





LA POÉTICA DEL OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL





LA POÉTICA DEL OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL

ENCUENTRO DE ESCUELAS DE TEATRO,
BOGOTÁ, COLOMBIA, 2012

Esteban Arévalo Ibáñez
-Compilador-

- © Red de Escuelas de Teatro RET.
- © ITI Centro Colombiano.
- © Idartes Bogotá D.C.
- © Ministerio de Cultura Colombia.
- © Thamer Arana G., Epifanio Arévalo G., Esteban Arévalo Ibáñez, José Assad, Jorge Blandón, Álvaro A. Franco Rodríguez, Carolina González, Abelardo Jaimes Carvajal, Johan López Salamanca, Christina Marín, Licko Turle.

Con la participación de: Universidad del Valle, Universidad de Antioquia, Universidad de Caldas, Instituto de Bellas Artes de Cali, Universidad de Atlántico, Universidad Central, Teatro Libre, Instituto Popular de Cultura de Cali, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad Antonio Nariño, Politécnico Grancolombiano, Escuela de Artes y Letras, Casa del Teatro Nacional, Pequeño Teatro de Medellín, Unibac, Uniamazonia, Teatro Experimental de Fontibón, Nuestra Gente, UNIRIO, Emerson College.

Irina Florián Ortiz
Coordinación editorial

Jorge Andrés Gutiérrez Urrego
Diseño y diagramación

Impresión

Primera edición: agosto de 2013
Número de ejemplares: 500
ISBN:
Bogotá, Colombia

Material impreso para distribución gratuita con fines pedagógicos y culturales. Está prohibida su reproducción total o parcial, sin previa autorización.

ESCUELAS PARTICIPANTES

MEMORIAS DEL ENCUENTRO DE ESCUELAS DE TEATRO,

BOGOTÁ, COLOMBIA, 2012

**TEATRO
LIBRE**





TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
Presentación, Epifanio Arévalo Gómez	11
Encuentro de lenguajes a través de Boal, Christina Marín	13
El teatro del oprimido de Augusto Boal en Colombia, Licko Turle	17
PONENCIAS	23
Encuentro de Teatro Comunitario de Bogotá, Johan López Salamanca	24
Red colombiana de Teatro en Comunidad. Diálogo entre escuelas de teatro y Teatro en Comunidad, Jorge Blandón	28
MEMORIAS DEL TALLER, ESTEBAN ARÉVALO IBÁÑEZ	34
Nota preliminar	35
21 de agosto de 2012	35
22 de agosto de 2012	45
23 de agosto de 2012	55
24 de agosto de 2012	66
24 de agosto de 2012, sesión de la tarde	69
Conclusiones del relator	69
APORTES FINALES	71
La presencia de la Licenciatura en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro de la Universidad Antonio Nariño en la Red de Escuelas de Teatro, Abelardo Jaimes Carvajal	71

El encuentro de escuelas, Álvaro Á. Franco Rodríguez	73
Boal y la universidad, Thamer Arana G.	75
Augusto Boal como punto de encuentro, José Assad	78
Algunas consideraciones sobre los encuentros, Carolina González Riaño.....	80

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN

Epifanio Arévalo Gómez*

El trabajo de un pequeño grupo de docentes, apoyado por sus instituciones de educación superior, junto con el interés del Ministerio de Cultura, han propiciado el desarrollo del Encuentro de Escuelas de Teatro de manera ininterrumpida desde el año 2006.

Para el encuentro de 2012 se logró concretar una temática que había sido exigida desde el inicio de los encuentros por docentes, estudiantes, miembros de la comunidad teatral y entes gestores de la cultura: el Teatro Comunitario.

Aunque existía la conciencia de que este tema era prioritario, no se había logrado programar, pues es difícil, en ocasiones, poner a dialogar las diferentes maneras de entender el oficio teatral.

Durante el Festival Iberoamericano de Teatro, que reúne al sector teatral colombiano, se realizó, a comienzos de 2012, una reunión con la participación de ocho universidades de todo el país en la que se tomó la decisión de hacer el encuentro con la temática de la *Poética del oprimido*, de Augusto Boal. Para este encuentro las teorías de Boal servirían como recurso fundamental para acercar dos segmentos del sector teatral que parecen muy alejados en Colombia: la academia y el Teatro Comunitario.

Por supuesto pensamos inmediatamente en nuestros colegas y amigos de la Universidad de Río y en Licko Turle, discípulo de Boal que nos acompañó en el encuentro de 2008. También empezamos a buscar especialistas y personas que trabajan con las teorías y técnicas del teatrasta brasileño en otros ámbitos. En este camino ubicamos a Cristina Marín que trabaja en el Emerson

* Es Profesional en Ciencias Teatrales del Instituto del Teatro de Barcelona (España), con estudios de Maestría en Filosofía de la Universidad Javeriana de Bogotá, y con Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Se desempeña como director de teatro. Recientemente ha dirigido, entre otras obras, *Amadeus*, de Peter Shaffer; *VIP, la felicidad se vende*, de Adriana Romero; *Ubú dictador*; adaptación de la obra de Alfred Jarry. Docente y formador de actores durante cuatro décadas.

College de Boston, Estados Unidos, al Teatro Experimental de Fontibón, al Grupo Nuestra Gente de Medellín y a la Red Colombiana de Teatro de Comunidad. Con estas personas y entidades generamos la programación para nuestra semana de trabajo.

En esta publicación presentamos a ustedes el resultado del Encuentro 2012, conscientes de que a cada paso que avanzamos se abren nuevos espacios y nuevas perspectivas que alcanzar; y que a la vez estas nos generan el convencimiento de que una labor ininterrumpida nos puede llevar a los caminos de la excelencia en el teatro colombiano.

Por último quiero agradecer al ITI-Colombia por su colaboración y el aporte del Idartes de Bogotá para la celebración del Encuentro 2012.

ENCUENTRO DE LENGUAJES A TRAVÉS DE BOAL

Christina Marín*

Cuando recibí la invitación para participar en el VII Encuentro de Escuelas de Teatro en Colombia reconocí que sería una oportunidad muy buena para compartir la educación y entrenamiento que he recibido de varios maestros en la teoría y práctica de Augusto Boal. Habían pasado diez años desde la última vez que estaba en Colombia, y casi veinte años desde que trabajaba en la Universidad de Antioquia en la Facultad de Artes, y el hecho de recibir la invitación a través de mi gran amigo y maestro, Thamer Arana, aumentó la emoción, pero también la expectativa de una experiencia inolvidable. Realmente, allí en Bogotá, tuve una de las mejores experiencias de mi vida por la convivencia con estudiantes, profesores, teatreros, artistas y amigos. Aunque fui como tallerista, en realidad, como en la mayoría del trabajo enfocado en el Teatro del Oprimido, también aprendí bastantes cosas de mis compañeros, estudiantes y todos los representantes del Teatro Comunitario que vinieron a compartir esta experiencia con nosotros.

Desde la primera reunión en el hotel, cuando nos presentamos como talleristas con los profesores organizando el Encuentro, una de las cosas más interesantes y constante durante toda la semana, por lo menos para mí, fue el tema de los idiomas. El profesor Licko Turle venía de la Universidad de Río de Janeiro, habla Portugués como su primer idioma, pero también se defendía con el español; la maestra Diana Gutiérrez, de Nuestra Gente en Medellín, habla español, por supuesto, y nos ayudó mucho con su conocimiento de portugués; yo venía de Estados Unidos hablando inglés y una versión agringada de español; por lo tanto, nuestra comunicación era una aventura de lenguajes. Aunque Licko y yo tratábamos siempre de hablar en español, Diana tenía una paciencia tremenda, ella también habla portugués, y algunos compañeros me ayudaron siempre corrigiendo mi español, ¡nos entendimos y aprendimos mucho!

Recuerdo un momento en particular que nos sorprendió cuando nos dejaron los organizadores del Encuentro y empezamos a planificar los talleres. Licko había traído su copia del libro *Jogos para atores e não atores*, publicado en portugués y yo, las dos versiones que tengo del mismo libro en inglés y en español, *Juegos para actores y no actores* y *Games for actors*

* Ph.D. assistant professor of performing arts en Emerson College.

and non-actors. La imagen sobre la mesa nos llevó a tomar una foto de los tres libros juntos. Empezamos a escoger los juegos y ejercicios y allí empezó lo interesante. Nos dimos cuenta de que a veces las traducciones de los nombres de los ejercicios y juegos no eran literales.



Fuente: libros de Augusto Boal.
Fotografía de Christina Marín.

Por ejemplo, en el libro en español y en la versión en portugués que nos había enseñado Licko había un juego que se llamaba *Estatua de Sal*. Lo busqué, tratando de localizarlo en mi libro en inglés, pero no lo encontré. Hablamos del juego y yo estaba segura de que ese mismo juego existía en el libro en inglés, ¡pero con otro nombre! En la edición Alba, en español, es:

Un perseguidor y todos perseguidos: quien sea tocado por el perseguidor se convierte en estatua de sal, se inmoviliza en su posición, siempre con las piernas abiertas: solo puede ser liberado si alguien, aún libre, pasa por debajo de sus piernas. Si un solo perseguidor fuese poco, después de un tiempo de juego, en un segundo comienzo se designan dos, tres o más, hasta que sea posible inmovilizar al grupo entero. (Boal, 2002, p. 168)

Y se me ocurrió que nunca había escuchado el nombre en inglés *Salt Statue*, pero este juego se parecía mucho al que yo conocía como *Stick in the Mud*, el cual estaba en el libro, pero no en el mismo orden. En nuestra conversación decidimos traducir este título a *Palo en el Lodo*. Quizás la referencia a la Biblia no les caía bien a los que publicaron el libro en inglés, no lo sabemos, pero nos parecieron interesantes algunas de las traducciones. Cuando empecé a revisar el libro en español, me di cuenta que varios juegos no aparecían en la versión que yo había usado por más de una década, descubrí unos nuevos ejercicios que ahora son algunos de mis favoritos.

Desde mi primera experiencia con el trabajo de Boal y, por extensión, con la teoría de Paulo Freire, me di cuenta de que la palabra y la comunicación a través de los idiomas son muy importantes. Empezando con los juegos y ejercicios, por ejemplo, uno de los juegos más conocidos y populares, *Hipnotismo Colombiano* (que aprendimos de Licko y que se inventó en un taller que Boal hizo en Manizales) es un juego en el que no se utiliza la comunicación verbal, sino la expresión corporal:

Un actor pone la mano a pocos centímetros de la cara del otro; éste, como hipnotizado, debe mantener la cara siempre a la misma distancia de la mano del hipnotizador, los dedos y el pelo, el mentón y la muñeca. El líder inicia una serie de movimientos con las manos, rectos y circulares, hacia arriba y hacia abajo, hacia los lados, haciendo que el compañero ejecute con el cuerpo todas las estructuras musculares posibles, con el fin de equilibrarse y mantener la misma distancia entre la cara y la mano. La mano hipnotizadora puede cambiar para hacer, por ejemplo, que el actor hipnotizado se vea obligado a pasar entre las piernas del hipnotizador. Las manos del hipnotizador no deben hacer nunca movimientos muy rápidos, que no puedan seguirse. El hipnotizador debe ayudar a su compañero a adoptar todas las posiciones ridículas, grotescas, no usuales: son precisamente éstas las que ayudan al actor a activar estructuras musculares poco usadas y a sentir mejor las más usuales. El actor utilizará ciertos músculos olvidados de su cuerpo. Al cabo de unos minutos, se intercambian los papeles de hipnotizador e hipnotizado. Pasados unos minutos más, los dos actores se hipnotizan mutuamente: ambos tienden la mano derecha, y cada uno obedece a la mano del otro. (Boal, 2002, pp. 142-143)

No hay necesidad de hablar y, es más, no deben hablar los participantes porque es en el silencio y en la expresión corporal que aprendemos de nuestros cuerpos en este juego. Descubrimos muchas cosas con este ejercicio y todas las variantes descritas en los libros. El hecho de hablar y de desempacar todo lo que sentimos durante el juego viene después y claro que es muy importante. Es como lo que Paulo Freire hablaba de la praxis: la relación entre acción y reflexión.

Otro juego que usamos en el taller fue *¿Cuántas <<aes>> existen en una <<a>>?:*

En círculo. Un actor va hasta el centro y expresa un sentimiento, sensación, emoción o idea, usando solamente uno de los muchos sonidos de la letra <<a>>, con todas las inflexiones, movimientos o gestos con los que sea capaz de expresarse. Todos los demás actores, en el círculo,

repetirán el sonido y la acción dos veces, intentando sentir también esa emoción, sensación, sentimiento o idea que ha originado el movimiento y el sonido. Otro actor va hacia el centro del círculo y expresa otros sentimientos, sensaciones, ideas o emociones, seguido nuevamente por el grupo, dos veces. Cuando ya muchos hayan creado sus propias <<aes>>, el director pasará a las otras vocals (e, i, o, u); después a palabras de uso habitual en la vida cotidiana; después a <<sí>> queriendo decir <<sí>>, a <<sí>> queriendo decir <<no>>, a <<no>> queriendo decir <<no>>, y a <<no>> queriendo decir <<sí>>. Finalmente pide que utilicen frases enteras, también de la vida cotidiana, siempre intentando expresar, con las mismas frases, ideas, emociones, sensaciones y sentimientos diferentes. (Boal, 2002, p. 193)

En el grupo con el que trabajé solo usando las vocales descubrimos que los sonidos, dejando las palabras a un lado, pueden comunicar miles y miles de cosas. A través de nuestra expresión corporal y los gestos de la cara, cada persona es capaz de pintar una imagen original.

Cada día usamos varios juegos para prepararnos y después nos enfocamos en el Teatro Imagen y, finalmente, en el Teatro Foro. Sobre la idea de lo verbal también descubrimos muchas cosas cuando entramos al trabajo de imágenes. Para mí es muy interesante lo que escribió el maestro Boal sobre estas técnicas:

El Teatro Imagen abarca una serie de técnicas que he ido desarrollando a través de los años, y que comenzaron a aparecer, como ya he comentado en el apartado titulado “Juegos de imagen” en mis trabajos con indígenas en Perú, Colombia, Venezuela y México. Ni su lengua materna ni la mía era el castellano, siempre nos entendíamos mal; por ello, se hizo necesario recurrir a las imágenes y las técnicas surgieron naturalmente. (Boal, 2002, p. 293)

Cuando desarrollamos nuestras ideas a través de imágenes construidas con los cuerpos de nuestros compañeros, y de nuevo dejamos a un lado la palabra, descubrimos que lo que intentamos no coincide con lo que leen los demás de nuestro trabajo. El hecho de “traducir” siempre hace parte del trabajo en el Teatro del Oprimido.

La experiencia en Bogotá fue para mí una de las más enriquecedoras de mi vida. En mi lucha con los idiomas presté atención a los mismos de una manera más profunda y eso ha influenciado mi manera de trabajar en inglés también. ¡Gracias!, gracias por la oportunidad de compartir y convivir con ustedes en este VII Encuentro de Escuelas de Teatro en Colombia. ¡Espero regresar algún día!, abrazos desde Boston!

Referencias

Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Alba editorial: Barcelona.

EL TEATRO DEL OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL EN COLOMBIA

Licko Turle*

He visitado Colombia con cierta regularidad. El responsable de mis vínculos con Colombia es el dramaturgo José Assad, quien fue alumno del teatrista brasileño Amir Haddad, durante un taller organizado por EITALC, en Cuba, en 1992.

Actualmente José Assad es docente del Programa de Teatro de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Por este vínculo, Assad propuso invitar a Amir Haddad para dictar un taller de formación sobre teatro para espacios no convencionales en el marco de un diplomado en teatro cuyos alumnos eran los encargados de la formación teatral en las escuelas de formación artística del departamento de Cundinamarca.

