Teatro del Oprimido

Nozad Heshmant Kasem, University of Cairo

Augusto Boal[1] fue un dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño que llevó a cabo, entre los años 1959 y 1971, una revolución teatral que se considera una de las más serias tentativas de renovar el teatro, primero en América Latina y luego, con perspectivas universales. La teoría teatral de Augusto Boal contradice totalmente con la de Aristóteles, y tiene como base el efecto de distanciamiento de Brecht[2], y la pedagogía del oprimido de Freire[3].

En este estudio analizamos una obra de Teatro Foro del grupo teatral "La Rueda: Teatro social", para saber hasta qué punto se ajusta a los principios básicos de la teoría del Teatro del Oprimido, transformando al espectador en protagonista de la acción teatral para conseguir la transformación social.

"La Rueda: Teatro Social" es un grupo teatral español que, entre muchos otros, adapta la teoría del Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Según las palabras del equipo de este grupo teatral, este proyecto "*nace con el propósito de aunar en una misma práctica el Teatro y la Intervención Social y Educativa, a través de*

---

[1] Augusto Boal nació en Río de Janeiro, Brasil, el 16 de marzo de 1931 y murió el 2 de mayo de 2009 en la misma ciudad. En 1953 se trasladó a Estados Unidos donde se graduó en dirección y dramaturgia en la *School of Dramatic Arts*. Entre 1960 y 1970, Boal representó obras que reflejaban el nacionalismo brasileño, como *Revolución en América del Sur* (1961), la adaptación de la obra de Lope de Vega *El mejor juez, el Rey, Golpe a galope* (adaptación de *Condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina), *La luna pequeña y la caminata peligrosa,* obra dedicada a la lucha de Ernesto Guevara en Bolivia (1968), y *Bolívar, labrador del mar* (1969). Boal fue encarcelado, torturado, y exiliado a Argentina, donde comenzó a investigar y dar conferencias en toda América Latina sobre su método del "Teatro del Oprimido". En 1978, Augusto Boal, con la ayuda de un grupo de colegas, fundó en Paris el Centro de Estudios y de Difusión de Técnicas Activas de Expresión. En 1986 volvió a Brasil para dirigir la Fábrica de Teatro Popular, a propuesta del Estado de Río de Janeiro. Más tarde Augusto Boal fundó el "Centro del Teatro del Oprimido de Río de Janeiro".

[2] La teoría aristotélica se basa en la idea de la "identificación" entre el espectador y el actor. El espectador asume una actitud pasiva, delegando su capacidad de actuar en el actor. Brecht considera esta actitud como si el espectador "se desprendiera de su seso con un sombrero al entrar en el teatro", y por eso sustituye la "identificación" por el "distanciamiento" o "extrañamiento", que es quitarle a la acción y al personaje los aspectos obvios para provocar el asombro y la curiosidad. (Brecht: 2004)

[3] La pedagogía del oprimido es una pedagogía que debe ser elaborada con el oprimido y no para él. La enseñanza y el aprendizaje deben partir de los "condenados de la tierra", de los "oprimidos", de los desharrapados del mundo y de los que con ellos realmente se solidaricen. (Freire 2007: 26)

proyectos de impacto social en los que el teatro pase de ser una mera forma de entretenimiento, a convertirse en motor del cambio y la transformación social".[4]

Para cumplir con este propósito se unen varios profesionales del teatro, la educación social, la pedagogía y la psicología. La Rueda pone en práctica diferentes técnicas de Teatro Social[5], entre ellas el Teatro Foro, con el objetivo de "*crear espectáculos de gran calidad artística con los que democratizar la relación entre el artista y el espectador y desarrollar procesos dirigidos a la promoción de todas aquellas personas y colectivos en riesgo de exclusión*".[6]

La Rueda representó muchos espectáculos[7] que tratan temas sociales, económicos y psicológicos, entre otros:

a) *Los Rodríguez: Una familia en crisis*: un espectáculo de teatro foro que plantea los problemas que enfrentan los miembros de la familia Rodríguez. Con el desarrollo de la acción, los espectadores descubren que los problemas de la familia son los suyos también. Por eso intentan ayudar a los Rodríguez hasta encontrar soluciones a todos sus problemas.

b) *¿Y ahora, qué hacemos?*: un espectáculo de teatro foro dirigido a jóvenes entre 11 y 24 años de edad, donde se plantea el problema del consumo de drogas a través de los casos de tres jóvenes diferentes. Al terminar la acción con un final triste, los jóvenes espectadores toman el lugar de los actores, intentando cambiar esto.

c) *Actuemos contra el bullying*: un espectáculo de foro, también para jóvenes y niños de entre 9 y 18 años de edad, donde se plantea el problema de la violencia física entre los alumnos dentro de los institutos educativos. Al terminar la acción, los alumnos espectadores sustituyen a los actores para intentar acabar con tales acosos.

d) *Todos contamos todos actuamos:* un espectáculo de teatro foro que trata el problema de la integración de las personas con enfermedades mentales en la sociedad. Se representan tres escenas de la vida cotidiana de tres personas enfermas, una con esquizofrenia, otra con TOC y la tercera con depresión. Al final viene la parte de participación del público para solucionar los conflictos representados.

---

[4] http://www.laruedateatrosocial.com/LaRueda/Pages/Nosotros/Nosotros.html

[5] La base de la técnica teatral de Augusto Boal es la participación del espectador. Sin embargo, hay distintos grados de intervención como: el Teatro Simultáneo, el Teatro Imagen y el Teatro Invisible.

[6] http://www.laruedateatrosocial.com/LaRueda/Pages/Nosotros/Nosotros.html

[7] Todas las obras son creaciones colectivas de la Rueda: Teatro Social.

Barrios Nómadas

De las obras de Teatro Foro de este grupo teatral, hemos elegido para este estudio la obra *Barrios Nómada* que trata el problema político- social de la inmigración ilegítima en España.

