



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGÍSTER EN ARTES
ÁREA TEATRO

“LAS RELACIONES CONVERGENTES Y DIVERGENTES
ENTRE LAS SEIS METODOLOGIAS DEL TEATRO DEL
OPRIMIDO Y SEIS OBRAS DE LA DRAMATURGIA
RADRIGANIANA PROVENIENTES DEL PERIODO
DICTATORIAL”

TESIS QUE PRESENTA
BRUNA ARAUJO FELICE

PARA OBTENER EL GRADO DE
MAGÍSTER EN ARTES ÁREA TEATRO

PROFESORA GUÍA: MARÍA VERÓNICA GARCÍA-HUIDOBRO VALDÉS

Santiago de Chile, Mayo, 2013

©2013, Bruna Araujo Felice

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

Agradecimientos

Sinto sincero respeito por todos aqueles artistas que dedicaram suas vidas a arte - é seu direito ou condição. Mas prefiro aqueles que dedicarão sua arte a vida.

(Boal, 2009, p.1)¹

En primer lugar quisiera agradecer a Dios, quien me iluminó e inspiró durante estos tres años de Magister, siempre dándome fuerzas para continuar con este proceso. Agradecer a mi madre Magda, quien me motivó a estudiar un posgrado y que siempre confió en mí, quedándose hasta altas horas de la noche estudiando conmigo desde mi temprana edad, independiente de cuanto me costara. A mi padre Ruy, quien siempre estuvo a mi lado, con una palabra de consuelo y con su alegría interminable, a mi hermana Karla, a quien admiro por su ejemplar capacidad de estudio y superación, y a mi bisabuela Esclavitud, quien me crió contándome sus antiguas historias de guerra y sufrimiento, haciendo que mi mirada se direccionara a los oprimidos y marginados. A mi novio Ekar, quien me ayudó a superar los obstáculos idiomáticos y me acompaña diariamente en el camino de la vida.

Por otro lado también quiero agradecer a mi tutora Verónica García-Huidobro, quien me apoyó durante estos años de aprendizaje, confiando en mí y ayudándome en mi desarrollo profesional y académico. Además quiero agradecer a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, a la Pastoral de la misma Universidad y a todas las personas que hicieron posible mi desarrollo en el Magister: Jaime Silva, Milena Grass, María de la Luz Hurtado, Juan Pablo González, Ramón Núñez, José Luis Olivari, Rolando Jara, Horacio Valdeavellano, Michelle Piaggio y Claudia Roseblatt. A mis profesores de tesis del primer año de estudios, Andrés Kalawski y Coca Duarte. De la misma manera también quiero agradecer a Acácio Ribeiro y a todo el equipo docente de

¹ Traducción al Castellano: (Siento sincero respeto por todos aquellos artistas que dedican sus vidas

la Universidade Anhembi Morumbi, en Brasil, quienes estimularon mi interés por la vida académica.

Finalmente, quiero agradecer a Augusto Boal y Juan Radrigán, dos maestros que han inspirado mi vida, provocando que desde temprana edad me brillaran los ojos con su arte y quienes me enseñaron a tener la certeza de que es posible la existencia de un mundo mejor.

Tabla de contenidos

Introducción	1
Fundamentación y justificación	1
Antecedentes del problema	6
Problema	9
Objetivos	11
Metodología	13
I. Dictaduras en Brasil y Chile	15
1.1 Gobierno militar en Brasil	17
1.2 Gobierno militar en Chile	24
1.3 El surgimiento de la Pedagogía del Oprimido	29
II. Augusto Boal y el Teatro del Oprimido	33
2.1 Las vivencias de Augusto Boal	34
2.2 La opresión en las técnicas del Teatro del Oprimido	42
2.3 Fundamentos del Teatro del Oprimido	44
2.4 Técnicas de escenificación de las metodologías del Teatro del Oprimido	46
2.5 Temáticas del Teatro del Oprimido	52
2.6 El espacio teatral del Teatro del Oprimido	57
III. Juan Radrigan y la Dramaturgia del Margen	59
3.1 Las vivencias de Juan Radrigán	60
3.2 La marginalidad en la dramaturgia radriganiana	65
3.3 Selección de la dramaturgia radriganiana	67
3.4 Temáticas de la dramaturgia radriganiana	78
IV. Las relaciones entre el Teatro del Oprimido y la Dramaturgia Radriganiana	85
4.1 El medio como propulsor de la creación	86
4.1.1 Augusto Boal y el periodo dictatorial brasileño	86
4.1.2 Juan Radrigán y el periodo dictatorial chileno	88

4.2 La relación entre ambas temáticas	89
4.3 El otro género	96
4.3.1 La presencia del otro género	97
4.3.2 El otro género en las técnicas del Teatro del Oprimido	98
4.3.3 El otro género en la dramaturgia radriganiana	105
4.4 Puntos de encuentro entre opresión y marginalidad	113
4.5 El Teatro como herramienta social	114
4.5.1 Los cambios que busca el Teatro del Oprimido	117
4.5.2 La realidad que denuncia la dramaturgia radriganiana	119
4.6 El público objetivo versus el lector modelo	121
4.6.1 El público objetivo del Teatro del Oprimido	121
4.6.2 El lector modelo de la dramaturgia radriganiana	123
4.6.3 La relación entre el público de las técnicas del Teatro del Oprimido y la dramaturgia radriganiana	125
4.7 La dignidad, como militancia	126
4.8 El impacto de sus creaciones	130
4.8.1 El impacto del Teatro del Oprimido	130
4.8.2 El impacto de la dramaturgia radriganiana	132
Conclusiones	134
Bibliografía	141

Resumen

El presente texto se refiere a los puntos convergentes y divergentes entre el Teatro del Oprimido desarrollado por Augusto Boal, y la dramaturgia radriganiana investigados a partir de las relaciones que surgieron entre ambos en el Taller de Teatro del Oprimido, dictado por la autora en la Población Juanita Aguirre, en Santiago de Chile.

El objetivo general de esta investigación es develar las relaciones entre el sistema teatral brasileño y la dramaturgia –chilena- radriganiana, la influencia de los periodos militares en ambos países, las temáticas que se desprenden, la opresión, la marginalidad, la presencia del género femenino y el aporte que ambos fomentan en relación a la dignidad humana.

Cabe destacar, la utilización de la Investigación Cualitativa como metodología para levantar el problema y desarrollar la investigación, mediante una lectura comparada entre las seis metodologías y seis obras dramáticas radriganianas, creadas en el periodo dictatorial en Chile. Por medio de dicha metodología, se pudo observar la importancia de la vivencia de los autores en sus obras, las diferencias entre los objetivos de sus propuestas, sus creaciones en torno a temáticas contingentes, las cuales impactaron e influenciaron la cultura latinoamericana.

La principal conclusión de la presente investigación, fue la convergencia entre ambos teatrólogos en su lucha diaria por la dignidad humana, mediante una propuesta de cambio o denuncia, para dar voz y cuerpo a los invisibles de la sociedad.

Palabras claves: Boal, Radrigán, marginalidad, dictadura.

Abstract

This text refers to the similarities and differences between the Theatre of Oppressed developed by Augusto Boal and Juan Radrigan's play writing, both investigated on a theatre of the oppressed workshop, conducted by the author in the Juanita Aguirre neighbourhood, Santiago - Chile.

The main objective of this research, consists of revealing the relation between the Brazilian theatre system and Radrigan's play writing, the influence of the military period, themes, oppression, marginality, the presence of the female gender and the contribution in regard to promote human dignity. It is worth noting the use of the qualitative research as a methodology to introduce the problem and to develop the research, based on comparisons among the six Boal's Theatre of Oppressed methodologies with six Radrigan's dramatic works, created during the dictatorial period.

Based on this methodology, it is possible to observe the importance of Boal and Radrigan's, experiences in their works, the differences among their proposals, their

creations about contingent themes, and specially, their impact and influence in the Latin American culture.

The main conclusion of this research is the convergence between both authors, their daily battle for the human dignity, by means of a proposal of change or denunciation, in order to give voice and body to the invisible people of the society.

Word keys: Boal, Radrigán, marginality, dictatorship.

Introducción

Fundamentación y justificación

El sentir, reviste a la calidad de un valor vital, la capta, primero, en su significación para nosotros, para esta masa pesada que es nuestro cuerpo, y de ahí que el sentir implique siempre una referencia al cuerpo.

(Ponty, 1996, p. 73)

Luego de una década de trabajo como profesora en el área de la pedagogía teatral en sectores vulnerables de São Paulo, Brasil, tuve la necesidad de investigar técnicas que promovieran un mayor impacto social en estos lugares. La metodología a la cual me aproximé inicialmente fue a la Pedagogía del Oprimido (*Pedagogia do Oprimido*) creada por el pedagogo brasileño Paulo Freire (1978) e instaurada en zonas rurales de Chile durante el periodo de la Unidad Popular, donde logró alfabetizar adultos tanto desde un punto de vista lingüístico como cultural en un periodo de cuarenta y cinco días.

Después de algunos años, me di cuenta de la insuficiencia de las metodologías que se aplicaban en sectores vulnerables en São Paulo, tanto en la capital como en ciudades próximas del litoral paulista donde desarrollaba mis proyectos pedagógico-teatrales. La insuficiencia percibida era consecuencia de metodologías inmediatistas que buscaban resultados momentáneos sin contacto con lo sensible, complaciendo a los auspiciadores de los proyectos, sean ellos particulares o el mismo estado, generando procesos inconclusos, donde no había una segmentación, ni tampoco una búsqueda por una transformación de los participantes, eran más bien espacios que se destacaban por la entretención y entrega de información. Dado lo anterior, inicié nuevamente una búsqueda metodológica que estuviera relacionada al arte y que cumpliera no solamente con la función de impactar políticamente a un grupo sino que además, les aportara herramientas culturales y afectivas que les fueran de utilidad

social. Es así como el Teatro del Oprimido, sistema creado por el teatrólogo brasileño Augusto Boal (2009), se introdujo en mi labor de docente, convirtiéndose en una herramienta eficaz y ágil para mi trabajo en el área poblacional. Primeramente me aproximé a esta metodología en la UNESP², donde conocí y aprendí la función del Comodín³ junto al C.T.O.-SANTO-ANDRE⁴, entre otros grupos teatrales reconocidos, que utilizan el T.O.⁵ como instrumento para el desarrollo humano en diversas áreas de investigación.

A lo largo de mis estudios de pre-grado, tanto en la carrera de Actuación, como en la carrera de Pedagogía Teatral, me interesé, desde un principio por la cultura latinoamericana, específicamente la cultura chilena, ya que gran parte del pueblo brasileño siempre consideró a Chile como un ícono de alto nivel educacional y artístico. Es así que mi primera aproximación al teatro Chileno ocurrió con “*Isabel, desterrada en Isabel*”, la primera obra -de otras tantas que leí- proveniente de la dramaturgia del chileno Juan Radrigán (1998, p. 10).

Al terminar mis estudios en Brasil, opté por cursar el Magister en Artes, área Teatro, de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en donde dictaba clases el prestigioso dramaturgo Juan Radrigán. Conjuntamente este espacio me era significativo ya que fue la cuna de la pedagogía teatral en Latinoamérica, desarrollada por la académica chilena Verónica García-Huidobro.

Mi propósito en la realización de un post-grado en Chile, fue desarrollar una investigación que aportara a la formación actoral en relación al campo escénico, pedagógico y social de ambos países, fomentando así la vinculación pedagógico-teatral entre los estudiantes chilenos y brasileros, promoviendo, inclusive- la elaboración de un estudio sobre las relaciones convergentes y divergentes entre la

² UNESP- Universidad Estadual de São Paulo, Brasil.

³ Comodín: función de narrador de las obras teatrales y facilitador de las metodologías del Teatro del Oprimido.

⁴ C.T.O.-SANTO ANDRE- Centro de Teatro del Oprimido, creado a los alrededores de la ciudad de São Paulo.

⁵ T.O.- Sigla utilizada para nombrar el Teatro del Oprimido. Sigla que utilizaré, eventualmente, en lo sucesivo.

obra pedagógica del Teatro del Oprimido y la obra teatral de Juan Radrigán, las cuales cumplieron un rol social en el periodo dictatorial latinoamericano.

Desde mis inicios en el Magister quise entender la idiosincrasia local y la aplicación de la pedagogía teatral en Chile, por lo tanto me aproximé al trabajo académico de la magistrada Verónica García-Huidobro, la cual me dio la oportunidad de ser su ayudante en el ramo electivo de pre-grado en Pedagogía Teatral dictado en la Escuela de Teatro de la UC⁶. A través de dicha experiencia pude profundizar la bibliografía del curso, descubriendo la presencia del Teatro del Oprimido como parte del marco teórico de dicha cátedra. Así mismo, meses después, la magistrada me invitó a elaborar y dictar el curso Teatro del Oprimido en el Diplomado de Pedagogía Teatral, programa del cual es Directora Académica hasta la actualidad.

Simultáneamente, durante el primer año de Magister (2010), realicé un Taller de Teatro del Oprimido en la población Juanita Aguirre, perteneciente a la comuna de Conchalí en Santiago, con el objetivo de observar las diferentes relaciones que se podían generar al relacionar el T.O. con la dramaturgia radriganiana. Es así como se desarrolló una metodología que estimulara a los estudiantes del taller sobre las escenas ellos mismos debían escenificar, por consiguiente, se les entregó material audio-visual y textos de diversas experiencias artísticas chilenas procedentes del periodo dictatorial; además de lecturas dramatizadas de las obras de J. Radrigán de este mismo periodo, efectuadas por los propios participantes.

Al introducir la dramaturgia radriganiana en las clases de Teatro del Oprimido, fue posible advertir las diferentes realidades socio-culturales y político-sociales, el tratamiento de temáticas recurrentes, los vínculos entre opresión y marginalidad, la presencia del género femenino y el análisis contextualizado de las obras, los cuales trajeron a la luz, posibles relaciones convergentes y divergentes que coexistieron en esta experiencia única, entre tal sistema teatral y la dramaturgia del autor chileno.

Luego de un periodo de estudio e investigación, surge la necesidad de reunir, en una investigación formal y teórica, los conocimientos pedagógico-teatrales

⁶ Pontificia Universidad Católica de Chile.

desprendidos de las relaciones cotidianas ocurridas con aquellos estudiantes que aceptaron vivir dicha experiencia.

La investigación nace a partir de la observación de las interrelaciones que se produjeron entre estas creaciones inéditas desarrolladas en el mencionado taller que fue realizado durante el segundo semestre de 2010. Tal experiencia reveló como ambas creaciones, la de Boal desde la pedagogía-teatral y la de Radrigán desde la dramaturgia, logran, cuando son aplicadas en conjunto convertirse en una herramienta social aún más eficaz para combatir la censura y la opresión, hasta los días actuales.

En el caso de Boal, sus técnicas teatrales con fondo pedagógico provocaron beneficios tanto afectivos como sociales a sus participantes, logrando implementarse implementación en los cinco continentes debido a su función socio-educacional transformadora. Radrigán por su parte, utilizó su dramaturgia como un instrumento contingente de denuncia de aquella realidad, siendo representada y traducida en más de veinte idiomas.

Ambos artistas han sido consagrados en el ámbito teatral latinoamericano, con premios que los reconocen a nivel nacional e internacional. Jamás fueron relacionados previamente en una investigación académica chilena, a pesar de las semejanzas y diferencias que tienen sus obras y experiencias de vida, las cuales serán comentadas en el cuerpo de esta tesis.

Otro punto a señalar es que las temáticas, personajes y técnicas no habían sido desarrollados anteriormente de manera tan sustancial por otros teatrólogos. En ambos autores, la figura del oprimido posee protagonismo utilizando los mismos personajes para hablar desde un sitio común -la marginalidad-, revelando aspectos de la sociedad moderna que han sido desplazados y escondidos por mucho tiempo. Si bien en la dramaturgia chilena ya aparecía la figura del marginado⁷, Radrigán lo

⁷ El tema de la marginalidad ha sido abordado sistemáticamente en la literatura teatral chilena; algunos de sus antecedentes pueden encontrarse en las obras de Acevedo Hernández e Isidora Aguirre. Como lo menciona María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña en el ensayo titulado *Los niveles de marginalidad en Radrigán* (Radrigán, 1998, pp-5-27).

incorpora como protagonista, elevando su nivel intelectual mediante un discurso existencialista, tradicionalmente ausente en la expresión verbal marginal.

Cabe destacar, que la obra de Radrigán tiene orígenes en el área artística propiamente teatral, lo que implica un mayor grado de convergencia, ya que la práctica teatral es por definición colectiva y constituye un acontecimiento susceptible de ser repetido, donde el público (o lector) tienen la posibilidad de apreciar la misma calidad de la obra en cada función. En oposición, el origen del T.O. es de orden pedagógico-teatral, presentando un mayor grado de divergencia, ya que busca la apropiación individual del conocimiento y de la experiencia, valorando el proceso personal de cada estudiante.

De acuerdo a lo expuesto, es pertinente comparar las creaciones de ambos artistas, debido la potencia de cambio tanto de pensamiento como de acción cuando son aplicados simultáneamente, pudiendo así aportar a nuevas investigaciones y praxis un análisis de sus propuestas que explique específicamente en qué convergen y en qué divergen. Asimismo, se establecerá el aporte del T.O. y de la dramaturgia radriganiana al quehacer teatral mundial, ya que ambas propuestas contribuyeron a la conjetura de la investigación escénica, convirtiéndose en sus respectivos países en figuras referenciales de la historia teatral. Al comprender los logros alcanzados por dichas creaciones, ambas lejanas del academicismo y de la élite artística, esta tesis pretende fomentar futuras investigaciones que traten sobre el aporte de los artistas autodidactas a la educación academicista.

Por otro lado, se pretende hacer una contribución histórico cultural, documentando la relación del trabajo artístico de estos autores, quienes a través de sus creaciones buscaron plasmar su visión de país y lograron de este modo evidenciar los conflictos político-sociales de Brasil y Chile, aportando tanto a la memoria como a la esperanza de todos aquellos que sufrieron, lucharon y que continúan defendiendo el derecho humano como es la dignidad.

Antecedentes del problema

Todo cambio social y/o artístico es la consecuencia de ciertos acontecimientos que provocan un fuerte impacto sobre la vida de cada individuo, tal como fueron los golpes militares ocurridos en Brasil y Chile, aquellos que convirtieron a los sujetos de ambas naciones en rehenes de una misma situación política como es la dictadura. Es así que estos países se vieron unidos por un mismo panorama político en el cual el arte, específicamente el teatro, se transforma en un medio común de denuncia de dicha realidad. Por lo tanto, los teatrólogos, Augusto Boal en Brasil y Juan Radrigán en Chile, se destacaron como figuras teatrales emblemáticas de este periodo, en sus respectivas sociedades.

Se hace necesario mencionar que el golpe militar en Brasil ocurrió en 1964, después de la abdicación de João Goulart, Presidente de aquel entonces.

O período da ditadura militar (1964/ 1985) fez boiar os acontecimentos que incidiam no país (...) contribuindo também a uma generalização de pressões psicológicas, possíveis de nominar como “lavado cerebral”, que consistia em um conjunto de pressões exercidas (...) que produzem uma espécie de desestruturação da personalidade (Ferrari y Pereira, 2009, p.27).⁸

Augusto Boal, fue una de las figuras más representativas de este período donde la sociedad brasileña fue sometida en forma constante a distintos modelos de tortura, entre ellas la psicológica. Él produjo, a través de sus trabajos pedagógico-teatrales de las técnicas del T.O., una sustancial movilización política y de resistencia frente a los hechos dictatoriales, convirtiendo la teatralidad en una nueva herramienta de militancia, germen de un cambio social relevante y dirigido, fundamentalmente, a

⁸ Traducción al Castellano: (El periodo de la dictadura militar (1964/ 1985) sacó a flote los hechos que incidían en este país (...) contribuyendo también a una generalización de presiones psicológicas, posibles de nombrar como “lavado cerebral”, consistente en un conjunto de presiones ejercidas (...) que producían una especie de desestructuración de personalidad). Comillas utilizadas por el autor.

los sectores más vulnerables para así suplir, una de sus necesidades básicas más importantes, la libertad de expresión.

La historia de Chile fue disímil a la brasileña, pues en 1973 el estado democrático presidido por Salvador Allende fue tomado por las Fuerzas Armadas, lideradas por el General Augusto Pinochet.

A pesar de la amplitud y gravedad de la crisis, el Gobierno del Presidente Salvador Allende mantenía un sólido apoyo ciudadano (...), con el 44.1% de la votación lograda por la Unidad Popular. La oficialidad golpista de las Fuerzas Armadas contaba con un plan largamente afinado que apoyaban la CIA y el gobierno Norte Americano. La complicidad de la derecha y los gremios empresariales y la traición del general Augusto Pinochet fueron el ingrediente final (Villagrán, s.f., p.5).

Desde un principio la dictadura chilena fue represiva y radical, obstaculizando cualquier iniciativa de movimientos contrarios a ella. Dado lo anterior, en Chile no hubo reacciones contrapuestas relevantes inmediatas, puesto que muchos de los actores sociales fueron asesinados o exiliados debido a sus ideales izquierdistas.

El renacer del arte en Chile ocurrió a fines de los años 70, cuando surgieron nuevos espacios culturales que posibilitaron la acogida de dramaturgos provenientes de otras áreas: obreros, oficinistas y profesionales independientes. Estos comenzaron a escribir obras teatrales, atestiguando las realidades que vivían. Entre los autores desconocidos que surgieron en esa época, se destaca Juan Radrigán (Rojo y Rojo, 1992, pp. 105-128), quien aprovechó estos festivales y concursos para colectivizar la lectura de sus textos y de tal forma evidenciar, a partir de su realidad, las injusticias que veía sufrir a sus pares.

Esta investigación se orientará a establecer las relaciones convergentes y divergentes a partir del contexto social en que estuvieron insertos ambos teatrólogos y de cómo surgieron sus creaciones teatrales. Asimismo, buscará promover una lectura

comparada entre las metodologías del Teatro del Oprimido y la dramaturgia radriganiana en el periodo dictatorial.

Cabe señalar que las creaciones que serán analizadas generan una dificultad cuanto al análisis puesto que una tiene como origen una metodología pedagógica-teatral internacional y la otra forma parte de un corpus de obras seleccionadas de un periodo determinado. La decisión de compararlas es la necesidad de realizar este tipo de investigación “hibrida”, donde relacionan dos corpus provenientes de áreas distintas para así apoyar el quehacer tanto teatral como pedagógico-teatral, abriendo nuevas formas que los profesores de teatro pueden utilizar y aplicar en sus clases y talleres; una investigación teórica que avanza en relación a los puntos donde se puede profundizar debido a su convergencia.

Problema

El surgir de nuevas formas de expresar el arte, corresponde al cambio de paradigma que ocurrió en el siglo XX en la sociedad occidental. Esta transformación del pensamiento se origina por diversos acontecimientos de carácter global, tales como el cambio de las alianzas políticas con Cuba y la instauración de las dictaduras militares en Latinoamérica.

Los organismos humanitarios internacionales sostuvieron el rechazo a las dictaduras latinoamericanas, reafirmando la idea esencial de la dignidad humana, comprendiendo que esta es un derecho incondicional del ser, que debe ser respetado y sostenido en cualquier situación, independiente de las ideologías políticas y/o religiosas implantadas por distintos gobiernos.

Más allá de destacar o transmitir los acontecimientos pertenecientes a aquel periodo histórico, esta investigación busca valorar la trascendencia de los trabajos teatrales de Boal y Radrigán, especialmente en lo que respecta a su militancia por la lucha por la dignidad. Es así que, amparados en esta misma, ambos teatrólogos convirtieron sus creaciones en un aporte para la educación y para diversas formas de expresión artística, posibilitando la integración social de aquellas personas oprimidas y marginadas. Así mismo, es importante recordar que la integración en la que se concentra la presente tesis, se refiere a la relación intrínseca entre las seis metodologías pedagógicas del T.O. de Boal y seis obras dramáticas de Radrigán creadas en el periodo dictatorial. Por consiguiente se establecerá una estructura de investigación cualitativa referida a puntos semejantes y contrarios: *Las relaciones convergentes y divergentes entre las seis metodologías del Teatro del Oprimido y seis obras de la dramaturgia radriganiana proveniente del periodo dictatorial.*

El problema presentado, si bien es muy específico, resulta transversal para las sociedades latinoamericanas además de trascender el campo histórico teatral. No se puede desconocer el hecho de que la investigación ha sido realizada durante el año 2011, periodo que se caracterizó por manifestaciones sociales masivas que planteaban

reivindicaciones semejantes a la de los años 70. Muchos de estos requerimientos todavía no han sido resueltos a nivel de políticas públicas, provocando diversas marchas estudiantiles y luchas por los derechos humanos. De igual forma, la autora asume no haber presenciado los hechos históricos analizados en esta tesis.