Este taller, en particular, se desarrolló en la pequeña población de Tocancipá. En esa ocasión viajé a Colombia en compañía de Amir Haddad, dado que yo era asistente suyo en el Instituto Tá Na Rua para las Artes, Educación y Ciudadanía, de Río de Janeiro. Resolví acompañarlo en esta visita para conocer este modelo de enseñanza teatral colombiano, ya que en Brasil no existía una propuesta similar. Por aquel entonces, cursaba mi doctorado en UNIRIO y, por lo tanto, investigaba la enseñanza del teatro.

Llegamos al aeropuerto El Dorado con camisetas floridas, sombrero Panamá y pantalones ajustados blancos. Por supuesto nos llevamos nuestra primera sorpresa, la temperatura estaba cerca a los doce grados centígrados, el cielo se encontraba cubierto y llovía sin parar. Allí comprendimos que no sabíamos nada de Colombia, aparte de la visión estereotipada vendida

* Investigador, profesor, actor y director de teatro, Noeli Turle da Silva (en las artes y en las referencias bibliográficas su nombre aparece como Licko Turle). Es licenciado en Letras: Literatura Brasileña y Portuguesa (UERJ); tiene los títulos de máster, doctor y de posdoctorado en Teatro (UNIRIO). Es socio efectivo y vicecoordinador del GT Artes Escénicas de la Calle en la ABRACE (Asociación Brasileña de Investigadores de Posgrado en Artes Escénicas). Coorganizador del libro *TA EN LA CALLE: Teatro sin arquitectura, dramaturgia sin literatura y el actor sin papel*. Coorganizador del libro *Teatro Callejero en Brasil: la primera década del tercer milenio*. Es miembro del ITI- Unesco-Instituto Internacional del Teatro.

para el mundo por las agencias de turismo en las que se promocionan las playas calientes del mar Caribe. Tal vez lo mismo le puede ocurrir con seguridad a un colombiano en su primer viaje al Brasil; él esperaría encontrar samba, fútbol y mulatas alegres y enamoradizas. Assad simplemente se rió socarronamente de nuestra ingenuidad.

El proyecto de diplomado se desarrolló en el Coliseo Cubierto de Tocancipá. Todos dormíamos y comíamos juntos en un antiguo monasterio de la comunidad jesuita, lugar hermoso y tranquilo. Había aproximadamente cincuenta participantes en el taller y este tuvo una duración de siete días. Como cierre, en la última jornada realizamos una presentación en la plaza principal frente a la iglesia y a la alcaldía, la cual fue observada con entusiasmo por la comunidad desprevénida del municipio.

Estuve otra vez en el año 2008 para realizar el lanzamiento de mi primer libro, *Tá Ná Rua: Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura y ator sem papel*, y participé en el Encuentro Latinoamericano de Escuelas de Teatro (RET), organizado por la Red de Escuelas de Teatro con la colaboración del Centro Colombiano del Instituto Internacional del Teatro (ITI), en la sede de la ASAB. Este fue paralelo al Encuentro Nacional de la RET, donde también participé como pedagogo invitado para analizar los procesos de formación del actor en diversas universidades colombianas que ofrecen programas de teatro. En esa ocasión me acompañó la doctora e investigadora Jussara Trindade, y compartimos mesa con dos prestigiosos intelectuales colombianos, los profesores Sergio de Zubiría e Ignacio Abello.

En abril de 2012 fui invitado otra vez por la Facultad de Artes ASAB para dictar un taller sobre Teatro del Oprimido, en el cual participaron sus propios alumnos junto con estudiantes de otras escuelas y teatristas de otras regiones del país. Este fue dictado en las fechas del Festival Iberoamericano de Teatro, por lo que tuve la oportunidad de asistir a espectáculos tanto del Festival Iberoamericano como del Festival Alternativo.

Por otra parte, durante mi estadía en la ciudad de Bogotá participé de una reunión con los coordinadores del encuentro de la RET, Carolina González y Jorge Plata, del Teatro Libre y de la Universidad Central, respectivamente; José Assad, de la Universidad Distrital; Thamer Arana, de la Universidad de Antioquia, y Epifanio Arévalo, asesor académico de la RET; entre otros representantes de otras escuelas del país. Ellos me expusieron la idea de hacer para el siguiente encuentro una edición especial en homenaje al teatrista brasileño Augusto Boal, con un estudio sobre el Teatro del Oprimido a través de un taller práctico-teórico para alumnos, profesores y teatristas del sector del Teatro Comunitario. De igual manera, me propusieron coordinar el proceso pedagógico con la participación de dos expertos asistentes: Diana Patricia Gutiérrez, de la organización comunitaria Nuestra Gente, que trabaja en las comunas de Medellín, y Cristina Marín, del Emerson College de Boston, USA. Las dos profesoras trabajan desde tiempo atrás con el método de Boal en sus respectivos contextos, obteniendo así experiencias exitosas.

En esa misma reunión me explicaron que el método desarrollado por Boal si bien era practicado en el país, también existían muchas dudas sobre su teoría basada solamente en las lecturas de los libros que estaban traducidos al español. De ahí la idea de reunir a los participantes de este encuentro para trabajar a partir de una visión de un discípulo directo de Augusto Boal; Assad sabía que yo era uno de los creadores del Centro de Teatro del Oprimido en Brasil, en 1986, y que había participado con Boal en la experiencia del Teatro Legislativo. Acepté entonces la enorme tarea porque sabía que aquel proyecto difundiría el pensamiento de Boal en todas las regiones de Colombia y así más personas tendrían acceso a esta herramienta.

Yo tenía gran interés en hacer el proyecto porque entre la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital, y la UNIRIO, en donde en la actualidad adelanto mi posdoctorado sobre el Teatro del Oprimido y el teatro callejero, existe un convenio para el desarrollo de cursos de doctorado en teatro, de movilidad y de cooperación académica de estudiantes, docentes e investigadores adscritos a las universidades. En este sentido, esta era una acción práctica que impulsaba el convenio. Por otra parte, como ya lo expresé, conocía este evento anual del encuentro de escuelas y sabía de su importancia para el desarrollo de los estudios de las artes escénicas.

Así fue que adelanté mi llegada a Colombia para el día 9 de agosto para conocer las experiencias del Teatro Experimental de Fontibón, que trabaja con el método de Teatro Foro en las comunidades, escuelas y proyectos sociales. También postergué mi regreso al Brasil después del encuentro para conocer otras experiencias y trabajos con el método Boal en la ciudad de Cali. De igual manera, dicté un taller sobre el tema dirigido a actores en la Casa del Teatro Nacional.

Como investigador del tema me interesaba hacer contactos con los grupos de las comunidades que trabajaban con el método de Boal, específicamente con el Teatro del Oprimido en Colombia. Así, el primero de agosto tuve la oportunidad de participar en la apertura del Encuentro Distrital e Internacional de Teatro Comunitario en el marco de la Asamblea Distrital de Teatro de Bogotá, en la sede del Teatro Varasanta. Allí pude enterarme de las políticas y de los avances presentados por los directivos del Idartes, entidad adscrita a la Secretaría de Cultura de Bogotá, y que tiene como misión fomentar las políticas y las prácticas artísticas en la ciudad.

De esta manera, conocí los planteamientos de los representantes de los grupos de Teatro Comunitario, tuve la oportunidad de visitar corporaciones y fundaciones comunitarias, y ver obras de teatro en localidades como Bosa, Kennedy, Fontibón, Usme, Santa Fe, San Cristóbal y Olaya, entre otras. En resumen, observé dieciocho grupos que trabajaban en comunidades de Bogotá; conocí la realidad de los habitantes de la ciudad y sus relaciones con los artistas locales en este proceso de desarrollo comunitario.

Tuve la oportunidad de ver la obra de Teatro Foro del grupo TEF, que tenía como asunto principal el *bulling* que una joven estudiante sufría por parte de sus compañeros. Hablé con los participantes y me contaron que la chica protagonista no era una oprimida sino una deprimida porque había perdido toda motivación; no luchaba contra sus opresores, por lo tanto, no creaba

ninguna empatía con el público, solo era objeto de risas y burlas. La dramaturgia del Teatro Foro necesitaba cambiar y tener una contrapreparación antes de la crisis principal. Los participantes entendieron y hablamos sobre cada una de las funciones de los otros personajes. Por otra parte, en la jornada de la mañana hacía con los teatreros un taller en una sala alterna del Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán, donde comentábamos y analizábamos las obras observadas el día anterior.

Por esos días, dicté en la ASAB una charla sobre el efecto de distanciamiento de Bertolt Brecht y la proximidad en el Teatro del Oprimido. En esta participaron estudiantes de teatro con una amplia trayectoria profesional que cursaban estudios para la consecución de un título universitario en el marco de un proyecto de profesionalización dirigido a los teatreros colombianos, con el apoyo del Ministerio de Cultura en convenio con la Universidad Distrital. Después de esta experiencia tan intensa, previa al encuentro de escuelas, por fin aconteció el primer encuentro con los profesores, estudiantes y actores de Teatro Comunitario de Bogotá; conocí a Cristina y a Diana Patricia.

En esa reunión hice la propuesta de la realización de juegos y de ejercicios para desarrollar durante el taller de la RET, y dividimos el grupo en dos subgrupos, cada uno de treinta personas aproximadamente; Cristina y Patricia se responsabilizaron de un determinado grupo, y yo, en tanto, supervisaba el trabajo de los dos. El programa se desarrolló de la siguiente manera: el primer día, exposición y práctica de los juegos y categorías; segundo día, el árbol del Teatro del Oprimido, juegos y ejercicios; tercer día, teatro-imagen y contar las historias de opresión vividas; cuarto día, juegos y técnicas de ensayo; quinto y último día, Teatro Foro.



Fotografía (de izquierda a derecha): Abelardo Jaimes (Universidad Antonio Nariño), Liliana Ángel (directora de Relaciones Internacionales de UNIRIO), Luiz Pedro San Gil Jutuca (rector de UNIRIO), Ricardo Silva (vicerrector de posgrados e investigación de UNIRIO), Licko Turle, José Assad (Universidad Distrital Francisco José de Caldas).

Por otra parte, el rector de la UNIRIO, Luis Pedro Jutuca; la coordinadora del Centro de Relaciones Internacionales CRI, Liliana Ángel, y el rector de posgrados de la UNIRIO, Paulo Ricardo Silva, nos visitaron y ofrecieron a los profesores, alumnos y demás participantes del encuentro una charla informativa sobre el Programa de Teatro de UNIRIO, principalmente sobre sus posgrados.

Finalmente, realizamos seis pequeñas obras de Teatro Foro, utilizando las técnicas básicas del Teatro del Oprimido. Estas fueron:

1. Un grupo de payasos es amenazado por paramilitares. Dos chicos y una chica están trabajando en una región donde los paramilitares tienen gran influencia sobre el pueblo. Ellos hacen un trabajo con las niñas y niños, pero son observados por hombres en sus caballos. Todos los días ocurre lo mismo. Uno de los chicos, sintiéndose amenazado, dice a los otros que sería mejor no quedarse más allí.
2. La violencia de la mafia contra los jóvenes en los barrios, *Los sicilianos*. Esta trataba sobre el problema de la falta de la libertad de los niños para jugar en las calles de sus barrios porque los chicos mayores, organizados en pandillas, no los dejaban jugar sin que pagaran una extorsión.
3. *El servicio militar obligatorio*. Esta obra fue muy discutida porque a los jóvenes colombianos no les gusta tener que alistarse en el ejército y luchar contra la guerrilla o los paramilitares. Ellos argumentaron que eran todos hermanos y que querían ejercer sus derechos para decidir si servir o no a la patria.
4. Un joven estudiante negro que es abordado por la policía. Un joven volvía de la universidad y cuándo salía del Transmilenio y seguía para su casa por la noche era parado por la policía. Él percibía que los otros alumnos blancos no eran importunados por los policías, solamente él. Sabía que era racismo y tenía miedo de ser llevado a una comisaría policial, debido a la violencia policial que asesinaba a jóvenes de barrios y de comunidades.
5. *El perro del vecino*. En Bogotá muchos perros son dejados afuera de las casas, que son pequeñas, generalmente. Un vecino, un día, toma la decisión de expulsar a un perro de una niña, que es su vecina, y llama a la policía diciendo que el animal es peligroso y tiene rabia. La policía le cree al hombre malo y se lleva al perro para sacrificio.
6. Las vacaciones con una tía americana. Un chico colombiano se va a los Estados Unidos para pasar unos meses con su tía. Ella lo trata como a un esclavo, poniéndolo a trabajar en su casa, y sin los mismos derechos que su propio hijo. El joven se queda triste y sueña con volver a Colombia, pero no tiene como hacerlo si no trabaja.

Estas obras fueron presentadas en el último día, cuando hicimos la práctica del Teatro Foro con el público, formado por profesores y alumnos de las universidades. La experiencia consiste, básicamente, en estimular al público para que se adentre en la escena y sustituya al protagonista que está sufriendo la opresión. De esta manera, el espectador puede intentar hacer la modificación de la situación, proponiendo acciones alternativas para la persona oprimida. Esto es coordinado por el personaje del Curinga (Comodín), que hace el papel de intermediario entre los actores y la audiencia.

Me gustó mucho el producto final del taller y una de las obras que me llamó mucho la atención y que la utilicé para demostrar algunas de las necesidades para una buena dramaturgia del Teatro Foro fue aquella en la que un perro era el oprimido. En relación a esta, les dije que no era posible poner a un animal como protagonista de una obra de teatro, ya que este no tiene deseos o está incapacitado para luchar contra un pensamiento o ideología del opresor; por lo tanto, era necesario hacer un cambio y poner la carga dramática en un personaje humano para que su falla trágica fuese observada por el público, el cual debía tener la voluntad de adentrarse en su papel por identificación o por empatía con su problema.

En conclusión, esta experiencia me resultó interesante, creo que también lo fue para mis compañeras asistentes, para los participantes de la RET y para los colegas del Teatro Comunitario.

PONENCIAS

21 de agosto de 2012



Fuente: José Assad.
Taller del Oprimido, Bogotá.

ENCUENTRO DE TEATRO COMUNITARIO DE BOGOTÁ

Johan López Salamanca*

La propuesta de realizar el Encuentro de Teatro Comunitario de Bogotá tiene un antecedente importante: el proyecto de formación social y desarrollo humano denominando Teatro Foro en Fontibón¹, realizado por la Unión Temporal Escena Local, liderada por la Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón, en 2009. En ese momento se pensó en un evento que congregara personas y grupos con experiencias en el trabajo comunitario, de profesiones y disciplinas diferentes y que, junto con el acompañamiento de críticos, maestros teatrales y docentes, hicieran un intercambio de conocimientos y saberes en aspectos políticos, sociales, pedagógicos y estéticos, buscando generar inquietudes para el desarrollo de las agrupaciones que tienen como centro de su trabajo las comunidades de Bogotá.

En esa ocasión, y aprovechando la experiencia que nuestra agrupación había acumulado a lo largo de diez años en la implementación de la metodología del teatro del oprimido, como una posibilidad de construir en las comunidades una cultura más crítica, propositiva y transformadora para la superación de los inmensos y graves conflictos que agobian al país, nos propusimos incluir una serie de talleres de formación que dio como resultado la producción y puesta en escena de ocho piezas cortas de teatro foro, donde participaron aproximadamente cuarenta personas, en su mayoría estudiantes, pero también algunas personas adultas, hombres y mujeres, de la localidad, las cuales concluyeron en una muestra de teatro foro. Entre otras cosas, la técnica de Augusto Boal, así como la propuesta pedagógica de educación popular de Pablo Freire, se conocen en Colombia desde hace varias décadas. Sin embargo, debido, tal vez, a la resistencia que tiene la gente de teatro hacia la idea de un teatro político, esta metodología, que podría haber sido una herramienta eficaz en la resolución de conflictos, no se ha valorado lo suficiente como para adoptarla e implementarla.

* Actor del Teatro Experimental de Fontibón.

1 El resultado de esta experiencia fue publicado en una cartilla titulada *La experiencia comunitaria del Teatro Foro en Fontibón*, convenio 127 2009.