El grupo de La Rueda, en colaboración con Nuevo Teatro Fronterizo de José Sanchís Sinisterra, trabajó durante meses con un grupo de vecinos de diferentes etnias y procedencias del barrio Lavapiés. El resultado del debate entre los vecinos y el grupo teatral sobre los problemas sociales y económicos del barrio desde la perspectiva de los vecinos, creando pequeñas escenas y situaciones, fue la obra de Teatro Foro, *Barrios Nómadas*, que fue representada en la misma Plaza de Lavapiés para los vecinos del barrio.

Después de elegir el tema de la obra, viene la etapa de la preparación y formación de los espect- actores. El primer término del vocabulario teatral es el cuerpo humano, que es el principal origen de todo movimiento y sonido. Por eso, para controlar los medios de la producción teatral, el hombre debe primero controlar su cuerpo. En este sentido, Boal propone un grupo de juegos físicos para convertir al espectador en actor. Si el participante es capaz de desarticular su propia estructura muscular, seguramente será capaz de montar estructuras características de otras profesiones y clases sociales. Será capaz de interpretar físicamente caracteres diferentes a él. En este sentido, se anima al espectador a intervenir en la acción, a abandonar su condición de objeto y asumir plenamente el papel de sujeto. (Boal 2008:106)

El objetivo de esta obra es dar voz a los inmigrantes africanos para mostrar sus vivencias y sus sufrimientos a través del lenguaje teatral, transmitiendo a los vecinos de los demás barrios la visión que tienen los inmigrantes de Lavapiés sobre sus inquietudes, sus aspiraciones y los problemas que enfrentan. La elección de la Plaza de Lavapiés para la construcción del escenario es idónea para la acción y el tema de la obra que interesa a todos los habitantes del barrio. Tal elección da vida y realidad a la acción de la obra, ya que la Plaza de Lavapiés es un lugar público frecuentado por todos los vecinos del barrio y reúne tanto a españoles como inmigrantes. Es un lugar donde todas las vidas e historias de los vecinos se entrecruzan inconscientemente en su cotidiano. Así, el objetivo de esta obra es representar tales escenas reales ante sus verdaderos protagonistas para revivirlas, pero esta vez de una manera totalmente consciente.

La primera fase de la representación del Teatro Foro es la "Entrada", en la que el grupo homogéneo de jóvenes africanos inmigrantes cuenta algo que nadie entiende, traducido después al español por los actores. Las palabras de los jóvenes

africanos reflejan su nostalgia hacia su patria. Los dos inmigrantes hablan de su relación con su familia, sus padres y sus amigos. Las palabras están cargadas de emociones, ya que su objetivo no es evocar la simpatía del público, sino que rehumanizar al personaje del inmigrante. La introducción es un recordatorio al público de que los inmigrantes son seres humanos que tenían una vida normal como cualquier otra persona en el mundo. La cara contraria a la imagen estereotipada del vendedor africano por el que los vecinos del barrio de Lavapiés pasan cada día, se revela en esta parte. A pesar de esto, no podemos hablar aquí de una identificación entre el espectador y el actor por dos razones. Primero, por el acuerdo previo entre los actores y el público, y segundo porque los personajes tratan de tradiciones y costumbres diferentes de las del público, por ejemplo, la convivencia entre la mujer y la exmujer en la misma casa y el trabajo infantil.

Los dos inmigrantes hablan de su niñez, porque es una introducción que demuestra al público la vida del inmigrante antes de la desgracia que le obliga a abandonar su patria, lo que tiene lugar en la primera escena.

Seidina/Acoyani: En el lugar donde yo vivía, las familias son muy abiertas. En una casa conviven la mujer, la exmujer, las ancianas… Cuando yo era pequeño, a los niños nos criaban a todos juntos. Para que nos respetásemos y nos quisiésemos. De esta manera en una familia nadie se pelea, y vivimos todos juntos en armonía.

Seidu/Vene: Cuando era pequeño, mi padre me dijo ¡levántate! ¿Ya has rezado? Y dije sí. Y me dijo: ve al campo a trabajar los cacahuetes. Y como yo no quería, salí corriendo, pero mi padre me alcanzó y me dio un cachete. Entonces mi madre me abrazó, y me dio muchas cosas para comer, me cantó una canción y me puse a bailar.

Acto seguido, se realiza la "Presentación". Aparecen Laura y Fernando para presentar la obra de Teatro Foro, explicando al público el significado y las técnicas del Teatro Foro y el objetivo de la obra representada. La obra consta de siete escenas. En cada escena se representa un acto de represión y el actor comete un error o toma una decisión incorrecta para aportar inquietudes y estimular el juicio y la reacción del público.

Los personajes en esta obra son retratos realizados mediante el proceso de superposición de varios individuos de los que se eliminan los caracteres particulares y se conservan los rasgos más generales. Así los autores solamente fijan los nombres de algunos personajes, como Omar, Alpha, Mamadou y Nadiuska, mientras que llaman a los demás personajes con sus funciones, como Policía 1, Policía 2, Africano1, Africano2, Comerciante, Médico, Enfermera, Padre, Madre, Amigo, Educadora, Profesora, Borracho…etc., sin ninguna descripción física ni

psicológica. La importancia de los nombres elegidos reside en ser frecuentes y en que representan diferentes tipos de inmigrantes, de distintos países africanos y de otras nacionalidades como la rusa Nadiuska. Todos son iguales en el sufrimiento.

El realismo de los personajes aparece también en el plano lingüístico a través de la adecuación entre el personaje, la expresión y el contenido. Toda la acción se desarrolla en lugares públicos del barrio de Lavapiés y en CIE, entre inmigrantes recién llegados a España que no manejan la lengua y otros que llevan tiempo en el país, pero son vagabundos y casi sin techo. Así, los autores eligen que sus personajes se comuniquen mediante el habla coloquial, sobre todo, por su fuerza comunicativa y porque sus personajes son seres reales y no figuras de ficción. De los recursos del lenguaje coloquial más usados en esta obra es el uso de los insultos cuya función aquí es suponer un grado de confianza e intimidad entre los hablantes, como en la conversación entre Omar y su amigo quien le convence de viajar a España como Mamadou quien "*vive allí de puta madre*", asimismo en la siguiente conversación entre Alpha y Omar:

Alpha y Africano1: ¡Culo nuevo! ¡Culo nuevo! ¡Culo nuevo!