La presente investigación se proyecta como un aporte a la práctica teatral por las reflexiones (y conclusiones) surgidas y que podrían ser aplicadas en otros proyectos artísticos y/o pedagógico-teatrales, cuyo objetivo fuese escenificar alguna de las obras de la dramaturgia radriganiana -del periodo dictatorial- utilizando alguna de las metodologías del Teatro del Oprimido. Asimismo, busca aportar a la formación actoral y fomentar la vinculación pedagógico-teatral entre estudiantes chilenos y brasileños. Es así que el hecho de identificar las relaciones convergentes y divergentes entre las seis metodologías del Teatro del Oprimido, con las seis obras de la dramaturgia radriganiana proveniente del período dictatorial (y viceversa), facilitará herramientas a ser desarrolladas en lo sucesivo en el ámbito teatral y pedagógico-teatral.

Objetivos

Objetivos generales

- Identificar las relaciones convergentes y divergentes entre las seis metodologías del Teatro del Oprimido y las seis obras de la dramaturgia radriganiana provenientes del período dictatorial.
- Sentar las bases para el desarrollo de nuevas investigaciones que permitan analizar la relación entre los contextos político-sociales en los que ambos teatrólogos desarrollaron su obra y metodologías.
- Intentar, a través del análisis, relacionar la pedagogía teatral, como la del Teatro del Oprimido creada por Augusto Boal, con aquellas obras teatrales de Juan Radrigán por estar circunscritas en situaciones político-sociales muy específicas.
- Fomentar la vinculación pedagógico-teatral entre los estudiantes chilenos y brasileros a través del análisis y el cruce entre las metodologías utilizadas por ambos teatrólogos, donde las preocupaciones en torno a la lucha por la dignidad de los oprimidos y marginados son una temática que los vincula y que puede ser contextualizada en la actualidad.

Objetivos secundarios

- Observar y contextualizar el origen de las realidades históricas de las dictaduras militares en Brasil y Chile, sus influencias y el surgimiento de la Pedagogía del Oprimido y las creaciones teatrales elaboradas en dichos periodos.

- Evidenciar las vivencias personales de ambos teatrólogos y su relación con el contexto socio-político de sus respectivos países. Así como también especificar qué aspectos de sus vidas personales influyeron en sus obras.
- Investigar e indagar las temáticas recurrentes presentes en las obras de Augusto Boal y Juan Radrigán.
- Indagar sobre la importancia de la presencia del género femenino en ambos corpus de obras.
- Revelar el alcance de la militancia por la dignidad y los derechos humanos forjados tanto por Augusto Boal y Juan Radrigán.

Metodología

El teatro y la educación han sido tema de amplias investigaciones (...) se hace posible referirse a la relación teatro y pedagogía desde el paradigma de la investigación cualitativa de la educación de nuestros días. La Investigación Cualitativa surge como reacción a la Investigación Cuantitativa. Es decir, propone considerar las cualidades del objeto de estudio.

(Núñez, 2010, pp. 42-48)

La presente tesis, que investigará las relaciones convergentes y divergentes entre las obras de Augusto Boal y Juan Radrigán, fue desarrollada a partir de una investigación basada en una metodología cualitativa la cual “entendemos [como] cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación” (Strauss y Corvin, 1998, pp. 11-12). Como consecuencia se considera que dicha metodología es pertinente y eficaz para el estudio de las artes escénicas, ya que los objetivos investigados por esta área son subjetivos. De igual forma, esta investigación busca contribuir a la contextualización y rememoración histórica y socio-cultural, abarcando dos períodos dictatoriales específicos ocurridos en Latinoamérica.

Esta investigación se inició en base a la observación de una situación pedagógico-teatral que trabajó la dramaturgia radriganiana en conjunto, y simultáneamente, con la pedagogía del Teatro del Oprimido. Donde la fenomenología -como ciencia que valida la experiencia- se entiende como un sentido absoluto y científico que abarca toda complejidad humana y la búsqueda de su comprensión.

Continuando con la descripción metodológica, se realizará una lectura comparada entre las técnicas de las seis metodologías del Teatro del Oprimido de Augusto Boal y la dramaturgia de Juan Radrigán. Particularmente nos enfocaremos en seis obras que fueron escritas durante el periodo dictatorial chileno entre 1973 y 1990. Estos parámetros comparativos – entre las obras de Juan Radrigán y la pedagogía del Teatro del Oprimido- indagarán dentro del marco histórico

perteneciente a dicho período con el fin de examinar si los hitos dictatoriales aproximan o distancian los mundos creativos de ambos teatrólogos.

La relación entre la opresión y la marginalidad será un componente central en la investigación, ya que ambos temas son los pilares fundamentales de los trabajos y obras de Augusto Boal y Juan Radrigán.

Así mismo y como una forma de profundizar esta investigación se analizarán las temáticas recurrentes; por una parte, como Augusto Boal suscita cambios en la realidad del público, independientemente de su nacionalidad, mientras que Juan Radrigán busca denunciar la marginalidad en la propia realidad chilena.

Otro contenido relevante será el género femenino, presente en la obra de ambos creadores, a partir del marco teórico desarrollado por Simone de Beauvoir. Es así que se dilucidarán las problemáticas y prejuicios que las mujeres enfrentaron en el siglo XX, profundizando en la opresión y marginalización a las cuales, históricamente, han sido sometidas.

Finalmente, se analizará el nivel de impacto que las mencionadas propuestas latinoamericanas ocasionaron en el mundo y, conjuntamente, se investigará cuáles son los elementos que transformaron a Boal y a Radrigán en militantes de la dignidad y los derechos humanos en general.

I. Dictaduras en Brasil y Chile

En este capítulo se busca señalar los acontecimientos que dieron origen a la realidad socio-cultural en Brasil y Chile y que por efecto propiciaron las creaciones artísticas de Augusto Boal y Juan Radrigán, respectivamente.

Conjuntamente, tiene como uno de sus objetivos específicos, comprender los puntos más relevantes dentro de la línea de acontecimientos históricos que desencadenaron las dictaduras en ambos países, visualizando el desfase cronológico de las creaciones tempranas del teatrólogo brasileño –Boal- en comparación con las creaciones más tardías del dramaturgo chileno –Radrigán- , puesto que ambos países tuvieron una diferencia de nueve años en la toma de poder por parte de los militares.

Cabe señalar que muchos de los autores estudiados para elaborar la recopilación histórica de esta tesis, vivenciaron el periodo dictatorial escribiendo desde sus experiencias. Es así que, tanto como Augusto Boal y Juan Radrigán, plasmaron en sus creaciones artísticas el valor de su propia mirada, huella y memoria.

Es pertinente citar a Foucault para evidenciar su aporte a la concepción del contexto histórico y a la manera subjetiva de mirar el relato de la historia debido a que siempre el relato dictatorial es unilateral, articulando aquella mirada parcial ante cualquier acontecimiento.

Las actitudes de detentar el *saber verdadero* sobre la historia como un conocimiento secreto y especializado, es reprochable (...) no darse cuenta de que ciertos discursos y expresiones, al parecer, legítimos y vigorosos, sirven apenas a propósitos personales de los autores y sus epígonos, quienes afirman estar destinados a aplastar cualquier (...) verdad histórica posible (Foucault, s.f.) (Lozada, s.f., p. 207)⁹.

⁹ Cursivas utilizadas por el autor.

Las dictaduras latinoamericanas se establecieron y desarrollaron desde 1953 hasta 1958 en Colombia, desde 1954 hasta 1991 en Paraguay, entre 1964 y 1985 en Brasil, entre 1966 y 1985 en Uruguay, desde 1968 hasta 1980 en Perú, desde 1971 hasta 1982 en Bolivia, desde 1973 hasta 1990 en Chile y entre 1976 y 1982 en Argentina. Países como: Haití, México, Nicaragua, República Dominicana y Venezuela, ya estaban bajo dictadura militar desde el inicio del siglo, mientras que Guatemala, Honduras y el Salvador continuaron con sus gobiernos democráticos, asumiendo una tutela militar rígida.

Los gobiernos militares latinoamericanos se regían a partir de un conglomerado de valores similares, como la modernización, el desarrollo sociopolítico y conjuntamente enfatizaban la nombrada seguridad nacional. Muchos de los gobernantes, como es el caso del General Augusto Pinochet en Chile, defendieron sus actos criminales como consecuencia de su labor que consistía en proteger la “civilização ocidental cristiana” (Versenyi, 1996, p. 223)¹⁰ del comunismo mediante métodos de represión tales como el exilio, la tortura, la detención, el secuestro, las violaciones y los asesinatos, incluyendo a los detenidos y desaparecidos.

Los gobiernos dictatoriales de Brasil y Chile incidieron en el manejo masivo y radical de las diferentes modalidades de represión y exilio, llevando a la mayor parte de sus artistas, políticos, pensadores, militantes de ideologías que apoyaban a URSS y a Cuba, a refugiarse en diversos países latinoamericanos que todavía tenían un régimen democrático o, en países europeos que les ofrecían asilo político.

Augusto Boal fue parte de los artistas brasileños que fueron empujados al auto-exilio, primeramente, en países que todavía tenían un régimen democrático, como Argentina, Chile y Perú pero, con la instauración de la dictadura más tardía en estos países, tuvo que retirarse definitivamente del continente, siendo recibido en Suecia como país de asilo.

¹⁰ Traducción al Castellano: (civilización occidental cristiana).

1.1 Gobierno militar en Brasil

Não havia duvidas, os militares tinham vindo para ficar.
(Priore, 2010, p.278)¹¹

Es importante contextualizar el periodo –dictatorial- en el que Augusto Boal formula la metodología del Teatro del Oprimido.

El golpe militar en Brasil fue bastante peculiar, pues el gobierno democrático estaba en crisis debido a que el Presidente Janio da Silva Quadros, después de mantener contacto con Cuba y con la República Popular de China (sin éxito), rompió lazos con el bloque capitalista de la Guerra Fría, lo que le significó ser acusado de traición. Por ello, Quadros decidió renunciar el 25 de agosto de 1961, después de haber estado aproximadamente siete meses en el poder asumiendo así, como nuevo mandatario, el Vice-Presidente João Belchior Marques Goulart, el cual estuvo sometido a la tutela militar durante los próximos tres años, del mismo modo en que estuvo en la mira por el bloque capitalista por sospecha de traición.

Goulart insistía en poseer un mayor control estatal, a la vez en que persistía en la búsqueda de una mayor proximidad con los aliados izquierdistas, teniendo como líder al destacado político brasileño Leonel de Moura Brizola.

En 1964, en base a los graves problemas económicos y la crisis de diversas instituciones estatales brasileñas, aquellas que intentaron usurpar el poder del mandatario, Goulart, contando con el respaldo de las fieles tropas de la aeronáutica y marina y, prefiriendo evitar un conflicto mayor, se refugia -el 2 de abril de ese mismo año en su hacienda cerca de la frontera uruguaya siendo así reemplazado, el 15 de abril, y bajo presión militar, por el general Humberto de Alencar Castelo Branco, convirtiéndose de esta manera, en el Presidente de Brasil.

¹¹ Traducción al Castellano: (No quedaban dudas, los militares habían venido a quedarse).

Como indica Priore (2010), su decisión de no apoyar el combate entre los golpistas y los pro-democráticos, se origina por la convicción de que era poco ético incitar a los brasileños a luchar contra sus compatriotas; cosa que ya había ocurrido de modo excesivo, desastroso y violento en décadas anteriores, debido a la Guerra Revolucionaria de São Paulo y tantas otras los inicios del siglo XX, muriendo miles de inocentes.

Finalmente, después de fallidos intentos desde 1961, los militares obtienen el poder por un largo período, ordenando, en 1965, el cierre de los partidos políticos y de las elecciones directas, imposibilitando así, que cualquier persona civil tuviera poder político en Brasil.

A diferencia de la historia de la dictadura chilena, la cual trataremos posteriormente, los militares y empresarios que poseían el poder en el período de la dictadura, tenían diferentes características en Brasil, pues los dirigentes del golpe militar:

Foram admiradores de democracias liberais. Tal posicionamento impede a adoção de um modelo fascista no Brasil. Mesmo assim, os momentos de maior intolerância, a ditadura militar, por meio dos rotativos câmbios de presidentes, se evita o absolutismo, não deixando também de reconhecer a legalidade da oposição parlamentar (Gaspari, 2004, p.279).¹²

En este mismo periodo, y a lo largo de los primeros años de dictadura, la sociedad brasileña estaba pasando por una transformación educacional muy importante, ya que estaban cambiando los parámetros y las relaciones socio-económicas en el país, puesto que en:

1948 e 1968, o número de estudantes universitários passa de 34 mil a 258 mil; (...) outro dado importante é a predominância de menores

¹² Traducción al Castellano: (Fueron admiradores de democracias liberales. Tal posicionamiento impide la adopción de un modelo fascista en Brasil. Asimismo, en los momentos de mayor intolerancia, la dictadura militar, por medio de los rotativos cambios de presidentes, se evita el absolutismo, no dejando también de reconocer la legalidad de la oposición parlamentaria).

de 25 años en diversas agrupaciones revolucionarias. A aparição de numerosos jovens universitários, não necessariamente pobres ou miseráveis, dispostos a lutar contra os poderes constituídos não é um fenómeno exclusivamente brasileiro (Gaspari, 2004, p.286).¹³

La intervención militante de los jóvenes universitarios en Brasil y en los demás países de Latinoamérica es recurrente en periodos conflictivos. Uno de los movimientos brasileños más recientes que contaron con tal participación fueron los *Caras Pintadas*¹⁴ en los años 90 y la revuelta estudiantil brasileña ocurrida en el 2005.

Por otro lado, Gaspari (2004) anota que:

A revolução é um fenómeno da alta cultura (...). Entre seus partidários estão refinados românticos, filósofos e artistas europeus e norte-americanos. No Brasil algumas das produções culturais extraordinariamente exitosas – como o cinema de Glauber Rocha, a música de João Gilberto e o teatro de Augusto Boal- revelam o lado positivo da ruptura radical com o passado (p. 296).¹⁵

Se podría inferir que estas revueltas brasileñas podrían dialogar históricamente con las diferentes manifestaciones callejeras que ocurrieron en Chile desde el año 2011 hasta nuestros días. Las problemáticas que incitaron las luchas estudiantiles y ciudadanas recientes son similares a la de los años 70, tales como la falta de accesibilidad a la educación, la preservación del medio ambiente, la necesidad de cambios de políticas públicas que acoten las diferencias abismales entre las clases sociales y otros derechos básicos del ciudadano.

¹³ Traducción al Castellano: (1948 y 1968, el número de estudiantes universitarios pasa de 34 mil a 258 mil; (...) otro dato importante es la predominancia de menores de 25 años en diversas agrupaciones revolucionarias. La aparición de numerosos jóvenes universitarios, no necesariamente pobres o miserables, dispuestos a luchar contra los poderes constituidos no es un fenómeno exclusivamente brasileño).

¹⁴ Caras Pintadas: movimiento estudiantil brasileño de 1992, que pedía la salida del presidente Collor de Mello, debido a las acusaciones de corrupción.

¹⁵ Traducción al Castellano: (La revolución es un fenómeno de la alta cultura (...). Entre sus partidarios están refinados románticos, filósofos y artistas europeos y norteamericanos. En Brasil algunas de las producciones culturales extraordinariamente exitosas – como el cine de Glauber Rocha, la música de João Gilberto y el teatro de Augusto Boal- revelan el lado positivo de la ruptura radical con el pasado).

En Brasil, además de las diferencias de clases sociales ya existentes, la dictadura agravó aún más las discriminaciones raciales. Es por ello que los movimientos contrarios a la dictadura, desde un principio, fueron apoyados por los diferentes sectores que se identificaban con estas luchas, convirtiendo así a los movimientos obreros y estudiantiles en actos simbólicos y representativos del siglo XX.

O golpe militar de 1964 pode ser acusado de muitas coisas, menos de ter sido um simples grupo de quartel que decidiu tomar o poder. Fazia muito tempo, que tal intervenção era discutida em instituições, como a Escola Superior de Guerra (ESG), criada em 1948, o Instituto de Investigações e Estudos Sociais (Ipes), fundado em 1962 pelos líderes empresariais. Outro indicio de que o golpe vinha sendo tramado desde um considerável tempo, existe registro nos documentos da operação “Irmão Sam”, nos quais se previam, si acontecesse resistência, que o governo norte-americano “doaria” 110 toneladas de armas e munições ao Exército brasileiro (Priore, 2010, p. 277).¹⁶

La dictadura brasileña se implementó y replegó rápidamente con el apoyo de la oligarquía, suscitando la apertura total del mercado y la economía. Además se disminuyeron los sueldos que habían sido duplicados durante el gobierno democrático. Además, y un dato no menor, el gobierno brasileño se mantuvo rígido y dependiente de las órdenes que provenían de la CIA¹⁷.

Finalmente, en 1979, se suspende definitivamente la censura con el regreso de los exiliados, siendo éste hecho, el primer paso de apertura política, la cual se mantuvo hasta las elecciones realizadas en 1985 donde, Tancredo de Almeida Neves, fue el primer Presidente elegido democráticamente por elección popular después del periodo dictatorial. Lamentablemente, Neves muere en un accidente aéreo antes de

¹⁶ Traducción en Castellano: (El golpe militar de 1964 puede ser acusado de muchas cosas, menos de haber sido un simple grupo de cuartel que decidió tomar el poder. Hacía mucho tiempo, que tal intervención era discutida en instituciones, como la Escuela Superior de Guerra (ESG), creada en 1948, o el Instituto de Investigación y Estudios Sociales (Ipes), fundado en 1962 por los líderes empresariales. Otro indicio de que el golpe venía siendo tramado desde un considerable tiempo, es el registro en los documentos de la operación “Hermano Sam”, en los cuales se previó, si hubiera resistencia, que el gobierno norteamericano “donaría” 110 toneladas de armas y municiones al Ejército brasileño). Comillas utilizadas por el autor.

¹⁷ Central Intelligence Agency (Estados Unidos de Norteamérica).

ocupar la Presidencia, siendo substituido por el Vice-Presidente de la República José Ribamar Ferreira de Araújo Costa, más conocido como José Sarney y uno de los mayores latifundistas brasileños, cuyas posturas políticas eran totalmente contrarias a las de Neves.

Por otro lado, y expuestos los acontecimientos dictatoriales en Brasil se puede anotar de que la cantidad y las características diversas de los dictadores brasileiros constituyen un factor diferencial con la dictadura chilena, esto debido a que Brasil tuvo un total de seis dictadores en un periodo de veintiún años, los cuales son poco recordados en la actualidad por las nuevas generaciones, mientras que Chile, tuvo un solo dictador, el General Augusto Pinochet Ugarte, quien gobernó durante diecisiete años y cuya figura permanece presente en la política nacional.

Es en este tipo de contexto donde surgen innumerables representantes sociales contrarios a las políticas dictatoriales y que se dedicaron, mediante su labor pedagógica y artística, al servicio de las ideologías libertarias, a la lucha por la dignidad y los derechos humanos.

Freire y Brecht que han sido pilares gemelos sobre los que se ha apoyado asimismo el trabajo de otros profesionales del teatro latinoamericano, tales como el colombiano Enrique Buenaventura y el Nicaragüense Alan Bolt. Aun cuando cada uno ha trabajado dentro de su propio país, tanto Buenaventura como Bolt comparte con Boal (y con muchos otros a quienes no mencionamos aquí), la percepción fundamental de que el teatro latinoamericano es históricamente una forma artística que únicamente refleja los intereses e inquietudes de los opresores coloniales y neocoloniales de aquella región del globo. Cada uno a su modo, estos creadores se han planteado el cometido de liberar al teatro de esas estructuras heredadas, pero les une el deseo común de llegar a un resultado: poner en manos del propio pueblo latinoamericano los medios de hacer su propio teatro (Versenyi, 1996, p.239).¹⁸

El teatro en Brasil ya se destacaba entre las artes escénicas en el periodo anterior al golpe poseyendo dos líneas de trabajo a nivel macro: una, constituida por montajes

¹⁸ Paréntesis utilizado por el autor.

costumbristas y que estaban siendo presentados en los teatros tradicionales de las principales capitales -Rio de Janeiro y São Paulo- por actores que actuaban tanto en televisión como en teatro de un modo paralelo. Y, en otra línea, estaban los creadores teatrales independientes que se inspiraban en el movimiento modernista brasileño de 1922, cuyos montajes eran presentados en diferentes regiones de Brasil y auto financiados por ellos mismos. Este hecho hace que estos mismos no fueran muy (re)conocidos masivamente pero sí significativamente en los espacios alternativos.

Debido al golpe, los creadores teatrales que producían obras con una orientación más bien política y con el objetivo de continuar sus montajes, potenciaron la integración de los lenguajes artísticos preexistentes generando así, en el periodo dictatorial, el apogeo del teatro alegórico y las representaciones multidisciplinares, donde el teatro dejó de ser una posesión única de los actores, sumando así, a bailarines, cantantes, circenses, artesanos y artistas visuales, entre otros, forjando así, diversos discursos metafóricos posibles de ser escenificados sin que los creadores fueran censurados.

Las expresiones artísticas denunciaban, a nivel nacional e internacional, las violaciones de los derechos humanos que estaban siendo ejecutadas por la dictadura militar.

Em 1965 foi Carcara, gravação de Maria Bethânia (...) ela integrava o Show Opinião (...). Upa, neguinho de Elis Regina é proveniente do espetáculo Arena Contra Zumbi (...) podemos observar que formavam parte dos montagens das principais companhias, com nomes similares aos montagens, que permanecem ativas ate os dias de hoje, tais como destacavam “(...) grupos Arena e Oficina em São Paulo y CPC y Opinião no Rio de Janeiro (Carvalho, 2009, pp. 51-53)”¹⁹

Muchas de las creaciones latinoamericanas se inspiraron en el teatro revolucionario, como en la obra de Brecht, el trabajo pedagógico de Paulo Freire y el

¹⁹ Traducción al Castellano: (En 1965 fue Carcara, grabación de María Bethania (...), [integrante de] el Show Opinião (...) Upa, seguida por Elis Regina proveniente del espectáculo Arena Contra Zumbi (...). Podemos observar que formaban parte de dos montajes de las principales compañías [teatrales], con nombres similares en sus montajes y que permanecen activos hasta el día de hoy; [destacando el] grupo Arena y Oficina en Sao Paulo y [el] CPC y Opinião en Rio de Janeiro).

Teatro del Oprimido de Augusto Boal, entre otros. Pero es esta última metodología teatral, y debido al aporte constante en el ámbito pedagógico-cultural de la sociedad brasilera es apreciada como un referente sustancial y metodológico posible de ser aplicado en las diversas realidades latinoamericanas -actuales. Esta misma, podría generar un impacto en la pedagogía teatral y en los diferentes lenguajes artísticos a nivel continental y/o mundial.

1.2 Gobierno militar en Chile

*El gran teatro de Chile fue usurpado por el Director de la Muerte
Augusto Pinochet.*

(Dorfman, 2009)

Así como Augusto Boal elabora la metodología del Teatro del Oprimido como una forma pedagógico-teatral de hacer memoria y de canalizar aquellas experiencias negativas de aquellos que vivenciaron la dictadura en; Juan Radrigán también representa un contexto similar, realizando obras teatrales que indican la huella, la historia, la memoria de aquél periodo.

Chile, estaba en un período de plena democracia, cuando en 1970 asumió la presidencia Salvador Allende Gossens, candidato perteneciente a la Unidad Popular (UP), agrupación de partidos políticos con orientación de centro-izquierda e izquierda radical, que regían el país hacia una dirección inédita. La ascensión de la Unidad Popular incitó el reproche de la élite nacional, que respondió con medidas administrativas y financieras que provocaron la inflación de los productos básicos de la población, llevando a la sociedad chilena, principalmente aquellas de escasos recursos, a una mayor precariedad.

El golpe militar en Chile interrumpió de un modo abrupto el gobierno de Allende, atribuyendo como defensa la situación económica, el desorden social y las acusaciones del Congreso Nacional a las supuestas prácticas inconstitucionales ejercidas por el Presidente.

Chile era la nación con la tradición democrática más antigua y estable de Latinoamérica. Gracias a la manipulación y financiamiento por parte de la CIA, y en respuesta a los proyectos de liberación y reforma nacional propuestos por la Unidad Popular, el General Augusto Pinochet Ugarte, asumió el poder de.

El 11 de septiembre de 1973 se transformó en una fecha emblemática, pues a partir de ese momento, la historia democrática de Chile entraría en una profunda crisis. Los acontecimientos ligados al golpe de estado establecieron un quiebre

histórico e institucional, simbolizado en las imágenes de aquel día: el bombardeo del Palacio Presidencial, el supuesto suicidio del Presidente Salvador Allende y la instauración del estado de emergencia.

Cabe señalar que la:

Refundación de la cultura nacional en el poder social autoritario surgido con la crisis institucional de 1973 (...) iniciada con un modelo de desarrollo neoliberal que hizo de la economía chilena complemento de la internacional, habría alterado la composición de las clases sociales reduciendo numérica y efectivamente al proletariado y, por supuesto, su capacidad organizativa para expresar sus intereses (...) y de los movimientos de los derechos humanos (Radrigán, 1993, p.36).

En los días siguientes se produjo el cierre del Congreso Nacional, la clausura de diarios, radios, teatros, instituciones educacionales, sindicatos y todo aquello que el nuevo gobierno considerara subversivo para la sociedad. El General, que primero había tenido el cargo de Presidente de la Junta Militar, asumió, el 27 de junio de 1974, la condición de Jefe Supremo de la Nación.

