (2008) *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Santiago: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA). 18 (54-57).
- Ilardo, C. (2005). Una nueva forma de arte popular: las creaciones colectivas. Actas de las Séptimas Jornadas de arte y medios digitales. *Liminar.com.ar*. Recuperado de: <http://www.liminar.com.ar/pdf05/ilardo.pdf>. Última consulta: 17 de agosto de 2016.
- Leite, B.; Maria, M. (2016). El caso del complejo penitenciario de Pedrinhas (Brasil): un análisis a partir de Michel Foucault. *Serendipia: Anuario de investigaciones de Posgrados en Ciencias Sociales*, 143.
- Mendé, M. (2000). La participación política a partir de la identidad femenina. *Revista de Estudios de Género La ventana*, 12, (272-290)
- Montero, M. (2004). *Introducción a la Psicología Comunitaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Montero, M. (2003). *Teoría y práctica de la Psicología Comunitaria: la tensión entre comunidad y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Motos, T. (2009). *Augusto Boal: Integrador del Teatro, del Activismo Social y Político, de la Educación y de la Terapia*. Valencia: Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas, Universidad de Valencia. (1-15).
- Naranjo, C (2011) El Mal de la Civilización es la Mente Patriarcal. *blog La Mujer Salvaje* 17 de enero del 2011. Recuperado de:

- http://lamujersalvaje.blogspot.cl/2011/01/claudio-naranjo-el-mal-de-la_17.html. Fecha de consulta: 17 de agosto de 2016.
- CNCA. "Internos presentan obra sobre reinserción social en lanzamiento de la Semana de la Educación Artística". *Agenda Cultural CNCA* (web). Disponible en <http://www.cultura.gob.cl/programas/internos-presentan-obra-sobre-reinsercion-social-en-lanzamiento-de-la-semana-de-la-educacion-artistica/>. Fecha de consulta: 17 de agosto de 2016.)
- Olavarría, J. (2014) Transformaciones de la familia conyugal en Chile en el período de la transición democrática (1990-2011). *Revista latinoamericana*, 13 (473-497).
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires. Paidós.
- Parsons, T. (1971). *The system of modern societies*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- _____ (1966). *Societies. Evolutionary and comparative perspectives*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Piras & Rucci, C. G. (2014) Chile: Participación laboral femenina y calidad del empleo. *Banco Interamericano de Desarrollo, Unidad de Mercados Laborales y Seguridad Social* 777 (1-34)
- Pisano, M; Franulic, A, (2009). *Una historia fuera de la historia. Biografía política de Margarita Pisano*. Santiago: Revolucionarias.
- Pons, E. B. (2013). Reconstruyendo el conocimiento emergente de la experiencia efímera. *Efímera revista*, 4, (12-15).
- Puga, Isabel. (2012). Teatro del Oprimido: dispositivo crítico para la Psicología Social Comunitaria. *Revista Sociedad y Equidad*, 3, (195-210). Recuperado de: <http://www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/18251>. Fecha de consulta: 17 de agosto de 2016.
- Puleo A., Amorós, C., Amorós, A., Cavan, M., Cobo, R., Jiménez, A., López, T., Miguel, A., Molina, C., Osborne, R., Posada, L., (1995) Patriarcado. En C. Amorós(Dir.) *10 palabras claves sobre mujer*. (pp.21-54) Navarra: Verbo Divino.

- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Salamanca-González, M. G. (2015). *Las significaciones imaginarias generadas de forma autónoma en contextos est ticos a través de talleres de teatros de participación*. Tesis de Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura. Guadalajara: ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara. Recuperado de: <http://rei.iteso.mx/handle/11117/2507>. Fecha de consulta: 17 de agosto de 2016.
- Santos, B. (2010). Teatro do Oprimido para empresas privadas. Incompatibilidades, imposibilidades e absurdos. *Revista Metaxis*, 6.
- Sava, A. (2005) *El cuerpo en la vida cotidiana, la práctica clínica, el arte y la intervención psicosocial*. Ateneo Abierto de Psicología clínica, Psicología social, Arte y creatividad. (1-16).
- _____. (2009). *El cuerpo, en el teatro participativo y en el arte como transformador subjetivo, institucional y social*. Topia, Argentina. Recuperado de <https://www.topia.com.ar/articulos/cuerpo-teatro-participativo-y-arte-como-transformador-subjetivo-institucional-y-social>. Fecha de consulta: 17 de agosto de 2016.
- Wolff, K. (1950). *The sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press.
- Singhal, A. (2004). Empowering the oppressed through: participatory theater. *Investigación y desarrollo: revista del Centro de Investigaciones en Desarrollo Humano*, 12(1), (138-163).
- Solís, A. (01.05.2016). Liberaron a más de 700 reos en la Región de Valparaíso. *Noticias Soyvalpara so*. Recuperado de: <http://www.soychile.cl/Valparaiso/Sociedad/2016/05/01/390546/Liberaron-a-mas-de-700-reos-de-la-Carcel-de-Valparaiso.aspx>. Fecha de consulta: 17 de agosto de 2016.
- Surgers, A. (2005). *Escenografía del teatro occidental*. Argentina. Artes del Sur.
- Thuillier, J (2014) *Teoría general de la historia del arte*. México: FCE.
- Verzero, L (2014). La Escuela de mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última

dictadura argentina. *Question. Revista Especializada de periodismo y comunicación*, vol. 1(41).

Vicente, C. (12.05.2015). "El teatro político y su rol en la sociedad actual". *Noticias Universidad de Valparaíso* (web). Recuperado de: <http://www.uv.cl/pdn/?id=6901>. Última consulta: 17 de agosto de 2016.

ANEXOS

1. Técnicas del Teatro del Oprimido

a) Teatro periodístico

El Teatro Periodístico nace en contexto de dictadura militar en Brasil, con un carácter de teatro de urgencia para concientizar y educar. Ésta técnica la empezaron a utilizar luego de la finalización de un taller que impartía Cecilia Thumin, esposa de Boal. Los participantes se manifestaron aún con disposición a seguir trabajando, así que se les propuso que fueran investigando cómo poder teatralizar noticias, y de esta forma dieron origen a diversas maneras de abordar un hecho informativo, que podía ser trasladado a diferentes espacios para difundir la información, e incluso la herramienta podía ser entregada a la gente para que se apropiaran del Teatro Periodístico para difundir sus propias problemáticas. “En un principio utilizaban las noticias de prensa y posteriormente fueron comprobando que cualquier tipo de documentos, como actas de reuniones o de asambleas, era apropiado para la aplicación de las técnicas” (Motos, 2009: 4) De esta forma, se produce una recopilación de la información, que luego de un trabajo de mesa en donde se analiza y se revisa de qué manera influye sociopolíticamente, se finaliza con una presentación escénica.

b) Teatro Invisible

Esta técnica también surge en los tiempos de dictadura militar en Latinoamérica, con el objetivo de concientizar y promover el debate. El Teatro Invisible consiste en generar una propuesta teatral que se pueda instalar en un espacio público, un lugar cotidiano, ya sea una plaza, un restaurant, en el tren, etc. Sin que quienes presencian la escena se den cuenta que están siendo espectadores de un montaje, evitando que se conviertan en “espectadores teatrales” lo que los llevaría a posicionarse en un lugar ajeno al acontecimiento. La idea es “llamar la atención sobre un problema social con el propósito de estimular el debate y diálogo público.” (Motos, 2009: 5).

c) Teatro Imagen

El Teatro Imagen surgió principalmente en los trabajos de alfabetización que realizó Boal en Perú, ya que tuvo que buscar una manera de lograr una comunicación con los indígenas, debido a que ni la lengua materna de ellos ni la de Boal era el castellano. De esta forma y de manera casi natural, las imágenes fueron siendo el medio de comunicación “la llamada ‘imagen de transición’ tenía por objeto ayudar a los participantes a pensar con imágenes, a debatir un problema sin el uso de la palabra, sirviéndose solo de sus propios cuerpos (posturas corporales, expresiones faciales, distancias y proximidades, etc. y de objetos)” (Boal, 2001: 41) Hay que pensar en imagen, y utilizar el cuerpo como principal instrumento, porque toda situación de opresión puede ser traducida a imagen, movimiento y desde el cuerpo ir transformándola. En un principio esta técnica se llamó “teatro estatua” pero a medida que se fue sistematizando y se le fueron agregando nuevos elementos como el movimiento, e incluso la palabra, se sintetizó con el nombre de Teatro Imagen.