Las diversas y complejas problemáticas que enfrenta la sociedad colombiana, como el aumento de la situación de pobreza e inequidad, así como la violencia y la corrupción, exigen no solo cambios de orden político y económico, sino también cultural. Este es un vacío que la escuela y la academia tradicional no han podido suplir, debido a que las políticas educativas en Colombia no contemplan propuestas más integrales de educación humanística. Esto genera un cuestionamiento: en nuestro país, ¿la gente se educa para ser un ciudadano (alguien que entiende que su desarrollo humano, económico y social no está aislado del resto de la sociedad), o alguien que solo se educa para ganarse la vida? Si la idea de la educación en Colombia es esta última, entonces comprenderemos el relajamiento ético y moral que viene sufriendo nuestra sociedad, y la captura del Estado por parte de fuerzas políticas ligadas a la violencia y al narcotráfico. El desesperanzador modo de pensar en el cual se educa el común de los ciudadanos en nuestro país: “a robar al Gobierno y no dar papaya” ha provocado en la gente la idea de que el fin justifica los medios. Otro sector de la sociedad que se siente en peligro por el estado de cosas ha sido proclive a cohonestar con actitudes totalitarias y antidemocráticas, que busca soluciones simplistas y peligrosas a las problemáticas sociales tan complejas de nuestro país.

Pensar en propuestas educativas que, por el contrario, permitan al ciudadano común y corriente ampliar el conocimiento, fortalecerse y empoderarse políticamente es la tarea de la cultura y de la educación democrática. La construcción de espacios de encuentro, discusión y diálogo entre las comunidades, tratando de afianzar principios de participación y rompiendo el tradicional analfabetismo político característico de nuestra nación, es una tarea indispensable para el fortalecimiento de la democracia y el logro de la paz. Por ello, consideramos que el Teatro del Oprimido es una herramienta expedita para contribuir a propuestas de formación social y política de las comunidades, y esperamos que su metodología pueda ser asimilada e implementada por las propias comunidades, como una manera de buscar soluciones inteligentes a problemáticas tan complejas como las que nos afectan.

La apuesta por la difusión y el agenciamiento de los derechos, y la construcción de una mentalidad libre de prejuicios segregacionistas y discriminaciones de toda índole (sexual, etaria, étnica, cultural etc.) nos anima a adoptar la metodología del Teatro del Oprimido como una opción cultural política y pedagógica para la educación popular, que espera contribuir a las reivindicaciones de justicia y equidad de nuestra nación, vinculando a diversos sectores de la sociedad como son las organizaciones de mujeres, jóvenes, indígenas, afrodescendientes, comunidades desplazadas, LGBT, etc. Resulta indispensable la creación de nuevos horizontes mentales que permitan a las comunidades construir y potenciar principios de ética, solidaridad, cooperación y trabajo en equipo, al igual que medios para alcanzar la paz social, la equidad, la justicia y el progreso de todas y todos los que habitamos este país. Esa transformación no se obtiene concentrándonos en una sola de las variables (asistencialismo), sino ensayando soluciones integrales y complejas.

Con estos antecedentes y justificación el TEF propuso al² sector de Teatro Comunitario la realización del VII Encuentro de Teatro Comunitario de Bogotá, el cual se trazó varios objetivos importantes:

1. Visibilizar el sector en diversos ámbitos de las comunidades de la capital, tanto en aspectos de su existencia y potencialidad transformadora de la sociedad bogotana como en la procura de interesar a instituciones del Estado en su observación e investigación.
2. Dar pasos en la caracterización del sector, con el fin de conocer sus características y establecer las diversas maneras en que los grupos de teatro del sector realizan su práctica comunitaria, en aspectos estéticos, políticos, pedagógicos y sociales.
3. Motivar el intercambio de experiencias de tipo social, político y pedagógico con los integrantes de los diversos grupos, con el fin de fortalecer los procesos de creación y los planteamientos conceptuales de la práctica social comunitaria. Dentro de las actividades de formación se realizaron dos charlas de profesionales no actores, pero que han tenido una relación fuerte con el ambiente; ambos han implementado, en su



Fuente: José Assad.
Taller del Oprimido, Bogotá.

- 2 El sector de Teatro Comunitario congregado en Idartes está formado por dieciocho agrupaciones, pero se conocen al menos cuarenta grupos que trabajan en la ciudad.

práctica profesional de intervención social con las comunidades, el teatro como herramienta pedagógica, e incluso de investigación. Ellos son Carlos Iván Pacheco, médico epidemiólogo e investigador de temas de derechos sexuales y reproductivos, y Maribel Riaño, pedagoga con experiencia en el trabajo social comunitario y experta en derechos sexuales y reproductivos. Además, se desarrollaron los talleres de Teatro del Oprimido con el maestro brasileiro Licko Turle, otro de View Points con la maestra Nara Salles, y un taller de teatro con Janeth Gutarra, de Perú, así como “La pedagogía social y el teatro”, con el maestro Lucho Benítez. Los resultados del ejercicio, a pesar de las inmensas dificultades, fueron estupendos.

Por un lado, se pudo establecer que si bien los líderes de estas agrupaciones venían de procesos de formación empíricos y formaron estos colectivos de manera emotiva, en la gran mayoría de los casos este acto de espontaneidad los ha llevado a³ especializarse, de manera formal, en las academias y universidades de la ciudad. Hay diversos grados de compromiso frente a la comunidad, que van desde algunos más interesados en lo estético-formal, y que generan espacios de formación artística teatral, hasta los que trabajan en pro de transformaciones a través del teatro, en sus comunidades, usando las herramientas del arte y, en especial, del teatro para propiciar el diálogo reflexivo entre los diferentes actores de las problemáticas en sus localidades. Sin embargo, existe la idea común de formar ciudadanos con intereses participativos en la construcción de propuestas colectivas para abordar los diferentes conflictos que aquejan a sus respectivas comunidades.

Algunas de estas agrupaciones cuentan con cierto espacio en instituciones educativas de sus localidades, situación que les permite mantener una comunicación fluida con los jóvenes y adolescentes que buscan participar de las actividades que estos grupos ofrecen, impulsando no solo el teatro, sino también las artes plásticas, la música, la danza y las artes audiovisuales. Estos jóvenes participan de los consejos locales de cultura, de las juntas comunales, de las casas de cultura, de las fiestas distritales, del Consejo Distrital de Teatro y de festivales locales, distritales y nacionales de artes y pedagogía.

En la localidad de San Cristóbal, las agrupaciones Kábala, Malacate, Nuevas Máscaras y Artífice han creado una red para trabajar mancomunadamente, lo que demuestra una gran capacidad organizativa y de proyección. Estas agrupaciones dieron una gran muestra de convocatoria que causaría envidia a cualquier festival organizado por las entidades gubernamentales, ya que en una tarde lograron mantener la sala llena en cada una de las cuatro funciones presentadas en ese espacio, logrando una cobertura de cuatrocientas personas en una sala con capacidad para setenta personas.

En cada localidad en la que se desarrolló el encuentro se contó con el respaldo de las comunidades, de tal suerte que no hubo sala, calle ni parque con ausencia de público. En total, la cobertura de público de este durante los ocho días de actividades pasó de las dos mil personas.

3 Este aspecto demuestra un gran sentido de superación de este sector, ya que en el diagnóstico arrojado en el Encuentro de Teatro Comunitario de Fontibón, en 2009, fue que eran muy pocos los directores de las agrupaciones que tenían formación profesional y, de igual manera, eran pocas las agrupaciones que contaban con personería jurídica.

Hay que contrastar esto con eventos como el de Sala B y Cultura en Común, en los que se hicieron funciones con quince y veinte espectadores, en salas con capacidad para ciento cincuenta a cuatrocientas personas.

Sin duda la proyección de este sector de las artes en Bogotá supera todas las expectativas y los programas impulsados por la institucionalidad, ya que no es solo un evento de circulación de espectáculos. Es, además, un espacio académico de formación para formadores, un espacio de construcción y participación democrática, un espacio de experimentación e investigación cultural, un espacio de formación de públicos y un espacio de formación ciudadana a través del lenguaje fantástico, lúdico, poético y franco de las expresiones populares.

RED COLOMBIANA DE TEATRO EN COMUNIDAD. DIÁLOGO ENTRE ESCUELAS DE TEATRO Y TEATRO EN COMUNIDAD

Jorge Blandón*

La Red Colombiana de Teatro en Comunidad es una iniciativa que surge de la necesidad de crear espacios de información y diálogo permanente entre los grupos de teatro del país que desarrollan sus propuestas teatrales con y para la comunidad, en especial con los sectores comunitarios populares, donde se desarrollan actividades culturales, específicamente teatrales.

Esta intención de crear la Red nace como producto de uno de los encuentros donde hacen presencia el Teatro Esquina Latina, de Cali; la Fundación Teatral Kerigma, de Bogotá; la Corporación Nefesh Teatro, el Grupo Jocrar y el Teatro Popular, de Medellín; Teatro el Ágora, de Envigado; El Grupo teatro Tecoc, de Bello, y la Corporación Cultural Nuestra Gente de Medellín, anfitriona del Encuentro Nacional Comunitario de Teatro Joven.

Este encuentro, realizado en la ciudad de Medellín en noviembre 21 de 1997, permitió que los diferentes grupos interesados en participar en esta propuesta realizaran los fundamentos y objetivos de la Red. Otros grupos de Bogotá, Cali y Medellín asistieron a una segunda reunión, en la ciudad de Cali, en la sede del Teatro Esquina Latina, con el fin de perfilar un plan de acción que buscaba fundamentalmente ampliar la membresía.

* Miembro de la Corporación Cultural Nuestra Gente de Medellín.



En abril de 1998 se hizo una convocatoria a los grupos del país que estuvieran interesados de formar parte de la Red y, aprovechando el escenario del Festival Iberoamericano de Teatro, se amplió el número de grupos miembros, entre los que se destacan la Fundación Teatral El Contrabajo, la Red de Grupos de Teatro de Tunjuelito, Luz de Luna y el Teatro Experimental Fontibón, de Bogotá; el Teatro Experimental Comunitario Abierto, de Cali, y Filakes Teatro, de Manizales.

En 2003 se invitan a otras organizaciones: Teatro Experimental, de Boyacá; Nemcatocoa y Carretaca Teatro, de Bogotá; Carantoña Títeres y Teatro, Teatro Tespys y Camaleón Teatro, de Antioquia. Más recientemente se han unido Casa Naranja, de Cali, y DC Arte y Tercer Acto, de Bogotá.

Durante estos quince años han sido partícipes de este proceso veinte grupos del país, principalmente de Bogotá, Boyacá, Cali, Manizales, Envigado, Carmen de Viboral, Apartadó y Medellín. Para la Red de Teatro en Comunidad lograr un diálogo dinámico, claro y de doble vía con los certámenes locales, regionales y nacionales es fundamental. Es por esto que participamos activamente, entre otros, en los siguientes eventos:

- Muestra de Arte Popular, de la Fundación Kerigma, en la ciudad de Bogotá.
- El Encuentro de Teatro Popular, Salud, Paz y Ambiente, del Teatro Esquina Latina, en la ciudad de Cali.
- El Encuentro de Teatro Comunitario, en Urabá, organizado por la Corporación Urabá Tierra Viva.
- Encuentro Nacional Comunitario de Teatro Joven de Medellín.

Estos fueron, y siguen siendo, un aliciente para permanecer, reconocernos y aprender de cada uno de los sujetos creadores que conforman el propósito nacional Crecer en Red.

Los eventos de formación y discusión de la Red trataron temáticas como:

- Definiciones de redes sociales y culturales, teatro y comunidad, principios y fundamentos de nuestra red, realizados en Apartadó.
- Las formas en el Teatro Comunitario. Diversos eventos en Bogotá.
- Experiencias del Teatro Comunitario y las estéticas en el teatro, en Manizales.
- Teatro Comunitario ¿Arte o Acción Social?, diversos eventos en Cali.



Estos potenciaron una dinámica vital para el futuro y la proyección del trabajo en red; también enriquecieron el sentido del trabajo en red y fortalecieron la amistad entre los participantes de cada grupo. Así mismo, permitieron el intercambio y la afinación de los conceptos de lo que puede ser una red con estos actores y estas características de teatro en comunidad.

Los Principios y los fundamentos de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad fueron:

- El fortalecimiento de las comunidades.
- La gestión de macroproyectos.
- La solidaridad con las organizaciones pertenecientes a la Red y hacia afuera con las comunidades y organizaciones pares.
- Autonomía y respeto.
- Formación interdisciplinaria e investigación.
- Dinámica para la equidad.
- Información y comunicación.

Lo que aporta cada organización a la Red Colombiana de Teatro en Comunidad es:

- Formación.
- Comunicación.
- Coordinación.
- Producción artística.
- Gestión.

La estructura de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad es:

- Horizontalidad en la toma de decisiones.
- Descentralizada, con responsabilidades compartidas y empoderamiento de los nodos mutantes.
- Transparente.

- Flexible, permeable, transformable, que se ajuste al contexto histórico.
- Dinámica.
- Liviana.
- Fluida.
- Selectiva.

Los componentes de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad y el Circuito Nacional de Teatro en Comunidad son el intercambio de producciones teatrales, los espacios de formación artística, la capacitación en gestión y la generación de memorias culturales. Estos eventos se suceden a partir de un cronograma concertado.



Taller

Taller. Fotografía tomada por Sandra Parra, durante el Encuentro.

Por otra parte, los alcances de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad son tangibles y los convalida el quehacer diario; los eventos-procesos; la dinámica que se viene implementando; la cantidad, el potencial y la calidad de la oferta, y la participación de grupos de Bogotá, Boyacá, Cali, Medellín, Apartadó y Manizales. De igual manera, es trascendental la presencia de un número superior a los treinta mil espectadores, más de cuatrocientos cincuenta artistas profesionales, más de setecientos artistas en cierne, y la realización de talleres, seminarios, encuentros, en el nivel de lo pedagógico, que ayudan directamente a garantizar el futuro de los procesos en comunidad.

Hoy se realizan más de diez certámenes anuales que animan el diálogo de la Red, destacamos, entre otros:

- Encuentro de Teatro Comunitario, organizado por el Colectivo Luz de Luna, Bogotá.
- Festival del Gesto Noble, animado por el Teatro Tespys. Carmen de Viboral, Antioquia.
- Festival Mímame, producido por el grupo de Teatro La Polilla, de Medellín.
- Parada Teatral Tunja. Organiza Teatro Experimental, de Boyacá.

En cuanto al plan de formación se proponen cuatro áreas de formación dirigidas a igual número de poblaciones teatrales:

Personal de escena

- Actores: expresión corporal. Procesos de entrenamiento. Técnica vocal. Construcción de personaje. Interpretación.
- Directores: puesta en escena. Interpretación de textos. Conflicto dramático. Estéticas expandidas. Géneros.
- Dramaturgos: nuevos autores. Composición dramática. Corrientes literarias. La realidad como materia prima.

Personal técnico y de técnicas escénicas

- Iluminación, sonorización, escenografía, otros.
- Producción teatral: giras y festivales. Interpretación de pasantías artísticas.

Personal administrativo

- Fortalecimiento en: contabilidad. Costos-presupuestos. Contratación. Comunicaciones. Mercadeo. Formación de públicos. Estadísticas. Sistemas de información.
- Construcción de indicadores.