A partir de aquel día, todos los libros que los militares consideraran comunistas o perversos serían censurados. Cualquier publicación con tales características podía ser considerada como elemento sospechoso, pudiendo ser motivo de detención, tanto académicos y profesionales, como todo ciudadano que no acatase la normativa del sistema que se instauraba.

Las estadísticas e informes oficiales en cuanto al número de muertos y desaparecidos en este período sobrepasó las “cuarenta mil personas” (Comisión Valech, 2011), pero actualmente es de conocimiento público que tales cifras no son precisas, puesto que la mayoría de las personas desaparecidas no fueron registradas, solamente ejecutadas de forma anónima. Más de doscientos mil chilenos salieron del país rumbo al exilio, mientras que en el ámbito internacional, numerosos organismos de derechos humanos aspiraban intervenir en el régimen totalitario del General

Pinochet, pidiendo la apertura a la democracia y el cumplimiento de los derechos humanos.

Dentro de los organismos represivos del estado, que sostenían prácticas antidemocráticas, figuraba la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), creada en 1973 con el objetivo de desarticular y eliminar todo tipo de subversión considerada dañina para el país. Posteriormente, en 1977 fue remplazada por la Central Nacional de Información (CNI), que exacerbó la persecución a los civiles.

En 1980, el gobierno militar promulgó una nueva constitución que legitimaba el régimen dictatorial. Durante aquella década grupos opositores iniciaron una nueva estrategia para lograr el fin del régimen totalitario.

En 1990, llegó a su fin el gobierno de diecisiete años de Augusto Pinochet a través de un plebiscito público que le impidió volver al poder. El 11 de marzo de 1990 Patricio Aylwin Azócar asume como Presidente de la República, reinstaurando la democracia en el país, mientras Augusto Pinochet permanecía a cargo de las Fuerzas Armadas, abandonando esta posición en 1998 al asumir como Senador Vitalicio.

El General Pinochet se desligó de la política chilena en el mismo año debido a su frágil estado de salud, hecho que produjo que la justicia archivara los procesos en su contra. Poco tiempo después el General viajó a Inglaterra para realizarse una intervención quirúrgica, siendo posteriormente detenido por la justicia de la isla británica, donde fue procesado por sus delitos a la humanidad por el Juez español Baltasar Garzón.

Después de un período de detención en Londres, fue puesto en libertad y se le permitió retornar a Chile, impidiendo que fuera condenado por sus crímenes, hasta su muerte en 10 de diciembre de 2006:

Las 14:15 horas (...) falleció el general (r) Augusto Pinochet Ugarte (...) luego de sufrir un infarto agudo al miocardio, insuficiencia cardíaca y un edema pulmonar (...).La muerte del ex comandante en jefe del Ejército ocurre en el día Internacional de los Derechos Humanos (fecha que conmemora la promulgación de la Convención Internacional DD.HH. de la ONU) (...). En las afueras del Hospital

Militar se vivían a esta hora muestras de profundo dolor entre los familiares; y de tristeza e impotencia de parte de los partidarios del difunto general, quienes lo acompañaron en las afueras del recinto hasta su deceso ocurrido esta tarde (El Mercurio online, 2006).

Hasta la actualidad existen opiniones públicas contradictorias sobre el gobierno militar y las políticas oficiales ejecutadas por Augusto Pinochet.

En relación a las artes, en el periodo anterior a la dictadura, las artes escénicas estaban vigorosamente desarrolladas, algunas se inspiraron en nuevas metodologías originarias de distintas áreas del conocimiento, mientras que otras mantuvieron influencias europeas agregando a sus obras una mayor carga política.

Un sector de la comunidad artística ansiaba el cambio social y la alfabetización del público en las áreas lingüísticas, artísticas y políticas. Entre las compañías que poseían búsquedas similares se pueden distinguir el Teatro Aleph, Teatro ICTUS, Taller de Teatro de la UC (Radrigán, 1998) entre otras, las que además pusieron en escena por primera vez la idiosincrasia chilena, sin ocupar el costumbrismo con que se solía tratar, experimentando así, novedosos lenguajes teatrales.

Este proceso de desarrollo fue abruptamente suspendido debido a la irrupción militar en 1973, que consecuentemente provocó el cierre de algunos teatros, entre ellos el de la Universidad de Chile y el profundo cambio de repertorio de otros, como en la Pontificia Universidad Católica de Chile. En cuanto a la clase artística, sucedieron diferentes posturas, algunos decidieron irse al exilio por libre elección, otros cambiaron de oficio y muchos sin alternativa, fueron encarcelados, torturados, asesinados e incluso desaparecidos, esto debido a que sus propuestas creativas iban en contra de la ideología del gobierno vigente.

En Chile se destacan los hechos que ocurrieron en 1974 cuando los integrantes del grupo Aleph, después del estreno *Al principio existía la vida*, fueron detenidos. Aunque los artistas chilenos estaban bajo represión y tortura, permanecieron concibiendo obras que reflexionaban sobre el contexto nacional, pero rebuscaban diversos lenguajes y cambiaban constantemente el sitio de representación con la intención de evadir la persecución por parte de los militares.

Los creadores teatrales en las décadas de 70 y 80 renunciaron a los escenarios tradicionales para intervenir sitios aleatorios concretando así, la acción dramática ya sea en un comedor, una prisión o una casa, entre otros espacios innovadores. Con esta iniciativa, y con el objetivo de ocultarse, es que las artes escénicas se popularizaron y los artistas tuvieron la posibilidad de trasladarse a distintas regiones y comunas dando a conocer sus obras teatrales.

Posteriormente al año 1977, se vuelven a producir de modo masivo y público las manifestaciones artísticas, destacándose a nivel internacional, el Taller de Investigación Teatral (TIT), La Feria e ICTUS y las obras *Testimonio de muertes de Sabina* del autor Juan Radrigán en 1970, *Pedro, Juan y Diego* del teatro ICTUS en 1977, *El último tren* del autor Gustavo Meza en 1978 y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* del autor Marco Antonio de la Parra en 1978.

El teatro en Chile tuvo influencias similares a las de otros países, como por ejemplo, el teatro cubano, con Artaud y Brecht, además, se podría decir que ambas naciones vivenciaron el surgimiento de espacios y festivales de dramaturgia que generaron la aparición de nuevos dramaturgos, algunos procedentes del medio teatral y otros ciudadanos que utilizaban este arte como medio de denuncia de la realidad que observaban en estos tiempos, convirtiéndose en un emblema artístico y literario.

1.3 El surgimiento de la Pedagogía del Oprimido

A pedagogia do oprimido é uma pedagogia que necessita ser construída com, não para, o oprimido (seja ele individuo ou povos completos) na luta incessante para recuperar sua humanidade. Esta pedagogia faz a opressão e suas causas objeto de reflexão do oprimido, e de esta reflexão virá à liberação.

(Palmer, 2006, p. 162)²⁰

Las contradicciones culturales, religiosas, idiomáticas, económicas y de idiosincrasia de Brasil y Chile se remiten a la época de la colonización. Como se pudo observar en el capítulo precedente, ambos periodos dictatoriales ejercieron la opresión en estas dos naciones originando cambios en las realidades y en los comportamientos de sus pueblos.

El orden cronológico de los acontecimientos marcó una diferencia importante y que hace posible la elaboración de una tesis sobre la relación entre la obra de Augusto Boal y Juan Radrigán. La distancia de nueve años que hubo entre el golpe militar brasileño -1964- y el golpe militar chileno -1973-, propició la migración de muchos brasileños a Chile, que en aquel entonces era un país democrático, estableciendo así una primera proximidad entre ambas naciones.

El conocido investigador, pedagogo y militante católico de la teología de la liberación, Paulo Reglus Neves Freire, fue uno de los primeros brasileños en auto-exiliarse en Chile por temor a la dictadura en Brasil y tras haber sido encarcelado y torturado como traidor de la nación durante setenta días.

Internacionalmente conhecido como educador de adultos no início de sua carreira, seu abordagem crítico se estendeu além, da área da educação adulta (...) ele foi caracterizado pela sua rara combinação. Seus compromissos políticos e perspectivas radicais se amenizavam devido a uma personalidade humilde, uma poderosa atitude ética e impressionante coerência intelectual. Freire estava envolvido com

²⁰ Traducción al Castellano (La pedagogía del oprimido es una pedagogía que necesita ser construida con, no para, el oprimido (sea el individuo o pueblos completos) en la lucha incesante para recuperar su humanidad. Esta pedagogía hace la opresión y sus causas objeto de reflexión del oprimido, y de esta reflexión vendrá la liberación).

movimentos sociais e educacionais (...) particularmente com movimentos ligados com a cultura popular e comunidades de base, dentro da Igreja Católica (...). Para a educação involucra sempre as relações sociais e, por tanto, necessariamente decisões políticas. Freire insistia que questionamientos como “que”, “por que”, “como”, “com qual finalidade”, “para quem”, são centrais em qualquer atividade educacional (Palmer, 2006, p. 162) ²¹.

Paulo Freire fue invitado a trabajar en diferentes regiones de Chile para el Movimiento Demócrata Cristiano por la Reforma Agraria y la Organización para la Alimentación. Así mismo, trabajó en el movimiento de Agricultura de las Naciones Unidas, implementando su método revolucionario de alfabetización para adultos tan solo cuarenta y cinco días.

La metodología desarrollada por Freire consideraba los conocimientos y la cultura anterior de los estudiantes debido a que él estaba descontento con los métodos retrógrados y verticalistas que promovían un aprendizaje demasiado primitivo, con metodologías conductistas, las cuales no se ajustaban a la educación de adultos (Versenyi, 1996).

Freire sostenía que a los estudiantes les faltaba particularmente aprender las herramientas de la lingüística y no memorizar lo que denominaba como la metodología del *ba be bi bo bu*, práctica situada en libros que poseían metodologías tradicionales.

Los dos libros más representativos en la historia de la educación latinoamericana fueron lanzados por Paulo Freire mientras residía en Chile, como fueron, *Educación como práctica de la libertad* en 1967 y *La pedagogía del Oprimido* en 1968.

²¹ Traducción al Castellano: (Internacionalmente conocido como educador de adultos en el inicio de su carrera, su abordaje crítico se extendió más allá, del área de la educación adulta (...) él fue caracterizado por una rara combinación. Sus compromisos políticos y perspectivas radicales se amenizaban gracias a una personalidad humilde, una poderosa actitud ética e impresionante coherencia intelectual. Freire estaba envuelto con movimientos sociales y educacionales (...) particularmente con movimientos ligados con la cultura popular y comunidades de base, dentro de la Iglesia Católica (...). Para él la educación involucra siempre las relaciones sociales y, por lo tanto, necesariamente decisiones políticas. Freire insiste que cuestionamientos como “qué”, “por qué”, “cómo”, “con cuál finalidad”, “para quién”, son centrales en cualquier actividad educacional). Comillas utilizadas por el autor.

Em termos concretos o programa de alfabetização se constituía basicamente em um processo de codificação/decodificação linguística e de significados sociais, organizados (...) em primeiro lugar, se desenvolviam temas generativos... e depois eram discutidos em círculos culturais (...) se obtinham 17 a 18 palavras (...) que consistiam em um processo de decodificar palavras escritas tomadas de uma situação existencial codificada. Esta conexão com a situação existencial real era um passo crucial e uma das chaves para permitir que alunos de grupos oprimidos utilizassem seu conhecimento recém-adquirido para reconstruir suas vidas (Palmer, 2006, p.166).²²

Debido a la inestable situación política que Chile presentaba al fines de la década del 60, Paulo Freire temía que un golpe de estado lo pusiera nuevamente en peligro por sus ideologías socialistas cristianas y por su estrecha relación con la Teología de la Liberación, la cual promovía, la no separación entre la palabra divina y la realidad del oprimido, vertiente heterodoxa de la Iglesia Católica, extendida en gran parte de Latinoamérica y particularmente rechazada por la derecha católica chilena.

Por lo tanto, después de sucesivas amenazas de conflicto político y previendo un posible golpe militar, Freire prefirió aceptar, en 1969, la invitación de la Universidad de Harvard para ser profesor invitado y divulgar sus dos libros, como fórmula para erradicar el analfabetismo. Paulo Freire fue uno de los pedagogos más importantes del siglo XX, cambiando las estructuras anteriormente establecidas, incitando a “Os professores a trabalhar de forma reflexiva e transformadora, chegando além da aula” (Palmer, 2006, p.164).²³ Esto equivale a no concebir el proceso educativo como un recurso institucional y conductista, sino como una experiencia vital, epistemológica,

²² Traducción al Castellano: (En términos concretos el programa de alfabetización se constituía básicamente en un proceso de codificación/decodificación lingüística y de significados sociales, organizados (...) en primer lugar, se desenvolvían temas generativos (...) y después eran discutidos en círculos culturales (...) se obtenían 17 a 18 palabras (...) que consistía en un proceso de decodificar palabras escritas tomadas de una situación existencial codificada. Esta conexión con la situación existencial real era un paso crucial y una de las claves para permitir que alumnos de grupos oprimidos utilizarasen su conocimiento recién-adquirido para reconstruir sus vidas).

²³ Traducción al Castellano (los profesores al trabajar de forma reflexiva y transformadora, llegando más allá del aula).

que se podría vincular con las prácticas fenomenológicas, que tienden en poner en el centro el valor experiencial de la conciencia.

El análisis de nuestra experiencia se desarrolla en la reflexión. Pero la reflexión no coincide, según Husserl, con la reflexión de Locke, es decir, con un acto de la sensación interna. No es la aprehensión de un instante puntual que se da en su actualidad, sino que tiene sus propias estructuras necesarias. Desde el momento en que comprendiera la reflexión como (...) su presencia viva (...) La reflexión sobre la vivencia, no se puede aislar a un instante inmediatamente presente de todos aquellos que el pasado le ha transmitido. La retención y la protección pertenecen inexorablemente al presente vivo con esos componentes no actuales. Acaso no es competencia del fenomenólogo la constatación de ciertas vivencias concretas, la concentración en una situación real y en el darse de las vivencias que desea analizar para dejar claro este darse (...) a pesar de que no le interesa, puede analizar el acto de la duda o del recuerdo en tanto tales y encontrar en la reflexión la estructura esencial que la fundamenta, no solo lo que está en ella presente, sino la esencial conexión con el resto de la vida espiritual, en la cual está inscrito el acto concreto (...) la absoluta realidad concreta de la vivencia. Que no sabe nada de sí misma, que no es un conocer, sino una concentración de un cierto instante de la vida en sí misma, una tal concepción, que haría de la vida algo ciego a sí mismo, pertenece por definición al escepticismo más ingenuo (Patocka, 2005, pp. 32-33).

La relación entre los procesos educativos de la Pedagogía del Oprimido y la Fenomenología, tal como se considerará en la presente tesis, es una analogía de carácter general que no pretende dar cuenta exhaustiva de la metodología fenomenológica, sino poner el énfasis en el valor de la experiencia concreta y de las vivencias históricas y sociales de los dos artistas teatrales investigados. La metodología freiriana que inspiró la creación del Teatro del Oprimido también se auto-denomina fenomenológica, puesto que se basa en las experiencias del ser, asumiendo la vivencia concreta y su utilización en el aprendizaje como parte de la formación crítica del individuo.

II. Augusto Boal y el Teatro del Oprimido

Todos no mundo atuam, acionam, interpretam. Somos todos atores. Até mesmos atores! Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, na frente de um espelho, no Maracanã ou em uma praça pública para milhes de espectadores. Em qualquer lugar (...) ate mesmo dentro dos teatros mesmos.

(Boal, 1998, contraportada)²⁴

Augusto Boal fue quién sistematizó el Teatro del Oprimido, conceptualizándolo como una herramienta que interpela los cambios sociales, debido a su propuesta de redemocratización de los roles dramáticos en distintos contextos. Sus planteamientos han tenido repercusión en alrededor de 75 países repartidos en los cinco continentes, consiguiendo solucionar, o al menos evidenciar, situaciones conflictivas que se originan en lo que Boal (1988) denomina la “dicotomía entre oprimidos y opresores”. Las metodologías que comprenden su sistema teatral, son seis: teatro invisible, teatro-imagen, teatro fórum, teatro periódico, arco-iris del deseo y teatro legislativo.

El Teatro del Oprimido aporta al empoderamiento activo del público por el medio de una nueva nomenclatura, que lo define como:

Espect-ator=(...) não é um consumidor do bem cultural e, sim, um ativo interlocutor que é convidado a assumir o papel do oprimido e/ou de seus aliados para interagir na ação dramática de maneira a apresentar alternativas para outros possíveis encaminhamentos ao problema encenado; Aquele que está na plateia na expectativa de atuar, entrando em cena trazendo sua alternativa para resolução do problema apresentado (Centro de teatro do oprimido, 2009).²⁵

²⁴ Traducción al Castellano: (Todos en el mundo actúan, accionan, interpretan. Somos todos actores. ¡Hasta los mismos actores! Teatro es algo que existe dentro de cada ser humano, y puede ser practicado en la soledad de un ascensor, en frente a un espejo, en el Maracanã o en una plaza pública para miles de espectadores. En cualquier lugar (...) hasta dentro de los teatros mismos).

²⁵ Traducción al Castellano: (Espect-ator= (...) no es un consumidor del bien cultural y, si, un activo interlocutor que es invitado a asumir el papel del oprimido y/o de sus compadres para integrar en la acción dramática de manera a presentar alternativas para otros posibles seguimientos al problema escenificado; Aquel que está en el público en la expectativa de actuar, entrando en escena trayendo su alternativa para la resolución del problema presentado).

2.1 Las vivencias de Augusto Boal

Augusto Boal reinventou o Teatro Político e é uma figura internacional tão importante como Brecht ou Stanislavski.

(Boal, 2003, contraportada)²⁶

En este capítulo se expondrán los principales sucesos que conforman la trayectoria de Augusto Boal, y simultáneamente, se establecerán las circunstancias y referentes que favorecieron la conceptualización del Teatro del Oprimido.

Nacido el 16 de marzo de 1931 en la ciudad de Rio de Janeiro en Brasil, hijo de una familia de inmigrantes portugueses dueños de una panadería, Boal inicia su relación empírica con las artes escénicas en el ámbito del teatro amateur. Ya en los años 40, Augusto Boal producía obras teatrales con sus hermanos teniendo como público a sus familiares y vecinos.

Debido a la presión de sus padres, ingresó a la carrera de química a los 18 años en la Universidad Federal de Rio de Janeiro. En paralelo continuó desarrollando su práctica teatral en el ámbito no profesional. Después de recibirse como químico viajó a Nueva York para estudiar el P.h.D. en Química en la Universidad de Columbia. A principios de los años 50, empezó a tomar clases en la Escuela Dramática de la misma Universidad, la cual tenía como docentes, en aquellos tiempos, en las cátedras de dramaturgia y dirección a Arthur Miller, John Gassner y Tennessee Williams, entre otros artistas de renombre internacional. Simultáneamente, fue alumno oyente en Actor's Studio, acompañando los montajes de la compañía estable de dicha escuela.

En 1956 volvió a Brasil, invitado por José Renato y Sábato Magaldi a participar en una de las más emblemáticas compañías teatrales brasileñas, *Teatro Arena*, ubicada en la ciudad de São Paulo, donde el rol sociopolítico de las artes escénicas era desarrollado. “Ao começo dos anos sessenta, viajava frequentemente com minha

²⁶ Traducción al Castellano: (Augusto Boal reinventó el Teatro Político y es una figura internacional tan importante como Brecht o Stanislavski).

companhia, o Teatro Arena de São Paulo. "Visitávamos as regiões mais pobres do Brasil, no interior do Estado de São Paulo e no nordeste do país" (Boal, 1996, p.11).²⁷

La primera obra dramática de Boal que fue puesta en escena profesionalmente, fue *Homem magro, mulher chata*²⁸ (1957), la cual obtuvo poco éxito pero le permitió configurar una estética innovadora, introduciendo la figura de los narradores en sus montajes.

A fines de los años 50, el Teatro Arena organizó un seminario de dramaturgia, que marcó un hito en la renovación del teatro brasileño al remontar textos clásicos universales adaptados a la realidad nacional de aquel periodo.

En el Teatro Arena, el repertorio de dramaturgia brasileña se mantuvo como el más representado hasta la salida de la compañía del director José Renato en 1963, quedando a cargo Augusto Boal, quien generó co-producciones e interactuó simultáneamente con otras compañías provenientes de diversas regiones de Brasil, remontando dramaturgias estadounidenses como la de Tennessee Williams y Arthur Miller.

Cuando el golpe de estado se instauró en Brasil en 1964, Boal decidió volver a Rio de Janeiro para ser parte del *Show Opinião*²⁹ que conservaba como colaborador a la *UNE*³⁰, organización que había sido proscrita por el gobierno militar. Después de esta experiencia en artes integrales, que lo vinculó especialmente con la música, Boal volvió con el grupo Opinião a trabajar en el Teatro Arena en 1965, presentando *Arena contra Zumbi*, obra que marca la evolución de los narradores de su antiguo teatro hacia la figura del Comodín. El éxito de esta función generó un ciclo de obras *Arena Contra...*³¹ que legitimaron la lucha social en el periodo de la dictadura.

²⁷ Traducción al Castellano: (A comienzos de los años sesenta, viajaba frecuentemente con mi compañía, el Teatro Arena de São Paulo. Visitávamos las regiones más pobres de Brasil, en el interior del Estado de São Paulo y el noroeste del país).

²⁸ Traducción al Castellano (Hombre delgado, mujer aburrida).

²⁹ Show Opinião: Espectáculo interdisciplinar dirigido por Augusto Boal, que tuvo como estrellas a Gal Costa, entre otros artistas.

³⁰ UNE: Unión Nacional de Estudiantes, organismo privado que protege los Derechos de los Estudiantes de Brasil.

³¹ Arena contra: Ciclo de obras que empezaban con este nombre, ya que la primera se creó en el Teatro Arena y tenía el objetivo de aclarar la fuerza que tuvo la lucha de un revolucionario brasileño, Tiradentes.

Boal produjo la primera y destacada *Feira Paulista de Opinião*. Conjuntamente con Guarnieri³² se dedicaron a crear puestas en escena con diferentes teatros y grupos, entre ellos *Tempo de Guerra*, que utilizó la dramaturgia de Boal y Guarnieri, sumando poemas de Bertolt Brecht. Además incorporaban cantantes en sus espectáculos, entre ellos, las reconocidas María Bethânia y Gal Costa, junto a otros destacados artistas brasileños.

Después de ignorar todas las censuras que el gobierno dictatorial impuso a sus obras, Boal y su compañía se fueron de gira por numerosos países del continente americano, presentando las obras de repertorio y creando otras como *Arena contra Bolívar*.

Cuando Augusto Boal retornó a Brasil en 1970 efectuó un taller en el Teatro Arena, donde tuvo como alumna a Cecilia Boal, su esposa. En consideración con las técnicas que había utilizado en dicho taller, decidió nombrarlas Teatro Periódico y fundó un grupo teatral con el mismo nombre. Posteriormente, tal conjunto de técnicas se convirtieron en una de sus metodologías, inspiradas, en una primera instancia, en el “*Living Newspaper*” (Enciclopedia Británica, 1989, pp. 413-414), grupo estadounidense de la década del treinta que lo motivó a probar una metodología que pudiera generar producciones en un corto plazo de tiempo y que fueran apoyadas en las últimas noticias entregando así, información de un modo objetivo y menos conformacional, puesto que los artistas solamente representaban hechos intentando de esta manera evadir la intensa persecución política de estos años. Después de ser detenido y torturado por los militares en 1971, Boal decidió auto-exiliarse en Buenos Aires junto a Cecilia, la cual poseía la nacionalidad argentina.

Mientras estaba en Argentina, el pedagogo Paulo Freire solicitó su participación en el proyecto peruano ALFIN³³, donde se pretendía la alfabetización integral de la nación a través de metodologías no tradicionales, proyecto en el cual Boal y su

³² Guarnieri: Jean Francesco Guarnieri fue uno de los teatrólogos más importantes en Brasil en el siglo XX, su principal creación fue la obra *Eles não usão black-tie*, que transforman la imagen del teatro brasileño a nivel mundial.

³³ ALFIN: Asociación Peruana que tenía el objetivo de erradicar el analfabetismo en las zonas rurales de Perú.

compañía podrían aportar las herramientas teatrales para este proceso. En 1973 Boal introdujo la dramaturgia simultánea³⁴ en diferentes zonas del Perú.