Omar: ¿Qué decís? Dejarme en paz. Yo no soy maricón.

Alpha: Tranquilo amigo es una broma.

También se usan los insultos en las situaciones violentas para expresar el agotamiento por la incapacidad de actuar. Los africanos oprimidos no pueden responder a la violencia física por parte de la policía, por eso la sustituyen por la violencia verbal:

Lo cogen a la fuerza y se lo llevan. Africano 5 lo intenta ayudar y recibe un golpe en el ojo.

Africano1: ¡Cabrones!

Otro recurso del lenguaje coloquial es el uso de las interrogaciones cuya respuesta es conocida e innecesaria y su función es llamar la atención, estimular e incitar a proseguir con la conversación, como las sucesivas preguntas del amigo de Omar para revolucionar su vida convencional: *"¿y piensas seguir así tu vida, vendiendo esta ropa vieja? ¿qué pasa tío, es que no quieres mejorar? ¿te acuerdas de Mamadou?"*

Asimismo, el padre de Omar utiliza el mismo recurso para hacerle abandonar la idea de inmigrar: *"¿estaba comiéndote la cabeza con sus historias? ¿ya estás otra vez pensando en irte? ¿pero es que acaso te falta algo aquí? ¿qué más quieres?"*

También desaparecen totalmente de esta obra los monólogos y los apartes en favor del diálogo. Según Augusto Boal, la praxis y la liberación son imposibles sin el diálogo; por eso inventa este teatro "interactivo" basado en la dualidad "juego- lucha" (Boal 2001: 70). El espectáculo es juego interactivo entre los actores y los espectadores, en el que ambas partes luchan. La parte de los actores representa la imagen determinada inalterable, y lucha para demostrar que es la única imagen posible del mundo, para mantener el "status quo". Al otro lado está la parte de los espectadores que lucha también, pero para modificar tal imagen, representando otras soluciones posibles.

Asimismo, en el diálogo, los dos hablantes quieren ser entendidos en ese preciso instante, lo que coincide con el objetivo del Teatro Foro, que es la claridad en la representación para llegar a una solución del problema planteado. Los apartes y los monólogos son importantes en el teatro porque funcionan como discursos de ruptura de la situación dialógica, de personaje a personaje, para que el espectador se vea enfrentado al discurso. Sin embargo, no tienen tal importancia en el teatro foro ya que el espectador de este tipo de teatro no necesita un mediador para sentirse vinculado y comprometido con la acción porque él es el tema de la obra y el motor de la acción. El espectador de "Barrios Nómadas" no necesita un aparte en el que el personaje le explica su verdadera intención, ni un monólogo para entender su psicología, porque simplemente el espectador es el verdadero protagonista de la obra, sea el inmigrante que sufre la opresión y la incapacidad de adaptar a la nueva realidad o su vecino español que no puede convivir con él.

La elección del espacio donde actúan los personajes contribuye también al realismo de la obra. La nota más destacada es que todos los espacios son lugares frecuentados tanto por los espectadores como los actores de la obra, la Plaza y la redada de Lavapiés. De ese modo no hay descripción detallada del espacio en las acotaciones, sólo se menciona el nombre del lugar, es decir, el significante para que el espectador lo relacione con todos los significados que tiene en su mente. La primera escena tiene lugar en África. El signo verbal "África" sitúa tanto a la acción como a los personajes en un marco geográfico que la escenografía no puede transmitir de una manera completa. Se dice "África" como si se hablara de un país sin diferencias. Es un signo que tiene realidad extraliteraria ya que se refiere a un símbolo en el inconsciente colectivo. En la mentalidad occidental, África o el Sur en general equivalen a la pobreza, el sufrimiento, la represión, el caos y los conflictos armados. Esta imagen se representa a través del uso de vocabulario y expresiones que reflejan las dos ideas dominantes en esta escena que son la pobreza: "*tienda humilde, ropa vieja, ganar dinero, ahorrar dinero, no tener pasta*" y el miedo: "*los militares, escóndete, disturbios*". Asimismo, se usa el lenguaje no verbal o los gestos corporales que dan énfasis al miedo como: "*escucha asustada la radio, llaman con violencia a la puerta, sale corriendo…etc*."

La escena está dividida entre dos familias en dos países africanos distintos: la familia de Omar y la de Alpha. Omar pertenece a una familia de clase media que tiene una humilde tienda de ropa. Está sentado en la tienda, leyendo una revista, cuando le visita su amigo. Del diálogo entre los dos podemos sentir el aburrimiento de Omar. Su vida es tradicional y humilde, exactamente como la ropa que vende. Intenta convencerse a sí mismo de que su vida está bien, pero su amigo le ilusiona con el eslogan "*El futuro está en Europa";* pero Omar no piensa en el trabajo ni el dinero. Él quiere emigrar a Europa para huir de sus padres opresores que no le dejan decidir nada sobre su propia vida. Cuando su madre le pregunta sobre la razón de su deseo de emigrar, le contesta: "*Un poco de libertad, eso es lo que quiero*".

Al otro lado de la escena está Alpha con sus padres. Están escuchando las noticias en la radio, que hablan de la creciente violencia, la guerra civil entre dos tribus por el control de minerales y los jóvenes que caen muertos, víctimas de esta tragedia. El caso de Alpha es diferente del de Omar. Si éste es quien quiere emigrar a Europa, y sus padres están intentando convencerle de que se quede, los padres de Alpha lo obligan a huir a Europa para salvar su vida de la opresión del gobierno militar. Sus padres no vacilan en decirle: "*tienes que huir a Europa"*, como si fuera Europa el paraíso de la paz y la libertad sobre la tierra.

Pero como Omar no tiene "*pasta para pagar un visado, y los tíos de la embajada sólo quieren engañarte"*, y si Alpha va a la embajada será detenido por los militares, ambos jóvenes no tienen otro remedio que viajar a Europa en un barco, como hacen todos los inmigrantes ilegales, como Mamadou, el amigo de Omar, Ibrahima, su tío, y el tío de Alpha.