Comunidades

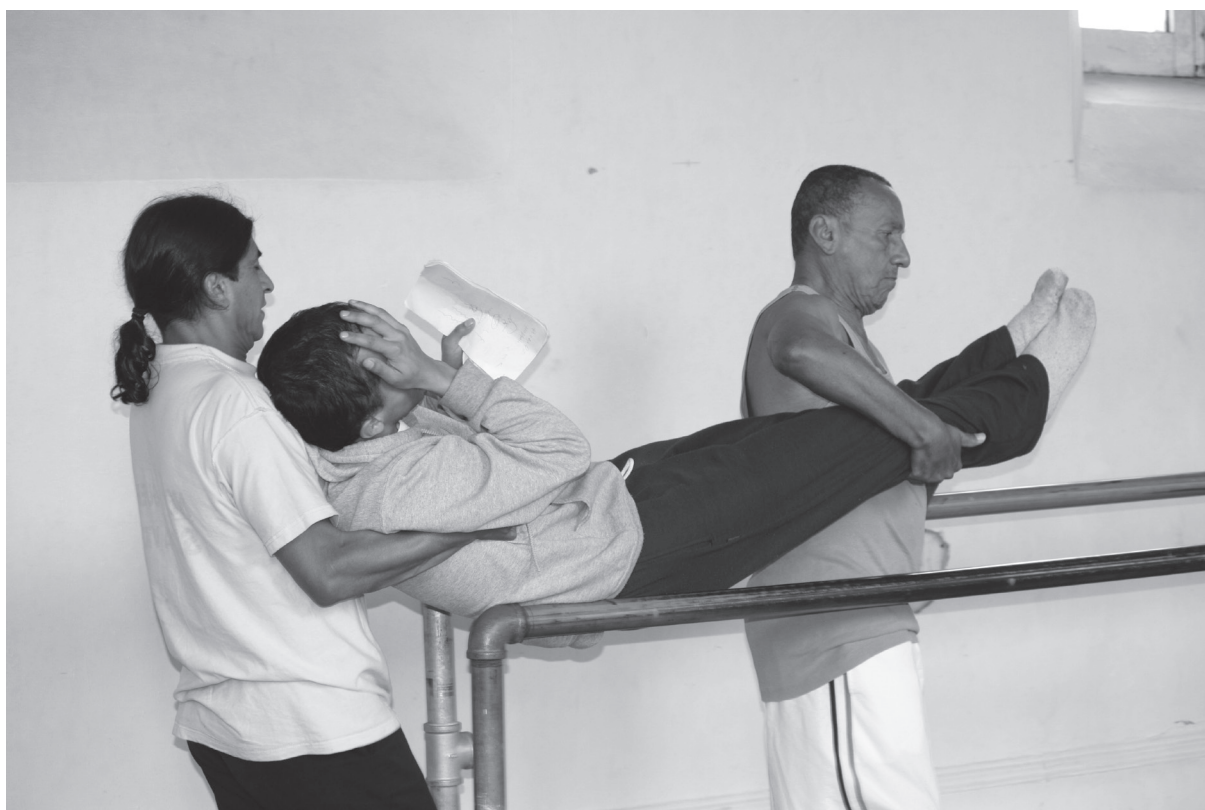
- Experiencia de convivencia ciudadana: procesos y pactos de no agresión. Planes de desarrollo cultural. Diseño, seguimiento y evaluación de proyectos teatrales comunitarios.

La Red Colombiana de Teatro en Comunidad se fortalece cada día en el quehacer de sus organizaciones, se expande a nuevas opciones para leer la realidad del territorio donde sus grupos tienen las prácticas cotidianas. Reinventa proyectos, eventos, montajes con la dinámica propia de organizaciones artísticas y culturales, como una apuesta a la organización y al fortalecimiento del teatro en el país y de la reciente Red Latinoamericana de Teatro Latinoamericana (2009).

Para más información visitar: <http://redcolombianadeteatroencomunidad.blogspot.com/p/red-colombiana.html>

MEMORIAS DEL TALLER

Esteban Arévalo Ibáñez*



Fuente: José Assad.
Taller del Oprimido, Bogotá.

* Es licenciado en Filología Hispánica de la Universidad de Salamanca (España), con Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid), y con Maestría en Dirección Teatral de la Universidad de Arkansas (EEUU). Se desempeña como director de teatro. Recientemente ha dirigido, entre otras obras, *Down The Road*, de Lee Blessing; *The Adding Machine*, de Elmer Rice; *Pervirtimento*, de José Sanchis Sinisterra y *Nuestro Pueblo*, de Thornton Wilder.

NOTA PRELIMINAR

Para la redacción de las siguientes memorias decidí incluir las instrucciones de los juegos y ejercicios que se realizaron durante el taller. Aunque estas descripciones pueden encontrarse más detalladamente en otros escritos especializados del Teatro del Oprimido,¹ me pareció pertinente incluirlas en este texto para que el lector pueda seguirlo con más facilidad, sin necesidad de consultar otras fuentes y para dar sentido a las reflexiones que acompañaron dichas actividades.

Así mismo, he incluido las reflexiones que anoté durante el desarrollo del taller. El lector podrá encontrarlas, en el escrito, acompañadas de las siglas N.R. (nota del relator).

21 DE AGOSTO DE 2012

Presentaciones

El profesor Licko Turle se dirige a los estudiantes diciendo que va a utilizar una silla como símbolo de poder. Tras sentarse en ella y tener la atención del grupo, se presenta e invita a los participantes a que formen un círculo para empezar el taller.

N.R.: Mientras cada uno ocupa su lugar, el profesor Licko pregunta, en referencia a la ropa de trabajo de los participantes: “¿por qué se visten todos de negro?” Resulta sorprendente ver que en otros lugares el neutro, algo tan normal para nosotros, no sea necesario, e incluso sea visto con sorpresa por gente de otros lugares.

El profesor Licko sugiere: “Así que mejor pónganse sus ropas de colores”. También acuerdan, entre todos, si van a trabajar todos descalzos, o todos con zapatos, para que no haya pisotones. Por último, se advierte a los alumnos que apaguen los celulares, pues no estarán permitidos durante el desarrollo del taller.

Alongamiento

Estando formados en círculo, se empiezan a abrir y cerrar las manos para estirar los dedos, a la vez que se giran las manos para estirar las muñecas. El movimiento circular de las manos se va haciendo más y más grande, hasta que termina incluyendo los codos y hombros.

¹ Una fuente recomendada en relación a las descripciones de los juegos y su fundamentación teórica es: *Juegos para Actores y no actores*. Edición Ampliada y revisada, de Augusto Boal. Traducción de Mario Jorge Merlino Tornini. Editorial Alba, s.l.u. 1998, Barcelona.

Las manos de Diana o círculo de palmas

Todos asoman su mano derecha (o izquierda, dependiendo en qué dirección se quiera empezar el juego) hacia el interior del círculo. Habrá un perseguidor y un perseguido, que tendrán que correr en el interior de círculo, chocando las palmas de los demás mientras huyen/persiguen.

Si el perseguido es atrapado, este pasa a ser el perseguidor y ambos participantes cambian de dirección. Todos los demás cambian la mano que tienen asomada. Para rotar a los participantes, el perseguido toma el lugar de alguien en el círculo y el que entra persigue al participante que ya estaba en el círculo.

N.R.: Este parece ser un juego de calentamiento para complementar los estiramientos iniciales. También parece romper el hielo entre los participantes, aún algo tímidos.

Estiramiento de cuatro

Dos personas, mirándose a los ojos, se toman de los antebrazos. Luego cada uno hala hacia atrás para estirar y, por último, giran en círculos. Una vez terminada esta parte, se añade otra pareja que hará lo mismo ubicándose perpendicularmente a la primera pareja. Los cuatro tienen que estirar hacia atrás y girar en círculo al unísono.

N.R.: Los estiramientos parecen algo secundario en este ejercicio, en el que hay otros objetivos, aparte de estirar. Parece ser una gran herramienta para que personas sin la disciplina de hacer estiramientos cumplan con este paso de la preparación física previa a la actividad teatral.

El bautizo del minero

De uno en uno los participantes pasan al centro y dicen su nombre, acompañado de un adjetivo que empiece con la primera letra o sílaba del mismo. Por ejemplo: “Licko Loco, Alejandro Acróbata o Diana de Diabla” (variante). Este nombre irá, además, acompañado de un gesto característico que cada uno se inventará. Después de que la persona en el centro dice su nombre, todos los demás repiten, al unísono, gesto y nombre una vez. Cuando todos han pasado al centro para presentarse se empieza otra ronda en la que los participantes tienen que recordar y recrear cada uno de los nombres y gestos para dar a cada miembro del taller su nombre y, por lo tanto, su identidad en el grupo.

N.R.: Es curioso ver cómo cada participante del grupo se acuerda del nombre y gesto del otro participante. De esta manera, la responsabilidad de dar nombre a cada miembro del grupo es compartida entre todos, por lo que se genera un sentido de pertenencia a esa comunidad que hasta ahora se está empezando a afianzar.

Centopeia o ciempiés

Aún formados en un círculo, todos giran 90° hacia un lado, de manera que vean la espalda del compañero que tienen al lado. Luego ponen sus manos en los hombros de dicho compañero para comprobar que todos los miembros del grupo estén equidistantes unos de otros. El siguiente paso consiste en sentarse en las rodillas del compañero de atrás. Este paso requiere de gran coordinación entre todos, pues el ciempiés puede colapsar fácilmente si alguien se sienta a destiempo. Una vez todos están sentados, extienden los brazos hacia los lados, de manera que el único apoyo ahora es el asiento/compañero de atrás.

El siguiente objetivo del juego es que el ciempiés camine. Para lograr esto se elige un pie con el cual empezar y alguien se encarga de dar una señal a todo el grupo (en este caso, el profesor Licko).

Praxis

Para terminar este bloque de juegos se reflexiona sobre su función. Dice la profesora Diana Ramírez que los juegos no son únicamente para divertirse. Para demostrar su punto, ella retoma el juego “El bautizo del minero”, en el que cada persona comparte su identidad al mostrar su nombre y su gesto a los demás; a su vez, las otras personas, al copiar el gesto, “reflejan lo humano”, pero no de manera mimética, puesto que cada uno añade su propia manera de reproducir el gesto. Así que, en conclusión, este juego, aparte de divertirnos, nos ha ayudado a conocernos, a despertar el cuerpo, a ejercitar la memoria, a crear complicidad en el grupo y, por último, nos ha dado los nombres de las personas con las que compartiremos lo próximos cuatro días.

De ahora en adelante siempre tendremos que preguntarnos para qué/por qué jugamos. No se puede jugar sin tener un sentido o praxis, pues los juegos reflejan y transforman el mundo en el que vivimos.

N.R.: Como ya lo sugería antes, en una reflexión sobre los estiramientos, estos ejercicios, a pesar de tener un componente pragmático claro, mantienen las mentes de los participantes en un estado infantil de juego, por lo que se ven más relajados, y no pensando en técnica o en entrenamiento, sino en jugar cada juego.

Trabajo en grupos reducidos

N.R.: Para facilitar la práctica, el taller se divide en dos grupos que harán las mismas actividades, uno monitoreado por la profesora Diana y el otro, por la profesora Christina Marín. El profesor Licko se moverá de un grupo al otro, supervisando el trabajo realizado. La observación del siguiente bloque de ejercicios se realizó en el grupo de la profesora Christina.

Los participantes empiezan caminando por el espacio. Tras unos momentos, la profesora Christina pide que se junten en grupos de cuatro, rápidamente tras dar una palmada. Después, repite la orden varias veces, con grupos de tres, cinco, dos, etc. El propósito o praxis de este corto juego es contar a los participantes y dividirlos en grupos que estén conformados por gente que no se conozca “a través del juego y no la matemática”.

Hipnosis colombiana

Los participantes se agrupan en parejas, que están conformadas por un hipnotizado y un hipnotizador. El hipnotizador pone su mano (como en gesto de “alto”) en frente de la cara del hipnotizado, a una distancia de diez centímetros (un palmo de distancia, de dedo meñique a pulgar). La cara del hipnotizado y la mano del hipnotizador deben permanecer una en frente de la otra y a la misma distancia en todo momento, por lo que el hipnotizado debe siempre seguir la mano que está en frente de su cara.

La profesora Marín pide a los hipnotizadores que, en completo silencio, exploren diferentes velocidades y niveles de movimiento; que exploren los límites de su pareja, pero siempre con respeto, no forzando o violentando al compañero. Tras unos minutos, las parejas intercambian roles.

N.R.: A medida que los participantes exploran las posibilidades de movimiento, algunos descubrimientos se hacen evidentes. En primer lugar, se establece una relación de poder entre el hipnotizador y el hipnotizado, en la que el primero tiene poder sobre el segundo, pero también se genera la responsabilidad de cuidar al hipnotizado, ya que hay que protegerlo de chocar con otras parejas. Segundo, el ejercicio provoca una comunicación exclusivamente corporal en la que se necesita gran concentración y escucha para poder ser parte de la “danza en pareja”. Las dos ideas antes mencionadas favorecen la creación de confianza e intimidad entre miembros del grupo que no se conocen, en cuestión de minutos, y sin utilizar una sola palabra.

Una vez que se termina la primera etapa del ejercicio, todos se forman en círculo y la profesora Christina introduce una variante: ahora, tres personas pasan al centro. Una será el hipnotizador, que tendrá a un hipnotizado en cada mano y deberá moverlos sin oprimirlos o violentarlos. El resto del grupo observa.

En la tercera etapa, hay un hipnotizador en el centro que tiene dos hipnotizados, uno en cada mano. A su vez, estos dos hipnotizados son hipnotizadores de dos personas cada uno, por lo que hay siete personas que deben moverse de manera armónica, sin violentar a las personas que tienen a su cargo o a su alrededor. El resto del grupo observa desde fuera.

En cuanto esta última etapa finaliza, el grupo reflexiona sobre la praxis de este juego. La profesora Marín pregunta sobre el sentido del juego. Algunas de las respuestas de los participantes son:

- La cooperación: tras haber sido hipnotizado, se genera un sentido de empatía y se trata al otro como uno quiere ser tratado.
- La solidaridad: se crea un sentido de responsabilidad de cuidar al otro.

La profesora subraya la importancia de la palabra “responsabilidad” y pregunta cuáles fueron las experiencias de los participantes durante la actividad:

- Expectativa de ser correspondido con la seguridad que se otorgó al otro.
- Descubrimiento de que se tiene poder para limitar al hipnotizado.
- Como hipnotizado, se resistía al movimiento impuesto en ciertos momentos o seguía con facilidad los que le agradaban.
- Como hipnotizador, disfrutó el acto de dominar, le pareció divertido.
- Durante la segunda etapa del ejercicio, como hipnotizador, intentaba leer lo que los hipnotizados necesitaban para darles movimientos agradables.
- Es muy importante la mirada periférica para estar consciente de lo que hay alrededor.
- En la tercera etapa del ejercicio, notó que había muy poco esfuerzo del centro y mucho de la periferia.

Tras esta intervención, la profesora Marín explica que en el Teatro del Oprimido los juegos sirven como metáforas. En este caso, el juego puede ser una metáfora de una corporación, en la que el centro es el jefe y los empleados la periferia; los más mínimos movimientos del centro provocan violentos movimientos en los otros participantes. De una manera más general, podemos ver este juego como una representación del dominio, de la concentración de poder que existe en una comunidad. Este hace parte de la categoría que se conoce como “Ver todo lo que se mira”.

Los participantes que estuvieron en el centro del ejercicio también hicieron algunas observaciones:

- Al ver que provocaba cambios bruscos en los otros, se esforzó en utilizar su conciencia corporal para no dañar a los demás.
- Intentó controlar el movimiento de toda la red pero no le fue posible, pues se generaron movimientos que no había planeado. “Es imposible encargarse de todos”.

N.R.: Mediante un juego como este, se puede expresar una ideología, y se puede ver su funcionamiento y sus fallas en unos pocos minutos con los participantes viviéndolo en carne propia.

“1, 2, 3” de Bradford

Tras cambiar de pareja, se va a crear una conversación que funciona de la siguiente manera:

Persona A: “Uno”

Persona B: “Dos”

Persona A: “Tres”

Persona B: “Uno”

Persona A: “Dos”

Persona B: “Tres”

Nótese que entre ambas personas se rotan todos los parlamentos. Tras repetir esta conversación varias veces, la persona A reemplaza “Uno” por un sonido y un gesto de su invención. A partir de ese momento, ambas personas deben reemplazar “Uno” por dichos gestos y sonidos. Durante las siguientes rondas, se van reemplazando “Dos” y “Tres”, hasta que la conversación está toda compuesta de gestos y sonidos. A pesar de que Boal recomienda que la pareja acuerde el tercer gesto/sonido, la profesora Marín propone una variante en la que estos son acordados y encadenados por medio de lo corporal, sin el uso de las palabras. Este juego pertenece a la categoría de “Escuchar lo que oímos”.