En una de las presentaciones de la dramaturgia simultánea, una espectadora no se sintió convencida con las actuaciones de la compañía en una escena que representaba las problemática de la vida en pareja, después de repetidas actuaciones Boal sugirió a la espectadora “Se não esta satisfeita, por que não sobe no cenário e atua voc ê mesma o que tenta dizer?” (Boal, 1996, p.19)³⁵. La señora preguntó a Boal “Posso?...Sim!” (Boal, 1996, p.19)³⁶, subió al escenario y actuó a su manera. En ese momento, Boal descubrió que esta actitud implicaría una revolución, pues el espectador ya no necesitaba de los actores en escena, ya que ellos mismos podrían tener voz en el escenario, revelando que “O fato de transformar é transformador” (Boal, 1996, p.19).³⁷

De este modo surgió el Teatro del Oprimido, sistema teatral inspirado en las técnicas Pedagógicas del Oprimido creadas por Paulo Freire. Asimismo, se estructuró el concepto espect-actor para referirse al espectador de las metodologías del T.O., quien y simultáneamente, asiste y participa de los montajes en forma activa, siendo éste un espacio libre de interacción en donde todos aportan desde su perspectiva con respecto a las problemáticas de la sociedad en la cual están insertos.

Augusto Boal volvió en 1974 a Nueva York para escenificar la obra *Tio Patinhas e a pirula*³⁸. Después de aproximadamente un año lanzó su primer libro con difusión internacional, llamado *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (Boal, 1973).

Desde 1976, primeiro em Lisboa e pouco depois em Paris comecei a trabalhar em vários países europeus. Nos meus cursos de Teatro do Oprimido homenzarrão a aparecer oprimidos vítimas de

³⁴ Dramaturgia simultánea: Técnica desarrollada por Boal, donde los actores improvisan en torno a una historia que alguien del público narra.

³⁵ Traducción al Castellano: (si no está satisfecha, ¿por qué no sube al escenario y actúa usted misma lo que intenta decir?)

³⁶ Traducción al Castellano: (!¿Puedo?..¡Sí!).

³⁷ Traducción al Castellano: (el acto de transformar es transformador).

³⁸ Traducción al Castellano: (*Tío Rico y la píldora*).

<opressões> que eram desconhecidas (...) a <solidão>, a <incapacidade de comunicar-se>, o <medo ao vazio> (...). Comecei a entender que nos países europeus, onde as necessidades essenciais o cidadão está mais ou menos cobertas...o porcentaje de suicídios é muito mais elevado que os países de terceiro mundo de onde eu provinha (Boal, 1996, pp.20-21)³⁹.

Boal continuó viajando hasta llegar a Portugal donde se estableció durante algunos años trabajando con la Compañía Barraca con la que estrenó la obra, *Barraca contra Tiradentes*. Además se dedicó a la dramaturgia y a realizar “esa extensión del Teatro del Oprimido, esa superposición de disciplinas: teatro y terapia” (Boal, 1996, p.21).

Su primer libro para no-actores fue lanzado en 1977: *200 Exercícios para actores e não actores com vontade de dizer algo através do teatro* y su primer libro auto-biográfico *Milagre no Brasil*, publicado el mismo año. En 1978, Boal obtuvo el apoyo del gobierno francés para establecer en París el primer Centro de Investigación de Teatro del Oprimido (C.T.O.), el cual le dio difusión y visibilidad internacional. Al año siguiente Boal logró dictar una charla en Río de Janeiro, siendo la primera de muchas visitas a su país de origen. Por otro lado, lanzó el libro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, donde publicó sus vivencias artísticas y pedagógicas en Latinoamérica.

En 1980 publicó el libro *Stop: C'est Magique*, uno de los más importantes y citados en diferentes áreas académicas, tales como: Psicología Aplicada, Estudios Comparados del Comportamiento Humano en Sociedad y Sociología, entre las más relevantes. El Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia, le otorgó en 1981 el Premio del Año, nombrándolo *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres*.

³⁹ Traducción al Castellano: (Desde 1976, primero en Lisboa y poco después en París empecé a trabajar en varios países europeos. En mis talleres de Teatro del Oprimido comenzaron a aparecer oprimidos víctimas de <opresiones> que me eran desconocidas (...) la <soledad>, la <incapacidad de comunicarse>, el <miedo al vacío> (...) Empecé a entender que en los países europeos, donde las necesidades esenciales del ciudadano están más o menos cubiertas (...) el porcentaje de suicidios es mucho más elevado que en los países del tercer mundo de donde yo provenía).Paréntesis angular de cierre y de apertura es utilizado por el autor.

Debido a la Ley de Amnistía de 1984, Boal volvió a residir en Rio de Janeiro después de una década de exilio y continuó haciendo talleres en diferentes partes de Sudamérica, en países orientales y de medio-oriente como China e India. En Francia, Inglaterra, Alemania y EUA, donde ya existían grupos de T.O., fundó sedes y teatros oficiales.

En los años siguientes, Boal se destacó como director en montajes simbólicos como: *O Corsario do Rei*, de su propia autoría en 1985, *Fedra* de Jean Racine en 1986, *Malasangre* de Griselda Gambaro de 1987, *Encontro Marcado* de Fernando Sabino en 1989 y *Carmen* de Bizet de 1999, en versión samba-opera. Las obras musicales se convirtieron en un símbolo de sus montajes ya que planteaban contenidos fuertemente políticos y simultáneamente entretenían el público. Además de estos montajes, Boal dirigió pequeñas puestas en escena tanto en el C.T.O.-RIO⁴⁰, como en el C.T.O.-SANTO ANDRE⁴¹.

En 1992 Augusto Boal se dedicó a la política, presentándose al cargo de *Vereador*⁴² para el partido del PT⁴³, ganando la candidatura en la Cámara Municipal de la ciudad de Rio de Janeiro. Al haber vencido en las elecciones, sus convicciones de utilizar el teatro para apoyar la política se concretaron, hecho que lo motivó a escenificar con los espect-actores en plazas públicas las solemnes asambleas políticas, exponiendo las dificultades reales de generar acuerdos con personas que tienen intereses contrarios y sistematizando así la metodología del Teatro Legislativo⁴⁴.

Después de ejercer cuatro años un cargo político, el teatrólogo logró llevar un total de treinta y tres proyectos de ley a la Cámara Municipal, obteniendo la aprobación de trece de ellos (Compañía do Latao, 2009). Simultáneamente lanzó el

⁴⁰ CTO-RIO: Centro del Teatro del Oprimido creado por Boal, está localizado en Rio de Janeiro y es la sede con más destaque internacional en Brasil.

⁴¹ CTO-SANTO ANDRE: Centro del Teatro del Oprimido creado por Boal, está localizado en la región metropolitana de São Paulo, siendo Santo André un municipio independiente.

⁴² Vereador: Miembro representativo de la Cámara Municipal que ejecuta funciones legislativas y es elegido a través del voto democrático popular.

⁴³PT: Partido de los Trabajadores, emblemático partido político de izquierda, al cual pertenece el ex presidente Lula de Silva y la actual presidenta Dilma Rousseff, junto a gran parte de la elite intelectual y artística de Brasil.

⁴⁴Teatro Legislativo: Una de las últimas metodologías teatrales del sistema del TO, que tiene el objetivo de aproximar las leyes y el sistema gubernamental al pueblo.

libro *Teatro Legislativo* (1996) donde expuso a nivel internacional, promoviendo la aprobación de leyes y la experimentación popular de la toma de decisiones en forma masiva.

Las técnicas del Teatro Legislativo fueron rápidamente difundidas y aplicadas en setenta países. Una de las aplicaciones más conocidas ocurrió en el *Great London Council*⁴⁵ de Londres, donde participaron Paul Heller, Lisa Jardine y Tarik Ali, entre otros. También hubo presentaciones para los abogados de los Tribunales de Londres en Bradford, donde estuvo la Cámara Legislativa de la ciudad. Esta metodología fue utilizada para proponer debates en la Sala de la Comisión de Justicia de la comuna de Rathaus en Múnich, en torno a la problemática de los portadores del Síndrome de Down, con el apoyo de la Sociedad Paulo Freire.

En 1994 Boal recibió el premio Pablo Picasso de la UNESCO por su destacada dedicación al teatro y a la ciudadanía. La Fundación Ford apoyó la creación de diversos grupos comunitarios de Teatro del Oprimido en regiones aisladas de Brasil en el año 1998. Su segundo libro auto-biográfico *Hamlet e o filho do padeiro* se lanzó en el año 2000. Posteriormente, recibió el Título de Embajador Mundial del Teatro, reconocimiento también otorgado por la UNESCO, en el año 2009. Tales hechos propiciaron que el trabajo de Boal obtuviera destaque internacional, tanto en el área teatral, como en causas sociales, tanto que:

Augusto Boal foi premiado, entre outras instituições, pela UNESCO, as Universidades de Nebraska, Gotemburgo (Göteborg), o Instituto de Teatro de Puebla (México), L'Institut del Teatre de Barcelona e recentemente, foi nominado Doctor Honoris Causa da Universidad Queen Mary de Londres (Boal, 1996).⁴⁶

⁴⁵ 15 Great London Council: Entidad que promueve la educación en diversas áreas en Londres.

⁴⁶ Traducción al Castellano: (Augusto Boal ha sido premiado, entre otras instituciones, por la UNESCO, las Universidades de Nebraska, Gotemburgo (Göteborg), el Instituto de Teatro de Puebla (México), L'Institut del Teatre de Barcelona y recientemente, ha sido nombrado Doctor Honoris Causa de la Universidad Queen Mary de Londres).

Augusto Boal sufrió una insuficiencia respiratoria, falleciendo el 2 de mayo de 2009 en la ciudad de Rio de Janeiro. Después de su muerte, su esposa Cecilia Boal, decidió lanzar uno de los libros más importantes para los practicantes e investigadores del T.O.: *Estética do Oprimido*. En esa publicación, Boal daba respuestas a dudas frecuentes de los practicantes del T.O. y se explicitaba la necesidad de generar una estética propia de los oprimidos.

Augusto Boal fue actor, director, dramaturgo, pedagogo, productor, escritor y fundador de un sistema latinoamericano teatral que logró alcance mundial. Su trabajo no fue solamente de orden técnico teatral, sino también profundamente social y pedagógico, como afirma Richard Schechner (2002) en *The Drama Review*: “Ele conseguiu fazer aquilo que Brecht apenas sonhou e escreveu: um teatro alegre e intuitivo. Um modo de terapia social. “Mais que qualquer outro homem de teatro vivo, Boal está tendo um enorme impacto mundial” (Boal, 1973, portada).⁴⁷

⁴⁷ Traducción al Castellano: (Él logró hacer aquello que Brecht apenas soñó y escribió: un teatro alegre e intuitivo. Un modo de terapia social. Más que cualquier otro hombre de teatro vivo, Boal estás teniendo un enorme impacto mundial).

2.2 La opresión en las técnicas del Teatro del Oprimido

Opresión (RAE, 2001).

- “Sensación molesta producida por algo que oprime”.
- “Privación de las libertades a una persona o una colectividad”.

En el Teatro del Oprimido se delimita la palabra opresión como:

Uma relação concreta entre indivíduos que fazem parte de diferentes grupos sociais, relação que beneficia um dos grupos em demérito do outro. Nessa tentativa de definir, a opressão esta, mais além das relações individuais, não se reduz ao que os ingleses chamam “one too one relationship (relação um a um) e tendo sempre algo mais” (Boal, 2012, p.2).⁴⁸

Por lo tanto la opresión siempre tiene que ser generada por algo o alguien, siendo muchas veces esta privación ejercida por autoridades, ya sean estas religiosas, políticas, estatales o mediáticas. Sin embargo, la opresión también puede ser ejercida por ciudadanos que presentan símiles condiciones jerárquicas. Julián Boal, hijo y discípulo de Boal esclarece que:

Como fazemos parte de diferentes grupos sociais, podemos ser opressores e oprimidos. Meu pai sempre dava o exemplo de um trabalhador chileno, membro ativo de um sindicato, que, ao chegar em casa, era um marido violento. Na sua relação com o patrão, esse trabalhador era, sem dúvida, um oprimido; mas em relação à sua mulher, sem qualquer tipo de dúvida tão pouco, ele era um opressor (Boal, 2012, p.3).⁴⁹

⁴⁸ Traducción al Castellano: Una relación concreta entre individuos que hacen parte de diferentes grupos sociales, relación que beneficia uno de los grupos desmerito de otro. En esta tentativa de definir, la opresión está más ala de las relaciones individuales, no se reduciendo a lo que los ingleses llaman “one too one relationship (relación uno a uno) y teniendo siempre algo mas

⁴⁹ Traducción al Castellano: (Como hacemos parte de diferentes grupos sociales, podemos ser opressores y oprimidos. Mi padre siempre me daba el ejemplo de un trabajador chileno, miembro activo

En relación a lo anterior, Augusto Boal conceptualizó “Oprimido – Opressor” representando a los diversos individuos que realizan este acto, sea ello de manera simultánea o que tales comportamientos estén distribuidos a lo largo del cotidiano del ser y en relación a situaciones particulares. Ellos no pierden su condición primaria -la de ser oprimidos- y además ejercen una acción secundaria – la de oprimir a otro u otros-, sin poseer ninguna atribución o autoridad.

Siguiendo las teorías del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, que conceptualizan la opresión, se hace perceptible que no solamente los seres humanos ejercen en plenitud la opresión de modo directo e individual, sino que además el medio es un gran opresor de la sociedad moderna. Las trampas cotidianas que son generadas por la sociedad dan al individuo la sensación de estar abatido intelectual y/o físicamente, esto por las dificultades, las condiciones adversas y la ansiedad que estimulan, todavía más, la opresión inicial y la impresión de no encontrar ningún camino hacia la libertad.

Durante la trayectoria artística de Augusto Boal, el concepto de opresión empieza a ser utilizado de forma concreta y militante, después de leer el libro de su amigo Paulo Freire, “Pedagogía del Oprimido”.

La aproximación entre éstos dos brasileños es originada por el deseo mutuo de convertir el mundo en un lugar más justo y equitativo, utopía propia del periodo moderno, específicamente del siglo XX, que los llevaría a emprender sus labores en contra de las dictaduras, las injusticias sociales y el neo-liberalismo.

La opresión en la metodología de Boal, está articulada desde el acto concreto y específico de privar y segregar al individuo de los medios de producción creativa del conocimiento, en cualquier de sus áreas de interés.

de un sindicato, que al llegar a la casa, era un marido violento. En su relación con su jefe, este trabajador era, sin duda, un oprimido; pero en relación a su mujer, sin cualquier tipo de duda tan poco él era opresor).

2.3 Fundamentos del Teatro del Oprimido

Por dentro e fora dos muros: Porque um teatro laboratório na América Latina. Catálogo do II Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia - Filte trad. Juliana Ferrari. Nos anos sessenta e setenta a Criação Coletiva foi fortemente influenciada por Brecht, e outras experiências (como o Teatro do Oprimido, de Boal, os Laboratórios de Teatro Campestre, os grupos universitários etc.) evadindo os limites da relação texto e cena, o ator e o espectador, promovendo novos trajetos e formas de comunicação para o povo.

(Carrió, s.f., p.3).⁵⁰

Raquel Carrió, en la cita anterior, relata la importancia del trabajo de Boal y de los diferentes actores sociales que lograron caracterizar, situar y constatar la eficacia en la elaboración de la estética del oprimido. Sobre la base de estos conceptos, Boal desarrolló un sistema teatral que posee una estética propia, instaurando a los oprimidos y a los creadores como público-objetivo. Según él, todos los componentes de la sociedad son capaces de expresarse con el lenguaje del teatro, ya que todos los actos humanos son esencialmente teatrales, hecho que adquiere más relevancia si se considera que los espacios en los que estos individuos habitan y se desenvuelven son también escénicos.

El Teatro del Oprimido consiste en un conjunto de técnicas, ejercicios y juegos sistematizados, que poseen influencia de los estudios del psicodrama y el uso de técnicas realistas stanislavskianas, que Augusto Boal introdujo en su trabajo después del contacto con Actor's Studio.

En la teorización presente en *A Estética do Oprimido* (Boal, 2009), Boal difunde los ideales libertarios del T.O. y de todas las manifestaciones artísticas, describiendo así, sus experiencias sobre técnicas populares de teatro.

⁵⁰ Traducción al Castellano: (En los años sesenta y setenta la Creación Colectiva fue fuertemente influenciada por Brecht, y otras experiencias (como el Teatro del Oprimido, de Boal, los Laboratorios de Teatro Campesino, los grupos universitarios etc.) evadiendo los límites de relación texto y la escena, del actor y el espectador, promoviendo nuevos trayectos y formas de comunicación para el pueblo).

Boal fue el primer latinoamericano en escribir una estética de la puesta en escena perteneciente a una poética propia, lo que hace diferencial su trabajo artístico, posibilitando comparar y aplicar su propuesta artística en relación a otras disciplinas. Un ejemplo de la interacción entre diferentes lenguajes artísticos ocurrió en el CTO-Santo André, donde se aplicaba la Estética del Oprimido en la confección de objetos visuales, que se caracterizaban por el uso de materiales reciclables retirados de la basura, que eran tratados con colores y texturas típicos de la cultura brasileña.

Estos objetos artísticos eran utilizados en los montajes que incorporaban la temática de la relación oprimido/opresor, tal como ocurre en cualquier obra del Teatro del Oprimido. Esta experiencia, como tantas otras, demuestra que las metodologías de Boal crearon caminos transversales, pues, al desarrollar una estética social, dejaron de pertenecer exclusivamente al mundo del teatro y se convirtieron en una propuesta que intenta dar cuenta de la complejidad humana.

La particularidad de las metodologías de Boal está en la implementación de sus valores fundamentales, suficientes para la composición de una poética propia, que desarrolla temáticas y narrativas encadenadas a la cotidianidad de sus participantes, independientemente de quiénes sean estos. Su trabajo involucra a personas que no son actores, en todas las instancias, ya sea en los montajes o en los talleres permitiendo que cualquiera de ellos sea capaz de comunicarse a través del manejo de los signos pertenecientes a las artes escénicas.

2.4 Técnicas de escenificación de las metodologías del Teatro del Oprimido

No Brasil, o futebol é um esporte extremadamente popular. Por muitas razões. Uma delas é que as pessoas que assistem ao futebol também jogam futebol. Para jogar futebol, não é necessário ser atleta (...) ninguém necessita ser artista para jogar teatro

(Compania do Latao, 2009, p.46)⁵¹

Las experiencias internacionales e interdisciplinarias vividas por Boal, forjaron la creación de un sistema teatral que se convirtió en un instrumento de cambio social, estimulando aún más al ciudadano a experimentar el arte. Además, el teatrólogo brasileño promovió un progreso de técnicas teatrales, buscando plasmar los ideales revolucionarios del periodo dictatorial, articulándolas en seis metodologías diferentes. Para esta tesis se adaptará la descripción de tales metodologías. En general Boal las describe de un modo pedagógico, facilitando su aplicación en el aula, sin embargo, se unirán tales conceptos, con las vivencias escénicas que la autora de esta tesis presenció cuanto aplicó estas mismas en la escenificación teatral propiamente tal.

A continuación, las metodologías están descritas en orden alfabético y poseen tres puntos, entre ellos el *Procedimiento* que da cuenta del origen y modo de ejecución, el *Objetivo* donde se expone lo que se quiere alcanzar al aplicar dicha metodología, y por ultimo las *Variaciones*, donde se comenta brevemente las particularidades de la aplicación en diferentes partes del mundo y con diferentes públicos, además de explicitar algunas características de la metodología.

Metodología el Arco-iris del Deseo

O arco íris do desejo... abre a porta a uma valiosa proposta de investigação capaz de conectar a representação teatral com a psicologia.

(Boal, 2009, portada)⁵²

⁵¹ Traducción al Castellano: (En Brasil, el futbol es un deporte extremadamente popular. Por muchas razones. Una de ellas es que las personas que asisten al futbol también juegan futbol. Para jugar futbol, no es necesario ser atleta (...) nadie necesita ser artista para jugar teatro).

⁵² Traducción al Castellano: (El arco iris del deseo (...) abre la puerta a una valiosa propuesta de investigación capaz de conectar la representación teatral con la psicología).

Procedimiento:

Metodología inspirada en el Psicodrama de Joseph Moreno (Bustos, 1992, p.22) que consiste en la psicoterapia grupal utilizando técnicas de improvisación recreando situaciones traumáticas. La creación del Arco-iris del deseo fue influenciada por la psicoanalista Cecilia Boal en el periodo que vivió con Boal en Europa, en países donde las problemáticas económicas estaban resueltas, siendo el gran desafío desarrollar técnicas para desenvolver las relaciones sociales e interpersonales. Las presentaciones tienen un grado de improvisación y utilizan partituras corporales, con una valoración de lo sensorial. Siempre se inicia con ejercicios de reconocimiento corporal y vocal y su trabajo es ejecutado generalmente por un grupo multidisciplinario debido a la complejidad de su ejecución y resultados. Sus presentaciones ocurren fuera de los espacios teatrales tradicionales, tales como salas de clases, calles y hospitales psiquiátricos, entre otros.

Objetivo:

Facilitar la relación socio-emocional de diferentes individuos a través de ejercicios y escenas teatrales, que exponen los conflictos de la afectividad humana.

Variaciones:

Es la técnica menos utilizada en funciones de teatro, pues fue inicialmente creada para la aplicación pedagógica, antes que para la artística. A pesar de ello, muchos grupos actualmente la utilizan como herramienta metodológica, motivando una participación constante del espect-actor en ellas, no solamente desde el punto de vista ideológico, sino fundamentalmente desde el punto de vista empírico.

Metodología Teatro Fórum

Não queremos fazer nada, nem queremos fazer tudo (...). Fazemos-nos que a obra apresente o problema para o qual não temos solução (...). Nestas condições, os dirigimos as pessoas que sofrem o mesmo tipo de

opressão, e perguntamos: (...) Vocês tem a solução? Então entram na cena (...) e experimentam quantas soluções vocês queiram.

(Companhia do Latão, 2009, pp. 35–36)⁵³

Procedimiento:

Técnica de actuación escénica que puede ser utilizada en cualquier obra teatral, ya sea escrita por dramaturgos profesionales o por una comunidad con el apoyo de un Comodín. Es la metodología más conocida del T.O., la cual tiene participación en el proceso creativo, e intervenciones ejecutadas, por el Comodín. Dichas intervenciones ocurren al inicio del espectáculo, donde se aclara el tipo de opresión que relata la obra, se ejecuta algún ejercicio con el público para que se sientan parte del montaje y al final, después del clímax, se pregunta a los espect-actores si lograron identificar quienes son los oprimidos y/o opresores. También es tarea del Comodín, proponer al público entrar en escena para tomar el lugar del oprimido, intentando transformar la conducta del oprimido frente a situaciones opresoras. Cabe señalar, que en muchos países anglosajones la palabra oprimido resultaba compleja, hecho que provocó que se remplazara el nombre del sistema T.O. por *Teatro-Fórum* o *Teatro-Debate*.

Objetivo:

Lograr un mayor contacto con el espect-actor, haciendo que sea parte de la obra y que al percibir la metodología como un ensayo de la cotidianidad, pueda probar distintas soluciones frente a una situación opresora.

Variaciones:

Puede haber más de un Comodín, más de un oprimido u opresor. Actualmente muchas compañías optan por escenificar obras más complejas con un nivel pedagógico menor, rompiendo con esta dualidad propia de la sociedad en el periodo de la Guerra Fría. Otra variación recurrente, pero no aceptada por los C.T.Os, es que

⁵³ Traducción al Castellano: (No queremos hacer nada, ni queremos hacer todo (...). Nosotros hacemos que la obra presente el problema para el cual no tenemos solución (...). En estas condiciones, nos dirigimos a las personas que sufren el mismo tipo de opresión, y les preguntamos: (...) ¿Ustedes tienen la solución? Entonces entren en escena (...) y experimenten cuantas soluciones ustedes quieran).

el público pueda decidir reemplazar el opresor a través del cambio que propone el Comodín. Tal postura no es considerada por los practicantes más fieles a las técnicas del TO, ya que la función de esta metodología es ser verdaderamente transformadora y es muy difícil cambiar las actitudes de los opresores, quienes se encuentran cómodos en sus posiciones.

Metodología Teatro Imagen

Trabalhei muito com comunidades indígenas no México, Colômbia, Venezuela (...). Era necessário falar sem palavras, falar com imagens... o espanhol era meu terceiro idioma. Para eles era o quinto ou sexto.

(Companhia do Latão, 2009, p.35)⁵⁴

Procedimiento:

Técnica de teatro mudo, donde los participantes tienen como herramienta el movimiento corporal, la mímica y otras técnicas para representar las situaciones cotidianas, sean de un modo realista o metafórico. Fue una de las primeras metodologías del T.O. y se caracteriza porque apoya su práctica en la expresión corporal como medio de articulación de una manifestación artística completa.

Objetivos:

Facilitar la comunicación y comprensión del medio, ayudando tanto a los pueblos originarios latinoamericanos y a las tribus africanas, como a personas que hablan el mismo idioma pero que tienen un vocabulario muy restringido o muy distinto. Los Comodines extranjeros pueden utilizar la imagen como lenguaje, superando así las barreras idiomáticas y/o lingüísticas.

⁵⁴ Traducción al Castellano: (Trabajé mucho con comunidades indígenas en México, Colombia, Venezuela (...). Era necesario hablar sin palabras, hablar con imágenes (...) el español era mi tercer idioma. Para ellos era el quinto o sexto).

Variaciones:

Puede ser utilizada tanto para el teatro mudo, para la mímica, la expresión corporal, el teatro-danza, como también en obras que utilicen palabras como signos o conceptos específicos que deben ser comprendidos y asimilados por un público-objetivo.