La segunda escena tiene como título "Viaje". Es la escena de la huida hacia Europa. Esta huida está representada utilizando el lenguaje no verbal de una manera simbólica. Los africanos corren en el sitio: "*caerse, ayudarse, robarse, saltar, agacharse, dar dinero a uno que pasa, pararse, mirar a los lados y seguir corriendo, correr todos juntos*". Augusto Boal explica la importancia de los verbos diciendo: "*Todo lenguaje, además de poseer un léxico (vocabulario), posee una sintaxis. Dos interlocutores pueden poseer el mismo léxico, pero no se comunicarán a menos que manejen la misma sintaxis. El conocimiento del léxico es fundamental para comprender la realidad, pero únicamente la sintaxis puede promover su transformación. La categoría fundamental del léxico es el sustantivo; la de la sintaxis es el verbo. La categoría fundamental del teatro es igualmente el verbo: la acción*". (Boal 2014: 24)

Los actores representan estos verbos o estas acciones que simbolizan todos los problemas y peligros a los que se enfrenta un inmigrante ilegal, sin ninguna palabra, utilizando solamente el lenguaje corporal y los gestos, porque como hemos

mencionado arriba, Augusto Boal afirma que el cuerpo humano es el principal origen de todo movimiento y sonido. El viaje a Europa está lleno de dificultades y peligros. La acción que más se repite es la de "correr". Los viajeros corren huyendo de opresiones en sus países, para enfrentarse a otras opresiones en el viaje. Por eso corren, de la policía, de ladrones y de malas personas que aprovechan su tragedia para ganar dinero. Paran para descansar, o para esconderse, pero después vuelven a correr otra vez, pero "*juntos*". La tragedia los une.

La importancia de los verbos se refleja también en la cuarta escena en la conversación entre la profesora, Nadiuska y Omar. La profesora le pregunta a Nadiuska cómo se llama y ésta le contesta enfadada: "*Nadiuska Shevchenko Petrov. Señora, le he dicho mi nombre 100 veces. Vamos con los verbos."* Luego, insiste otra vez diciendo: *"Los verbos."* En este sentido, "el verbo" equivale a "la acción". Los inmigrantes no están interesados en aprender español como una lengua extranjera. Para ellos "los verbos" de la lengua española son medios para conseguir trabajo, porque éste es la única manera para lograr su objetivo, que es llevar una vida digna.

Nadiuska: Los verbos.

Omar: Necesito Español para mis papeles, para trabajar.

Las siguientes escenas representan la vida cotidiana de los inmigrantes ilegales en España. Por eso, la acción se desarrolla en espacios que simbolizan las etapas de la vida del inmigrante ilegal: la plaza donde trabaja, el albergue donde vive y, finalmente, el espacio donde los inmigrantes ilegales terminan su estancia en España: CIE Aluche (Centro de Internamiento de Extranjeros), llamado por varias organizaciones de derechos humanos como el "Guantánamo español"[8] y por los mismos internos como "infierno"[9]. Cabe mencionar que en todos estos espacios el inmigrante sufre de diferentes tipos de opresión, es decir, la opresión de no poder encontrar trabajo, la de no entender la lengua castellana y no poder comunicarse con los demás, la del racismo de algunos españoles y finalmente la de la policía.

En la escena número 6, los actores nos representan una escena de opresión por parte de la policía. Las dos historias paralelas de Alpha y Omar se entrelazan en tres momentos decisivos de la obra: el viaje, la búsqueda de trabajo y la cárcel. Ambos son detenidos por la policía por no tener "papeles" o documentos, y en la

[8] https://www.lainformacion.com/espana/cie-aluche-conocido-guantanamo-espanol_0_964104717.html
[9] https://elpais.com/politica/2017/10/06/actualidad/1507310474_372180.html

cárcel ambas historias terminan. Alpha es forzado a volver a su país, mientras que la enfermedad de Omar exacerba por la negligencia de la policía y los médicos:

"Médico: A ver qué pasa. (Lo mira un poco) Pues sí, esa tos tiene mala pinta. Tómate esta pastilla. Y tú, acércate que te vea. Tómate esto.

Africano1: Pero si es la misma pastilla.

Médico: Tu tómatela que ya verás cómo va mejor".

"Cruz roja: Hay uno con muy mala cara.

Policía2: A mí me parece que todos tienen mala cara.

Policía1: Por cierto, a ver qué vas diciendo por ahí de lo que hacemos aquí dentro, a ver si la mala cara la vas a tener tú dentro de poco".

La escena final es la de los desenlaces. Los tres africanos, Alpha, B y Omar salen a escena para contar directamente al público su destino final. El primero es encarcelado y maltratado en la cárcel más denunciada por organismos internacionales, el segundo se casa con una española con el fin de obtener papeles legales y el tercero muere nada más llegar al hospital por sufrir de neumonía. Son los tres finales realistas de la vida del inmigrante ilegal, desde el punto de vista de éste, no desde el de las clases dominantes: manipular las leyes para obtener documentos legales o elegir entre la repatriación y la muerte.

Para mejor entendimiento de esta obra, hay que explicar primero la diferencia entre el teatro del oprimido europeo y el latinoamericano. Augusto Boal afirma que quien dice que no hay opresión en Europa es opresor, porque allí también hay víctimas de las clases dominantes, como las mujeres, los negros, los obreros, los emigrantes…etc. Pero las opresiones en Europa son diferentes de las de América Latina. Las opresiones en Europa son internalizadas por los individuos; éstas llegaron a convertirse en verdaderas "barreras mentales" -en inglés, "a cop in the head", policías en la cabeza-. (Luis Chesney-Lawrence 2013:24) De ahí entonces que su objetivo sea ayudar a los oprimidos europeos a deshacerse de sus opresiones mediante la experiencia colectiva d Teatro-foro. En este sentido, el director de esta obra afirma que, al principio, el objetivo del proyecto era la integración de los inmigrantes en la sociedad española, pero después de haber trabajado con ellos, y enterarse de sus experiencias y sus sentimientos, llegó a la conclusión de que "*el que tiene que integrarse eres tú"*, es decir, el español y no el inmigrante. Asimismo, los participantes españoles, que habían vivido durante muchos años en el barrio de Lavapiés y pasaban cada día por las redadas de policía, confiesan que después de haber trabajado con sus vecinos inmigrantes y compartir

con ellos sus experiencias, "*ellos les veían, pero no les miraban"*. Al trabajar con los inmigrantes, ahora están convencidos de que ellos también están implicados en esto. Todos son responsables del sufrimiento de los inmigrantes. Así, la experiencia personal se convierte en una conciencia colectiva.