N.R.: Este juego no parece ser tan efectivo como otros, pues los participantes tienen problemas para coordinar los diferentes sonidos y gestos. No se habla de la praxis de este juego, por lo que no queda tan claro su sentido. Tras observar algunas grabaciones de este ejercicio en otros talleres, su utilidad parece ser la de obligar a los participantes a usar sus cuerpos de manera diferente a la cotidiana.

Círculo de *mindfulness* (conciencia)

En círculo, todos cierran los ojos y se concentran en estar conscientes en el ahora. Dejan atrás los problemas, la familia, los amigos y los controles; solo existe este instante.

¿Cuántas aes tiene una “a”?

Se distribuyen todos en círculo y alguien propone un gesto que exprese el sonido “a”, utilizando el sonido para hacerlo. Por ejemplo: ¿Ah?, o un bostezo, etc. Los demás repiten el gesto y el sonido tres veces al unísono. Al terminar la ronda de la “a” se hace una ronda por cada vocal. El ejercicio se puede hacer en su totalidad en un mismo día o se puede dejar una letra para cada día.

N.R.: Mientras el grupo repite los gestos y los sonidos se puede ver cómo cada participante se apropia de dicho gesto, al hacerlo a su manera. También es notable cómo el ejercicio pone en evidencia clichés del lenguaje y estereotipos que existen entre los participantes. Por ejemplo, el hombre que se droga fumando y diciendo “uuuh” o alguien que dice ¡ehhh! mostrando frustración. Resulta interesante pensar que es posible que estos clichés cambien de comunidad en comunidad, por lo que este juego es una herramienta muy útil para sacar a flote prejuicios, clichés y estereotipos de un grupo de personas, sin que ellos mismos se den cuenta. La praxis de este juego es poner en evidencia la diversidad de la sociedad desde un solo fenómeno (en este caso el sonido). También es una manera de ponerse en el papel del otro.

La selva sonora

Los participantes caminan por el espacio vacío y después de la señal buscan una pareja. Cada participante piensa en un sonido que pueda repetirse y se lo enseña a su pareja; después, se elige a un miembro de la pareja para que haga de ciego. Este deberá llevar los ojos cerrados y solo podrá ser guiado por su compañero, quien deberá repetir el sonido para que el ciego lo siga. Si el sonido se detiene significa que hay peligro, así que el ciego debe detenerse inmediatamente. Después de unos minutos, se cambia de ciego en las parejas.

N.R.: El profesor Licko entró al salón en este momento y decidió hacerle una prueba a uno de los ciegos: empezó a duplicar el sonido de su pareja para despistarlo. Al principio, el ciego estaba confundido, pero después de unos momentos de indecisión empezó a seguir el sonido original.

La praxis de este juego es despertar la escucha activa, entrenar la concentración, fomentar la confianza y la complicidad entre los participantes.

Completar la imagen

Dos voluntarios pasan al centro del círculo. Ambos deben darse la mano como si se saludaran y justo cuando tienen las manos cogidas se les da una señal para que se congelen. Los demás observan e interpretan lo que ven. En este caso, no hay respuestas incorrectas, pues cada uno comparte su interpretación de la imagen. Una vez termina la observación, otro participante pasa

al centro, quita a uno de los dos personajes y se integra, como quiera, con el cuerpo preexistente para crear una nueva imagen.

N.R.: La imagen genera distintos puntos de vista que entran en conflicto y generan discusión. Sin embargo, en ocasiones, todos parecen de acuerdo con lo que ven.

La profesora introduce una variante al ejercicio: por parejas, se empieza de nuevo con un apretón de manos, pero ahora se pueden utilizar otros gestos para recontextualizar la imagen. Una segunda variante requiere que los participantes, en grupos de cuatro, empiecen, de nuevo, con el apretón de manos. Esta vez se van integrando los otros dos participantes en la imagen y, una vez todos están congelados, el primer participante de la imagen se mueve y la transforma de nuevo. Esto se repite para que vaya cambiando la composición.

N.R.: Esta variante hace más difícil interpretar las imágenes que se van formando ya que al no haber alguien con un punto de vista exterior, no hay una visión clara.

La profesora Marín explica que estas imágenes son el principio del Teatro Imagen. Con ellas se originan discusiones, generadas de las distintas interpretaciones de los espectadores.

Inventando juegos

Se divide el grupo en cuatro grupos que deberán inventar un juego cada uno, ya sea una creación original o una adaptación de otro juego que ya conocen. El objetivo es que el juego sea creado teniendo en cuenta su praxis.

Juego 1: Es un juego para presentar a los miembros de un grupo. En círculo, se lleva a cabo el siguiente parlamento con la persona que está a la izquierda, presentándole a la persona que se tiene en la derecha:

A: Te presento a Laura.

B: ¿A quién?

A: A Laura.

B: ¡Ah! A Laura.

B: (Girándose a su izquierda), te presento a A.

C: ¿A quién?

...

Este proceso se repite hasta dar la vuelta completa. Para aumentar la dificultad se introducen dos cadenas de presentaciones, una en cada dirección.

N.R.: Los participantes parecen tener algunas dificultades aprendiendo los diálogos, pero pronto el juego empieza a funcionar. El problema es que cuando se cruzan las dos cadenas, no parece ser posible continuar.

Juego 2: La orquesta. Se elige a un voluntario que será el director de la orquesta. Todos los demás miembros del grupo serán los instrumentos y utilizarán sus voces para generar sonido. El director los conduce subiendo las manos para pedir más volumen y bajándolas para pedir menos volumen. A partir de este modelo básico, el director puede improvisar en cómo dirigir a los demás, únicamente con sus manos y sin utilizar palabras. También se puede introducir una variante en la que cada participante en la orquesta puede elegir un sonido para hacer, de manera que el director irá descubriendo qué sonidos tiene su orquesta y cómo combinarlos.

N.R.: En este caso, el juego es bastante divertido, pero el grupo no parece haber reflexionado en su praxis.

Juego 3: Partiendo de dos juegos que se hicieron anteriormente, este grupo propone crear imágenes en grupos de cuatro, cuya inspiración inicial no sea un apretón de manos, sino un gesto que parta de una vocal (como en el juego ¿Cuántas aes tiene una “a”?).

Una vez se muestran todas las invenciones, la profesora Christina explica al grupo que estos juegos constituyen un teatro que no es para entretener a un público (*performance*), sino para provecho del grupo mismo (*informance*). El moderador de estos espacios de trabajo se conoce como *espectador* (actor-espectador), porque está dentro de los juegos, pero también se ve y se estudia a sí mismo y al grupo, mientras dirige los juegos.

Los grupos de trabajo se reúnen

Todos están formados en un gran círculo en el que deben estar intercalados los miembros de los dos grupos anteriores. La profesora Diana dice que hemos hecho las mismas actividades hasta ahora, pero hemos estado en diferentes grupos, así que vamos a reintegrarnos para terminar por hoy.



Taller

Taller. Fotografía tomada por Sandra Parra.

La tempestad

Se organizan los participantes en grupos de tres y se distribuyen por el espacio como gusten. Dos integrantes levantan ambos brazos y se toman de las manos por encima de la cabeza, creando lo que se conoce como “cabaña”. El tercer integrante será llamado “persona” y deberá cobijarse debajo de la cabaña (debajo de los brazos de los otros dos miembros del grupo). El moderador, el profesor Turle en este juego, puede provocar cualquiera de estos tres eventos:

- Si el moderador dice “cabaña”, todos los que estén de cabaña deberán soltarse de su pareja e ir a buscar una nueva, pero siempre encima de las personas que no se han movido.
- Si el moderador dice “persona”, todo los que estén cobijados deberán dejar su cabaña y encontrar otra.
- Si el moderador dice “tempestad”, todos deben abandonar el lugar que tenían y formar nuevas cabañas con personas. Este es el único caso en el que se puede cambiar de ser cabaña a persona, o viceversa.

Después de que el moderador ha explicado el juego, deja a uno de los miembros del grupo ser moderador. La idea es que el que se quede sin compañeros sea el moderador de la siguiente ronda.

N.R.: Es curioso ver cómo este juego tan divertido puede estar reflejando las condiciones reales de muchas comunidades que son víctimas de catástrofes naturales. Viendo el caos que se genera, a pequeñísima escala, en un salón de clase, uno es capaz de imaginar lo que se siente en semejante situación, por lo que se fomenta la conciencia y la solidaridad hacia dichas comunidades.

Al terminar este último juego del día, se sientan todos en círculo y escuchan al profesor Licko, quien dice que el juego es una gran herramienta para hacer teatro con comunidades porque, al ser una invención humana, todas las personas nos sentimos familiarizadas con él. Al jugar nos volvemos como niños, sin prejuicios, y es ahí cuando estamos más dispuestos a superar nuestras barreras culturales y los prejuicios mismos.

22 DE AGOSTO DE 2012

¿Cómo estaba el cuerpo cuando despertaron?

Después de hacer estiramientos, el grupo completo se distribuye por el espacio y se acuesta en el suelo. La profesora Diana les hace la pregunta que titula este juego y les pide que se despierten en silencio, poco a poco, y que se desperecen para recordar su despertar esta mañana. También pueden bostezar si quieren, pero sin hacer ruido. Después de un par de minutos, les hace la siguiente pregunta: “y la cobija, ¿cómo la abrazaron?” Entonces les indica que tienen al compañero de al lado para que haga de cobija. A medida que se van juntando unos con otros, les da la orden de que se peguen a otras cobijas porque las que hay son muy pequeñas. Finalmente, les dice que hagan una sola cobija. Para cuando todos están juntos, les dice, susurrando: “Ahora que son una gran masa, buenos días. Ahora somos un gran cuerpo, somos una gran creación.”

N.R.: Este juego resulta ser una muy buena herramienta para fomentar el contacto físico, con el cual los participantes de este taller no parecen tener ningún problema. Sin embargo, he visto algunas comunidades de actores en las que, incluso después de haber recibido entrenamiento, la proximidad sigue siendo incómoda. Juegos como este pueden ayudar a superar este obstáculo.

Enemigo y protector

Para este juego, los participantes se dividen en parejas. Cuando todo el grupo empiece a caminar por el espacio, la labor del enemigo es simplemente la de tener a su pareja en su rango de visión en todo momento. Una vez todos han empezado a moverse, el protegido, sin decir nada, debe

elegir un protector de entre la multitud, al cual deberá interponer entre sí y su enemigo, con el fin de salir del rango de visión del enemigo. El moderador anuncia que los enemigos matarán en diez segundos, y cuando este tiempo pasa todos se congelan. Si el moderador considera, tras examinar cada pareja, que el protegido logró esconderse de la visión de su enemigo, entonces se ha salvado; si, por el contrario, el enemigo tiene al protegido en su campo de visión, esto quiere decir que el enemigo ha logrado acabar con su víctima.

N.R.: Este juego parece empezar a introducir elementos dramáticos como protagonista y antagonista. Los participantes de este taller ya están familiarizados con dichos conceptos, con lo cual su utilidad no es completa. Sin embargo, pensando en comunidades que no están familiarizadas con el teatro, este juego puede volverse imprescindible, ya que sirve de ejemplo para plantear un conflicto entre dos fuerzas de la manera más básica.



Fuente: José Assad. Taller del Oprimido, Bogotá.

Estatuas de sal

Un participante empieza persiguiendo a los demás por el espacio. Si consigue tocar a alguien, esta persona deberá congelarse y abrir las piernas. Otros participantes pueden salvar a los que han sido transformados en estatuas pasando por entre sus piernas. Después de un rato, se añade otro perseguidor, y luego dos más. Al final, se asignan todos los que han sido vueltos estatuas como perseguidores, de manera que salvar a alguien se va volviendo más y más difícil.

Cuando el juego ha terminado, todos reflexionan sobre cuál es la praxis:

- Sirve para calentar.
- Crear e implementar diferentes estrategias para salvar a otros, mantenerse a salvo y para atrapar también.
- Mejorar la atención porque hay que tener presente todo lo que nos rodea.
- Fomentar el trabajo en equipo, ya sea para salvar o atrapar a otros.

El profesor Licko concluye diciendo que la metáfora del juego es la sociedad y la solidaridad hacia los que han sido transformados en estatuas.

West Side Story

Emulando la escena del enfrentamiento de pandillas en el musical, el grupo se divide en dos. Cada pandilla tiene un líder, que está un paso adelante y en el centro de su pandilla, y los seguidores se ubican detrás del líder formando una línea recta (no una fila detrás del líder, sino perpendicular a la dirección en la que este mira, como un coro). Las pandillas se ubican una frente a otra, a unos cinco pasos de distancia. Uno de los líderes empieza dando dos pasos adelante que incluyen un movimiento de amenaza para sus enemigos, el cual repite dos veces (en sincronía con los dos pasos). Su pandilla lo sigue, pero no repite el movimiento, sino hasta el tercer y cuarto pasos (los dos primeros son para que ellos se aprendan el movimiento). Una vez que la primera pandilla ha avanzado sus cuatro pasos, el líder de la otra inicia su avance de cuatro pasos (dos de muestra y dos con toda la pandilla). El avance de una pandilla siempre provoca la retirada de la otra, que retrocede cuatro pasos hacia atrás. Añadir sonidos al movimiento es válido.

Variante de Licko: Durante el proceso de avance y retroceso el líder de la pandilla en retirada se une a un extremo de la línea que forman sus seguidores, y la persona ocupando el extremo opuesto pasa a ser líder, por lo que todos tienen la oportunidad de crear movimiento y liderar la pandilla.

La praxis de este juego, según el grupo, es:

- Ejercitar nuestra capacidad de acción-reacción, ya que el líder debe buscar, en el momento, un nuevo movimiento y sonido para su pandilla.
- Enfrentar a grupos de identidades diferentes. La creación de dos pandillas obliga al grupo a entrar en conflicto.

- Explorar la territorialidad, ya que hay una frontera que divide a los dos bandos.
- Explorar y expresar la agresión hacia el otro y la lucha, por medio del movimiento y del sonido.

El profesor Turle concluye la reflexión diciendo que este juego funciona como una metáfora de la guerra.

Guardametas

Manteniendo la estructura del juego anterior, se mantienen las dos líneas paralelas de seguidores y los dos líderes. Ahora, sin embargo, un líder es el balón y el otro el guardameta. El balón cierra los ojos y corre tan rápido como pueda en dirección al guardameta. Este deberá atraparlo para que no siga corriendo. Las líneas de seguidores servirán como red de seguridad para prevenir que el participante haciendo de balón se lastime. Después, ambos participantes cambian de roles y, una vez ambos han corrido, otra pareja pasa al centro hasta que todos hayan participado.

N.R.: Mientras todos van pasando para “correr hacia el otro lado”, es interesante ver cómo este juego intenta romper una frontera que se había dibujado entre dos bandos en el juego anterior. Ahora dependen de sus enemigos para que los protejan mientras corren. Hay varios participantes que reducen la velocidad o se detienen antes de llegar al otro lado. En este caso, el instinto de protección se sobrepone a la confianza hacia el otro.

El profesor Licko explica que la praxis de estos dos juegos es la creación de confianza y respeto, especialmente en comunidades divididas. Él pide a los participantes que cierren los ojos y digan una palabra relacionada con el juego para obtener impresiones del grupo. Algunas de las que más se dicen son:

- Confianza.
- Protección.
- Miedo.
- Prejuicios.
- Agresión.

Para concluir, el profesor dice que cuando se dicen palabras repetidas, durante estas rondas de palabras, es algo positivo, porque las palabras repetidas se vuelven como un eco, y considera que este es un sonido bello porque produce solidaridad entre las personas.