Metodología *Teatro Invisible*

Eles preparam o programa, vão ao lugar onde aquilo podia ter acontecido, onde já aconteceu ou ocorrerá (...). A partir disso, se convertirá em verdade. Não em uma verdade sincrónica, e sim diacrónica. O objetivo é trazer a consciência daquilo, como dizia Brecht: Ele ficada tão familiarizado que já não vê mais (...) aquelas coisas que o oprimem, que o escravizam (Companhia do Latão, 2009, p.38).⁵⁵

Procedimiento:

La técnica consiste en escenificar una situación realista sobre una temática de contingencia local y representarla en un lugar público. Además del oprimido y del opresor, la escena posee actores infiltrados en la multitud que facilitan el debate de los asistentes, siendo una característica de esta técnica en que los espect-actores jamás descubran de que lo que están presenciando corresponde a un acto teatral.

Objetivo:

Debatir temáticas importantes y/o situaciones que por diversas razones no están en discusión o no pueden ser expresadas debido a algún tipo de represión.

⁵⁵ Traducción al Castellano: (Ellos preparan el programa, van al lugar donde aquello podría haber ocurrido, donde ya ocurrió u ocurrirá (...)) A partir de eso, se convertirá en verdad. No en una verdad sincrónica, si no diacrónica. El objetivo es traer a la conciencia de aquello, como decía Brecht: El queda tan familiarizado que ya no ve más (...) aquellas cosas que lo oprimen, que lo esclavizan).

Variaciones:

Como se trata de un acto donde se destaca la performatividad (Pavis, 2005), puede que sus participantes no sean comodines y que pertenezcan a otras áreas artísticas como el circo, las artes visuales, la danza u otros. No necesariamente tiene que ser una escena realista, también puede ser una frase de danza o una rutina circense. Lo importante es que se trate de un objeto artístico que promueva el debate donde sea representado.

Metodología Teatro Legislativo

Aquilo que fizemos durante quatro anos simulava uma sessão de câmara. E eu pensava que isso não ia interessar aos espectadores, mas sim interessava muito.

(Boal, 2009, p.36)⁵⁶

Procedimiento:

Es la última metodología desarrollada por Boal. Consiste en recrear la escena de una Cámara del Senado proponiendo a los participantes que discutan leyes polémicas y ocupen los roles que existen en la cámara. En este proceso, pueden aparecer comodines infiltrados, con el objetivo de producir u orientar un debate más equitativo. Para ello, los participantes deben tomar los roles de diputados y/o senadores y respetar las reglas del juego previamente expuestas.

Objetivos:

Hacer que el ciudadano común conozca el funcionamiento del sistema legislativo en el cual está inserto, cómo funcionan las aprobaciones de las leyes y cuál es la dificultad para aprobarlas o no. También promueve la concientización y la participación del ciudadano en la política local, no solamente como oyente, sino también como actor de los cambios que desea.

⁵⁶ Traducción al Castellano: (Aquello que hicimos durante cuatro años simulaba una sesión de cámara. Y yo pensaba que eso no iba a interesar a los espectadores, pero sí les interesaba mucho).

Variaciones:

Esta técnica es muy utilizada en diversos debates propios de nuestra sociedad contemporánea, tales como: una reunión de profesores en un colegio, de administradores en una empresa, de dueñas de casa, en un centro de madres, en una junta vecinal y/o en cualquier espacio que se estime conveniente.

Metodología Teatro Periódico

*A ideia do Teatro Jornal era mostrar o que o jornal não mostrava
La idea del Teatro Periódico era mostrar lo que el periódico no mostraba.*

(Boal, 2009, p.48)⁵⁷

Procedimiento:

Consiste en escenificar una noticia publicada paralelamente por diversos medios de prensa, los cuales deben evidenciar claramente su visión y línea editorial. Debido a la limitada libertad de prensa existente en algunos países, la técnica del Teatro Periódico puede variar al ser construida a partir de una noticia de la radio o de la televisión. Esta técnica muchas veces en Latinoamérica es utilizada en conjunto con el estilo melodramático o circo teatro.

Objetivos:

Que el público perciba que existe parcialidad en los medios de comunicación y que los hechos que ocurren en la sociedad pueden ser distorsionados dependiendo de la fuente en que son publicados.

Variaciones:

Puede ser una obra de teatro completa o solamente escenas, presentadas con la narración de un Comodín. Se puede presentar la misma noticia a través de la descripción de diferentes fuentes o solamente de dos que contrasten entre sí.

⁵⁷ Traducción al Castellano: (La idea del Teatro Periódico era mostrar lo que el periódico no mostraba).

2.5 Temáticas del Teatro del Oprimido

Cada grupo de T.O., deve colaborar em alguma ação coletiva da comunidade onde se apresenta. Depois de um evento artístico, não devemos abandonar o local como uma companhia itinerante que deixa saudade (...) Pode ser uma ação contra o alcoolismo, denunciando a existência de bares clandestinos na região (...) ou uma intervenção dialogal com maridos violentos, mostrando a irracionalidade da sua prepotência. Seja qual seja a opressão, colaboramos para elimina-la ou diminuirá (...) Grande opressão é a solidão (...) A meta principal do T.O., é a través dos meios estéticos, descobrir e conhecer a sociedade na qual vivemos e sobre tudo transforma-la.

(Boal, 2009, pp. 212 – 215)⁵⁸

En la aplicación de las diferentes metodologías de Boal alrededor del mundo existen temáticas recurrentes en su bibliografía y que formaron parte de la labor de Comodín desarrollada por la autora de la presente tesis.

Prevención de drogas

Independiente del nivel social, condiciones culturales y religiosas del lugar donde se desenvuelve el T.O., siempre se busca la prevención y el combate de la drogadicción, no solamente las drogas ilegales, sino que también las legales como el tabaco, alcohol y los medicamentos. En lugares con mayor riesgo social, como en Brasil, Colombia y la India, los C.T.Os., cuentan con apoyo de un grupo de Comodines con formación multidisciplinaria que desarrollan proyectos especialmente para los pobladores afectados por el narcotráfico.

⁵⁸ Traducción al Castellano: (Cada grupo del T.O. debe colaborar en alguna acción colectiva de la comunidad donde se presenta. Después de un evento artístico, no debemos abandonar el local como una compañía itinerante que deja nostalgia (...) Puede ser una acción contra el alcoholismo, denunciando la existencia de botillerías clandestinas en la región (...) o una intervención dialogal con maridos violentos, mostrando la irracionalidad de su prepotencia. Sea cual sea la opresión, colaboramos para eliminarla o disminuirla (...) Gran opresión es la soledad (...) La meta principal del T.O. es, a través de los medios estéticos, descubrir y conocer la sociedad en la cual vivimos y sobre todo transformarla).

Embarazo en la adolescencia y prevención de ETS⁵⁹

El embarazo en la adolescencia fue combatido firmemente, tanto por las políticas públicas como por los grupos sociales brasileños en las décadas 80 y 90 del siglo pasado, haciendo que los distintos grupos de T.O. desarrollaran ejercicios y didácticas que abrieran debates sobre esta temática y dirigida hacia los jóvenes, logrando así, disminuir el número de adolescentes embarazadas en todo el país.

Además generaron focos de debate en diversos rincones del mundo donde no tenían políticas públicas claras ni métodos de prevención eficaces en esta área. En relación a la prevención de ETS, distintas compañías de T.O. en Latinoamérica, Europa, África y Asia hicieron un trabajo transversal para informar sobre las diversas formas de transmisión sexual y su prevención dirigidos a las diferentes etapas etarias. El continente africano fue el principal foco de prevención de las ETS, principalmente por el SIDA, a través del Teatro Imagen, ya que muchos de los grupos de T.O. que llegaban a este continente, no tenían traductores cuando dictaban clases en las tribus.

Protección del medio ambiente

La concientización en torno a los problemas del medio ambiente surge en los años 70 cuando distintos grupos teatrales latinoamericanos, orientados por Boal, promovieron sus trabajos sobre esta temática. Cuando el teatrólogo llega a Europa, percibe que el tema sobre la protección del medio ambiente ya es una preocupación instaurada, tan importante como las relaciones y necesidades básicas del ser humano, por lo tanto, incorpora escenas que introducen la temática de la protección del medio ambiente en sus presentaciones en los diferentes C.T.Os. En el año 2000, en la conferencia anual de Comodines en el CTO-RIO, se percibe la necesidad de una mayor dedicación al tema por parte de los C.T.Os. en Latinoamérica, África y Asia, convirtiéndose en una de las áreas temáticas más investigadas y aplicadas.

⁵⁹ ETS: Enfermedades de Transmisión Sexual.

Tendencia al suicidio

La tendencia al suicidio se convierte en una de las principales temáticas desarrolladas por Boal la cual inspiró la creación de la metodología Arco Iris del Deseo. En este periodo, el T.O. adquiere mayor profundidad y transversalidad ya que el concepto de Oprimido deja de ser marginal y partidario, promoviendo el debate sobre esto mismo en diferentes estratos de la sociedad, suscitando así, la necesidad de mejorar las relaciones humanas tan precarias que son resultado del mundo globalizado en que vivimos.

Violencia intrafamiliar

Boal se preocupó, desde sus primeros viajes a Latinoamérica, de esta temática recurrente. El desarrollo de técnicas específicas para estos casos se fue potenciado mediante la ejecución del T.O., especialmente en los países orientales y/o con religiones demasiado dogmáticas que fomentan la violencia a la mujer y que no condenan la violencia hacia los niños y niñas. Todos los tipos de actos violentos son trabajados como temática en el T.O. pero, desde el 2002 la violencia intrafamiliar fue considerada una de las más complejas, logrando así, que el sistema del oprimido sea un ejemplo de logro para tratar cambios de comportamiento.

Discriminación (racial, religiosa, económica y sexual)

La discriminación, esencialmente racial, se hace presente en forma constante en la sociedad brasileña y en sus diferentes niveles y estilos, principalmente en las grandes urbes como Rio de Janeiro y São Paulo, donde Boal presenció diversas experiencias de comportamientos discriminatorios. En los primeros años de aplicación de este sistema teatral, la inquietud del teatrólogo era combatir la discriminación político-social, ya que Latinoamérica estaba sumergido en una oleada de periodos

dictatoriales. Posteriormente, la inquietud se extendió a las diversas formas de discriminación en los distintos países en que vivió y trabajó.

2.6 El espacio teatral del Teatro del Oprimido

Arquiteturas teatrais fixas são autoritárias – por isso é necessário derrubar o muro que separa espectadores de atores, democratizar este poderoso espaço estético (...). Ao construí-lo devemos pensar no traço e na cor (...) cada coisa deve conter também um matiz emocional e ideológico sobre estas coisas (...) Espaço físico- o comprimento, a altura y largura. Em espaços abertos, esta dimensão é infinita, podendo ser limitada pela iluminação. Espaço estético- Imaterial, não tem existência concreta: pura concentração de energia (...) Espaço cénico- O cenário traça limites visíveis para conter e vestir o espaço estético

(Boal, 2009, p.250)⁶⁰

Boal, en sus charlas, talleres y textos se basó en las teorías de Lope de Vega para conceptualizar los tres espacios donde se desarrollaba el T.O., particularizando las especificidades del espacio escénico:

Se ramifica inmediatamente en varios aspectos los tipos de espacio que es preciso separar cuidadosamente (...) el espacio escénico que es perceptible en escena (...) en el cual evolucionan los personajes y las acciones, siendo signficante, el lugar concreto situado ante mí y significado, sugerido por el signficante (...). Además, a cada estética le corresponde una concepción particular del espacio, de modo que el examen del espacio es suficiente para formular una tipología de la dramaturgia (Pavis, 1983, pp. 181-185).

Se puede aseverar que el espacio escénico más apropiado para la ejecución de sus obras son los espacios escénicos de opresión, sean ellos también poseedores de una estética más realista y/o simbólica.

En cuanto a los lugares, éstos pueden ser plazas, organizaciones sociales, calles, municipalidades, colegios, universidades, corporaciones vecinales, hospitales,

⁶⁰ Traducción al Castellano: (Arquitecturas teatrales fijas son autoritarias – por eso es necesario derrumbar el muro que separa espectadores de actores, democratizar este poderoso espacio estético (...). Al construirlo debemos pensar en el trazo y en el color (...) cada cosa debe contener también un matiz emocional e ideológico sobre estas cosas (...) Espaço físico- el ancho, alto y largo. En espacios abiertos, esta dimensión es infinita, pudiendo ser limitada por la iluminación. Espaço estético- Imaterial, no tiene existencia concreta: pura concentración de energía (...) Espaço escénico- El escenario traza limites visibles para contener y vestir el espacio estético).

penitenciarias, siendo también posible presentarlos en teatros tradicionales, en el caso que éstos aporten al debate propuesto por el grupo de T.O.

Cualquier espect-actor que desee participar en algunas de las metodologías del T.O. en el momento establecido debería poder hacerlo, por lo tanto es indispensable que el espacio físico posibilite el acceso fácil del espect-actor al escenario, siendo éste un espacio de liberación protegido para que el oprimido pueda enfrentar situaciones límites y compartir herramientas que le permitan solucionar las circunstancias que se le presentan.

III. Juan Radigran y la dramaturgia del margen

La originalidad del estilo radica, de modo casi exclusivo, en la sinceridad.
(Vivaldi, 2005, p.101)

Para los efectos de esta investigación se considerará la biografía y una breve síntesis argumental de seis obras seleccionadas del dramaturgo Juan Radrigán. La cual permitirá situarlo en el campo teatral chileno como denunciador de la realidad ocurrida dentro de los márgenes del periodo dictatorial y establecer así, unas bases comparativas entre la biografía de este y la descripción de las metodologías teatrales de Augusto Boal, tratadas en el capítulo anterior. A diferencia de Boal que tiene su creación centrada en las seis metodologías citadas, Radrigán tiene un campo de creación mucho más amplio con más de 30 obras escritas.

Radrigán es considerado uno de los más destacados dramaturgos latinoamericanos, ya que, por medio de su labor social dio voz, en el escenario, a los sin voz, exhibiendo esta realidad particular a los distintos estratos político-sociales. Así mismo y en tomo lo anotado por Sandoval (2002) “el diálogo entre sus personajes es para él el vehículo enriquecedor de la acción dramática” profundizando el lenguaje y las aspiraciones de los socialmente excluidos.

3.1 Las vivencias de Juan Radrigán

Os críticos nacionais compararam sua obra no âmbito nacional, com o teatro social de Antônio Azevedo Hernández e Isidora Aguirre; devido a sua seleção de personagens - proletários, vagabundos, prostitutas, entre outros – e o carácter existencial que mostra o destino trágico do ser humano junto com a sua desesperança.

(Castro-Pozo, 2006, pp. 235-236)⁶¹

Se desplegarán en el presente capítulo los acontecimientos que vivenció Juan Radrigán a lo largo de su trayectoria como teatrólogo, asimismo se procurará dilucidar aquellos hechos que repercutieron en la visión del marginado expuesto en sus obras.

Su interés por la literatura ocurrió desde temprana edad, pero tuvo que dedicarse a diversos trabajos debido a su situación económica. Hijo de un padre mecánico y una madre profesora quien se hizo responsable de la alfabetización de él y la de sus tres hermanos. Nacido el 23 de enero de 1937 en Antofagasta - Chile, y en 1940 su familia se traslada a Santiago. Es así, y en dicho contexto donde carrera autodidacta con la creación de cuentos y poesías. Publicó en 1962 *La felicidad de los García* en conjunto con otros cuatro autores y *Los Vencidos no creen en Dios* sólo de su autoría.

En 1968 publicó su primera novela *El vino de la cobardía* y en 1969 la segunda, *Queda estrictamente prohibido o la ronda de las manos ajenas*. Radrigán se inscribió en el concurso de cuentos organizados por la CUT⁶² en enero de 1970, donde recibió su primer premio con el cuento *El asesino*.

Con el inicio de la dictadura en 1973, la situación económica de la clase más necesitada se deteriora, al tiempo que grupos militares impedían la libertad de expresión y acosaban a los partidarios de la rendida Unidad Popular.

Los mismos militares guiados por arbitrarios códigos de conducta, llevaron a la sociedad chilena a transformar sus costumbres, lenguaje, rutina, exposición pública y

⁶¹ Traducción al Castellano: Los críticos nacionales han comparado su obra en el ámbito nacional, con el teatro social de Antonio Acevedo Hernández e Isidora Aguirre; debido la selección de personajes – proletarios, vagabundos, prostitutas, entre otros – y el carácter existencial que muestra el destino trágico del ser humano junto con su desesperanza.

⁶² CUT: Central Única de los Trabajadores.

consumo cultural, principalmente en las artes escénicas, provocando así en los años siguientes, una reducción de alternativas culturales para los pobladores, situación que generó el llamado apagón cultural.

El quiebre institucional de los teatros chilenos de este periodo tuvo consecuencias irreversibles, pues a partir de este momento se produjo una continua intervención militar en los teatros universitarios, es por ello que el Teatro de la Universidad Católica se vio obligado a cambiar su repertorio, al tiempo que el Teatro de la Universidad de Chile cerraría sus puertas.

Los cambios producidos por la dictadura militar contribuyeron a la entrada de la dramaturgia radriganiana en el escenario profesional; él logró, en este contexto adverso, utilizar el lenguaje como fundamento, como articulador de una atmósfera de los sin voz, de los marginados, entregándoles una dignidad única.

Hombres, mujeres y niños silenciosos, desgarrados, agotados, que en una procesión interminable de muertos-vivos o vivos-muertos desfilan (...) el tema de los desheredados buscando un espacio para existir enfrentando a los poderosos, y con ello a la muerte (...). Radrigán no nos pone ante una masa que cumpla funciones o roles prototípicos, sino que va individualizando a los personajes en tantos sujetos (Hurtado, 1987, pp. 7 – 10).

Radrigán es considerado uno de los más destacados dramaturgos latinoamericanos. Por medio de su labor dio voz en el escenario a los sin voz, exhibiendo esta realidad particular a los distintos estratos sociales, siendo “el diálogo entre sus personajes (...) el vehículo enriquecedor de la acción dramática” (Sandoval, 2002), profundizando el lenguaje y las aspiraciones de los socialmente excluidos.

Las políticas públicas chilenas en aquél periodo ocasionaron la privatización y la ruptura de redes que fueron atacadas sistemáticamente con el objetivo de fragmentar la sociedad, dejándola sin comunicación. Frente a esta situación Radrigán empezó a dedicarse a otro género literario, siendo *Testimonios de las muertes de Sabina* su primera obra dramática, la cual se estrenó en 1979 y con la cual Radrigán ingresó al escenario teatral profesional.

El escritor continuó escribiendo cuentos y poesías, pero se destacó especialmente como dramaturgo. En los años de mayor censura, Radrigán se desplazó a regiones, dando funciones de *El loco y la triste* en 1980 en la ciudad de Valdivia y *Las brutas*, escenificadas en Valparaíso en 1981. La ciudad de Valparaíso también fue escenario para la presentación de su obra *Redoble fúnebre para lobos y corderos*.

El Círculo de Críticos de Arte en 1981, escogió la obra *Hechos consumados* como mejor obra, la que fue puesta en escena por la Compañía de Teatro Popular El Telón, estrenándola en 26 de septiembre, siendo esta un punto referencial en la carrera de Radrigán. Al año siguiente *El toro por las astas* es nuevamente seleccionada como la mejor obra del año.

En 1983 es premiado con esta misma obra, recibiendo el Premio Municipal de Literatura en el Área Teatral y siendo invitado al Festival de Nancy en Europa, donde acompañado por la compañía El Telón, presenta ese mismo año *El toro por las astas* y *El invitado*, en diversas giras. Asimismo, la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica, escenifica la obra *Las Brutas* como examen de egreso, poniendo su dramaturgia en un contexto académico teatral.

La Universidad de Minnesota y CENECA publicaron la primera antología teatral radriganiana en 1984, donde se presentaron algunas investigaciones sobre los personajes de sus obras y su relación con la marginalidad. En aquel mismo año, en el mes de septiembre se estrenó la obra *Las voces de la ira*. La gira a Perú y Ecuador en 1985 lo convirtió en un ejemplo para Latinoamérica, pues alcanzó a ser uno de los primeros autores de esta parte del mundo, siendo explicitado en las obras *Hechos consumados* y *Made in Chile*, las cuales se presentaron en diversos festivales, convirtiendo su antología en un icono de la búsqueda de la dignidad de los marginados.

En territorio chileno se representó *El pueblo de mal amor* en el Teatro de la Universidad Católica en 1986 bajo la dirección de Raúl Osorio. En este mismo año, se estrenó *Borrachos de luna*, cambiando su modo de escribir, privilegiando una escritura más clara y objetiva, donde los personajes marginales están cada vez más dignos en sus miedos y soledades.

La contienda humana fue estrenada en Suiza en 1988, consiguiendo en menos de seis meses, más de sesenta y dos funciones, con una versión en alemán, que fue dirigida por su mismo autor. En el año siguiente estrenaron en Chile *La Balada de los condenados a soñar*, y otras obras menos conocidas, en diversas regiones del país, principalmente en la región del Biobío.

Con el fin del gobierno militar en 1989, Juan Radrigán continuó trabajando en regiones y en el exterior, sin tener una presencia fuerte en las carteleras de la capital santiaguina por aproximadamente cinco años. La dramaturgia radriganiana vuelve a las carteleras en 1996, con la primera ópera popular chilena *El encuencramiento*, con la participación del director Willy Semler

Desde esta fecha en adelante, la producción literaria radriganiana aumentó y se difundió, con grandes textos emblemáticos: *Parábola de los Fantasmas Borrachos* (1998), *Medea Mapuche* (2000), *El exilio de la mujer desnuda* (2001), *Beckett y Godot* y *Carta Abierta* (2004), *La Diatriba de la Empedecida* (2006) y *Amores de Cantina* (2009), entre tantos otros éxitos.

Claramente a sorprendido o público, a prensa, a crítica e em particular ao seus pares ao estreiar, durante o segundo semestre do ano de 2004, junto a dois atores peruanos, na Praça de Armas de Santiago, a obra Carta Aberta, fazendo-se cargo ai de uma das mais sensíveis problemáticas da contingencia nacional. A migração peruana no Chile, reafirmando com isso o que tem sido uma das características fundamentais da sua criação teatral: Seu invejoso saber estar tão lucidamente no presente (Castro-Pozo, 2006, p.125).⁶³

Tal aseveración sobre la obra de Radrigán nos remite a la obra de Boal, puesto que ambos ponen en el centro de sus obras temas contingentes y de repercusión social. Después de más de una década de destaque continuo el año 2011 se le otorgó

⁶³ Traducción al Castellano: (Radrigán (...) claramente ha sorprendido al público, a la prensa, a la crítica y en particular a sus pares al estrenar, durante el segundo semestre del año de 2004, junto a dos actores peruanos, en la Plaza de Armas de Santiago, la obra Carta Abierta, haciéndose cargo ahí de una de las más sensibles problemáticas de la contingencia nacional. La migración peruana en Chile, reafirmando con ello lo que ha sido una de las características fundamentales de su creación teatral: Su envidiable saber estar tan lucidamente en el presente).

el Premio Nacional de Artes reconociendo su trabajo a nivel nacional e internacional. Sumado a todos los premios y festivales en los que participó y donde llevó el nombre de Chile, es importante señalar que después del fin del periodo dictatorial, Radrigán se reinventó mediante la ópera, dándole vida a los nuevos imaginados de la sociedad chilena.

Juan Radrigán superó los paradigmas y prejuicios en torno a la marginalidad, pues el no “acepta que se hagan imitaciones de las maneras y gestos, del habla del pobre” (Sandoval, 2002), tampoco presenta a sus personajes como tipologías clásicas, como es el flojo o la prostituta, posibilitando la visualización de lo que existe dentro de cada ser excluido socialmente en los distintos periodos de la historia chilena.

3.2 La marginalidad en la dramaturgia radriganiana

Marginalidad (RAE, 2001)

- “Situación de marginación o aislamiento de una persona o de una colectividad.”
- “Falta de relación de algo con la materia de que se trata.”
- Falta de integración de una persona o de una colectividad en las normas sociales comúnmente admitidas”.

La marginalidad, se presenta como temática central en las obras dramáticas de Radrigán, consecuencia del sistema económico instaurado abruptamente por la dictadura de Pinochet, el cual genera una masa de personas que ya no tienen utilidad en el mundo globalizado.

Cabe señalar que la marginalidad puede ser un hecho ejecutado por otro, pero también puede ser una condición intrínseca en un medio determinado en el cual el individuo permanece al margen. Finalmente, uno mismo puede auto marginarse, auto ordenarse una circunstancia o realidad.

La no integración de los personajes protagónicos en el medio social, provoca un distanciamiento de lo socialmente aceptable, concibiendo un entorno particular a estos transeúntes que viven en basurales y terrenos abandonados y olvidados, entre otros espacios de desecho, por aquel sistema al cual se ven obligados a pertenecer.

Sin poseer ninguna materialidad, más allá de sus cuerpos moribundos, los personajes jamás sufren un cambio sustancial en su comportamiento, ni tampoco se presentan soluciones mágicas que cambien las estructuras sociales.