d) Arcoiris del Deseo

En su paso por Europa, Boal se da cuenta de que es necesario un nuevo enfoque y una adaptación de las técnicas de Teatro del Oprimido para el nuevo contexto. A diferencia de latinoamérica donde el debate se presentaba en problemas más generales, más sociales y más políticos, en el contexto europeo la situación se planteaba diferente, en el foro aparecían más matices junto a las temáticas sociales a las que se enfrentaban, comenzaban a aparecer temas más psicológicos como el derecho a la diferencia, la soledad, la incomunicación. De esta forma se da un cambio en la orientación del Teatro del Oprimido y el foco de análisis se dirige al individuo, hacia sus opresiones interiorizadas y para esto Boal utiliza técnicas de introspección. Así surge el Arcoiris del Deseo, como “estrategias centradas en la percepción interna que tiene como fundamento la capacidad reflexiva de la mente para referirse o ser conscientes de forma inmediata de sus propios estados subjetivos” (Motos, 2005: 8). En un principio estas técnicas fueron utilizadas para comprender problemas psicológicos, y más tarde también ayudaron

para que los actores pudiesen realizar una investigación en sus personajes para una obra teatral.

e) Teatro Legislativo

Tras su vuelta a Brasil después de sus 15 años de exilio, y luego del giro que tomó el Teatro del Oprimido con la técnica del Arcoiris del Deseo que se centró en la interiorización de las opresiones. Boal vuelve a sentir la necesidad de retornar a la motivación principal que guió el camino de esta metodología, es decir, volver a entregarle a la gente, especialmente a los lugares menos favorecidos, la herramienta teatral para la toma de decisiones.

Ya por 1992, cuando se acercaban las elecciones para la cámara municipal de Río de Janeiro, Boal decide apoyar y colaborar en conjunto a el Partido de Trabajadores que estaba siendo liderado por Lula da Silva, fue en este momento cuando por parte del Partido se necesitó de un representante para concejal, y la labor recayó en el mismo Augusto Boal, quien fue elegido *vereador* (concejal). Fue con este suceso, que Boal no se perdió la oportunidad de incluir el teatro en su labor, y pensar que era la oportunidad de generar un nuevo instrumento político capaz de crear una democracia más fuerte, así nació el Teatro Legislativo, “un método para implicar a los ciudadanos y un experimento sobre la potencia del teatro como generador del cambio social” (Motos, 2005:9).

Boal trabajo con distintos grupos populares, la idea era obtener iniciativas políticas y transformar al ciudadano en legislador, estimulando el debate sobre temas que les afectaban y así recoger sugerencias para la elaboración de proyectos de ley. El Teatro legislativo demuestra ser un arma de democratización política por medio del arte, que incluso, estimula la participación y acción directa, que consiguió elaborar 12 leyes municipales y un decreto de ley, trabajando temáticas como la prevención de enfermedades de transmisión sexual, los derechos humanos en las comunidades empobrecidas, los derechos de los trabajadores domésticos y los derechos sexuales y reproductivos.

2. Juegos realizados en la Jornada de Teatro de lxs Oprimidxs

a) 0 y 1



Se invita a los espectadores a que formen un cero con la mano izquierda y un uno en la mano derecha. El curinga da una señal y se cambia de mano, el cero pasa a la mano derecha y el uno a la izquierda esto se repite para que la gente se pueda coordinar.

Luego la persona con el cero en su mano izquierda tomará el dedo derecho de la persona que esté sentada a su lado izquierdo y su dedo derecho estará tomado por la persona de su derecha. A la señal del curinga, todos debe soltar el dedo que tenían tomado y atrapar el dedo de la persona del otro lado, y de la misma manera, se repite para poder lograr una coordinación

b) *Juego de repetición de lo contrario*

Consiste en que la curinga propone una palabra y el público dice la palabra contraria, por ejemplo:

Si ella dice si, el público dice no.

