

Pedagogía del oprimido para un teatro social creativo

Tânia Baraúna¹

Resumen

La creatividad, tanto individual como social, es la pieza clave para ayudar en la resolución de problemas sociales. Las técnicas teatrales del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, incorporan herramientas creativas basadas en la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire, que no solo incidieron en una manera de pensar, sino también en una forma de ser y de actuar. Las dinámicas teatrales del Teatro del Oprimido (especialmente el Teatro Foro) han demostrado su potencialidad educativa y emancipadora en diferentes contextos culturales. Estas pueden ser entendidas como procedimientos creativos que implican acciones educativas llevadas a cabo con grupos comunitarios, con el objeto de favorecer la manifestación de la interacción social, basada en la comunicación, la cooperación, la confianza, la reciprocidad, el respeto mutuo y la responsabilidad. El teatro social se presenta a los participantes como una oportunidad de vivenciar y aprender nuevos conocimientos, de tener momentos de ocio, sueños y alegría, de compartir y vivir con los otros historias de vida semejantes. La práctica del teatro social creativo favorece el desarrollo de habilidades que ayudan a tomar conciencia y a superar las situaciones de opresión. Se posibilita entonces, la apertura de espacios para la práctica de acciones creativas y educativas con la introducción de cambios que permitan a los participantes la construcción de una interacción social, minimizando

¹ Doctora en Educación y Sociedad, Universidad Autónoma de Barcelona (España), 2007, tesis: Dimensiones socio educativas del Teatro del Oprimido de Augusto Boal y sus interrelaciones con la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire. Máster en Creatividad, Facultad de Ciencias de la Educación –MICAT–, Santiago de Compostela (España). Máster en Administración en Áreas Estratégicas –UNIFACS–, Brasil. Profesora en cursos de Postgrado, MBA. Profesora de la Universidad Católica de Salvador –UCSAL–.

la violencia y contribuyendo a la participación como ciudadano en la solución de los problemas sociales. Al trabajar con situaciones de conflicto, el participante tiene la oportunidad de vivenciar la condición de opresor y oprimido y trascender la opresión de la que es víctima.

Palabras clave: teatro del oprimido, pedagogía del oprimido, teatro social creativo, emancipación, práctica teatral.

Abstract

Creativity, both individually and socially, is the key to help solve social problems. Theatrical techniques of the Theatre of the Oppressed by Augusto Boal incorporate creative tools based on the Pedagogy of the Oppressed by Paulo Freire, which not only affects a way of thinking, but also a way of being and acting. Theatrical dynamics of the Theatre of the Oppressed (especially Theater Forum) have demonstrated their potential and emancipatory education in different cultural contexts. These can be understood as involving creative procedures carried out with community groups, implying educational activities, in order to encourage the manifestation of social interaction, based on communication, cooperation, trust, reciprocity, mutual respect and responsibility.

The social drama is presented to participants as an opportunity to experience and learn new skills, to have leisure time, dreams and joy, sharing and live with others similar life stories. The practice of social drama encourages the development of creative skills that help raise awareness and overcome situations of oppression. It is possible then, the opening of spaces for the practice of creative and educational activities with the introduction of changes that will enable participants to build a social interaction, minimizing violence and contributing to

participation as a citizen in solving social problems. Working with conflict situations, the participant has the opportunity to experience the oppressor and oppressed condition and transcend oppression that makes him/her a victim.

Key words: theatre of the oppressed, pedagogy of the oppressed, creative social theater, emancipation, theatrical practice.

Pedagogía del Oprimido para un teatro social creativo

“El teatro puede ser un arma de liberación, de transformación social y educativa... hacer teatro es actuar de forma creativa y tomar parte en el cambio social”
(Augusto Boal, 2005).