Radrigán solamente expone la marginalidad y los efectos de ella, subrayando que no siempre los personajes con poca condición económica, son sucios, ignorantes o mal educados. Al contrario pueden ser trabajadores, limpios y por sobre todo, mujeres y hombres con conciencia social.

Aún en las obras escritas después del retorno a la democracia, sus personajes son carentes de oportunidades, no tienen contacto con alguien de otra idiosincrasia, y se auto marginan hasta llegar incluso a auto privarse del hecho de existir. Además, Radrigán suma a sus obras en periodo democrático, una nueva perspectiva de la marginalidad -la marginalidad espiritual y metafórica- tal como ocurre la obra *El príncipe desolado* (Radrigán, 1998) donde la marginalidad está dada por la expulsión de Luzbel y Lilith del Edén. Otro elemento que surge también de forma potente, es la marginalidad debido a la condición étnico-racial, como ocurre en *Medea Mapuche* (Radrigán, 2000).

3.3 Selección de dramaturgia radriganiana

La selección de la dramaturgia radriganiana se orientará, para los efectos de esta tesis, en el análisis de un corpus específico de seis obras, las cuales considero que son las más significativas por el tratamiento de las problemáticas surgidas en el periodo histórico dictatorial, ya que estas dan a conocer la realidad social y componen el marco referencial chileno al mismo nivel que las seis metodologías de Boal. A diferencia de otras obras de Radrigán del mismo periodo, que no contienen las mismas características nombradas anteriormente, estas obras seleccionadas están basadas en hechos reales y por las experiencias del propio autor las cuales se consideran relevantes para el desarrollo de un estudio comparativo entre los textos del autor chileno y la obra de Boal.

Las obras seleccionadas son:

- *Cuestión de ubicación* (1980).
- *El Invitado* (1983).
- *El loco y La triste* (1980).
- *El toro por las astas* (1982).
- *Hechos consumados* (1981).
- *Las brutas*, (1980).

Cuestión de ubicación (1980).

Emeterio- Eso es pa que veai que no somos cualquier cosa. Y en cuanto llevemos unas pocas letras d'este (el televisor) los vamos a meter al tiro en esa cuestión que dijiste, pa tener too di un viaje.

(Radrigán, 1998, p.67)

Es la historia de una familia que vive en condiciones económicas precarias y que, a pesar de los graves problemas que presentan, deciden comprar un televisor en

colores, artículo de gran valor para la época y para sus bolsillos, solo para aparentar algo que no son, llegando inclusive a dejar de comer no privilegiando la salud de su hija.

La obra comienza con los dos hermanos, Elizabeth y Cristian, que hablan sobre la radio que no funciona.

A partir de este diálogo entre ambos se deja entrever la situación en la cual viven. Elizabeth está enferma y Cristian cree que ella se aprovecha de su estado de salud para beneficios personales. Mientras los padres están ausentes comprando el aparato electrónico, ambos jóvenes manifiestan su hambre, pues lo único que tienen todos los días para ingerir es té.

Con la llegada de los padres, Domitila y Emeterio, se producen conflictos ya que traen un televisor que origina una discusión por el lugar en donde lo van a ubicar, entonces mueven este artículo de un lado para otro hasta conseguir el lugar ideal para ubicarlo.

Cristian y Elizabeth quieren comer pero, una vez más, hay solamente té. Sin embargo, Cristian se da cuenta que sus padres comieron afuera y les recrimina, provocando que Domitila reflexione sobre lo poco que comparten como pareja. Mientras todo esto ocurre, Elizabeth se comienza a sentir cada vez peor, sin fuerzas y muy débil por la falta de alimento, lo que la lleva a la muerte. Los demás no se dan cuenta de inmediato pues, al instalar finalmente el televisor, lo prenden y comienzan a ver las noticias, mientras Domitila prepara algo para almorzar.

Al escuchar en las noticias sobre el triunfo de Somoza los tres, menos la joven fallecida, comienzan a celebrar gritando y abrazándose. Dentro de toda esta euforia Domitila va a despertar a su hija, pero se da cuenta de que está muerta. Esta obra presenta la inconsciencia de los padres, producto de su exclusión social y falta de educación al preferir un televisor, en vez de las necesidades básicas de sus hijos.

El Invitado (1983)

Pedro- Hasta ahora nadie nos quiere decir, todos niegan. Noo, yo no; yo soy igual que antes nomá, dicen. ¿Por qué niegan lo que son?

(Radrigán, 1998, p.152)

Esta obra presenta la realidad marginal de una pareja, Sara y Pedro, quienes vienen a decirle al público cómo lo hacen para vivir con el invitado. Este hecho va revelando la vida de esta pareja y cómo ha tenido que enfrentar la llegada de este ser, que por cierto ninguno de los dos invitó y que se instaló en su casa, no quedándoles más remedio que vivir con él.

Existe en el texto un viaje melancólico de Sara y Pedro hacia el pasado de sus vidas, mostrando un presente y añorando un posible futuro. Entre cada dialogo se ve cómo Pedro va evocando su mejor época, cuando trabajaba en todo tipo de cosas posibles para poder sobrevivir y hacer feliz a Sara. Por parte de Sara, también pone de relieve lo que debía hacer para lograr sobrevivir siendo una humilde dueña de casa, pero con el sueño utópico de poder ser conocida saliendo en la televisión, como lo hicieron otras personas.

En la medida que la obra transcurre, los personajes van revelando sus miedos, rabias y frustraciones más íntimas, dando cuenta de cómo el contexto social y la forma en la que les tocó vivir, influyó en sus destinos. A pesar de ello, los personajes intentan reconstruir su pasado, a partir de esos mismos sentimientos, sueños o anhelos que se fueron desgastando con el tiempo.

Sara se presenta en la obra como una mujer cansada de la vida que lleva, aburrida de vivir en la pobreza y hasta incluso dudando del amor que tiene por Pedro, pero a pesar de esto, se puede ver cómo ella sigue teniendo fuerzas, luchando por salir adelante a pesar de todo, inclusive motivando a Pedro para que le pregunte al público como pueden vivir con el invitado, para recuperar de algún modo la forma en que vivían antes.

Pedro se muestra en el transcurso de la obra como una persona cansada, sin ganas de seguir luchando por la vida, asumiendo resignadamente su condición social,

que arrastra un peso no solamente físico, sino además emocional. A través de las escenas, se puede notar que para él significa realmente un esfuerzo enorme tener la dura responsabilidad de preguntarle al público sobre el invitado, ya que si le dan una respuesta clara y concreta, va a tener que asumir la responsabilidad como hombre de familia y no le va a quedar más remedio que expulsarlo. Pero aun así, Pedro sabe que nadie va a querer responderle porque él siente que todos ignoran al invitado.

Este texto plantea una metáfora de una realidad marginal, donde están presentes sentimientos como el egoísmo, el individualismo y el aislamiento.

El invitado se puede entender como un símbolo, una representación de la crisis económica, mostrando una realidad donde los personajes asumen una condición de vida y, por más que intenten escapar de su contexto socio-cultural, difícilmente podrán lograrlo, no solo porque a ambos ya no les quedan fuerzas para seguir perseverando y combatiendo contra su destino, sino porque ellos van experimentando cada vez más, la sensación de seres miserables.

El loco y la triste (1980)

Huinca- ¡No seai tonta, esas maquinas te van a perseguir pa onde vai; no le achis tu vía a los perros, ándate conmigo!

(Radrigán, 1998, p. 135)

El Loco y la Triste son dos personajes que se encuentran en un momento de sus vidas para acompañarse y sobrevivir. Ambos personajes habitan un lugar precario e inhóspito en donde buscan descansar.

El Loco es un hombre alcohólico, que sabe que ya no hay nada que hacer y que se encuentra en sus últimos días de vida, y la triste es una prostituta coja y fea que ya nadie valora ni siquiera para lo sexual.

Ambos pobres y solitarios tratan de acompañarse de manera obligatoria pues en la fiesta en donde se encontraron, se hicieron pasar por marido y mujer.

La obra, escrita en un lenguaje popular, transita por diálogos de tintes realistas y existencialistas, que dejan de manifiesto sus penas, alegrías y esperanzas. Aparecen muchos recuerdos en los que se anhela un pasado de alegría.

Ambos no conocen el amor, pero en su encuentro, este sentimiento surge entre ellos. Al principio hay constantes peleas por sus diferencias, por un lado un loco aventurero sin reglas y por otro, una mujer que ansía poder mantenerse como tal, sin olvidarse ni de ella ni de su entorno. La triste añora un hogar y trata de que ese lugar frío y miserable, sea agradable en su estadía.

Ambos se ven amenazados por sonidos que provienen de una construcción que se realizara donde ellos se encuentran, por lo cual deben abandonar el lugar y seguir su camino. Pero ya no pueden más, el Loco está muy enfermo y casi le es imposible moverse y la Triste está cansada de la vida que llevan.

Al darse cuenta que en cualquier lugar estarán igual, que el progreso y la llegada del capitalismo no tienen quien los detenga, el Loco tranquiliza a la Triste diciéndole que no hay donde ir y que los ruidos van a perseguirlos a cualquier parte que se dirijan. Entonces se quedan ahí bailando una cueca, mientras se destruye el lugar donde se encuentran.

En esta obra, como en la gran mayoría de la dramaturgia de Radrigán predominan los pobres de espíritu y alma, aquellos que además de no poseer un lugar físico para vivir, carecen de uno espiritual para quedarse, ansiando muchos de ellos la muerte, como única solución posible y justa.

Otro aspecto que se presenta en la obra, es que los personajes no tienen relación con el poder social, constituido por millonarios, políticos, gente con altos puestos de mando, entre otros. Sin embargo, estos poderosos sí tienen el poder en sus vidas.

La obra no trata a los poderosos como humanos, pues no encuentra en ellos valores que destacar, al contrario del Loco que, a pesar de su condición de vida, o sus bromas crueles, es amable, justo y trata de alegrar a la Triste para que haga más soportable su vida.

El toro por las astas (1982)

Made- Yo no quiero na difícil, yo quiero un trabajo nomás.

(Radrigán, 1998, p.215)

La obra transcurre en un prostíbulo de mala muerte, en el cual conviven cinco personajes miserables, quienes se encuentran en un proceso de purificación para esperar la llegada un ser especial, el cual creen que los ayudará a solucionar sus problemas: el Milagrero.

Made y Jaque son dos prostitutas que se encuentran limpiando su lugar de trabajo para purificar todos los pecados ahí cometidos. Esta limpieza no solo consiste en lo externo sino también en sus identidades como personas. Las mujeres, para sentirse limpias se desmaquillan y se fuman el último cigarro.

A partir de la espera de este Milagrero, un ser superior que les va a cambiar sus vidas, cada uno de los integrantes de este prostíbulo tiene un sueño que desea se haga realidad y que tiene que ver con algún trauma de infancia o simplemente ansias de vivir mejor. Así, Made, anhela poder trabajar en una fábrica de cosméticos, Jaque poder recuperar un seno que le fue amputado por un cáncer, Víctor poder comer un rico y abundante asado, Lucía, recuperar a su hijo desaparecido. Cada uno de ellos trabaja de manera ardua durante las escenas, limpiando el lugar para la llegada de su ansiada felicidad y mientras eso sucede, se van develando sus deseos más íntimos.

Al pasar las escenas, se enteran que el Milagrero está cerca y van en su búsqueda. El hombre llega finalmente al lugar, pero no lo reconocen de inmediato, solo después se dan cuenta que es él y le comienzan a pedir que los ayude.

Pero, a diferencia de lo que esperaban, el Milagrero les dice que él no puede hacer nada, que todo está en sus manos y que deben ser ellos los que tomen “la sartén por el mango” para transformar sus vidas, que los milagros no existen y que no hay nada que él pueda hacer.

La desesperación, la rabia y la angustia invaden las almas de los personajes, los cuales le recriminan por su falta de ayuda, por verse marginados de la única y última esperanza que tenían para cambiar sus vidas.

El Milagrero no puede más y sus palabras lo sobrepasan, está cansado y no tiene fuerzas para seguir, ante la rabia y la desesperación de los integrantes del prostíbulo, entonces fallece, encontrando su verdadera libertad.

La obra presenta de forma cruda y directa la vida de estos seres, la marginalidad y el aislamiento en el cual se encuentran, la falta de fe en un Dios o por un país que no les da cabida al ser excluidos e ignorados por todos.

El lenguaje realista se manifiesta en el desgarramiento de estos cinco personajes, que están en un ambiente de promiscuidad, deseando limpiarse y encontrar, a través de un tercero, la solución a sus problemas, de un modo mágico y sin tener que hacer un trabajo arduo y por sus propios medios para que así ocurra un cambio en sus realidades.

Hechos consumados, 1981

Marta- Y va de too: viejos, cabros... ¿Pa ónde irán?

(Radrigán, 1998, p.182)

Hechos consumados presenta a dos marginales, Marta y Emilio, que llegan a un sitio baldío para descansar. Emilio ha salvado a Marta de morir ahogada en el río, aunque la mujer, en primera instancia no recuerda nada de lo sucedido.

Emilio le da a entender a Marta que ella terminó en el río tras haber intentado matarse. Posteriormente, ella le explica que no fueron así los hechos, que iba caminando y vio a unos tipos sospechosos, quienes deciden matarla lanzándola al río. Los personajes se conocen y tratan de amenizar su estadía en ese sitio. Marta se dedica a limpiarlo y ordenarlo dentro de sus posibilidades, pero todo cambia cuando aparece Miguel.

Miguel es el cuidador de ese lugar, una propiedad privada, lo que indica que Marta y Emilio no pueden permanecer allí.

Es justamente en este momento donde comienzan a desencadenarse los problemas, pues Emilio no quiere retirarse, está cansado de tener que moverse siempre un poco más allá y tener que trazar por algo que realmente no quiere.

La atmósfera se vuelve tensa y violenta. Marta trata de calmar la situación y ser conciliadora, pero no lo logra ya que Miguel teme perder su empleo si él los deja quedarse, pues también es un subordinado que solo recibe órdenes y está siendo vigilado.

La acción se acrecienta con la negativa de dejar el recinto, por más que Marta trata de hacer entrar en razón a Emilio, éste no quiere cambiar de opinión y se queda sentado en el lugar. Emilio no aguanta más que lo pasen a llevar y golpea a Miguel fuertemente hasta matarlo. Marta se encuentra desorientada con lo ocurrido y no comprende cómo llegó a pasar aquello.

La presencia del poder dentro de la obra de Juan Radrigán, no se evidencia a partir de protagonistas que lo representan, sino que se da a conocer por medio de ruidos, indicaciones en las didascalias o breves opiniones que manifiestan los personajes, como ocurre aquí con la presencia de esas personas que caminan sin rumbo.

Otra vez, al igual que en *El loco y la triste*, puede apreciarse cómo el personaje femenino trata de hacer de su entorno un hogar, es decir, se presenta a la mujer como símbolo del hogar, aquella persona luchadora que anhela pequeñas posesiones y la seguridad de que estas no le serán expropiadas.

Esforzándose por dignificar su condición humana con acciones simples como limpiar un sitio para que sea agradable, o conseguir cubiertos, con el objetivo de convertir el lugar en el que se encuentra en un hogar. Lo femenino es planteado como la necesidad de pertenencia a un lugar, para hacer menos miserable la soledad.

Esta obra reafirma grandes temáticas presentes en la dramaturgia del autor como la marginalidad, el abandono, la relación con Dios, siendo la producción más emblemática a nivel internacional Juan Radrigán.

Las brutas (1980)

Justa- Pal tiempo somos animales, ¿o te trató como otra cosa?

(Radrigán 1998, p.98)

Obra dramática escrita en el año 1980 basada en un hecho verídico, la muerte de tres hermanas ocurridas en el norte de Chile.

La obra presenta la relación de las hermanas Quispe Cardozo: Justa, Luciana y Lucia, las que se encuentran aisladas en un lugar inhóspito y alejado de las grandes masas ciudadinas.

El texto muestra los cambios en Chile a nivel político, los cuales los personajes desconocen y que les afectan en su desarrollo. De este modo se ven enfrentadas al paso de los años lo que conlleva un deterioro físico y mental el que es provocado por la calidad de vida a la cual han estado sometidas.

Escrita en tres actos, parte con un dialogo entre Justa y Luciana en donde Luciana le plantea a Justa sobre el deterioro físico que posee, señalándole que ya no es una joven y que su trabajo de pastoreo, corte de leña y otros no tiene los mismos resultados de años pasados. Ante este hecho, Justa se molesta y trata de cambiar el tema. Luciana le pregunta sobre el enamoramiento, tema que también evade. Mientras esto sucede, Justa se encuentra trenzando una cuerda que quiere a llevar a su padre. Durante el transcurso de la escena se habla sobre la soledad y el aislamiento en el que viven.

Luego llega Lucía desde el exterior, gritando por una pelea que se ha producido entre algunos de sus animales. La obra avanza y, poco a poco, van recordando hechos del pasado en relación al trabajo y la vida de ellas en ese lugar.

En los diálogos queda de manifiesto el descalce tecnológico y de calidad de vida, pues Justa relata lo vivido cuando fue a Copiapó y conoció la luz eléctrica o el agua caliente, hechos que las dos hermanas encuentran absurdos.

Al pasar al segundo acto la obra mantiene la misma atmósfera de soledad y trabajo, en donde lo único que saca a las mujeres de su rutina, es la visita de un vendedor afuerino que les cuenta sobre la vida en otros lugares.

La llegada de don Javier trae más desconsuelo, pues les cuenta sobre ciertos cambios ocurridos en la ciudad y les comenta cómo la mayoría de la gente está dejando sus lugares de origen para ir rumbo a la ciudad, a lo que Justa se niega rotundamente.

Por otra parte, Luciana está interesada en la ropa que trae y con ello demuestra el deseo por vivir y conocer el amor, a lo que Justa le rebate contándole lo que ella vivió y sufrió al deslumbrarse por un hombre que la violó.

Todos los hechos anteriores llevan al desenlace en el tercer acto. Justa convence a sus hermanas de la imposibilidad de seguir viviendo en esas condiciones, evidenciando que ellas ya no son capaces de sustentarse a sí mismas y tampoco pueden cambiar su forma de vida por otra desconocida, por lo cual deciden morir junto a todos sus animales.

Una vez tomada la decisión, matan primero a los animales y luego se dirigen a un lugar desolado en donde se amarran las tres de la cintura y se lanzan muriendo en el lugar. Una de las características que enfatiza en esta obra, es lo que provoca el aislamiento. Se marginan por fuerzas externas como la falta de oportunidades, el rechazo social, la distancia o, por la sencilla razón, de no encajar cómodamente en ningún lugar.

Las brutas, es un claro ejemplo de lo anterior, llegando inclusive a la muerte, el suicidio. La razón que las motivó fue el aislamiento geográfico en el cual vivían. Las mujeres estaban viejas para sobrevivir en condiciones de soledad y pobreza, y les aterraba la idea de cambiar aquella vida por una en otro lugar, por lo tanto, con su muerte se entiende el rechazo rotundo a la posibilidad de prolongar su existencia a cambio de una integración a la vida urbana.

Ellas, como muchos personajes de sus obras, parecen estar congelados en el tiempo y espacio, perteneciendo a un otro mundo, mundo que no es bien visto ni tampoco deseado.

Aparentemente han olvidado sus objetivos personales o proyectos de vida, por lo mismo, lentamente deja de tener sentido su existencia humana en este mundo, al cual ellas no pertenecen.

3.3 Temáticas de la dramaturgia radriganiana

Al momento de establecer los parámetros de análisis de la dramaturgia de Radrigán, deben ser consideradas las temáticas presentes obsesivamente en sus obras, analizando, además, su modo de aparición y la relevancia particular de cada una de ellas.

Dentro del universo de los temas más relevantes de la dramaturgia radriganiana, presentes en las obras seleccionadas para esta tesis, destacan:

La existencia de otro mundo

Los personajes de Radrigán son expulsados de todos los lados, de sus casas y ciudades o, tras ya haber sufrido un sinnúmero de expulsiones, se autoexpulsan en busca de su humanización.

(Hurtado, 1998, p.14).

La existencia de personajes complejos, en una lucha permanente por recobrar su dignidad, es un sello de la dramaturgia radriganiana. Estos personajes aparecen, además, ligados a un mundo específico, donde el aislamiento y el desposeer son una constante...

Este espacio de abandono es el único lugar al que los opresores no entran, ya sea porque no pueden o no quieren. La paradoja se encuentra en que estos poderosos, aunque no poseen una existencia como personajes, funcionan como entidad autónoma y superior que prohíbe a los marginados que puedan poseer algo, aun cuando ésta posesión aparentemente ya no tiene dueño y nadie la ocupa.

Este desposeer conlleva a la continua búsqueda de transformar cualquier lugar en hogar, sea limpiando o dando un toque personal como hacen los personajes femeninos de Radrigán, o cuidando y definiendo el espacio como hacen los personajes masculinos.

Este mundo tiene, también, como característica particular, la ausencia de Dios o cualquier otro ser superior que pudiese redimir a los personajes y sacarlos de su condición.

Muchas veces, el único modo de los marginados para sobrevivir en este mundo, es utilizando el alcohol y las drogas, elementos que de cierto modo anestesian el sufrimiento. Tales excesos causan la muerte prematura de estos personajes que no poseen una vida autónoma, sino, más bien, sobreviven, consiguiendo dar voz a las tristezas y soledades de sus iguales.

La promiscuidad

En ellos se encuentra lo más alto y lo más bajo de la especie humana.

(Radrigán, 1998, p.14)

La sexualidad desbordada es una temática que cruza la dramaturgia radriganiana, pues tanto el hombre cuanto la mujer, tienen un comportamiento promiscuo. Las mujeres ejercen la promiscuidad a través de la prostitución o la seducción desenfrenada. La búsqueda de una protección masculina conlleva a las mujeres radriganianas a realizar actos de desenfreno o de sumisión sexual. Los hombres, a través de los malos hábitos, transitan entre una dignidad inmensa y una conducta inaceptable. Independiente de la situación que la vida impone, muchos de los personajes no quieren tener tal actitud sexual; por el contrario, anhelan tener una pareja única, una compañía en aquel difícil y continuo camino.

El hábitat marginal

Este autor no idealiza a los sectores populares; no perdona ni justifica sus errores en consideración a su situación de oprimidos.

(Radrigán, 1998, p.14)

El hábitat marginal, es aquel de los sitios abandonados, basurales, casas poblacionales, terminales de buses, prostíbulos y todos los lugares donde la miseria y la desolación se hacen presentes. Este hábitat siempre tiene cerca el fantasma del desempleo crónico, sea éste concreto o solamente amenaza. Lo anterior genera una subdivisión en las clases más bajas, entre individuos con empleos miserables, esporádicos y con riesgo de ser destituidos y realidades de individuos desempleados, sin alternativa, que vagan sin rumbo. Este hábitat tan desolado, refleja una característica inimaginable de la conducta humana sometida a esta situación: la dignidad incondicional de esos seres.

Otra característica importante de los personajes de este hábitat es la jerga, ausente de garabatos excesivos, que enmarca las obras radriganianas en el mundo de la dramaturgia latinoamericana. A través del lenguaje Radrigán cambia la imagen social preconcebida del marginal, sorprendiendo al público con el discurso existencialista y profundo que pueden decir un alcoholístico o un mendigo.

La depresión y el existencialismo

La situación límite en que se desenvuelven estos seres hace que la profundidad de sus conflictos sea desesperada.

(Radrigán, 1998, p.14)

La depresiva dramaturgia radriganiana es consecuencia de la acumulación de carencias, abandonos y miedos crónicos de sus personajes, debido a la ausencia de estructuras familiares y sociales necesarias para el desarrollo de un individuo.

La depresión puede ser detectada de modo más objetivo en algunos personajes, producto de las carencias que sufren en su vida, pues el desposeer es tan intenso, que muchos no llegan ni a poseerse a sí mismos: son simplemente posesión de otros o peor, nadie los posee.

El aislamiento, la falta de creencias, el abuso del alcohol, el desgaste o la ausencia de las estructuras familiares y sociales, además de la soledad crónica, sea esta por ausencia de un compañero/a o amistades, provocan continuamente la depresión y la falta de esperanza de los personajes.

En términos existencialistas, podemos observar que los personajes de Radrigán en general, son víctimas de una sociedad cambiante, donde sus vidas ya no tienen sentido y ni funcionalidad, se auto-censuran y son censurados constantemente.

De acuerdo con esta visión, la libertad humana es escasa. Los personajes son rehenes de una vida que no les pertenece, por lo que se convierten en frágiles seres, que muchas veces, ni existen como personas y deambulan por las calles sin rumbo, con escasas esperanzas y sin ambiciones.

Para muchos de sus personajes, los deseos y anhelos son básicos, son necesidades mínimas para una existencia digna, como es poseer un lugar donde vivir, alimento, abrigo y tal vez lo más importante, afecto.

Violencia

Los atributos de aquellos que nos amenazan.

(Radrigán, 1998, p.11)

En el corpus de obras estudiadas, y que pertenecen a la dramaturgia escrita en el periodo dictatorial, se puede enunciar dos tipos de violencia, la intra-familiar y la social, expresadas a nivel psicológico y físico.