Taller

Taller. Fotografía tomada por Sandra Parra

Modelaje

Se ubican los participantes en dos líneas paralelas (que están a unos tres pasos de distancia) mirando hacia adentro, de manera que cada participante tiene a alguien de la otra línea en frente. Estas dos líneas deben ser lo más alargadas que sea posible para que haya espacio entre participantes.

Tras formar a todos los participantes, el profesor Licko pregunta: “¿Por qué para nosotros dar la mano es saludar? Anteriormente, se tomaba del antebrazo, no la mano, y el significado era el de mostrar que no se traían armas escondidas bajo la manga”.

En uno de los lados, los participantes serán de arcilla. El otro lado estará conformado por escultores. Sin hablar o mostrar, los escultores deben modelar sus estatuas desde la distancia, únicamente con su movimiento.

N.R.: Durante esta fase del ejercicio es notable la especificidad y expresividad que demuestran los escultores para modelar desde la distancia a sus respectivas esculturas.

Aún modelando desde lejos, los escultores pueden generar movimiento en sus esculturas (no haciendo espejo, sino moviendo cada parte de la escultura paso a paso) para llevarlas a otro lugar en el espacio. Tras unos minutos de juego, todos los escultores deben mover sus esculturas

para crear una gran escultura en el centro del espacio. Una vez esta composición está lista, los escultores la observan e interpretan lo que ven.

En la siguiente parte, se crean grupos de cinco en los que habrá un escultor y cuatro esculturas. Esta vez tocando, el escultor modelará a los otros para reproducir un deseo. Una vez los escultores han terminado, se rotan y van transformando la imagen, contestando a la imagen que encuentran.

Reflexionando sobre la praxis de este juego, los participantes llegaron a las siguientes conclusiones:

- La impaciencia del escultor se convierte en la inespecificidad de sus movimientos.
- La buena comunicación entre escultor y estatua es clave, ya que se está invadiendo al otro al modelarlo, e imponiéndole posturas que no son propias.
- Ser parte de la imagen (la gran composición de estatuas) no permite ver el todo. El punto de vista que se tiene es limitado, por eso es importante el punto de vista exterior.
- Al volverse de barro, el cuerpo toma nuevos hábitos. Hábitos de un nuevo cuerpo.

El juego de la inercia

Pasan seis voluntarios al centro del círculo. Los demás participantes deben estar cerca unos de otros para proteger a los voluntarios, en caso de que salgan despedidos. Los seis voluntarios se toman de los antebrazos y designan una cabeza y una cola. La cabeza empieza a correr por el espacio haciendo eses y los demás siguen. La cabeza representa la voluntad y la responsabilidad. La cola sufrirá los efectos de la inercia, pero deberá intentar permanecer con el grupo. En caso de ser despedido, los demás participantes lo protegerán.

Después de que todos han pasado, se reflexiona sobre la praxis del juego. Este es una metáfora de la solidaridad, ya que la cabeza, a pesar de su voluntad de moverse, debe ser lo suficientemente responsable para no herir a la cola, o a los demás miembros del grupo.

N.R.: Este juego puso en problemas a varios participantes. La violencia que genera el movimiento del grupo los lanzó violentamente contra los compañeros del círculo o hacia el suelo. Este parece ser una prueba de confianza aún mayor que los juegos anteriores, especialmente después de ver los efectos de la inercia en algunos participantes.

Creación de dramaturgia para Teatro Foro, o Historias 2x2, 4x4, 1

Se agrupan todos los integrantes del taller en parejas. Cada participante le cuenta a su pareja una historia que le haya pasado a él mismo o a alguien conocido, y en la que el protagonista haya sido afectado por la sociedad. Luego de intercambiar historias, eligen la que más les haya interesado y buscan a otra pareja para formar un grupo de cuatro personas. Nuevamente cada pareja cuenta su historia a la otra, y ambas parejas deben decidir qué historia les interesa más. Este paso se repite una vez más entre dos grupos de cuatro, que pasan a formar un grupo de ocho personas y eligen la historia más interesante para contar.

Cuando la historia ha sido elegida, el grupo debe crear una maqueta para contar la historia de una manera plástica. Esta maqueta puede estar hecha con cualquier número de objetos que estén a su alrededor (zapatos, basura, ropa, etc.). Cada una deberá tener tres momentos o cuadros para contar dicha historia. El grupo también deberá tener una selección de sonidos (del cuerpo, voz o jergonza, pero no palabras) que utilizarán en una segunda presentación para acompañar dicha historia.



Fuente: José Assad. Taller del Oprimido, Bogotá.

A propósito de este juego, el profesor Turlle dice que, según la Estética del Oprimido, hay neuronas para cada actividad, por lo que también tenemos “neuronas estéticas” que rigen nuestra

creatividad. El problema, hoy en día, es que la gente no las utiliza, por lo que sus cerebros pasan a ser enteramente los de un receptor/espectador. Es por esto que unos pocos producen arte para todos lo demás. El profesor insiste en que debemos todos ser creadores para poder desarrollar nuestros propios discursos; por medio de juegos como este, cualquier grupo de personas puede llegar a desarrollar sus neuronas creadoras.

Durante esta fase de reflexión sobre el juego, el grupo conversa sobre lo difícil que es contar una historia con los elementos que se tienen para que los demás entiendan lo que se quiere contar. Para algunos, parece imposible hacer que otros vean lo que ellos querían narrar. El profesor Licko responde que con práctica sí se puede llegar a crear una historia en la que lo principal sea entendido por muchos, pero esto requiere mucho cuidado en cuanto a cómo se cuenta la historia y cómo se usan los elementos que la conforman.

N.R.: Es digna de mención esta poca confianza que algunos participantes tienen en los elementos teatrales (en este caso los objetos y sus voces) para contar una historia. Con respecto a esto, comparto completamente la posición del profesor Licko. A pesar de que el público siempre tendrá interpretaciones diferentes, creo que es nuestra responsabilidad, como gente de teatro, buscar esa especificidad en todo lo que hacemos. Además, esa es una búsqueda que nunca termina.

Otra importante reflexión que el profesor hace es la de distinguir entre “erudición” y “cultura”. Un pianista alemán y un flautista indígena, por ejemplo, son ambos cultos, pues cada uno conoce y controla su propia cultura; alguien erudito, por otra parte, es alguien que, además de controlar su propia cultura, se interesa por aprender otras. Una vez hecha esta diferenciación, es importante señalar que el Teatro del Oprimido busca respetar la cultura de cada comunidad, en vez de imponer una cultura externa (erudición). Es por eso que juegos como este se utilizan para que cada comunidad, a partir de su propia cultura, cree su teatro.

El árbol del Teatro del Oprimido

El siguiente diagrama muestra, a manera de introducción, los diferentes tipos de teatro que conforman la Poética del Oprimido.

N.R.: Para más información acerca de las diferentes ramas del árbol, el profesor Licko recomienda leer *Juegos para actores y no actores*, de Augusto Boal,² en donde se describen los diferentes tipos de teatro.

2 Cfr. nota 1.

Árbol del Teatro del Oprimido



Creación de dramaturgia para Teatro Foro II

Utilizando los mismos grupos de antes, los participantes deben contar sus historias, pero esta vez actuando ellos en la narración. La primera vez que presenten su historia, no podrán utilizar palabras. También se le pide a los grupos que introduzcan ciertos elementos dramáticos a las historias, como:

- Opressor (antagonista)

Conflicto: que provenga de los propósitos opuestos de oprimido y opresor.

- Oprimido (protagonista)

Una vez que el conflicto llega a su clímax durante la presentación, los actores deben congelarse, como en los juegos de Teatro Imagen. Los observadores podrán, entonces, introducirse en la imagen, ya sea como opresor u oprimido para proponer un desenlace o solución al conflicto. Este involucramiento, por parte del público en las piezas presentadas, es el principio del Teatro Foro.

Con respecto a estas piezas, el profesor Licko afirma que en el Teatro Foro el protagonista se enfrenta a un obstáculo tan grande que no logra avanzar más. En ese momento es cuando se debe abordar el problema de la pieza con la ayuda del público.



Fuente: José Assad.
Taller del Oprimido, Bogotá.

Los grupos empiezan a trabajar cada uno en su pieza, mientras que los profesores van de grupo en grupo aconsejándolos y proporcionándoles técnicas de ensayo:

- “Interrogatorio”, de la profesora Ramírez: un miembro del grupo pasa al centro de un círculo formado por los demás. Cada uno hará una pregunta sobre su vida al actor del centro, quien deberá responder encontrándose en personaje. La necesidad de responder al instante le proporciona al actor ideas acerca de su personaje y lo ayuda a preguntarse cosas que, tal vez, había ignorado.
- La profesora Diana aconseja a los grupos que revisen los elementos que están utilizando para la pieza ya que, a veces, los elementos bellos si no están integrados con cuidado, pueden distraer al público sobre el conflicto de la pieza. En el caso del Teatro Foro, la estética es relegada a un lugar menos importante, en pro de la utilidad de la pieza para la comunidad. Por lo tanto, es mejor utilizar “solo lo justo” para estas piezas.

N.R.: Esta última observación de la profesora Diana está en estrecha relación con el problema de cómo volver la historia que contamos comprensible para el público. Aunque ella afirma que el Teatro del Oprimido necesita dejar de lado lo estético en función de lo pragmático, esta observación es igual de válida para cualquier teatro, desde el entretenimiento más superficial hasta el Teatro Comunitario.

23 DE AGOSTO DE 2012

Milpiés

Un voluntario se sienta en el suelo y abre las piernas en un ángulo de 30°. Otra persona se sienta en el espacio que hay entre las piernas del primer voluntario y abre sus piernas en un ángulo de 30° también. Este proceso se repite hasta tener una fila de gente. Si se quiere, se pueden hacer líneas más pequeñas con menos gente para que los participantes aprendan la mecánica del juego con menos dificultad. Todos levantan los brazos, escogen un lado hacia el cual girar y empiezan a balancearse moviendo los brazos de un lado a otro y en sincronía. A la tercera vez que se balancean, todos hacen el esfuerzo de girar sus cuerpos para quedar bocabajo. Las piernas van entrelazadas con las del compañero de atrás, por lo que el único apoyo son los brazos de casa uno y los compañeros. Una vez se han girado todos, intentan caminar poniéndose de acuerdo con qué brazo empiezan.

El sentido de este juego es generar responsabilidad y concentración en los participantes. El profesor Licko pide a todos que “seamos cuerpos iguales”. Con esto quiere decir, explica, que cada uno controla su propio cuerpo, sin importar su peso. En este caso, la confianza individual genera confianza colectiva.

Rodillas alemanas

Se sientan todos en el suelo formando un círculo; levantan los brazos y al bajarlos posan cada mano en una rodilla de la persona que tienen al lado, de manera que cada mano queda en una rodilla de los compañeros de al lado. Se elige la dirección primero, y luego alguien empieza dando una palmada en cualquier rodilla. El objetivo es dar una vuelta completa dando palmadas en orden. Puesto que las manos están entrelazadas con las de los compañeros de los lados, esta tarea se hace difícil. Si alguien da la palmada fuera de turno, quita la mano con la que cometió el error. Si alguien pierde ambas manos queda eliminado. Los que queden deberán tener en cuenta cómo se altera el orden tras ir perdiendo participantes.

Las dos revelaciones de Santa Teresa

Este juego empieza con la siguiente frase que todos deben escuchar: “una cosa no existe sin su opuesto”. Todos comienzan caminando por el espacio y, tras una señal del moderador (en este caso el profesor Turle), todos se emparejan. Una vez todos estén organizados, un miembro de la pareja inicia un diálogo improvisado con su compañero, sin revelar qué personaje es. El otro miembro debe encarnar un personaje, en respuesta al de su compañero, e improvisar, generando un diálogo casual en el que no hay conflicto. A medida que este diálogo avanza, el moderador da otras señales para desencadenar los siguientes eventos:

- Primera revelación: uno de los dos personajes revela algo que inicia un conflicto.
- Segunda revelación: el otro personaje tiene derecho a revelar algo que agudiza dicho conflicto.

Cuando ya ambos personajes han hecho sus revelaciones, todos caminan de nuevo por el espacio y eligen nuevas parejas. En esta segunda ronda, el moderador les proporciona a todos los opuestos que deben representar, por ejemplo: “patrón-trabajador”, “actor-espectador”, “profesor-alumno”, “gobernante-súbdito” (cualquier binomio dialéctico sirve). Se repite el mismo esquema que en la primera ronda: diálogo improvisado sin conflicto, primera y segunda revelación que generan conflicto.

Después de explorar las diferentes relaciones, se reflexiona sobre el ejercicio y su praxis:

- Se evidencia la manifestación del rechazo, físico o psicológico, hacia los demás en las relaciones que se establecieron. Sin embargo, las revelaciones forzaban un cambio en dichas relaciones.
- Algunos participantes se limitaron a representar un conflicto por medio de la palabra, en vez de seguir también sus impulsos corporales.

- Por medio de este juego se hace evidente que podemos ser oprimidos con una simple conversación.
- Algunas de las palabras que vienen al pensamiento de los participantes: estatus, improvisación, impotencia, aceptar, hacer daño, verdades que duelen, escuchar, estrategia, inteligencia emocional, amor, miedo.

El profesor Licko dice que este es un ejercicio de dramaturgia en el que se establecen relaciones entre personajes y se introducen conflictos.

N.R.: Se evidencia, también, cierto tabú inconsciente en algunos de los participantes, quienes, cuando quedan con una pareja de su mismo sexo y deben improvisar el diálogo como una pareja gay, no asumen su relación con honestidad, sino que se inventan una heterosexualidad secreta del personaje o desvían la situación hacia un tercer personaje que inventan.



Fuente: José Assad
Taller del Oprimido, Bogotá.

El juego del gran poder

Este es un juego para escribir dramaturgia. Los elementos que se utilizan cuando se crea una dramaturgia son:

- Conflicto.
- Historia.
- Metáfora.
- Escritura:
 - Viene de la cabeza (superficial).
 - Vivencias reales (corazón, alma).

Se crea un círculo con todo el grupo y se ubican algunas sillas en el centro. Los participantes van tomando turno para pasar al centro y ordenar las sillas de una manera en la que una de las sillas “tenga el gran poder”. Una vez las sillas están organizadas, se pregunta a todos “¿quién tiene el gran poder?” Cada uno da su opinión y explica el porqué de su respuesta. Cuando la discusión ha terminado, alguien nuevo pasa al centro y reorganiza las sillas. El objetivo que se tiene como grupo es el de elegir/crear una imagen con la que todos estén de acuerdo. El siguiente paso es añadir personajes a la imagen y, una vez estén todos ubicados en las sillas como corresponda, el moderador (la profesora Marín) trae una burbuja (como la que envuelve lo que piensan los personajes en los cómics), hecha de cartón o papel, o simplemente apuntando con el dedo a cada personaje. Los demás participantes deben sugerir qué está pensando el personaje que tiene la burbuja en su cabeza. Después de escuchar diferentes opciones, los cuerpos se mueven para adoptar una nueva forma en la misma distribución de las sillas y se repite el proceso con la burbuja.

Tras crear diferentes composiciones, el grupo reflexiona sobre la praxis de este juego:

- Ayudar a crear dramaturgia y hacer evidentes cuestiones y relaciones de poder.
- Funciona como una herramienta para leer el mundo. Puesto que las palabras a veces engañan, se utilizan imágenes para crear y entender la dramaturgia.

Con respecto a las situaciones o imágenes que se ven plasmadas durante la práctica de este juego, la profesora Marín habla sobre tres maneras diferentes que los espectadores tienen de relacionarse con lo que ven, y que siempre hay que tener en cuenta cuando se crea una de estas piezas:

- Identificación: eso que veo me pasó a mí.

- Reconocimiento: eso que veo no me pasó a mí, pero sí a alguien que conozco.
- Resonancia: eso que veo no me ha pasado ni a mí ni a alguien cercano a mí, pero entiendo cómo me puede afectar a mí si me pasara.