La creatividad, tanto individual como social, es la pieza clave para ayudar en la resolución de problemas sociales. Las técnicas teatrales incorporan herramientas creativas que no solo inciden en una manera de pensar, sino también en una forma de ser y de actuar, en el sentido de la conducta propia del sujeto, sin limitarse ni conformarse con la mera actuación escénica. El Teatro del Oprimido es una formulación teórica y un método teatral, creado por Augusto Boal², basado en

² Augusto Pinto Boal, dramaturgo, escritor y director de teatro. Considerado uno de los más importantes teóricos y directores de teatro de la actualidad. Nació el 17 de marzo de 1931 en Río de Janeiro (Brasil), falleció 2 de mayo de 2009 a los 78 años. Es conocido por el desarrollo del Teatro del Oprimido, un teatro democrático, del pueblo. Desarrolló su método y formulación teórica en su exilio político durante los años 1971-1986, en América Latina

la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire³ y en diferentes formas de arte, no solamente en el teatro. Las dinámicas teatrales con las técnicas del Teatro del Oprimido, pueden ser entendidas como procedimientos creativos teatrales que implican acciones educativas llevadas a cabo con grupos comunitarios, con el objeto de favorecer la manifestación de la interacción social, basada en la comunicación, la cooperación, la confianza, la reciprocidad, el respeto mutuo y la responsabilidad.

El Teatro del Oprimido tiene por objetivo utilizar el teatro y las técnicas dramáticas como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales. Reúne un conjunto de

(Argentina y Perú, principalmente) y también en diferentes países de Europa, con incursiones en países africanos, “para otorgar la palabra a las clases oprimidas y a todos aquellos quienes son oprimidos en el interior de éstas”. Fue candidato al Premio Nobel de la Paz en 2008. Algunas semanas antes de su muerte, fue nombrado por la Unesco Embajador Mundial del Teatro.

³ Paulo Regulus Neves Freire nació en Recife (Brasil) el 19 de septiembre de 1921, y murió en São Paulo el 2 de mayo de 1997. En su libro *Pedagogía del Oprimido* (1987), afirma que el acto de enseñar debe ser revestido de un envoltorio político, básicamente porque es inherente al hombre y sus peculiaridades sociales. Propone en su teoría, la superación de la relación “opresor-oprimido”, la elaboración y construcción del conocimiento ligado al proceso de concienciación crítica de la realidad. El diálogo es la esencia de ese método. Para Freire, la lucha del oprimido y su liberación están directamente conectadas a la percepción de esa situación opresora/alienante y la creación de alternativas creativas a esa situación.

ejercicios, juegos y técnicas teatrales que pretenden la des-mecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro. Se trata de estimular a los participantes no-actores a expresar sus vivencias de situaciones cotidianas de opresión a través del teatro. Desde sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas se propone transformar al espectador –ser pasivo– en *espect-actor*, protagonista de la acción dramática –sujeto creador–, estimulándolo a reflexionar sobre su pasado,

“El teatro puede ser un arma de liberación, de transformación social y educativa... hacer teatro es actuar de forma creativa y tomar parte en el cambio social” (Augusto Boal).

modificar la realidad en el presente y crear su futuro. El espectador ve, asiste, el *espect-actor* ve y actúa o mejor dicho ve para actuar en la escena y en la vida (Boal, 1980).

Dentro del Teatro del Oprimido hay varias modalidades y técnicas: Teatro Foro, Teatro de la Imagen, Teatro Periodístico y Teatro Invisible. En este artículo, nos dedicaremos específicamente al Teatro Foro, dado que en el proceso formativo planteado por Boal, es el que tiene lugar en la etapa más avanzada y al mismo tiempo es el que ofrece más maneras de participar creativamente.

El Teatro Foro en el contexto del Teatro del Oprimido

Destacamos la práctica del Teatro Foro, por ser una forma teatral entroncada con la creación colectiva. Las obras que se representan parten del análisis de las

inquietudes, problemas y aspiraciones de la comunidad a la que se dirigen. Una vez representado el espectáculo, los espectadores pueden participar, convirtiéndose en actores y actrices de la obra. El procedimiento es muy sencillo: uno de los miembros del grupo, el *curinga*⁴, que hace de animador de sala, cuando alguien –de entre los espectadores– alza la mano para expresar su punto de vista sobre la escena en curso, dice “¡alto!”, se para la escena e invita al espectador a sustituir al actor en el escenario.

La condición esencial para que este tipo de teatro se dé, es que el espectador ha de ser el protagonista de la acción dramática y se debe preparar también a serlo en su propia vida. La situación de opresión que se imponía de ordinario, queda entonces develada cuando surge la conciencia de que en tal circunstancia uno no era determinante en la propia vida, sino que son otros quienes toman las decisiones sobre uno mismo, robándonos el rol protagónico que a través del Teatro del Oprimido recuperamos. Se utiliza pues el teatro como un arma de liberación con el objetivo de desarrollar en los individuos la toma de conciencia social y política.