La violencia intra-familiar está presente, ya que estos personajes pertenecen a un círculo y a una estructura mínima, designada familia. Este espacio familiar se presenta en escena, tanto a través de los sucesos como en los diálogos, donde los personajes aluden a sus vivencias anteriores, muchas veces traumáticas.

La violencia social emerge en todas las obras, de un modo constante, siempre a través de un representante del orden o del vocero de algún propietario o, incluso, a través de la enunciación de las nuevas reglas progresistas, que imponía la nación a través de su situación política.

La violencia psicológica ejerce daños profundos en los personajes, siendo una de las más difíciles de detectar la que muchas veces es ejecutada por los propios familiares y cercanos. Este nivel de violencia surge por la ignorancia, convivencia y el miedo a estas nuevas reglas de conducta que estaban siendo implantadas en la sociedad chilena en este periodo.

La violencia psicológica produce un retroceso tanto cultural como social, provocando que los personajes, como los ciudadanos que habitaban Chile en este periodo, construyan su propia censura, la más cruel y devastadora de una sociedad, donde un individuo termina convirtiéndose en su propio delator y torturador.

Y por fin, y más expuesta, aparece la violencia física, que empieza a ser generada por las desposesiones de los personajes, quienes son violentados, tanto por agentes externos, como por la auto violencia al verse expuestos al frío, a la noche, al hambre, al alcohol, a los vicios, a la promiscuidad y a la realidad ineludible. Muchas veces cuando la violencia surge, por motivos materiales, el agresor es solamente un

oprimido más, que está siendo voz y cuerpo de una autoridad o de algún “propietario”.

Los agresores en las obras seleccionadas también están al borde de convertirse en marginados, pues difícilmente mantienen sus trabajos o tienen una mejor situación que aquellos a quienes violentan. Son al mismo tiempo, victimarios y víctimas de aquella sociedad que vivía cambios profundos, los cuales dejaron en los personajes, heridas equivalentes a las que experimentaron los chilenos de dicho período.

Discriminación

En general el género femenino...se sienten amenazados por el solo hecho de existir.

(Radrigán, 1998, p.11)

La discriminación aparece con expresiones extensas y variables en la dramaturgia radriganiana seleccionada en esta investigación. Los criterios de exclusión se relacionan principalmente con el género, las clases sociales, la raza y la opción sexual.

La discriminación que se profundizará en esta tesis es en cuanto al género femenino, donde se puede percibir, una descalificación de la mujer, en muchos diálogos entre los personajes y también en la toma de sus propias decisiones, imponiendo una conducta femenina frágil y doméstica.

Las mujeres de la dramaturgia radriganiana pertenecen de algún modo, a un tiempo y espacio distinto que los personajes del género masculino. Se percibe en ellas una atemporalidad en sus deseos, comportamientos e inquietudes. Todavía las figuras y roles tradicionales dentro de la familia son valorados, independientemente de que la mujer tenga o haya tenido algún tipo de empleo u oficio.

El personaje femenino, incluso en medio de una gran desgracia, se preocupa por el hogar, y si no lo posee, emplea todo su empeño para transformar cualquier lugar en hogar.

En algunos momentos, hasta se puede percibir una cierta frivolidad y distanciamiento con lo ocurrido debido a la situación del país. Las mujeres quieren que se dé solución a estas situaciones, para que así puedan volver a disfrutar de su hogar y estructura familiar.

Ellas no enfrentan los problemas sino que huyen de ellos, sea por medio del suicidio o autodenominándose frágiles e incapaces de solucionar las dificultades en las que están involucradas. El comportamiento femenino, expuesto en la dramaturgia radriganiana, es anticuado y se opone al sello de innovación y denuncia social, característica de su obra.

Las mujeres jamás convierten sus existencias en un elemento de lucha social ni se sienten responsables de cambiar la situación que vive el país. Tampoco arriesgan sus vidas para cambiar la realidad social. Son más bien, sumisas a las imposiciones y realidades que se les presentan constantemente en las obras, con una carga de desamparo constante. Los personajes femeninos con una edad avanzada, se convierten en mujeres muchas veces amargadas o nostálgicas de lo que no vivieron y que solamente se lamentan, recriminan y reclaman por los varones que les tocaron como parejas o por jamás haber tenido un compañero.

IV. Las relaciones entre el Teatro del Oprimido y la Dramaturgia Radriganiana

Este capítulo analizará las relaciones entre el Teatro del Oprimido y la dramaturgia Radriganiana. El origen de esto mismo, y los puntos descritos a seguir tal como ha sido desarrollado en esta tesis, surgen en el taller que la autora nombra en la Introducción, donde se aplicó simultáneamente ambas metodologías.

Las inquietudes de los participantes se convirtieron en puntos de análisis con el propósito de ampliar el campo de estudio de las investigaciones pedagógico-teatrales.

El resultado de esto mismo pretende posibilitar la utilización de tales metodologías de un modo más generalizado y con un campo de estudio conocido, generando áreas de prácticas pedagógico-teatrales sin la necesidad de tener un respaldo teórico al nivel de las lecturas comparadas de ambas.

Es importante indicar que las seis obras teatrales de Radrigán utilizadas para el desarrollo de esta tesis con las mismas que fueron escogidas por los mismos participantes del taller, ya que estos mismos consideraron que eran las más adecuadas para trabajar y aplicar las seis metodologías desarrolladas por Boal.

4.1 El medio como propulsor de la creación

4.1.1 Augusto Boal y el periodo dictatorial brasileño

En esta parte de la tesis observaremos las posibles relaciones entre las obras teatrales de Augusto Boal y Juan Radrigán, ambas realizadas en ausencia de la democracia y en un periodo dictatorial imperante en sus respectivos países (Brasil-Chile).

Boal desde corta edad fue una persona cosmopolita y se fue al exilio en el periodo dictatorial. Su condición económica le permitió conocer y estudiar en diferentes países. Es así que la relación de Augusto Boal con la dictadura fue más bien intelectual que empírica. Por supuesto que Boal vivió algunas situaciones de tortura, pero ninguna comparada con los demás compañeros que fueron durante décadas torturados y asesinados por su militancia creando, posteriormente, el partido político socialista más importante en Brasil, el actual PT.

El panorama que se le presentó a Boal fue transformador, ya que al no poder cumplir con sus metas teatrales en Brasil, las cuales consistían principalmente en producir obras realistas de agitación y propaganda que divulgaran el marxismo, tuvo que partir a otra realidad, pudiendo descubrir que no solamente la política y el hambre son elementos opresores en una sociedad. Este hecho lo obligó a distanciarse de los antiguos ideales políticos y profundizar en la búsqueda de otras opresiones humanas, más allá de las que el capitalismo generaba visiblemente.

La trayectoria de Boal tuvo un cambio de itinerario debido a la instauración de la dictadura militar en Brasil, teniendo que establecer su residencia en Europa, donde en la capital francesa tendría el financiamiento necesario para crear el primer C.T.O.

Esta permanencia en el viejo continente posibilitó el aceleramiento de la divulgación del sistema teatral del oprimido, el cual estaba siendo recién estructurado en esos años, producto del trabajo publicitario del gobierno francés y la contingencia dictatorial que imperaba en muchos países latinoamericanos. La eficacia de las técnicas metodológicas apoyaba la construcción y la estabilización del sistema,

consolidándolo como una herramienta no solamente artística sino también social, pedagógica y terapéutica.

Boal gracias a la adversidad y el impedimento de permanecer en Latinoamérica, específicamente Brasil, tuvo contacto con nuevos lenguajes y necesidades, lo que le permitió encontrar nuevas metodologías orientadas a los seres humanos del siglo XXI.

4.1.2 Juan Radrigán y el periodo dictatorial chileno

Vivió desde chico la marginalidad. Su padre era mecánico de tractores y acarreaba a su madre y a sus cuatro hermanos en un camión, dormían, vivían en ese camión, en medio de carreteras y despoblados.

(Foxley, 1986, p.35)

Se puede aseverar que Radrigán, es un denunciante de los aconteceres políticos-sociales, es decir, que el teatro para este autor es una manifestación artística que sirve como instrumento para reflejar su entorno.

Con el golpe de estado en Chile en 1973, el arte chileno en general sufrió con los cambios acontecidos, siendo el teatro una de las manifestaciones más perseguidas debido a su resistencia frente a los hechos sucedidos durante la dictadura. Es así, que a mediados de la década del setenta, los autores chilenos comenzaron a reaccionar creando un movimiento de resistencia frente a la autoridad a través de obras de fuerte contenido social, enfrentando de manera directa la represión ejercida por el gobierno y manifestando mediante los textos dramáticos puestos en escena por las compañías teatrales.

Además el teatro político está basado en su funcionalidad crítica y denuncia que es generado por el motivo de ser en aquel entonces y que además es potenciado por el origen similar de los personajes con el del creador de la obra. Es así que Radrigán se convierte en un relato vivo de aquellos desposeídos, un testigo de la situación relatada. A diferencia de otros artistas, Radrigán no hablaba directamente de política o crítica social, más bien, exponía sus personajes desposeídos, con textos avasalladores, evidenciando una crítica más bien existencialista, en una primera instancia.

4.2 La relación entre las temáticas

A continuación, se contrastaran las temáticas de ambos teatrólogos, con el objetivo de analizar en qué puntos ellas convergen o divergen, pues ambos autores circundan el mismo entorno, por un lado Boal y el Teatro del Oprimido buscan a través de su metodología generar:

Peças dos Grupos de Teatro do Oprimido refletem os desafios enfrentados por ti e pela tua comunidade, tais como a prevenção da infecção pelo HIV e o estigma e discriminação de pessoas vivendo com HIV e SIDA, as drogas, a preservação do meio ambiente, o acesso à água potável e saneamento adequado, as boas práticas de higiene individual e coletiva, o respeito pelos direitos humanos e da criança, a democracia, a corrupção, o acesso à educação, o trabalho infantil, o abuso e violência (UNICEF, s.f.).⁶⁴

Por otro lado, Radrigán denuncia la realidad de:

Los marginales, en tanto, carecen de los beneficios que la sociedad entrega a sus componentes: trabajo estable por el que se reciban remuneraciones acordes, salud, alimentación necesaria, seguridad (social). La carencia de satisfacción de las necesidades de sobrevivencia no entrega, sin dudas, una visión abrumante; sin embargo, tal como señala la socióloga Margarita María Errázuriz, es necesario adicionar el derecho al afecto, a la protección, a la recreación, al ocio, a la libertad, a la identidad, todas necesidades básicas a considerar (Olivares, 2010).

⁶⁴ Traducción al Castellano: (Obras de los grupos de Teatro del Oprimido reflejan los desafíos enfrentados por ti y por tu comunidad, tales como la prevención de la infección por HIV y el estigma y discriminación de las personas viviendo con SIDA, las drogas, la preservación del medio ambiente, el acceso a agua potable y el saneamiento adecuado, las buenas prácticas de higiene individual y colectiva, el respeto por los derechos humanos y de los niños, la democracia, la corrupción, la accesibilidad a la educación, el trabajo infantil, el abuso y la violencia).

Prevención de las drogas y el alcohol v/s La existencia en otro mundo

Boal presenta temáticas relacionadas con la prevención de drogas y alcohol, buscando lograr que los espectadores tomen conciencia de las consecuencias de su uso y eviten su consumo. Además propone que las drogas son un elemento más de manipulación del neo-liberalismo que imposibilita el cambio de realidad por parte del consumidor. El Teatro del Oprimido es utilizado en los 75 países donde está presente para promover en los jóvenes conciencia sobre las drogas y sus consecuencias, principalmente a largo plazo. El narcotráfico y los conocidos burros de carga⁶⁵ son comportamientos también debatidos en secciones de diferentes metodologías. Pero no solamente en secciones poblacionales tales temas son debate, en sectores de clase media y en sectores acomodados también son tema para ejercicio, tal cual representa Radrigán en sus personajes aquella necesidad de existir en otro mundo, jóvenes y adultos con situaciones socio-económicas resueltas, buscan las drogas lícitas e ilícitas para evadir las situaciones de abandono parental, las pocas habilidades comunicacionales, las carencias y el estrés de la vida moderna. Siendo por lo tanto este un tema transversal y combatido a diario en los grupos de T.O.

La dramaturgia de Juan Radrigán nos presenta muchos personajes alcohólicos, situados en lugares donde también la droga es un elemento accesible.

La incorporación de estos personajes con extrema dependencia, provenientes de los sectores más vulnerables y con accesibilidad a las drogas lícitas, demuestran el nivel en que los marginados presentados en la dramaturgia radriganiana evaden su vida diaria, como único medio de borrar por algunas horas y experimentar otras sensaciones que quisieran experimentar sin la tener que recurrir a elementos externos que condicionen sus vidas, llegando al extremo de imponer la muerte o vivir en muy mal estado de salud, como es el caso del Huinca en *El loco y la triste*.

⁶⁵ Burros de carga- Conocidos en países que hablan portugués por *mulas*, son personas que ingieren drogas encapsuladas para transportarlas a diferentes partes del mundo, generando tráfico tanto de personas como de drogas.

El embarazo en la adolescencia y la prevención de las Enfermedades de Transmisión Sexual (ETS) v/s La promiscuidad

Si bien Boal se preocupó de una población vulnerable y susceptible, como son los cambios en la etapa adolescente, el embarazo precoz y las enfermedades por contagio sexual. Uno de los ejemplos de tal preocupación y trabajo es el grupo “G.T.O. Maputo”⁶⁶ de teatro del Oprimido que reúne más de 2.000 niños y adolescentes con auspicio de UNICEF, en el combate a las enfermedades de transmisión sexual, además apoyan a los jóvenes ya infectados, entregándoles herramientas para que puedan llevar de un mejor modo esta situación.

Radrigán al revés de combatir o generar apoyo a este problema, proporciona una pantalla libre donde en gran medida los personajes incorporan comportamientos poco saludables y de descuido, además de situarse en lugares donde la promiscuidad abunda en lo cotidiano.

Por lo tanto, aquí no se ve una crítica y un cambio de la existencia de sus personajes y espectadores, sino una realidad que se mantiene a lo largo de los años como consecuencia de un panorama político y social.

Prostíbulos con sus prostitutas, cafishes y cabronas se encuentran en diversas obras del autor chileno, siendo un ejemplo de este punto *El toro por las astas*, y el personaje de La triste en la obra *El loco y la triste*.

En ellas, este oficio no se ejerce por gusto o por dinero fácil, sino como consecuencia de la falta de educación y oportunidades. Los hombres que acuden al prostíbulo no van sólo en busca de servicios sexuales, sino también en busca de compañía y cariño. A lo largo del análisis de las obras de Radrigán se generó un panorama sobre la sexualidad y el modo en que un estrato de la sociedad chilena lidia con ella durante el periodo dictatorial. En consecuencia, un elemento que se evidencia y que ésta tesis no se propuso dar cuenta, es la presencia de la Iglesia en la sociedad chilena, siendo ésta católica, en distinción al comportamiento representado por la población marginal en estas obras.

⁶⁶ Weblog oficial del grupo GTO, donde explican cuál es su misión y su metodología de trabajo. <http://gtomaputo.blogmozambique.com/> [Consulta: 3 Ferrero 2012]

La protección del medio ambiente v/s El hábitat del marginal

En este punto se encuentra por un lado Boal, autor que evidencia la importancia de la conservación del medio que habitamos. También le preocupa cómo el medioambiente se ve amenazado a nivel continental por el gran aumento industrial producto de la globalización, lo que deriva en la creación de una metodología que presenta lugares de interés para incentivar la protección del entorno.

Por otro lado, Radrigán no desarrolla tal arista, ya que los lugares donde habitan los personajes de su creación dramática, son espacios difícilmente encantadores y/o bellos como paisaje. No se preocupa por el cuidado o conservación del medio ambiente directamente, sino que sólo muestra cómo viven sus personajes en sitios abandonados, basurales, casas poblacionales, terminales de buses y prostíbulos, entre otros.

Por lo tanto, el hábitat en el cual se sitúa la acción está constituido por sitios marginales llenos de miseria y pobreza. Radrigán a diferencia de muchos autores y dramaturgos que evidencian las bellezas naturales y folclóricas de su nación, él recalca la imagen de la decadencia y del abandono de diversos lugares olvidados por parte de los sectores poderosos de la nación.

La compulsión al suicidio v/s la depresión y el existencialismo

Boal se abre a estas temáticas, dejando de ser un autor al que solo le interesa lo marginal para plantear otras tramas transversales a todos los sectores económicos. Dicha apertura comienza a desarrollarse en su estadía en Suecia, donde se da cuenta que muchas personas optan por el suicidio, sin motivos aparentes.

En la obra de Radrigán, si bien sus personajes transitan por espacios de existencia crueles y mezquinos, no buscan la salida de sus problemas o de su existencia en la muerte voluntaria, aunque algunos mueran buscando una salida como es el caso de Emilio en la obra *Hechos consumados*, quien decide morir en manos de

un tercero, antes de verse nuevamente sometido a la voluntad de otros y de tener que estar todo el tiempo reubicándose ante la ausencia de un lugar u hogar donde establecerse de manera fija.

La depresión se manifiesta como consecuencia de los problemas existenciales debido a la imposibilidad de calzar en algún sitio y de no ver en sus vidas sentido alguno, dado que han sido sometidos a su marginación de la sociedad. Muchos personajes son seres tristes y melancólicos como Marta de *Hechos consumados* o Made de *El toro por las astas*, quienes buscan poder cambiar sus vidas en manos de un milagrero y para así poder dejar atrás la pena que los acompaña desde siempre.

Hasta el suicidio, como hecho y resultado de la depresión, aparece en *Las brutas*, como respuesta al contexto en que quedaron expuestas estas tres hermanas.

La violencia intrafamiliar v/s la violencia en diferentes perspectivas

El tema de la violencia intrafamiliar, tanto física como psicológica, es frecuente en Boal. El Teatro Fórum, el Teatro Periódico y el Teatro Invisible, son las metodologías que dirigen su trabajo al combatir la práctica de los diversos tipos de violencia, siendo el Teatro Fórum el más eficaz para lograr la transformación de tales conductas, pues gracias a los debates, muchos participantes logran darse cuenta de las múltiples formas de violencia a las cuales están sometidos diariamente y las consecuencias que estas tienen en sus vidas.

La obra de Radrigán no pretende lograr un cambio concreto sino solamente retratar y describir, a través de sus personajes y situaciones, lo que ocurre a su alrededor.

Los personajes se sienten muchas veces amenazados por un factor externo y en otras, recurre a la presencia de ruidos y/o acciones que ocurren fuera del espacio dramático para generar un clima amenazante.

Sin embargo, en algunas obras como *Hechos consumados*, se presenta de manera física la violencia ejercida por Miguel sobre los demás personajes de la obra, utilizándola para hacerse respetar y mantener su trabajo. El saber que todo lo que

hace lo saben sus superiores, lo convierte así, en víctima más de la violencia psicológica.

Las diferentes formas de discriminación

La discriminación aparece como una temática fuertemente presente en la obra de ambos creadores. En toda Latinoamérica el tema de la discriminación es un factor que se acrecienta y que genera conflictos, ya sea por las condiciones políticas, por opción sexual, de género, culturales, étnico-raciales u otras. Tanto Brasil como Chile son países que a pesar de poseer mezclas de razas, clases, opciones sexuales, culturas y religiones, son pueblos que no han logrado desterrar la discriminación.

Boal trabaja a partir de su teatro en contra de la discriminación, tan presente en ciertos sectores de Brasil, para poder hacer un cambio y producir la unión, la tolerancia y la integración. En la obra de Juan Radrigán esta temática se presenta desde distintas perspectivas, siendo la más recurrente la discriminación ejercida a personas que no pertenecen a una clase social acomodada, ni tampoco a la clase media o baja, sino que son absolutamente marginales, especialmente en el caso de sus textos escritos en dictadura.

Los temas y las historias tratadas en la hábil dramaturgia de Juan Radrigán siempre tienen directa dependencia, de una u otra forma, explícitamente o implícitamente con la marginalidad, el aislamiento, la injusticia y la segregación por parte de unos hacia otros, lo que permite asociar y ubicar todas las obras de este autor, en algún claro contexto político, religioso, social, económico o cultural.

La recurrencia de estos temas nunca han cesado en las obras de Juan Radrigán, sólo han cambiado el lugar y las circunstancias en las cuales presenta a los personajes en relación a su historia y biografía, buscando crear con esto un nuevo mundo bajo la sombra de una realidad social discriminatoria, un submundo marginado, excluido y segregado por una elite bien posicionada. Siendo él fiel, al reflejo de una sociedad tercermundista donde la pobreza no es una idea, sino una realidad diaria y latente que

destruye a los personajes, quienes sin poder acceder a estudios y oportunidades, no pueden pensar o soñar con un futuro, teniendo que resignarse a sobrevivir diariamente, sin saber si al otro día seguirán ahí mismo.

Radrigán se distingue por ser uno de los dramaturgos chilenos responsables por la conversión de los marginados sociales en personajes protagónicos dentro de una obra, siendo representados contextualizado a la realidad político-social en que vivían. El lenguaje es cercano para las clases sociales marginadas, pues éste es el público objetivo al que el autor quiere llegar y esos son los personajes que quiere acercar al público no-marginal.

4.3 El otro género

A opressão da mulher tem sua causa na vontade [masculina] de perpetuar a família e manter intacto o patrimônio, a mulher se librerá dessa dependência absoluta à medida que se livre da família; si a sociedade, negando a propriedade privada, recusa a família, a sorte da mulher melhorará consideravelmente).

(Beauvoir, 1970, p. 263)⁶⁷

En esta parte de la tesis, se hace necesario analizar la presencia femenina, tanto en las descripciones técnico-metodológicas de Augusto Boal, como en los personajes de género femenino presentes en la dramaturgia radriganiana seleccionada en los capítulos anteriores.

La decisión de analizar el otro género de modo particular surge a partir de las inquietudes desprendidas tanto en el taller que dio origen a esta tesis como en el discurso de ambos teatrólogos; pues sus luchas están al servicio de los marginados y oprimidos, siendo las problemáticas de género femenino, en el contexto político-social de un periodo dictatorial, el menos trabajado y/o analizado explícitamente en sus obras y desde sus discursos.

Como parte de la investigación y dentro del marco teórico, se rescatará del libro *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir⁶⁸, los conceptos y comportamientos que ella asevera sobre la conducta femenina en el siglo XX. Siendo por lo tanto un puente para clarificar la presencia del otro género, el femenino, puesto que las desigualdades y las injusticias contra él, están presentes en los dos autores con los que se relaciona esta tesis.

⁶⁷ Traducción al Castellano: (Puesto que la opresión de la mujer tiene su causa en la voluntad [masculina] de perpetuar la familia y mantener intacto el patrimonio, la mujer se librerá de esa dependencia absoluta en la medida que se libre de la familia; si la sociedad, negando la propiedad privada, rechaza la familia, la suerte de la mujer mejorará considerablemente). Corchetes utilizados por el autor.

⁶⁸ Cabe señalar que la decisión de utilizar a Simone de Beauvoir como marco conceptual sobre el género femenino, en vez de teóricos como Michel Foucault o Judith Butler, se debe a que la creación de Simone de Beauvoir es contemporánea a la Revolución Cubana y ella pertenece al sexo femenino.

4.3.1 La presencia del otro género

Si observamos la trayectoria y las creaciones de estos dos teatrólogos durante el periodo dictatorial, Augusto Boal, que por su parte deseaba cambiar la sociedad, y, Juan Radrigán, que denunciaba la injusticia social, percibimos paradójicamente que en las obras de ambos la posibilidad de cambio social, tanto en cantidad como en calidad, y generada por el sexo femenino, es inferior a la generada por el sexo masculino.

Cabe señalar, que las comparaciones que se presentaran a continuación, están basadas en el caso de Augusto Boal, en sus dos libros escritos en el periodo dictatorial, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, 1973 y *200 Jogos para atores e nao-atores com vontade de dizer algo através do teatro* de 1988, los cuales describen tanto sus técnicas metodológicas, como las experiencias que tuvo al aplicar su metodología. En el caso de Juan Radrigán, la comparación se desarrollará en relación a los personajes femeninos, presentes en la dramaturgia seleccionada.

4.3.2 El otro género en las técnicas del Teatro del Oprimido

Nesse sentido mais arcaico do término, o teatro e a capacidade dos seres humanos, (ausente nos animais) de observarem-se a si mesmos em ação. Os humanos são capazes de auto observar-se em uma ação, capazes de pensar suas ações e de emocionar-se com os pensamentos. Podem verse aqui e imaginar-se como são agora e imaginar-se como serão amanhã. É por isso que os seres humanos são capazes de identificar (a eles mesmos e a outros) e não somente reconhecer (...). Identificar é a capacidade de verse além daquilo que os olhos veem, de escutar além do que os ouvidos escutam, é sentir além daquilo que toca a pele, é pensar além do significado das palavras

(Boal, 1988, p.14)⁶⁹

Es importante reflexionar sobre el valor de los medios de comunicación y del teatro en este hecho, ya que son el retrato de la sociedad moderna y donde nos reconocemos en los patrones impuestos.