N.R.: Este ejercicio parece no haber sido tan útil como otros. Aunque se puede entender cómo ayuda a participantes a crear su propia dramaturgia, en vez de darle el tiempo necesario para su desarrollo completo, el grupo simplemente vio una explicación de cómo se hace, de manera muy sucinta, lo cual volvió la explicación apresurada y algo confusa.



Taller

Taller. Fotografía tomada por Sandra Parra.

Ejercicio con grupos de Teatro Foro

La persona que contó la historia que el grupo eligió será el escultor, quien va a modelar a los otros miembros del grupo en lo que quiera (personajes, objetos, animales, etc.). Una vez el escultor haya terminado su composición, se introducirá en ella para volverse el gran oprimido en el centro de la crisis. Los demás grupos observan y, una vez la imagen esté completa, algunas personas pueden pasar, de una en una, a remodelar la imagen para ofrecer una resolución. De esta manera se encuentran distintas salidas para que el oprimido supere su situación, siempre con nuevas perspectivas e imágenes, que a su vez sirven como material dramático. Este teatro se vuelve, entonces, una herramienta para resolver problemas, no una divagación artística.

Reconstruir la escena del crimen

Utilizando los mismos grupos del ejercicio anterior, se elige una historia y el grupo la representa para los demás, quienes observan. Antes de que la historia llegue a su crisis, se congela y el moderador saca a cada personaje para que exponga su punto de vista. Primero, el personaje se presenta y cuenta su historia y, después, el moderador hace preguntas al personaje, como las siguientes:

- ¿Qué está haciendo?, (específicamente en ese momento). ¿Por qué lo está haciendo? ¿Qué le pasa? ¿De dónde viene?, interrogantes que nos permitan entender mejor la crisis que se avecina.

Después del interrogatorio, el moderador, en este caso la profesora Diana, puede ordenar los personajes en fila y dirigir sus voces para hacer combinaciones de los puntos de vista.

Imagen de transición

Uno de los grupos crea su imagen inicial, que debe mostrar la opresión. Ahora, el moderador (el profesor Turle) pide al oprimido que remodele la imagen y la transforme en el mejor escenario posible para él. Una vez las dos imágenes han sido creadas, el moderador pide al grupo que se mueva de una imagen a otra para crear la transición entre lo real (situación de opresión) y lo ideal (resolución).

Juego de las partes del cuerpo

Todos caminan por el espacio y un moderador se inventa combinaciones de diferentes partes del cuerpo, como por ejemplo:

- Mano derecha-nalga.
- Rodilla-mejilla.
- Codo izquierdo-espalda.
- Nadie con nadie: esta combinación se usa para que todos vuelvan a caminar.

Los demás deben, como en el juego de Twister, buscar la parte de un compañero que corresponda y tocarla con la parte designada por el moderador. Estas combinaciones se van acumulando hasta que el moderador reinicie el juego diciendo: “nadie con nadie”.



Fuente: José Assad.
Taller del Oprimido, Bogotá.

- **Contextualización:** sin incluir la historia, toda la información sobre el lugar, el tiempo, los personajes, etc.
- Para que una dramaturgia sea adecuada, esta debe cumplir con las siguientes etapas:
 1. Estado de felicidad o **contrapreparación:** el protagonista piensa que su deseo se va a cumplir. Es la situación ideal hasta la llegada del obstáculo.
 2. **Revelación** de un obstáculo.
 3. **Crisis:** es el momento en el que algo puede cambiar. En él, las estrategias del protagonista pueden cambiar su situación a un **punto de oportunidad**.

Las obras del Teatro del Oprimido se consideran **antiteatro**: se muestra lo que no se quiere ver porque el protagonista sufre lo que no queremos sufrir como observadores. El protagonista está siempre destinado al fracaso, pero el espectador puede intentar que haya éxito en la historia y transformar esa realidad, cambiando activamente la obra.

Uno de los participantes hace la siguiente pregunta: “¿son válidas las soluciones mágicas en este teatro?” El profesor Licko responde que los conflictos presentados deben ser relevantes para cada comunidad, para que sus miembros logren construir su propia dramaturgia. Es por eso que las soluciones reales, aunque hipotéticas, son preferibles, ya que proporcionan una solución aplicable. Para ilustrar su respuesta, el profesor Turle decide utilizar un juego.

Primer ejemplo de Teatro Foro: “nadie con nadie”

Se eligen cinco voluntarios para crear la primera composición: cuatro personas se ubican en línea recta (no en fila, sino perpendicular a una fila, como en el juego “West Side Story”, pero sin un líder). Escogen un sonido característico y un ritmo para caminar que todos van a hacer al mismo tiempo. El quinto voluntario, que está en el lado opuesto del espacio, debe intentar introducir un ritmo y sonido nuevos para transformar los existentes.

- **Composición:** el grupo empieza a caminar, con un ritmo y sonidos marciales. El participante que está al frente introduce su sonido, pero es rodeado y golpeado por los demás. Cuando lo levantan del suelo, el agredido se une a ellos y todos juntos retoman el ritmo marcial.

El profesor Licko dice que el grupo quiere mantener el orden existente, y que el oprimido quiere cambiarlo. Ambos harán todo lo posible para conseguir lo que quieren, pero el protagonista falla en esta primera presentación, para que sea el público el que aporte soluciones. Invita a espectadores a intentar cambiar el orden rigente:

- Primera propuesta: el voluntario intenta separar a un miembro del grupo para transformarlo y así enfrentar al resto, pero no logra completar ningún cambio antes de que el grupo lo golpee.

El profesor Turle explica que el objetivo de este tipo de ejercicios es utilizar una situación particular para fomentar la discusión de problemáticas universales.

- Segunda propuesta: el voluntario se mezcló en el grupo e imitó el ritmo establecido, pero después intentó cambiarlo poco a poco. Hubo cierto cambio por un momento, pero falló.

Esta propuesta provoca una pregunta entre uno de los participantes pertenecientes al orden establecido: “¿debo reaccionar como quiera cuando soy parte de una de estas piezas para Teatro Foro?”. El profesor responde que siempre se debe estar en personaje cuando se representa al opresor, reaccionando a cada solución de una manera acorde con el personaje. El espectador siempre crea las soluciones más arbitrarias y locas, pero cada uno cree en su propia propuesta de cambio, así que no hay que dejarlos fracasar cuando ellos participan, sino que se consideran distintas posibilidades y se discute sobre ellas.

- Tercera propuesta: una participante abraza a uno de los integrantes del grupo e intenta distraerlo con una combinación de seducción y cosquillas. Aunque ese miembro se detuvo por un momento, poco después el grupo se deshizo de la participante.
- Cuarta propuesta: otra participante llama a otras mujeres y juntas crean un grupo de cinco. Se abalanzan sobre los hombres todas a la vez e intentan la estrategia del sexo y la seducción para detenerlos. Funciona con algunos, pero el profesor Licko dice que esa estrategia, en el fondo, no resuelve nada, sino que distrae por un momento. La profesora Diana añade que, por lo general, nunca hay un acuerdo entre los espectadores de cómo solucionar el problema, pero discutir sobre las posibles soluciones es lo que transforma a la comunidad.
- Quinta propuesta: el voluntario intenta dar comida a uno de los miembros del grupo para sobornarlo, pero falla.

N.R.: Es impresionante ver cómo estas simples estrategias que implementa el grupo lo reflejan como comunidad. Aunque para los miembros de este taller fue más un juego que un debate, en tan solo un ejercicio se puede apreciar también la gran capacidad de este teatro para influir en comunidades, y para ofrecerles una vía de expresión. Entre propuesta y propuesta de los participantes se generaron varias discusiones y bastantes puntos de vista.

Segundo ejemplo de Teatro Foro: “el foro más corto del mundo”

Un voluntario pasa al centro para esta composición. Una segunda persona se acerca de frente e intenta saludar ofreciendo su mano, pero el otro rechaza el saludo. Los demás participantes son invitados a hacer una fila e intentar, de uno en uno, alguna solución, ya sea física o verbal, para sobrellevar ese rechazo.

- Primera propuesta: el voluntario intenta distraer, luego llamar la atención y, finalmente, demostrar su afecto, pero parece fallar por no intentar si quiera tocar al otro.
- Segunda propuesta: el voluntario abrazó directamente al otro. Fue una versión más activa de mostrar afecto hacia el otro.
- Tercera propuesta: el voluntario forzó al otro a que lo mirara, y luego demostró afecto, pero siempre dominando al otro. Esta propuesta obtuvo cierto cambio en el otro, quien no supo cómo reaccionar.

N.R.: A excepción del primer participante de la primera propuesta, los participantes no mostraron ninguna incomodidad con el contacto físico. Aunque no hubo demasiada discusión en este ejercicio, al ser una situación más cotidiana, sus estrategias fueron más exitosas que en el ejercicio anterior.



Fuente: José Assad.
Taller del Oprimido, Bogotá.

Comodín

Los grupos, que han tenido unos quince minutos para ensayar, muestran sus piezas de Teatro Foro a los profesores para que les den las notas y consejos para pulirlas. Antes de empezar las presentaciones, el profesor Licko introduce a los participantes un concepto muy importante del Teatro Foro, el comodín.

- Está en el límite entre espectador y director.
- Es la persona que modera al público y que está encargado de que el evento fluya.
- Tiene el poder para permitir cosas que crea adecuadas, o no permitir cosas que crea inapropiadas.
- Incluye reflexiones de temas relevantes para el debate, como política, sociología, teatro, filosofía, etc.

El profesor Licko anuncia que los profesores serán los comodines para las presentaciones de Teatro Foro con espectadores. Tras las notas que le dan a cada grupo, se acuerda que el día de mañana se dará el tiempo suficiente para ensayar y aplicar las notas de hoy.

24 DE AGOSTO DE 2012

Vampiros

Todos los participantes caminan por el espacio y, una vez estén distribuidos por todo el espacio, el moderador (en este caso el profesor Turle) da una señal para que todos se detengan. Les pide a todos que cierren los ojos y les dice que va a tocar a una persona que va a ser el vampiro. Este debe ir con los brazos estirados hacia el frente. Los demás serán humanos y deben caminar con los brazos cruzados y elevados hacia el frente. Todos deben moverse por el espacio y, cuando el vampiro toque a alguien, esta persona debe gritar para anunciar a los demás que ha muerto. Tras el grito, la víctima estira sus brazos y se transforma en vampiro. El juego continúa hasta que no queden humanos.

Tras completar el juego, el profesor Turle habla sobre la praxis del juego. Dice que este sirve para estimular los sentidos porque, al perder la vista, todos los demás sentidos se despiertan.

N.R.: Llama la atención el contraste que se genera entre los vampiros que, al ser opresores, se divierten, y los humanos que experimentan terror al ser oprimidos.

Ensayos para las piezas de Teatro Foro

Mientras cada grupo trabaja en su pieza, los profesores Diana, Christina y Licko se van rotando para dar notas más específicas. La pieza del primer grupo se llama “Los milicos” y cuenta la historia de cómo el ejército tortura, física y psicológicamente, a jóvenes que están intentando solucionar su situación militar. Los muchachos, desnudos, pasan tres horas entre calabozos, insultos y “tactos” (anales y testiculares). La pieza se detiene en medio de la tortura. Algunas de las notas a este grupo, por parte de la profesora Diana, fueron:

- No está claro que un personaje compró la libreta militar para salvarse, a excepción de los demás muchachos que son torturados.
- Hay que devolverse un poco en la historia y mostrar más la contrapreparación. El grupo, como conoce la historia, asume que está clara, pero aún no es lo suficientemente accesible para los espectadores. Para la próxima presentación: ¿qué es vital mostrar en esta historia que haya faltado en la pieza?

Un participante contesta diciendo que la parte en la que un muchacho compra la libreta sí está explicada, porque hay un parlamento en el que el personaje dice: “35 000 pesos”. La profesora Diana responde que no está clara aún. La historia es demasiado sintética en esa parte, y por eso no hay elementos suficientes para que el espectador haga su propia interpretación. La contextualización es insuficiente para que la historia sea contundente. Para concluir, la profesora felicita al grupo por la ausencia de palabra en la pieza. Cree que la música y sonidos de las voces serán suficientes para contar la historia.

El segundo grupo tiene una pieza titulada “Vacaciones con la tía”. Cuenta la historia de un inmigrante colombiano que llega a la casa de su tía en Estados Unidos. La tía nunca deja salir a su sobrino a la calle y lo obliga a cuidar de su abuelo, mientras que, por el contrario, deja a su hijo hacer lo que quiere. Con respecto a esta pieza, la profesora Diana tiene las siguientes observaciones:

- Sobran elementos en la historia, como anécdotas sin relación directa con la trama principal, que la hacen difícil de seguir.
- El Teatro del Oprimido puede adoptar diferentes formas para contar una historia: la comedia, la farsa, la tragedia, etc., y esto es válido, siempre y cuando la pieza no resulte farsesca porque los actores comentan sobre los personajes en su interpretación. Los personajes siempre deben ser interpretados con honestidad, y se debe entender por qué un personaje, aunque sea el opresor (en este caso la tía), haría cosas malas a otro. No puede ser malo “porque sí”.
- Hay muchos personajes y no todos tienen una función clara en la historia (opresor, oprimido, aliados, etc.). Como resultado, la historia es confusa.

- Hay que buscar un punto exacto en el que la crisis sea clara. Aunque el conflicto es válido, este no llega a un punto máximo de enfrentamiento.
- El perro es hermoso (perro de la tía, interpretado por un participante y que genera mucho humor), pero el actor debe tener clara la función del personaje en la historia. En este caso, el actor se está robando el foco de la acción principal.

El tercer grupo tiene una pieza titulada “Sicilianos”, en la que vemos a unos niños jugando fútbol en la calle. Tras unos instantes, entran unos adolescentes que parecen conformar una pandilla. Estos rodean a los niños y los amedrentan por diversión. La profesora utiliza juegos para ayudar a este grupo:

- Contar la historia en situación (variación de “el interrogatorio”): el grupo hace un círculo y un personaje se queda en el centro. Los demás le hacen preguntas al personaje, que debe contestar en situación. Las preguntas que incluyan “¿por qué?” siempre ayudan en este juego.
- Variación de “contar la historia en situación”: estando un personaje en el centro del círculo, todos le hacen preguntas sobre su pasado, y él debe responder sin dudar, por ejemplo: ¿quién es?, ¿dónde vive?, ¿cuántos años tiene? Estas preguntas pueden parecer obvias, pero ayudan a rellenar vacíos que el personaje pueda tener y a que el actor entienda los deseos y las motivaciones de su personaje (el qué y el porqué). También ayuda a aclarar el rol de cada personaje dentro de la historia.
- La historia es demasiado sintética y perdemos alguna información importante. Por ejemplo, ¿cuál es la capacidad de dominio de esta pandilla?, no está claro en las reacciones de los niños.

El último grupo tiene una pieza titulada “El perro de mi vecino”, que cuenta la historia de una niña que, jugando con su amiga, se encuentra un perro y decide adoptarlo. Sus padres ponen la única condición de que el perro no esté nunca dentro de la casa. Unos días después, el perro, con sus ladridos, asusta al vecino de al lado, quien, por venganza, le manda a su propio perro para que lo ataque. El perro logra defenderse del ataque, y la niña y sus papás llegan a tiempo para impedir que algo más suceda. El vecino, furioso, llama a la policía y una vez que esta llega, el vecino afirma haber sido atacado por el perro y pide que sea llevado a la perrera para ser sacrificado. Los policías no están seguros de lo que ha pasado y no se atreven a tomar una medida contra ninguna de las partes hasta que el vecino los soborna. Entonces, el perro es llevado a una camioneta de la policía. Las notas de la profesora son:

- Es necesario que se haga más claro qué personaje es el oprimido. Hay varios que son oprimidos en la familia, pero hay que elegir a uno.

- De la misma manera, debe haber una opresión que sea claramente la principal de la historia, para que el público pueda reemplazar al oprimido con una idea clara de cuál es el conflicto.
- El opresor también es algo confuso, ¿es la policía o el vecino? Hay que simplificar la historia.