Para convertir al espectador en protagonista de la acción dramática, y tomando en cuenta las barreras internalizadas, Boal propone una teoría sustentada en tres hipótesis: osmosis, metaxis e inducción analógica.

a) **Osmosis:** La obra representa las "barreras mentales" que impiden a los españoles convivir con los inmigrantes africanos, considerados como "otros" totalmente diferentes a ellos; esto lo podemos observar en la tercera escena en la que, cuando Omar pide ayuda, la Chica 2 contesta así: "*pregunta a tu gente*". Asimismo, en la quinta escena de la detención de Omar por parte de la redada de policía, los españoles testigos enumeran todas las acusaciones y los prejuicios que tiene el europeo contra el africano, como carterista y mercachifle que vende drogas a los jóvenes, abusador de su mujer: "*seguro que las tienen trabajando mientras se pasan el día viendo pasa moscas*" y "*hay grandes mafias detrás de todo esto"*. Esto es lo que llama Augusto Boal "osmosis", es decir, el conjunto de valores y tradiciones que se difunden entre los miembros de la misma sociedad mediante la represión o la seducción.

Augusto Boal relaciona la osmosis y la compasión en el teatro convencional. Boal explica que la compasión, considerada por él como un arma muy peligrosa, consiste en la yuxtaposición de dos mundos, uno ficticio (el escenario) y otro real (el auditorio). El primero representa al segundo imágenes inmovilizadas, mientras que el segundo se queda desactivado contemplando. Además, el mundo real entrega su poder de tomar decisiones al ficticio. Esto significa que el espectador acepta como real lo que le presenta una obra ficticia de arte, lo que significa una osmosis estética. (Boal 2008: 86-93) En este sentido, Boal afirma que hay que tener en cuenta que el conocimiento presentado en las obras ficticias de arte se revela de acuerdo con la perspectiva que mantiene el poder económico, que está interesado en la transmisión de conocimientos que le ayuden a mantener su poder. El teatro se determina por la sociedad, de una manera más estricta que las otras artes, debido a su contacto inmediato con el público y su mayor poder de convencimiento. (Boal 2008: 44)

Aquí reside la diferencia entre cualquier obra de teatro convencional y la obra de teatro foro "Barrios Nómadas"; ésta está representada desde el punto de vista de los oprimidos, por eso pone ante los ojos de los oprimidos las barreras mentales que se utilizan para justificar la intolerancia e incapacidad de convivencia, para así poder derrotarlas.

Por otra parte, esta obra no es unilateral ya que no solamente representa el punto de vista de los inmigrantes oprimidos, sino que también afirma que hay otros sectores sociales oprimidos. En la cuarta escena, cuando Nadiuska expresa su enfado de la manera en que enseña la profesora, Omar pregunta a Africano1 qué le pasa a Nadiuska y éste le contesta diciendo: *"Se está enfadando, a veces la pasa. Necesita un novio."* Esta frase refleja la mentalidad machista que considera a la mujer como una criatura superficial cuyo único interés es perseguir a los hombres. Africano1 no se trata con Nadiuska como una inmigrante que estuvo obligada a abandonar a su patria y venir a un país extranjero para buscar una nueva vida digna, exactamente como él. No intenta ayudarla como hace con Omar, sino que se burla de ella por el mero hecho de ser una mujer.

Todavía lo más interesante es la respuesta de Omar: *"Es guapa la profesora."* No le importa saber el problema de Nadiuska, aunque ambos son inmigrantes oprimidos y sufren las mismas condiciones. La única cosa que le llama la atención es la belleza femenina de la profesora. Así, esta conversación nos afirma que las barreras mentales no solamente impiden la comunicación entre inmigrantes y españoles, sino que existen otras barreras que dificultan la comunicación entre los inmigrantes mismos y entre hombres y mujeres.

b) **Metaxis:** En la segunda hipótesis de la metaxis, Boal diferencia entre la simpatía y la empatía. En el teatro convencional, la relación entre el actor y el espectador es una relación de empatía. Las emociones del actor invaden al espectador mediante la osmosis. El espectador se deja llevar por las emociones del actor, experimentando una emoción vicaria. Pero el objetivo de esta obra de teatro foro no es la empatía sino la simpatía, ya que es el espectador el que crea sus propias imágenes de su propia realidad. En este caso, la relación entre el espectador activo y el personaje es una relación de simpatía, ya que las emociones que invaden al espectador son producidas por él y no por otros ajenos. Son emociones reales pero representadas de una manera teatral en una forma artística, para que en el futuro, este mundo estético trabaje para transformar el real. Los espectadores de esta obra no se satisfacen con sentir compasión con los pobres africanos, sino que además intentan cambiar su situación mediante la modificación de los datos del problema. Todos los espect- actores que participan en el espectáculo rechazan la opresión y la intolerancia, como es el caso de la mujer que sustituye a la "educadora", que rechaza el tono satírico con que la educadora habla a Omar y a los demás inmigrantes por no entender bien el castellano.

c) **Inducción analógica:** Es la pluralización de lo individual. Boal la explica así:

"Si, tomando una imagen o una escena para comenzar, uno procede con analogías y crea otras imágenes (o escenas) producidas por otros participantes de la sesión acerca de opresiones individuales similares y, si, partiendo de estas imágenes y por inducción, uno llega a la construcción de un modelo liberador y libre de las circunstancias específicas del caso individual, este modelo contendrá los mecanismos generales a través de los cuales la opresión se produce y nos permitirá estudiar de forma abierta las diferentes posibilidades de romper esa opresión". (Citado por Luis Chesney-Lawrence 2013:50)

La obra estudiada comienza con un caso de opresión individual, el de Omar, pero se pluraliza a lo largo de la acción dramática con los otros casos de opresión de Alpha, Mamadou y los demás africanos de la plaza de Lavapiés, del albergue y del CIE Aluche. Después se suman la opresión de los españoles esposados por los prejuicios que les habían sido impuestos por la sociedad, los medios de comunicación y la política.