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

1. Ejercicios dirigidos al proceso, al juegoperformativo, a la improvisación y sus reglas.
2. La construcción colectiva de un texto y la preparación de un espectáculo, con la coordinación de un *curinga*.

⁴ El *curinga* es una figura mezcla de animador, coordinador, director de teatro o moderador de los acontecimientos en el Teatro del Oprimido.

En el proceso de creación cultural y apropiación por parte del grupo de las técnicas del Teatro Foro, se despliegan técnicas basadas en el supuesto de que un protagonista –el oprimido– desea algo y el objeto de su deseo es obstaculizado por la acción de un personaje antagonista –el opresor–.

Primera fase: ejercicios y juego

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

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

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

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

- **Escuchar todo lo que se oye.** Incluye actividades orientadas a entrenar el sentido del oído y a desarrollar la musicalidad. Consisten básicamente en ejercitarse diferentes ritmos, melodías y sonidos a través del movimiento, de la voz o de la respiración. Por ejemplo, “el ritmo de las imágenes” se dedica a la exploración de los ritmos internos. En esta actividad un participante sale de la sala, los demás individualmente intentan expresar con sus cuerpos una imagen rítmica del compañero o compañera de acuerdo a cómo cada uno la percibe. A continuación todos los participantes de forma simultánea repiten los ritmos que crearon. Seguidamente el participante que está afuera, entra e intenta integrarse en esa orquesta de ritmos, que son, según sus compañeros, los suyos.
- **Observar todo lo que se mira.** Esta categoría incluye actividades destinadas a ejercitarse el sentido de la vista, con el objetivo de reconocer y obtener la máxima información de las imágenes corporales. Destacamos tres secuencias principales de ejercicios: “Los espejos: juegos en los que se imitan los movimientos y las

expresiones de un compañero con la máxima exactitud y detalles, como si los dos fueran imágenes de un espejo.

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

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

- **Activar diferentes sentidos.** En esta categoría se distinguen dos series de ejercicios. La primera incluye aquellos en los que se priva a los participantes del sentido de la vista, con el objetivo de ejercitarse los otros sentidos. La otra serie trabaja con todos los sentidos, incluida la vista, y consiste en actividades colectivas donde los participantes se distribuyen por el espacio creando diferentes formas, figuras y agrupaciones (en grupos de 3 o 4 personas, formando figuras geométricas, agrupándose en función de un rasgo físico distintivo, color de una prenda, etc.). Un ejercicio típico en esta categoría es el llamado “cola de ciegos”. Se forman dos filas, colas con los participantes cara a cara. Los de la *fila A* cierran los ojos y con las manos examinan el rostro y las manos de la persona de la *fila B*

que tienen enfrente. Luego, los de la fila B se dispersan por el espacio de la sala y cada ciego deberá encontrar a la persona que tenía delante, solo tocando a los otros con sus manos.

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

Muchos de estos ejercicios y juegos fueron creados por Boal a partir de las ideas generadas por los participantes en los talleres, de las necesidades surgidas en su práctica pedagógica teatral, de bromas y juegos

populares. También de la no-comprensión y de la ejecución “equivocada” de alguna actividad surge a veces la inspiración para una nueva técnica. Después de los ejercicios, incluyendo algunas improvisaciones que ayuden a sacar a la luz posibles situaciones y personajes para una pieza, se pregunta sobre qué temas le gustaría al grupo realizar un Teatro Foro. En un momento posterior, subdividido el grupo de acuerdo con los temas, cada participante relata sus experiencias de opresión en relación con el tema elegido. Esos relatos proporcionan materiales para diálogos, situaciones y posibles personajes en una futura escena teatral. Esta exploración se puede extender, propiciando las improvisaciones, a las técnicas de ensayo, que también sirven como instrumento para la construcción de la pieza teatral. La coordinación de los trabajos de la creación de la pieza y, posteriormente, su dirección es realizada por el *curinga*, teniendo siempre en cuenta la contribución de los participantes. Las técnicas empleadas estimulan el pensamiento crítico de manera creativa, proporcionando una comprensión de los problemas sociales, en busca de mejores alternativas.