24 DE AGOSTO DE 2012, SESIÓN DE LA TARDE

N.R.: Este día se dedicó, durante la mañana, al ensayo y preparación de las piezas de Teatro Foro para su presentación en la muestra de la tarde. En el bloque de la tarde se hizo una muestra abierta al público de algunos juegos y ejercicios, y de algunas de las piezas de Teatro Foro que se presentaron como ejercicios en proceso.³

Tras las presentaciones, se procedió a una charla para concluir el taller. Algunas de las ideas básicas que se compartieron durante la discusión fueron:

- Puesto que es bastante difícil acceder al material no escrito del teatro de Boal, este taller fue una magnífica oportunidad de ver el proceso llevado a la práctica.
- Parece ser que el divorcio entre Teatro Comunitario y el teatro académico se está superando poco a poco. Debemos seguir el ejemplo de Río de Janeiro, en donde la academia y el Teatro Comunitario van de la mano. Este taller es una buena señal de ese proceso de acercamiento aquí en Colombia.
- Ha sido muy bueno ver un tipo de teatro que buscó hacer algo más que simplemente entretener a un público porque, como alguien dijo: “el teatro debe ser para pervertir, no para divertir”.
- Es importante resaltar que este tipo de teatro sirve para darle a la gente confianza en su propio pensamiento.

CONCLUSIONES DEL RELATOR

- Por ser el Teatro del Oprimido un teatro dedicado a sanar comunidades, este taller se ha convertido en un espacio muy efectivo para crear comunidad teatral aquí en el país. Es evidente que todos los participantes, provenientes de las diferentes escuelas,

3 Para más información sobre la muestra y reflexiones posteriores, cfr. el material audiovisual del encuentro.

han venido dispuestos a aprender y con una actitud abierta que ha favorecido el fortalecimiento de los lazos entre todos.

- La manera en la que el taller, siempre con el juego como elemento primordial, ha ido introduciendo elementos dramáticos y teóricos de una forma gradual y apenas perceptible muestra la capacidad de este teatro para transformar las comunidades sin imponer un discurso ajeno, y siempre por medio de la práctica.
- Algunos ejercicios de este taller nos han enseñado lo mucho que hay que responsabilizarse, como artistas, de lo que se muestra en el escenario. Como ya vimos, algunos participantes han dicho que es imposible ser entendidos por todos los espectadores cuando se narra una historia. Siempre habrá personas con distintas interpretaciones, pero siempre podemos llegar a un grado de especificidad suficiente para expresar lo que queremos decir o contar. Que este taller no sea una razón para perder la esperanza en ser entendidos, sino que sea un motivo para seguir trabajando en pos de esa claridad narrativa, tan necesaria en todo tipo de teatro.
- Es una lástima no haber tenido suficiente tiempo para ver cómo se aplica este método a un texto teatral preexistente. Tal vez para la próxima ocasión.
- El taller ha sido una vía para romper fronteras y prejuicios entre nosotros como comunidad teatral. Oportunidades como esta, nos ofrecen la posibilidad de combatir la endogamia académica, y de crear una comunidad abierta y que celebre las diferencias en los métodos para hacer teatro, tal y como estos juegos nos enseñaron.

APORTES FINALES

LA PRESENCIA DE LA LICENCIATURA EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA CON ÉNFASIS EN DANZA Y TEATRO DE LA UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO EN LA RED DE ESCUELAS DE TEATRO

Abelardo Jaimes Carvajal*



Fuente: José Assad.
Taller del Oprimido, Bogotá.

* Magíster en Estructuras y Procesos de Aprendizaje, Universidad Externado de Colombia, 2002. Licenciado en Educación Básica área Educación Artística, Corporación Universitaria Cenda, 1998. Docente de la Universidad Antonio Nariño.

Ser miembro activo de la RET ha significado para el programa de Licenciatura en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro un avance significativo en varios aspectos, el primero de ellos ha sido que al ser parte activa de la conceptualización, organización y realización de los siete encuentros que se han llevado a cabo hasta el momento, la Universidad ha ganado visibilización y reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional.

Otro aspecto que es importante resaltar es que la RET se ha convertido en un espacio de actualización de docentes y estudiantes, en tanto, la comunicación y discusión de los temas abordados de manera democrática y abierta entre sus miembros ha contribuido al desarrollo académico de los programas, ya que la pertinencia de los temas unido a la calidad de los maestros nacionales e internacionales que han asistido a cada encuentro han hecho aportes valiosos en la construcción teórica y práctica de cada uno de ellos.

Un tercer elemento que se visualiza hoy en día, y que hace unos años no era tan evidente o era inexistente, es la construcción de comunidad académica real y efectiva, lo que ha trascendido en poder contar con una red de programas amigos que apoyan la movilidad; la calidad en los procesos de registro y la acreditación de los programas, y la cualificación de sus miembros y la circulación de productos tanto en lo artístico como en lo académico.

EL ENCUENTRO DE ESCUELAS

Álvaro A. Franco Rodríguez*

Los sectarismos, la falta de comunicación, la insolidaridad son manifestaciones negativas de las comunidades sociales y, lamentablemente, aparecen con frecuencia en el campo del teatro. Uno de nuestros deberes como formadores en el oficio teatral es el de no perpetuar estas divisiones. Es aquí en donde adquiere especial relevancia el Encuentro de Escuelas; el hecho de encontrarnos, conocernos y ver que, a la postre, no somos tan diferentes y que tenemos muchísimo más en común de lo que creemos es lo más interesante de este evento.



Fuente: José Assad.
Taller del Oprimido, Bogotá.

* Coordinador Académico del Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central.

La historia reciente nos señala una y otra vez la importancia de trabajar en conjunto, el mismo hecho teatral es el fruto de un trabajo de este tipo. Este Encuentro de Escuelas es la cristalización de esa idea, la posibilidad de lograr metas conjuntas, de hacernos visibles ante nuestros pares y ante la comunidad a la que pertenecemos.

Teniendo en cuenta lo anterior, haber participado en el VII Encuentro de Escuelas fue para nosotros una experiencia inmensamente enriquecedora. El hecho de trabajar con los teatros comunitarios, con representantes de otras escuelas, hizo que nuestros estudiantes salieran de esa burbuja que es la academia y reconocieran una de las distintas formas como se aborda el teatro en nuestro país.

BOAL Y LA UNIVERSIDAD

Thamer Arana G.*

Pareciera existir un divorcio entre los estudios universitarios de formación teatral y el trabajo comprometido del Teatro del Oprimido, por lo menos esa ha sido la impresión en nuestro país, cuando gran parte de la labor desarrollada por los grupos de teatro comunitario o por los artistas con inclinaciones sociales se han dedicado a esta loable labor, pero que termina en un tipo de trabajo que muchas veces riñe con la disciplina artística y sus productos se miran desdeñosamente por ser especialmente “toscos” o claramente panfletarios.

Muchas veces, la razón es que se conoce el trabajo de Boal en sus muy tempranas etapas, las que corresponden a sus textos *Juegos para actores y no actores* y los dos tomos del *Teatro del Oprimido*, experiencias seriamente importantes, pero que, al mismo tiempo, solo evidencian una parte del extenso e intenso trabajo de Boal, de otras esferas de su preocupación teatral, de sus intereses intelectuales y de sus aspiraciones artísticas y sociales.

Por llamar la atención en algunos de sus desarrollos habría que mencionar el Teatro Invisible, el Teatro Forum, el Teatro Legislativo, el Arcoiris del Deseo, que están en la base de su preocupación más importante, cómo el teatro permite transformar el mundo, así inicialmente busque únicamente transformar a quienes lo realizan.

Tan importante como su labor, nos encontramos con su intención de dejar un legado a la humanidad que se manifestó en la cantidad de centros de investigación de Teatro del Oprimido que se abrieron en todo el mundo para difundir su trabajo y, principalmente, para enfrentar

* Magister en Literatura Colombiana, de la Universidad de Antioquia-Udea; maestro en Arte Dramático del Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES). Ha sido docente de Teatro en la Universidad de Antioquia-Udea, en el Colegio Distrital Tomas Rueda Vargas y en la Secretaría de Educación del Distrito. Dirigió el montaje de la obra *Emisiones de Medianoche*, de José Domingo Garzón, en el marco del Festival Internacional de la Cultura, Colombia, 2008.



Fuente: José Assad.
Taller del Oprimido, Bogotá.

las causas de la inequidad y de las desigualdades mediante el teatro. Tarea en muchos casos provocadora, transgresora, o simplemente contestataria, pero que, fundamentalmente, buscaba resolver conflictos, encontrar soluciones o permitir la experiencia liberadora de dar voz a años, décadas e incluso siglos de silencio ancestral y violencias inconfesables.

Mejor aún, sus experiencias se convirtieron en fuente inagotable de estudios académicos que se realizaron en universidades de todo el mundo, por parte de sus propios alumnos o de simples admiradores, que terminaron de lleno practicando y difundiendo los propósitos, fines y alcances de una propuesta tan amplia como revolucionaria en su más cabal sentido.

Es ahora cuando menos se puede hablar de este divorcio entre el teatro de Boal y la formación teatral. Aunque el denominado plan de formación no lo incluya como una temática diferenciada, el currículo de todas las instituciones y programas universitarios tienen que vérselas con una incuestionable realidad, las prácticas artísticas, las prácticas pedagógicas, las actividades de extensión y en muchos casos las de investigación tienen que enfrentar los métodos, los presupuestos o los fines que desde hace muchos años se planteó el Teatro del Oprimido. Y la academia se verá forzada, cada vez más, a asumir como propia la necesidad de profundizar en sus logros y en sus búsquedas. El que un encuentro de escuelas de teatro se haya dado como temática, afrontar un trabajo en tal sentido, nos corrobora este hecho.

AUGUSTO BOAL COMO PUNTO DE ENCUENTRO

José Assad*

El XII Encuentro de Escuelas de Teatro, organizado por la RET, tuvo en esta versión el reto de vincular al sector de la academia teatral con el denominado Teatro Comunitario, alrededor de Augusto Boal, su teoría y su práctica.

A través de su propuesta, Boal concilió y optimizó las potencialidades del teatro en relación con su papel funcional en la sociedad. Así armonizó estética y ética; forma y contenido; pedagogía y arte, y arte y sociedad.

Boal demostró que la inoperancia de la taxonomía que construye fronteras inexistentes en la realidad —desde un afán de comprender la realidad a partir un ejercicio clasificatorio— fragmenta la noción totalizante con la que opera la naturaleza.

Boal devolvió así al teatro su vínculo primigenio con las preocupaciones cotidianas y trascendentales de la comunidad. Rescató su protagonismo funcional restableciendo su poder vinculante entre los individuos y sus problemáticas colectivas.

La sectorización mal entendida subvierte su naturaleza congregativa alrededor del mito que reconcilia, identifica y armoniza en la diferencia de una cultura o de una comunidad dada. Esta fronterización artificial construye muchas veces una estructura *actancial* de conflicto que no se corresponde con la realidad, en un ejercicio de artilugio truculento, pero carente de interés desde el punto de vista dramático.

La academia y la práctica teatral no subrayan dos perspectivas posibles opuestas, ni mucho menos antagonicas, en las cuales, como en una fábula ficcional, alguna de ellas al final habrá de salir adelante.

* Actor, dramaturgo, guionista, director y docente universitario del Programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. Maestro en Arte Dramático y magister en Escrituras Creativas con énfasis en Dramaturgia de la Universidad Nacional de Colombia.

La *academia* es una expresión de la práctica teatral. Sus vinculados son ciudadanos provenientes del medio teatral; estudiantes y docentes que se desenvuelven en una actividad integral e integrada a la práctica social y al teatro en su acepción más general. Si la perspectiva universalizante se pierde por una obsesión taxonómica, el conocimiento de la partes siempre obstaculizará la comprensión de su interacción sistémica con el todo.

Boal rompe con estos paradigmas restituyendo una concepción integral del arte y su relación con la vida, basta entender sus conceptos, como *especta-actores*. En unos y otros son funciones temporales, simultáneas y alternas que subyacen en una misma identidad personal que a su vez hace parte de un cuerpo colectivo.

Esta alternancia-simultánea del corpus recompone la definición tradicional de *actor* y *espectador* o de *representación* y *presentación*, anticipando los postulados tan en boga en la contemporaneidad bajo el rótulo de “teatro posdramático”. El teatro es eso: “un arte en el que nos vemos a nosotros mismo, el arte de vernos viendo,” concluyó Boal.

Por otra parte, academia y práctica teatral son complementarias al conjunto de la práctica teatral. En este caso, no tienen fundamento las opiniones sesgadas que contraponen la academia y la práctica teatral, o la academia y el sector teatral.

Cuando academia y sector o academia y práctica teatral cohabitan se restablece esa matriz sustancial en la cual el teatro hace parte de la definición de la naturaleza colectiva e individual de nuestra especie. Este encuentro teatral y no académico en estricto ni sectorial en específico sirvió además de introducirnos en la comprensión de Boal, para demostrar que esta visión integral desde lo teórico y lo práctico no solo es posible, sino necesaria en tanto que productiva para la práctica social del teatro.



Fuente: José Assad.
Taller del Oprimido, Bogotá.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS ENCUENTROS

Carolina González Riaño¹

En el año 2006 el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), ahora desaparecido, convocó a personas, grupos e instituciones académicas que trabajaban en teatro para realizar un encuentro. Su propósito era vencer el aislamiento, la incomunicación y la falta de solidaridad que reinaba en este ámbito de la cultura nacional. El resultado fue lograr la reunión de grupos de teatro y de escuelas y propiciar el diálogo entre ellos. Allí nació un impulso que con el paso de los años se ha fortalecido y ha llegado a ser un evento anual de gran importancia para el cultivo y el desarrollo del arte del teatro en nuestro país: el Encuentro de Escuelas de Teatro.

Durante siete años actores, dramaturgos, directores, diseñadores, escenógrafos, docentes y gestores nos hemos reunido para reflexionar sobre el oficio y compartir logros, preguntas e inquietudes.

Durante el camino hemos logrado organizarnos como la Red de Escuelas de Teatro de Colombia (RET), que en estos últimos años, trabajando de la mano con el Instituto Internacional del Teatro (ITI), ha buscado abrir nuevas sendas que contribuyan a ampliar y a profundizar el panorama de nuestra actividad, y a establecer lazos de solidaridad y colaboración.

En año pasado (2012) se logró realizar el séptimo Encuentro de Escuelas de Teatro, en el que la numerosa participación demostró que el propósito inicial del IDCT se está logrando. Acudieron las siguientes instituciones: Academia de Teatro Antioquia, Bellas Artes de Cartagena, Bellas Artes de Cali, Casa del Teatro Nacional, Teatro Ciclo Vital, Corporación DC-Arte, Instituto Popular de Cultura de Cali, Colectivo Teatral Luz de Luna, Pequeño Teatro de Medellín, Politécnico Gran Colombiano, Corporación cultural Teatro del Sur, Teatro Experimental de Fontibón, Fundación Cultural Tea Tropical, Teatro Varasanta, Universidad

¹ Teatro Libre-Universidad Central.

Distrital ASAB, Universidad de la Amazonía, Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar –UNIBAC), Universidad Antonio Nariño, Universidad Central-Teatro Libre, Universidad de Antioquia, Universidad del Atlántico, Universidad del Valle.

Los encuentros realizados se han centrado en temas específicos y medulares de la labor teatral. Así, el encuentro de 2012 giró alrededor de la obra teórica y práctica del dramaturgo y director brasileño Augusto Boal y de su escrito *El teatro del oprimido*.

En encuentro que nos convoca este año 2013 para continuar conociéndonos, pensándonos y formándonos, centrará sus deliberaciones en la obra de Constantin Stanislavski, con lo cual queremos conmemorar los ciento cincuenta años de su nacimiento.

Es nuestra mayor esperanza que, con el apoyo de los grupos teatrales, instituciones académicas y personas amantes del teatro, podamos seguir realizando estos encuentros mientras que el ser humano con su dramática condición subsista en estas tierras.





Impreso en agosto de 2013