Tanto la educadora como la enfermera, el camarero y la profesora supuestamente tienen un trabajo fijo, pero efectivamente la realidad les agobia con demasiadas responsabilidades que no les corresponden. Los inmigrantes tratan a la educadora como si fuera "*Aladino y voy a cumplir tus deseos*", la enfermera y el camarero no pueden hacer su trabajo debido a la barrera lingüística y la profesora también es incapaz de enseñar a los inmigrantes ya que "*la educadora me vuelve a meter distintos niveles*." Se utiliza en esta escena el recurso de las frases inconclusas cuando Nadiuska es interrumpida abruptamente por la profesora y ésta por Omar para reflejar la violación de su libertad de expresión.

Profe: Muy bien empecemos por el verbo más importante: el ser.
Nadiuska: Yo soy, tú eres, él es…
Profe: Por favor… Omar: ¿Qué pasa?

El resultado lógico de esta situación complicada son personajes agobiados, enfadados y estresados, como los autores los describen en las acotaciones, incapaces de sentir simpatía hacia los pobres inmigrantes. A todo lo antes dicho debemos también añadir la opresión de los participantes espect-actores. La confrontación de casos análogos y el diálogo del foro producen la simpatía necesaria y permiten hacer un análisis objetivo de la opresión. Así, el oprimido es ayudado por los puntos de vista de los demás participantes. El teatro del oprimido no es el teatro del "yo", es el teatro de "nosotros".

Teatro periodístico

Es una sub técnica del Teatro del Oprimido. Es un instrumento de concienciación y educación que analiza las noticias y sus implicaciones sociopolíticas. Según Augusto Boal, el objetivo de esta técnica es la "desmitificación y el desmontaje de las técnicas del periodismo". (Boal 2014: 27) Para él, el periodismo es un arte político, es decir, un arma utilizada en favor de algunos y en contra de otros. La verdad es manipulada y presentada según los intereses de los dueños de los medios de comunicación. Por eso, el teatro periodístico saca las noticias de su contexto para que adquieran una nueva dimensión.

En esta obra tenemos tres noticias. En la primera escena aparece la familia de Alpha escuchando asustada la radio:

Radio: La situación de violencia se hace insostenible. Los conflictos entre las dos tribus por el control de minerales como el coltán y los diamantes aumentan día a día. Hoy han muerto tres jóvenes en el último altercado".

En esta noticia se utiliza la técnica de la lectura simple. Es decir, leer la noticia en voz alta sin comentarios. Además, se utiliza la técnica de la inserción dentro del verdadero contexto. Según dicha noticia los jóvenes mueren por culpa de la guerra civil entre las tribus motivadas por sus intereses materiales, pues, el gobierno y los militares no tienen nada que ver con esta ola de violencia que afecta al país. En este sentido, la noticia muestra el detalle de los conflictos tribales como la esencia, traicionando la verdad objetiva. Pero lo que pasa después desmiente estas reclamaciones. Los militares "*llaman con violencia a la puerta*" y entran a la casa de Alpha para arrestarlo, pero no por participar en los conflictos tribales, sino por participar en los disturbios contra el dictador Kabila, con quien "*Europa comparte muchos intereses económicos*", y por eso sus crímenes quedan silenciados. Así, la noticia queda diagramada por la propia realidad objetiva. La verdad objetiva puede ser entendida en esta misma escena, ya que la noticia es exhibida dentro del verdadero contexto.

La segunda noticia es un anuncio que escucha Omar con su familia en la radio:

"Anuncio:

Reportero: Entonces, ¿son ciertos los rumores de que el Liverpool quiere ficharte?

Futbolista: Bueno, yo no sé de dónde han sacado esa información, yo por ahora estoy bien en España. Sé que la afición está conmigo… Y no les voy a defraudar.

Reportero: Bien, gracias Samuel, te deseamos que sigas triunfando. Y usted recuerde: "Si no te gusta el mal olor, ven a Marina D´or"

Por sus playas. Por sus curvas. Por sus fiestas. Por un buen olor.

Por sus hoteles. Por su buen rollo. Por sus campos de golf. Por su buen olor.

¡Ven a Marina D´or!

En este anuncio se utilizan dos técnicas del teatro periodístico: la lectura simple y la lectura con refuerzo. No todos los anuncios son usados para la venta de productos. Algunos anuncios venden imágenes, como dicho anuncio que vende la imagen de España como el paraíso deseado, donde cualquier persona puede obtener éxito, como este futbolista de origen africano, y donde toda la gente disfruta de la vida lujosa de las playas, las fiestas, los hoteles y las mujeres guapas. Es decir, todos los componentes de la perfecta vida materialista que promocionan los medios de comunicación burgueses. Y para reforzar más el mensaje, el anuncio utiliza frases cortas e impactantes, aunque vacías de significado, como las afirmaciones que se repiten dos veces "*Ven a Marina D´or*" y "*Por su buen olor*". El espectador, al comparar este anuncio con las verdades de la vida deshumanizada de los protagonistas de la obra, puede detectar las mentiras escondidas detrás de los anuncios publicitarios.

La obra termina con Omar leyendo una noticia de "El país, 20 de diciembre del 2011", sobre la congoleña Samba Martine:

"Los médicos del CIE descartaron nueve veces la gravedad de la interna fallecida. La congoleña Samba falleció a los 31 años en el hospital 12 de octubre de Madrid. La fallecida llevaba más de un mes encerrada en el Centro de Internamiento para Extranjeros de Aluche. Tras un mes y 10 visitas de la joven precisando asistencia, la remitieron al hospital en un coche de la policía, no en una ambulancia. Dos horas más tarde murió de meningitis".