Segunda fase: construcción del texto teatral

La elaboración del texto teatral se realiza colectivamente a partir de la fase de ejercicios y juegos –expuestos en el apartado anterior–, y del contenido de las improvisaciones grupales. Desde esta perspectiva los textos son concebidos rigurosamente en el proceso de creación colectiva como soluciones

escénicas surgidas de las improvisaciones. La libertad de apropiación del discurso sobre sí mismo o sobre el mundo, presente en las improvisaciones, confiere a los participantes el derecho a usar las palabras y el propio cuerpo en la forma que mejor les convenga a través de varias modalidades expresivas (sin palabras, en el silencio, por medio de relatos individuales, monólogos, etc.). También las técnicas y los trabajos corporales son utilizados como desencadenantes, con la finalidad de elaborar los textos en grupo. Para ello, el *curinga* –conductor del proceso– pide a los participantes que relaten una experiencia vivida de opresión, fijando las figuras de antagonista y protagonista, o de opresor y oprimido.

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

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

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

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

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

Tras la elección de las situaciones que van a ser representadas, se inicia el trabajo de dramaturgia, de construcción de la pieza. La estructura y el montaje de la pieza se van concretando a través de las orientaciones aportadas por el *curinga*, pero son discutidas y analizadas en todas sus fases.

Los fragmentos escénicos se unen no solo por la acción, sino por un eslabón central

constituido por varias personas que utilizarán el escenario para contar sus vidas. Al mismo tiempo, se transforman en espectadores al asistir a las sugerencias que, a su vez, harán los espectadores de la sala proponiendo otros desenlaces para sus historias. Repetida varias veces una escena, el *curinga* va realizando las correcciones necesarias, trabajando el escenario, la postura corporal, la forma de interpretación.

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

- *¿Qué es lo que se desea?*, en relación con los problemas compartidos. Esto permite definir qué es lo que impidió al protagonista conseguir lo que pretendía. A esta pregunta ha de dar respuesta cada uno de los integrantes del grupo.
- *¿Qué es lo que impide conseguir lo que se quiere?* Se discuten todos los motivos manifestados por el grupo. Las dificultades son vividas, escenificadas por otros personajes, por otros participantes, para que tanto el protagonista como la sala, alguno de cuyos miembros le sustituirá, se enfrenten con el hecho vivenciado.
- *¿Cuáles son las salidas?* Es preciso que el grupo esté convencido de que hay salidas para la situación representada. Aunque sean difíciles

Como en un rompecabezas de tiempo, los fragmentos de vida son barajados y reordenados, adquiriendo y ganando sentido con una temporalidad que acoge las historias de varias vidas

de atisbar, han de ser buscadas, pues alguna cosa se podrá hacer para cambiar la situación de opresión. Señala Boal (2005) que una pieza de Teatro Foro no puede ser fatalista, ni ha de plantear una situación extrema en la que no se pueda hacer ya nada.

La composición del espacio de la representación (espacio escénico y espacio dramático) inicialmente la plantea cada participante, que hace su propuesta de forma individual, al igual que con el personaje, y a continuación, se debate en el grupo. El *curinga* da la conformidad sobre la construcción del texto, deliberando si las alternativas

propuestas pueden ser efectivamente realizadas teatralmente. Los ensayos son realizados y evaluados igual que la composición de cada personaje, primero individualmente y después en grupo, con la finalidad de hacer las correcciones necesarias. El espacio se constituye también en una ocasión para el diálogo.

La escenografía se construye a partir de recursos obtenidos en la chatarra, materiales reciclados. El vestuario es aportado por los participantes y la iluminación suele ser muy simple. Cada participante utiliza sus habilidades para la elaboración del vestuario, escenografía, música, iluminación, etc. Estas actividades estimulan la creatividad de los participantes.

Es importante que cada personaje sea caracterizado por acciones significativas, de modo que los *espect-actores*, en la

sala, a la hora de sustituir a un personaje concreto, puedan fácilmente identificar sus movimientos y gestos. Cada personaje debe ser representado visualmente, con una manera de ser y actuar fácilmente reconocida, independientemente de su discurso. Por su parte, cada escena deberá contener la expresión exacta del tema abordado y utilizar lo estrictamente esencial de escenografía. El vestuario será un elemento caracterizador de los rasgos esenciales del personaje, para que los *espect-actores*⁵ puedan utilizarlo cuando sustituyan a los actores.