Esto puede ir variando con un no, no, si/si, si, no.

O la variación que surja.

La segunda etapa consiste en que, si ella dice bien, los demás dicen mal y las distintas variantes que puede ésta llevar.

La tercera etapa incluye en que, si ella dice miau, los demás dicen guau y las distintas variantes que puede ésta llevar.

Por último, la curinga mezcla estos tres para aumentar aún más la dificultad.

c) *Canción de repetición*

Qué le pasa a mi cabeza que no se mueve, (*se toca la cabeza*)

aceite de cocodrilo le voy a echar, (*hace gesto de echarse con la mano*)

para que se menee, (se mueve la parte del cuerpo)

para que se menee de aquí pa allá. (se mueva la parte del cuerpo para la derecha y la izquierda)

De esta forma, la/el curinga va cambiando la parte del cuerpo para que el público vaya repitiendo el movimiento.

d) *Juego de Percusión*

El/la curinga invita a todos a que se soben las manos para generar calor y luego se golpean los pies en el suelo, en esta acción va variando la intensidad.

Luego el curinga da un aplauso, el público lo repite.

Al aplauso anterior se le agrega un golpe en las piernas.

Luego se agrega un golpe en el hombro derecho.

Luego el hombro izquierdo.

Luego un chasquido.

Y por último un grito.

La idea es ir generando una persecución colectiva, a través de cada golpe en el cuerpo que se integra y que el espectador va repitiendo.

e) *Saludo Imán*

El juego consiste en que cada persona va a saludar con un apretón de mano a otra persona que esté a su alrededor, pero al momento que se toman las manos ya no la puede soltar hasta que con la mano que tiene libre salude a otra persona, y así volverá a quedar atrapado. El juego dura hasta que el/la curinga vea que ya se han saludado varias veces y lo finalice.

3. Entrevistas en la Jornada de Teatro de lxs Oprimidxs

Pregunta: “¿Qué te parece este tipo de teatro?”

Especta-actor 1: Creo que este tipo de teatro en realidad te hace pensar mucho... la verdad es difícil, o sea, también es un ejercicio, siento yo, de empatía muy grande, porque es entrar en el papel de una persona que bajo un contexto en particular se sintió muy oprimida, tal como el nombre del teatro lo dice. Y claro po, uno dice aah... tal vez yo desde mi y desde la gradería digo podría arreglar esto, podría cambiarle tal cosa, yo haría tal cosa, pero estar en los papeles de esa persona, como que creo que es súper grande y súper fuerte el ejercicio.

A mí, en varios momentos me pasó que era: ooh... sabi que en realidad yo no sé si en ese mismo contexto y pensando en la misma época, habría sido capaz de poder enfrentarme y salir de esa opresión en la que esa persona estaba sometida, entonces me parece un ejercicio súper interesante y removedor, también esta actividad en particular. Estoy súper agradecido también de poder estar compartiendo esto con las personas que están aquí.

Especta-actor 2: La verdad es que me encanto mucho nunca había participado de una experiencia similar, había escuchado sí, pero hacerlo no y me gustó mucho, porque creo que es una herramienta súper potente para visibilizar problemáticas sociales que son contingente a todos, y además a través del arte del teatro y la expresión que es algo que integra, algo que no solo pasa de la racionalidad, sino que también pasa como desde las emociones, desde una visión más completa del ser humano. Así que me pareció algo tremendo, muy muy muy bacán como que se realiza. Ojalá que se masifique, ojalá que se lleve a la escuela, porque en la escuela pasan muchas cosas. Yo soy profesor, se produce mucha violencia de género, mucha violencia institucional, etc. Creo que podría ser súper potente que se llevará a la educación, para desde ahí generar transformaciones en las personas.

Especta-actriz 3: Me gustó mucho, era una súper buena idea de invitar a la gente a participar, funciona muy bien, y me sorprende que la gente esté dispuesta hacerlo. Me gusta la idea que hace pensar en soluciones y no solo en problemas, porque muchas veces cuando la gente habla de problemas solo se queja y aquí la idea es tener soluciones y eso es muy bueno no sé si siempre las hay, pero es bueno intentarlo.