En esta parte se utiliza la técnica de la lectura complementada. La prensa esconde un detalle que da un sentido completamente distinto a la noticia. En este caso, la noticia no es falsa, sino incompleta. Dicha noticia cuenta la tragedia de la muerte de Samba, los hechos que anticipan su muerte, pero falta la dimensión humana, es decir, los sentimientos de la víctima y los efectos de su muerte sobre la vida de su familia y sus amigos. Omar completa la noticia mostrando a los espectadores las etapas de su propia enfermedad, desde que empieza a padecer tos hasta que ya no puede soportar el severo dolor de pecho, y finalmente se pone fatal y se desmaya para ser llevado posteriormente al hospital, donde muere. Los espectadores son testigos de este viaje de sufrimiento y enfermedad. Además, al

final de la obra Omar se dirige al público describiendo el momento de su muerte, momento que ninguna noticia ni ninguna persona puede declarar ni explicar:

"Morí nada más llegar al hospital por neumonía. No sé qué pensó ese día en la cama el médico del CIE, que 9 veces me dijo que no era grave. No sé qué pensaron los policías que me llevaron al hospital, no sé qué pensaron mis compañeros de celda, ni mi amigo Mamadou, ni mi madre al enterarse… no sé si pudieron dormir esa noche. Lo que sí sé es que no volví a despertar."

A pesar del final trágico de la obra, la repatriación de Alpha y la muerte de Omar no tienen el objetivo de provocar la catarsis en los espectadores, sino que son más bien un grito de angustia con doble finalidad: concienciar a los demás de la situación inhumana de los inmigrantes y encontrar otros remedios para evitar un final tan catastrófico.

3. Conclusión

La revolución teatral de Boal está contra todas las normas del teatro convencional coercitivo y purgativo. Se basa así en una poética que contiene, al menos, dos condiciones: la primera, la destrucción de la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las transformaciones de la sociedad que se proponen a través de la escena teatral. Con ello vuelve a unificar la división entre escena y público que había sido provocada por la aparición de las clases sociales y el poder de una de ellas sobre las demás. Según Brecht, la lucha de clases agudizada provoca en el público contrastes de intereses siendo incapaz de reaccionar de una manera espontánea y homogénea al arte (Brecht: 2004). Esta es exactamente la idea que destruye el Teatro del Oprimido con su tema principal y sus protagonistas de las clases oprimidas y marginadas considerando también el papel de las demás clases sociales. En "Barrios Nómadas" junto al grupo oprimido de los inmigrantes aparecen otros personajes representantes de diferentes estratos sociales como la policía (representantes del poder), el médico, la profesora (representantes de los intelectuales), el comerciante (representante de los burgueses) y las chicas que reflejan dos puntos de vistas distintos hacia los inmigrantes africanos. Entonces podemos decir que aunque el tema principal de la obra es el sufrimiento de los inmigrantes oprimidos, esta misma obra interesa a los demás grupos sociales del barrio ya que es como un espejo donde todos se enfrentan a sus realidades.

La segunda condición es la eliminación de la propiedad privada de los personajes por los actores individuales, para lo que inventa el sistema comodín: los personajes no son del actor sino de todos ya que tienen una significación social. En el teatro tradicional el dramaturgo describe las apariencias, los rasgos anímicos y

las actitudes morales de sus personajes de una manera minuciosa. El dramaturgo no solamente conoce el exterior de sus personajes, sino que también domina el interior hasta el punto de poner límites a sus creaciones y sus acciones. (Naves: 1997) En este sentido es un dramaturgo omnisciente. Por otra parte, el dramaturgo del Teatro del Oprimido renuncia a tal poder a su espect- actor que tiene el derecho de intervenir para cambiar las acciones y el destino de los personajes y con ellos toda la trama de la obra teatral. Boal devolvió los medios de producción teatrales al pueblo y logró que la verdad fuera concreta.

Bertolt Brecht y Augusto Boal, ambos intentan mejorar el mundo mediante el teatro, a través de convertir al público para ser curioso e insatisfecho de su realidad. Para llevar a cabo esta tarea, Brecht creyó su teoría de la distanciación que Boal aplica en su teatro, añadiéndole las demás técnicas antes señaladas para acabar con la identificación con el personaje del teatro aristotélico.

El ámbito escénico definido por María del Carmen Bobes Naves (1997: 389) como el conjunto formado por la sala (el lugar de la espectación) y el escenario (el lugar de la acción que representa el mundo ficcional), se queda unificado en el Teatro del Oprimido. Desde el nacimiento del teatro griego existían dos espacios bien diferenciados, uno para los actores y otro para los espectadores. Asimismo, la oposición entre los dos espacios no solamente reside en la categoría espacial, sino que se extiende en algunas dualidades tradicionales señaladas por María del Carmen Bobes Naves así: "actores/ público; actividad/ pasividad; dejarse ver/ mirar; ficción/ realidad". (1997: 390) Augusto Boal termina con este concepto tradicional al hacer que cualquier espectador sea también actor y convierte la función del espectador que solamente ve y comprende lo que se hace y dice en el escenario, en elegir el tema de la obra, participar en la obra, criticar, actuar y cambiar la acción dramática.

El Teatro del Oprimido rompe la cuarta pared, esta pared imaginaria que separa a los actores de los espectadores detenidos dentro de su realidad. Boal destruye esta pared para dirigirse al público. Por el mero hecho de que el personaje habla con el público, existe una mezcla de dos realidades. En el teatro tradicional los actores actúan y hablan en diálogos y monólogos, en un mundo de ficción donde no existe público. Sin embargo, en el Teatro del Oprimido los espect- actores viven la misma realidad en donde no hay separación entre personaje y público. En "Barrios Nómadas" no podemos distinguir entre los actores y el público, ya que primero los actores son vecinos que viven en el mismo barrio donde se representa la obra, y segundo, la obra empieza con la "presentación" donde los actores se dirigen al público explicando el concepto del Teatro Foro y luego cada actor representa la historia del personaje que interpreta. El actor muestra al público el gesto claro del enseñar. Así, ambos, el actor y el espectador abandonan

completamente la ilusión de que lo que ocurre en el escenario esté sucediendo en realidad. Ambos entienden bien que están ante una pieza teatral ficticia, y que el personaje que habla y se mueve en el escenario es un actor que representa un papel y no un personaje real. Es decir, tanto el actor como el espectador comparten la misma realidad, rompiendo con la dualidad "ficción/ realidad".