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

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

Las actividades desarrolladas con el Teatro Foro propician en los grupos comunitarios:

- Estimular la reflexión sobre la noción de colectividad y cooperativismo

⁵ Los asistentes a un espectáculo de Teatro Foro son en su mayoría personas de la comunidad, parientes de los miembros del grupo, amigos y personas de la vecindad, implicados en la representación teatral. El espectáculo es abierto al público.

en la búsqueda de alternativas para problemas sociales.

- Sensibilizar al poder público y a la sociedad civil para la implementación de políticas y recursos que legitimen los derechos ciudadanos de las personas.
- Incentivar la práctica teatral y estimular la reflexión sobre los temas abordados durante la realización de actividades.
- Buscar la construcción y apropiación colectiva de procesos de sociabilidad y ciudadanía.
- Posibilitar la apertura de espacios para la práctica de acciones educativas con la introducción de cambios que permitan a los participantes la construcción de una interacción social, minimizando la violencia y contribuyendo a la participación como ciudadano en la solución de los problemas sociales.
- Las dinámicas teatrales con las técnicas del Teatro del Oprimido pueden ser entendidas como procedimientos que implican acciones educativas llevadas a cabo con grupos comunitarios, para favorecer la interacción social, basada en la comunicación, la cooperación, la confianza, la reciprocidad, el respeto mutuo y la responsabilidad.
- Al trabajar con situaciones de conflicto, el participante tiene la oportunidad de vivenciar la condición de opresor y oprimido. El Teatro del Oprimido posibilita y estimula en los participantes la capacidad para resolver problemas de forma

adecuada, esto es, comportarse constructivamente en momentos de conflicto, ayudándoles a renunciar a la violencia, desarrollando la capacidad de diálogo y la búsqueda conjunta de soluciones de los problemas de su medio social.

Más que ofrecerles una formación teatral a los participantes, se les prepara para que, a través de la dramatización, lancen una nueva mirada sobre sí mismos, sobre su entorno social y sobre su creación artística. Al mismo tiempo, el juego teatral ayuda al proceso de desinhibición, de liberación de la lucidez, capacitando al grupo de no actores para mostrar alguna competencia en el escenario, evitando la simple animación del texto, procurando pensar por medio del lenguaje teatral e inventando un sistema de actuación vinculado al proceso creativo. El trabajo de explicación de los signos teatrales realizados por los *curingas* permite al grupo nombrarlos, reconocerlos, elegir los más adecuados y jugar con ellos.

De esta manera queda reafirmado el objetivo del *forum*, que no es ganar, sino que los *espact-actores* aprendan mediante la praxis teatral a poner en práctica sus ideas, que los

actores y la sala, actuando igualmente, tengan conciencia y adquieran competencias para convivir con las posibles consecuencias de sus acciones: se trata de un entrenamiento, de un ensayo de fortalecimiento para las acciones de la vida real.

Para Boal una sesión de Teatro del Oprimido no debe terminar nunca, porque todo lo que en ella acontece debe ser extrapolado a la propia vida. Los espectadores participan activamente, manteniendo un diálogo colectivo entre los actores y la sala, que

seguidamente invierten sus papeles. En un espacio de relaciones horizontales y educativas. De aquí la importancia del teatro como herramienta de inserción social.

El Teatro del Oprimido posibilita y estimula en los participantes la capacidad para resolver problemas de forma adecuada, esto es, comportarse constructivamente en momentos de conflicto, ayudándoles a renunciar a la violencia, desarrollando la capacidad de diálogo y la búsqueda conjunta de soluciones de los problemas de su medio social.

La supervivencia del Teatro del Oprimido durante tantos años y en tantas culturas diferentes prueba, por un lado, que el mundo aunque aparentemente muy cambiado, permanece siendo el mismo en cuanto a las cuestiones de estructura de poder. Por otra parte, demuestra la eficacia social, política, imaginaria y creativa de este tipo de teatro para ponerse a la escucha de las diferentes culturas y hacer nacer de su propio seno las soluciones a los conflictos de las personas en sociedad.

Bibliografía

BARAÚNA, Tânia. *Dimensiones socio educativas del teatro del oprimido: Paulo Freire y Augusto Boal.* Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Pedagogía Sistemática y Social, 2008.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

- . *Teatro legislativo: versão beta.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

- . *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade.* São Paulo: Paz e Terra, 1966.

- . *Pedagogia do oprimido.* São Paulo: Paz e Terra, 1987.