El teatro tradicional se caracteriza por la centralización del relato y del héroe, es decir, el teatro es representado según el punto de vista de la figura central de la obra. Al contrario, el Teatro del Oprimido no divide sus personajes en principales y secundarios, ya que todas las personas que participan en la obra, sean actores o espectadores, son activos e importantes. "Barrios Nómadas" está dividida en escenas independientes que "si cortamos con tijera, siguen ser viables" (Brecht: 2004), ya que no hay un héroe central sin cuya intervención la acción pierde su importancia, sino que todos los personajes son iguales ante el sufrimiento. Asimismo cada escena representa un dibujo de la vida de los inmigrantes lejos de su patria y su familia. Sin embargo, la obra no representa solamente el sufrimiento de los inmigrantes desde su punto de vista, sino que también representa su relación con su entorno, es decir, los prejuicios y las fobias que tienen los vecinos del barrio. La obra representa situaciones cotidianas por las que pasan los inmigrantes y los españoles, pero no como una cosa "natural" sino que como una cosa "llamativa" que debe ser analizada y cambiada. Así, no estamos ante una obra tradicional centralizada ni unilateral, ya que plantea los distintos puntos de vista para someterlos a la crítica del público, que no se satisface con observar sino que interviene para cambiar la realidad, convirtiendo el escenario en un foro donde el actor puede desempeñar más que un papel y hasta puede sustituir su papel con el espectador para experimentar nuevas soluciones diferentes de las planteadas por el autor, rompiendo con la dualidad "actividad/ pasividad".

La técnica de la historización del teatro épico (Brecht: 2004) ayuda a Boal a conseguir su objetivo de crear un teatro crítico, ya que como afirma Brecht los acontecimientos históricos son superados, superables y sometidos a la crítica. La obra "Barrios Nómadas" trata el problema de la inmigración africana a España que es un tema actual, por eso utiliza la técnica del teatro periodístico para dar a la acción un matiz histórico, al tratar la historia de la congoloña Samba fallecida en Diciembre de 2011 por el maltrato en el Centro de Internamiento para Extranjeros. Es un acontecimiento real narrado en la obra como un ejemplo de la mala situación de los inmigrantes en España, pero no con el objetivo de provocar la compasión y el terror del público ni para realizar una catarsis aristotélica, sino que para llamar la atención acerca de acontecimientos cotidianos nunca puestos en duda, como la detención y la muerte de inmigrantes ilegales en España. Así, el público adopta la actitud del historiador al observar, examinar y criticar acontecimientos del presente, sin embargo, historizados. El público está invitado a criticar, rechazar y cambiar el

hecho de que una víctima ha muerto debido al maltrato, una realidad vivida en el pasado, criticada y cambiada en el escenario debería ser evitada en el futuro.

La diferencia entre Brecht y Boal reside en que éste no se satisface con representar su teatro en las tradicionales salas sino que convierte todos los lugares públicos en escenarios para sus obras: calles, plazas, escuelas, universidades, estaciones de autobuses y metro, …etc. Boal llega con la distanciación al extremo al hacer un acuerdo previo antes de la representación de la obra sobre el tema y la forma de ésta, así como el papel del público en la representación. En este caso podemos decir que el público del Teatro del Oprimido es un público omnisciente de su entorno, y totalmente preparado para realizar tanto el papel del espectador observador como el del espect- actor que interviene en el momento adecuado para solucionar el conflicto, y esto gracias a la preparación mental y física que realiza Boal con el público de su teatro.

De este modo, concluimos que los tres objetivos de La Rueda, que son la transformación social, la destrucción de las barreras entre actor y espectador y la promoción de los marginados o los oprimidos, concuerdan con las bases del Teatro del Oprimido de Augusto Boal.

Referencias Bibliográficas

Boal, Augusto. Juegos para actores y no actores, Alba Editorial, 2001.

Boal, Augusto. Theatre of the oppressed, Pluto Press, 2008.

Boal, Augusto. "Message of Augusto Boal, World Theatre Day 2009." *International Theatre Institute ITI World. Organization for the Performing Arts*. http://www.world-theatre-day.org/en/author_2009_en.html

Boal, Augusto. "Otro teatro posible. Técnicas latinoamericanas de teatro popular." *Elrebozo*, https://elrebozo.files.wordpress.com/2014/11/teatro.pdf

Brecht, Bertlot. Escritos sobre teatro, Alba Editorial, 2004.

Carrasco, Ivan. Teatro del oprimido. Una herramienta de intervención social, Maritza Molina Montecinos, 2005.

Chesney - Lawrence, Luis. "Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde las mitadess de siglo XX." *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Jornal of Cultural Studies*, 23, 2009, pp.377-409.

Chesney - Lawrence, Luis. "La dramaturgia y dirección escénica de Augusto Boal." *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Jornal of Cultural Studies*, 26, 2013, pp.7-24.

Chesney- Lawrence, Luis. "Las teorías dramáticas de Augusto Boal." *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Jornal of Cultural Studies*, 26, 2013, pp.25-55.

Freire, Paulo. Pedagogía del oprimido. Traducido por Jorge Mellado, Siglo XXI Ediciones, 2007.

Levy- Daniel, Hector. "Teoría del teatro épico. Elementos para pensar una poética." *Dramateatro revista digital*, 13 /tercer año, Septiembre/Diciembre 2004. http://web.archive.org/web/20090815113301/http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0013/teoria_epica.htm#_ftn1

Motos, Tomas. Augusto Boal: Integrador del teatro, del activismo social y político, de la educación y de la terapia, 2013. http://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2013/12/Teatro-del-Oprimido-Teatro-en-la-ducaci%C3%B3n_Tom%C3%A1s-Motos.pdf

Naves, María del Carmen Bobes. Semiología de la obra dramática, Arcos Libros, 1997.

Pérez, Magdalena Cueto. "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral." *Archivum*, vol 36, 1986, pp.469-484.

Speranza, Sabrina. Bajar del drama a la propuesta. Una experiencia de Teatro Legislativo en Uruguay. https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2014/10/bajar-del-drama-a-la-propuesta-ponencia1.pdf