A jovem de 18 anos quis como imagem da repressão o que ela mesma sofria, uma mulher deitada, com as pernas abertas, e um homem sobre ela, na posicionam mais convencional de fazer o amor, chamada papai-e-mamãe (imagem real). Eu pedi aos demais espect—atores que fizessem uma imagem ideal correspondente a esta mesma cena. Um homem se aproximou e inverteu as posições: a mulher por encima, o homem por abaixo. A jovem protestou e fez a sua própria estatua: homem e mulher juntos, com os rostos pegados, pernas entrelaçadas. Aquela era sua representação de dois seres humanos, duas pessoas fazendo o amor. Muito ingênua, naif, mais também muito sincera (Boal, 1988, p.37).⁷⁰

⁶⁹ Traducción al Castellano: (En el sentido más arcaico del término, el teatro es la capacidad de los seres humanos, (ausente en los animales) de observarse a sí mismos en acción. Los humanos son capaces de auto observarse en una acción, capaces de pensar sus acciones y de emocionarse con los pensamientos. Pueden verse acá e imaginarse como son ahora e imaginarse cómo serán mañana. Es por eso que los seres humanos son capaces de identificar (a ellos mismos y a otros) y no solamente reconocer (...) identificar es la capacidad de verse más allá de aquello que los ojos miran, de escuchar más allá de lo que los oídos escuchan, es sentir más allá de aquello que toca la piel, es pensar más allá del significado de las palabras).

⁷⁰ Traducción al Castellano: (Una joven de 18 años que hizo, como imagen de represión lo que ella misma sufría, una mujer acostada, con las piernas abiertas, y un hombre sobre ella, en la posición más convencional de hacerle el amor, la llamada padre-y-madre (imagen real). Le pedí a los demás espect—actores que hicieran una imagen ideal correspondiente a esta misma escena. Un hombre se

Obviamente una joven puede tener ingenuidad y romanticismo, el problema se genera cuando tales comportamientos son estereotipados, siendo el único proceder, repetido una y otra vez, en los medios de comunicación, como conducta única e ideal.

Muchos de los medios de comunicación continúan hasta la actualidad, repitiendo patrones que no corresponden a la realidad, suscitando rechazo y necesidad de aproximación al patrón mediático impuesto por una élite de la población. Frente a esta realidad, más frecuente en los países donde nuestras costumbres y realidades son teóricamente plasmadas a través de las teleseries o series que tienen como protagonistas mujeres ingenuas, donde solo se visibiliza un patrón de belleza artificial que valora los viejos modelos de dueñas de casa tradicionales, mujeres de familia que son mantenidas por sus esposos, o mujeres jóvenes que aspiran a reproducir dichos modelos.

Augusto Boal, como muchos brasileños de su generación, recibió patrones más antiguos acerca del género femenino, no obstante tales hechos no le impidieron visualizar los temas de género mientras estaba en el proceso de creación de sus metodologías. Además, Boal tuvo como figura emblemática en su carrera a su esposa Cecilia Boal, quien a través de su labor de psicoanalista lo ayudó a sistematizar una de sus metodologías más importantes: el Arco-iris del deseo. Esta metodología le permitió dar un giro en su carrera, pues cambió el significado del concepto del oprimido en todo su sistema, convirtiendo el concepto, más que en el típico estereotipo del marginal o perseguido político, en un concepto propio de cualquier persona que sufría una opresión independiente de su género, clase social, raza y opción sexual.

Obviamente, no sólo el prejuicio y la discriminación conscientemente explícita, son actitudes para menospreciar el género femenino, pues la súper protección y la amabilidad que muchos hombres ejercen con el objetivo de cuidar a las mujeres,

aproximó e invirtió las posiciones: la mujer por arriba, el hombre por abajo. La joven protestó e hizo su propia estatua: hombre y mujer juntos, con los rostros pegados, piernas entrelazadas. Aquella era su representación de dos seres humanos, dos personas haciendo el amor. Muy ingenuo, naif, mas también muy sincero). Paréntesis utilizados por el autor.

también pueden ser nocivos. Boal en esta cita, juzga como ingenuo un comportamiento que una joven cree adecuado, comprendiendo los modelos e ideales de las mujeres en aquel tiempo.

El prólogo se refiere particularmente a tales opiniones masculinas:

A opressão se expressa nos elogios as virtudes do bom negro, da alma inconsciente, infantil y alegre, do negro resignado, como adoração a mulher, realmente mulher, isto é, frívola, pueril, irresponsável, sometida ao homem. Todavia (...) a mulher é escrava da sua própria situação: não tem passado, não tem historia, nem religião própria. Um negro fanático pode desejar uma humanidade inteiramente negra, destruindo o demais com uma explosão atômica. Mas uma mulher nem em um sonho pode exterminar aos homens. Os laços que a unem a seus opressores não são comparáveis a nenhum outro. A divisão dos sexos, e um resultado biológico e não m momento da historia humana. Assim, a luz da moral existencialista, da luta pela liberdade individual (...) revela as circunstancias que restringem a liberdade do género feminino. (Beauvoir, 1970).⁷¹

En las primeras líneas del libro *O segundo sexo*, ya hay una señal de alerta acerca de acciones y expresiones cotidianas aparentemente inofensivas, de este tipo de mujer. Además, refleja la ausencia de historia, de religión y la limitación de los deseos femeninos de libertad, debido a las barreras sociales que son impuestas desde temprana edad. Asimismo ocurría en el inicio de los años ochenta. En una escena de Teatro Invisible Boal decide hacer una presentación en un ferry-boat sobre tratando el racismo hacia una mujer negra:

⁷¹ Traducción al Castellano: (La opresión se expresa en los elogios a las virtudes del buen negro, del alma inconsciente, infantil y alegre, de lo negro resignado, como ovación hacia la mujer, realmente mujer, esto es, frívola, pueril, irresponsable, sometida al hombre. Todavía (...) la mujer es esclava de su propia situación: no tiene pasado, no tiene historia, ni religión propia. Un negro fanático puede desear una humanidad enteramente negra, destruyendo lo demás con una explosión atómica. Mas una mujer mismo en un sueño no puede exterminar a los hombres. Los lazos que la une a sus opresores no son comparables a ningún otro. La división de los sexos, es un resultado biológico y no un momento de la historia humana. Así, a la luz de la moral existencialista, de la lucha por la libertad individual (...) revela las circunstancias que restringen la libertad del género femenino).

O barco estava cheio. Esse foi o espetáculo mais explosivo, mais violento, e que mais provocou reações energéticas. Num primeiro momento, uma atriz negra se sentou em um lugar estratégico e visível...no barco. Algum tempo depois, um italiano (também ator) se aproximou a jovem negra e ordenou que ela se levantará:

-Ela que é negra e está sentada, e eu que sou branco estou de pé? Não está bem.

Discussão violenta sobre os direitos raciais. A jovem negra, nervosa, se levantou, o italiano se sentou e começou a ler o jornal italiano. A bêbada, (atriz) que, como todos, tinha assistido a cena se aproximou ao italiano. Ela exige que o italiano se levante do lugar, pois:

-Você diz que este é um país de brancos, é certo, mas de brancos suecos, e você é italiano. ¡Saia!...

Um trabalhador (ator) se aproximou a mulher bêbada. Exigiu que ela se levantasse do seu lugar. A pesar de ser sueca, estava bêbada e não podia produzir. Para ele, a prioridade para estar sentado não era somente uma questão de raça e nacionalidade, e sim de classe social: ele é branco, sueco e está trabalhando numa oficina. Protesta general. O efeito acumulativo era extraordinário. Muita gente defendeu a bêbada, protestando e criticando aquela diferencia de direitos, de nacionalidades, de raças ou de classes. Um ator tentava convencer a jovem negra de volver ao seu lugar, ela recusava a caridade. Vários atores, sentados envolta, levantarão para protestar contra o prejuízo e cada um presentava suas razones: Eu me levanto porque sou brasileiro! Eu me levanto porque sou hindu! Eu me levanto porque sou pobre! Eu me levanto porque estou desempregado! Eu me levanto...! De estes, alguns eram atores do grupo, mas muitos eram verdadeiros usuários do ferry-boat que em nenhum momento perceberão que a cena tinha sido ensaiada (Boal, 1988, p.28).⁷²

⁷² Traducción al Castellano: (Un trabajador (actor) se aproximó a la mujer borracha. Exigió que ella se levantara de su lugar. A pesar de ser sueca, estaba borracha y no podría producir. Para él, la prioridad para estar sentado no es solamente una cuestión de raza y nacionalidad, sino también de clase social: él es blanco, sueco y está trabajando en un escritorio. Protesta general. El efecto acumulativo es extraordinario. Mucha gente defendió a la borracha, protestando y criticando aquella diferencia de derechos, de nacionalidades, de razas o de clases. Un actor intentaba convencer a la joven negra de volver a su lugar, pero ella reusaba la caridad. Varios actores, sentados al alrededor, se levantaron para protestar contra el prejuicio y cada uno presentaba sus razones: ¡Yo me levanto porque soy brasileño! ¡Yo me levanto porque soy hindú! ¡Yo me levanto porque soy pobre! ¡Yo me levanto porque soy desempleado! ¡Yo me levanto...! De éstos, algunos eran actores del grupo, pero muchos eran verdaderos usuarios del ferry-boat que en ningún momento percibieron que la escena había sido ensayada).

La escena anterior apunta a múltiples reclamos, donde los individuos del género femenino se disponen a protestar y luchar por sus derechos y más aún, por los derechos de los demás. Esta escena fue posible debido a un estilo teatral que interpeló a los espect-actores, ya que en periodos históricos anteriores las dictaduras censuraban tales debates, por lo tanto, surgieron metodologías como la descrita anteriormente:

Os oprimidos frente ao opressor (...) estávamos numa praça central (...) com todos os habitantes de uma pequena cidade...Foi uma experiência maravilhosa (...). Sobre todo porque foi a primeira vez, no Teatro-Fórum, que o público estava conformado tanto por oprimidos, como por opressores...Primero fizemos exercícios e jogos, depois começamos a primeira cena...uma jovem de 20 anos, quer sair depois da cena. Pede autorização a sua mãe. A mãe responde que depende do seu pai (...) a jovem diz que um dos seus irmãos vai acompanhar: as duas preparam a cena (...). O pai chega nervoso pelo custo da vida...aparecem os filhos machistas. Cada um exerce uma opressão distinta (...). O pai proíbe que a filha de sair. Os irmãos fazem o que querem, porque são homens (...). Fórum (...). Logo de terminar a cena modelo e antes de começar a discussão, existirão varias reações masculinas...maridos...ordenavam a suas mulheres que fossem a casa (...). Outros homens começaram a dizer que aquele não era um problema serio e que deverão discutir somente problemas sérios. As mulheres protestavam (...). O fórum começou (...). Três jovens se oferecerão para substituir a atriz (...) e tentarão romper a opressão. Os opressores (...)estavam muito bem treinados, os três foram finalmente derrotados. A quarta jovem fez o que para ela era a solução: a força (...) ela saiu (...) o padre terminou...fingindo que dava autorização. Uma senhora se dirigiu a mãe da quarta espect-atriz:

-Leve a sua filha daqui, pois si ela continuar dizendo essas coisas, jamais vai a ter noivo em Gordano.

-Não importa – respondeu orgulhosa a mãe da filha -, eu pago a passagem para que ela vaia a buscar noivo a Palermo.

Um homem corpulento quis substituir pai e expulsou a mãe da casa, ordenando que ela se fosse viver com seu amante. Seu pensamento era reacionário, se a sua filha cometia um pecado, era porque a mãe era puta. As mulheres protestaram furiosas! No final do fórum da primeira obra, uma das espect-atrizes comentou:

-Não tínhamos a coragem de dizer o que pensávamos aqui na praça pública, frente a todos, mas não tínhamos a coragem de dizer aqui, na casa. Com os homens, acontecia distinto: existem coisas que eles não se cansam de dizer na casa, mas tiveram medo de dizer aqui, na frente

de todo o mundo (Boal, 1988, pp. 49-50).⁷³

El comportamiento expuesto relata la realidad de muchos hogares hasta los días actuales, donde la madre es la responsable por la crianza y de un modo solitario, quedando como única culpable frente a un comportamiento inadecuado de sus hijos.

Sin defensa, las mujeres escuchan dichas críticas, pero en base a este relato y a las vivencias que la autora de esta tesis obtuvo al aplicar el T.O. en distintas comunidades, se puede concluir que el comportamiento masculino ejerce aún más poder y discriminación hacia la mujer cuando hay silencio y privacidad, cuando está en soledad, donde la fuerza física y la autoridad se muestran sin límites, estableciendo un espacio donde la mujer no alcanza a concebir una solución.

⁷³ Traducción al Castellano: (Los oprimidos al frente del opresor (...) estábamos en una plaza central (...) con todos los habitantes de una pequeña ciudad. Fue una experiencia maravillosa... Sobre todo porque fue la primera vez, en el Teatro-Fórum, en que el público estaba conformado tanto por oprimidos, como por opresores... Primero hicimos ejercicios y juegos, después empezamos la primera escena (...) una joven de 20 años, quiere salir después de la cena. Pide permiso a su madre. La madre le responde que depende de su padre (...) la joven dice que uno de sus hermanos la va acompañar: los dos preparan la cena (...) El padre llega enojado por el costo de la vida (...) aparecen los hijos holgazanes. Cada uno ejerce una opresión distinta (...). El padre prohíbe la hija de salir. Los hermanos hacen lo que quieren, porque son hombres (...) Fórum (...). Luego de terminar la escena modelo y antes de empezar la discusión, hubo hartas reacciones masculinas (...) maridos (...) ordenaban a sus mujeres que volvieran a la casa (...). Otros hombres empezaron a decir que aquel no era un problema serio y que deberían discutir solamente problemas serios. Las mujeres protestaron (...). El fórum empezó (...). Tres jóvenes se ofrecieron para substituir la actriz (...) e intentar romper la opresión. Los opresores (...) estaban muy bien entrenados, los tres fueron finalmente derrotados. La cuarta joven hizo lo que para ella era la solución: la fuerza (...) ella salió de cualquier modo (...) el padre terminó (...) fingiendo que daba permiso. Una señora se dirigió a la madre de la cuarta espect-actriz:

-Llévese a su hija de aquí, pues si ella continúa diciendo estas cosas, jamás va a tener novio en Gordano.

-No me importa – respondió orgullosa la madre de su hija -, yo le pago el pasaje para que ella vaya a buscar novio a Palermo.

Un hombre corpulento quiso substituir el padre y expulsó a la madre de la casa, ordenando que ella se fuera a vivir con el amante. El poseía un pensamiento reaccionario, si su hija cometiera un pecado, es porque la madre era puta. ¡Las mujeres protestaron furiosas! Al fin del fórum de la primera obra, una de las espect-actriz comento:

-No teníamos coraje de decir lo que pensábamos aquí en la plaza pública, al frente de todos, pero no tenemos coraje de decir lo que dijimos aquí en la casa. Con los hombres, ocurre distinto: existen cosas que ellos no se cansan de decir en la casa, mas tuvieron miedo de decirlas aquí, en frente de todo el mundo).

A diferencia del hombre, la mujer impone sus necesidades y derechos de modo más colectivo y público, pues al sentirse apoyada, alcanza a posicionarse de modo más libre frente a las opresiones.

Los trazos de discriminación al género femenino son escasos en Boal, pues como creador intenta no ejecutar actos opresivos, a pesar de que esta actitud le resulta difícil, pues él viene de una familia portuguesa con estructuras anticuadas y vivió periodos en los cuales tales debates no eran considerados urgentes.

4.3.3 El otro género en la dramaturgia radriganiana

En la dramaturgia radriganiana, observamos cómo el género femenino adquiere un punto de vista y a su vez, representa una radiografía de la sociedad chilena en el periodo dictatorial, forjando una visión machista que ha trascendido en el tiempo.

Cuestión de ubicación (1980)

En *Cuestión de ubicación* (1980), se percibe cómo los personajes son absorbidos por el síndrome del consumismo, situación que fracturó y frivolizó sus mentes y sentimientos. Así mismo, podemos establecer una relación respecto a su condición social, ya que ellos, a pesar de vivir en una casa muy precaria, de tener lo justo para alimentarse y a la hija más pequeña de la familia (Elizabeth) enferma, se preocupan solamente de los artefactos tecnológicos y de las apariencias. Comportamiento inducido por el capitalismo que se implementaba, donde las clases minoritarias eran estimuladas para adquirir diversos objetos, entre ellas artefactos tecnológicos, como medio de igualarse con las clases sociales más altas, produciendo en la adquisición de tales productos una satisfacción personal momentánea, reduciendo la imagen de rechazos, exclusión y marginalidad.

A igualdade só pode restabelecer quando ambos os sexos gozem de direitos juridicamente iguais; mas esta liberação exige a volta de todo o sexo feminino a indústria pública. A emancipação da mulher não é possível até que esta pode tomar parte na vasta escala na produção social, e o trabalho doméstico não ocupa si não um tempo insignificante. E esta condição só a podido realizar na grande indústria moderna, que não somente admite o trabalho da mulher em grande escala, e até mesmo o exige formalmente (Beauvoir, 1970, p.12).⁷⁴

⁷⁴ Traducción al Castellano: (La igualdad sólo puede restablecerse cuando ambos sexos gocen de derechos jurídicamente iguales; pero esta liberación exige la vuelta de todo el sexo femenino a la industria pública. La emancipación de la mujer no es posible sino hasta que esta puede tomar parte en vasta escala en la producción social, y el trabajo doméstico no le ocupe sino un tiempo insignificante.

En este texto existe una sumisión por parte del género femenino, dando a entender entre líneas, que la mujer es alguien que está al servicio, como una especie de esclava del hogar y de los hijos, sirviendo constantemente al género masculino. Además se muestra a la mujer como alguien que posee capacidad de contención emocional, pero así mismo como alguien frágil y dependiente del hombre y que no tiene la capacidad suficiente para asumir el gobierno de la familia.

Con estas actitudes, se está reafirmando que las capacidades y cualidades tanto del género masculino como del femenino, han sido trazadas con una desigualdad desde los principios de la existencia humana. La mujer también ha sido responsable, en alguna medida, de no hacer prevalecer los derechos igualitarios. Solo recién en el siglo XX y el siglo XXI, el género femenino ha podido posicionarse de una manera más justa en relación al hombre.

El invitado (1983)

En esta obra se percibe el esfuerzo de vida y el dolor a causa de las situaciones injustas que socialmente ocurren y que afectan a los que menos tienen. En este caso a Sara y Pedro, personajes marginales, que ante la crisis económica se ven enfrentados a la precariedad y a un despojo social, son víctimas del aislamiento, mal intrínseco de las sociedades a nivel nacional y mundial. A ellos no les quedó mejor vida que vivir en una sola pieza, lo que los lleva a sentirse frustrados, humillados y menoscabados, quedando en el desamparo social.

Se puede afirmar que el principal dolor que aquejaba a Pedro, no hacía referencia a su estado físico sino más bien a sus emociones. Sara nunca quiso tener un hijo, situación con la que carga y que Pedro le reprocha, ya que para él, la necesidad de una familia de vital importancia, sin importar la marginalidad o la pobreza en la cual vivían.

Y esta condición sólo ha podido realizarse en la gran industria moderna, que no solamente admite el trabajo de la mujer en gran escala, sino que hasta lo exige formalmente).

Los pobres tienen igualdad de derechos y los mismos privilegios en una sociedad, pero el género femenino más que el masculino, ha sido objeto de discriminación dejando de tener influencia social al ser omitida o anulada intelectualmente, ya que su condición de género marginal, no le permite interactuar en forma igualitaria.

A opressão padece no plano económico, não no sexual. No campo, a campesina toma parte considerável do trabalho rural; e tratada como servente; a vezes não come na mesma mesa que o marido e os filhos, (...) e as cargas da maternidade aumenta suas fátigas. Mas, sendo necessária para o homem, o mesmo que nas antigas sociedades agrícola, e também respeitada; os bens de todos eles, seus interesses, suas preocupações, são comuns; a mulher exerce na casa uma grande autoridade. Foram estas mulheres quem, desde o seio da sua difícil existência, puderam se afirmar como pessoas e exigir direitos; mas uma tradição de timidez e submissão pesava sobre elas (Beauvoir, 1970, p.57).⁷⁵

El loco y la triste (1980)

En esta obra se expone la cruda y déspota realidad en la cual viven estos dos personajes y además se devela la decadencia de la existencia humana, donde la soledad, la pobreza, la ignorancia y las injusticias, indudablemente anulan todo futuro en el cual ellos puedan sobrevivir. Imposibilitados de escapar del destino fatal que les espera, la compañía de ambos es el único remedio para combatir la soledad que arrastran.

⁷⁵ Traducción al Castellano: (La opresión la padece en el plano económico, no en el sexual. En el campo, la campesina toma parte considerable en el trabajo rural; es tratada como sirvienta; a menudo no come en la misma mesa que el marido y los hijos, trabaja más duramente que ellos, y las cargas de la maternidad aumentan sus fátigas. Pero, siendo necesaria para el hombre, lo mismo que en las antiguas sociedades agrícolas, es también respetada; los bienes de todos ellos, sus intereses, sus preocupaciones, son comunes; la mujer ejerce en la casa una gran autoridad. Fueron estas mujeres quienes, desde el seno de su difícil existencia, hubieran podido afirmarse como personas y exigir derechos; pero una tradición de timidez y sumisión pesaba sobre ellas).

O drama humano se descompõe em três momentos: em todo individuo existe uma vontade de poder, igualmente acompanhada por um complexo de inferioridade; esse conflito faz recorrer a mil subterfúgios para evitar a prova do real, que temem não saber superar; o sujeito estabelece uma distancia entre ele e a sociedade, a que teme: de aí provém as neuroses, que são um transtorno do sentido social. No que a mulher concerne, seu complexo de inferioridade se manifesta como vergonha de sua feminilidade (Beauvoir, 1970, p.63).⁷⁶

Se hace indispensable señalar el hecho puntual se desencadena en la forma en que ambos personajes viven, ya que ellos son el resultado de un fracaso social, ya que el Loco al no encontrar oportunidades para desenvolverse y surgir profesionalmente, encontró refugio en el alcohol, transformándose este problema en un mal endémico que lo margina socialmente. Así mismo ocurre con la Triste, a quien como a tantas otras mujeres, no se le brindaron oportunidades, teniendo que recurrir a la prostitución para sobrevivir.

La marginalidad es ejercida por alguien hacia otro, creando de este modo un complejo de inferioridad, haciendo que el individuo se distancie y se aleje socialmente, teniendo escasas posibilidades de lograr integrarse a la sociedad nuevamente.

Entendiendo esto, en el caso del género femenino se hace aún más complejo ya que observando a la triste, podemos entender que superar su condición se transforma en un abismo de desafíos personales y laborales, pues sus actos diarios evidencian la humillación que tiene que soportar como mujer junto a la vergüenza de pertenecer al sexo femenino.

⁷⁶ Traducción al Castellano: (El drama humano se descompone en tres momentos: en todo individuo existe una voluntad de poder, aunque acompañada por un complejo de inferioridad; ese conflicto le hace recurrir a mil subterfugios para evitar la prueba de lo real, que teme no saber superar; el sujeto establece una distancia entre él y la sociedad, a la que teme: de ahí provienen las neurosis, que son un trastorno del sentido social. En lo que a la mujer concierne, su complejo de inferioridad adopta la forma de un rechazo vergonzoso de su feminidad).

El toro por las astas (1982)

Esta obra presenta una de las principales temáticas de la era moderna, que es la utopía de un lugar más justo e igualitario para todos. En directa relación con los sueños que cada uno de los personajes tiene dentro de la historia, devela además una condición intrínseca del hombre, que es la espera de un ser con poderes milagrosos que solucione la vida de todos.

Esto impide al hombre entender que el único que puede cumplir sus sueños es él mismo, pero tomando en cuenta el mundo marginal en el cual viven estos personajes, no tienen más alternativa que encontrar la salvación en otra persona, como es el milagrero.

O feminista mais decidido da época e Poulain de la Barre (...) estima que, sendo os homens mais flertes, favorecerão ao só sexo (...), e que as mulheres acetam por costume esta dependência. Jamais ha tido sua oportunidade; carecerão de liberdade e de instrução. Assim pois, não seria justo julgaras de acordo com o que fizerao no passado. Nada indica que sejam inferiores ao homem. A anatomia revela diferenças, mas nenhuma de elas constituem um privilegio para os varões. E Poulain de la Barre concluiu exigindo uma sólida instrução para as mulheres (Beauvoir, 1970, p. 139).⁷⁷

De acuerdo a lo mencionado con anterioridad, el género femenino sin duda alguna, se ha visto opacado bajo la sombra del género masculino, aunque hombres y mujeres deberían tener los mismos derechos y responsabilidades.

Si se toma como ejemplo el sueño de Jaque o Lucía, donde una quería recuperar un seno que le fue amputado a causa de un cáncer y la otra quería recuperar a su hijo

⁷⁷ Traducción al Castellano: (El feminista más decidido de la época es Poulain de la Barre (...) estima que, siendo los hombres más fuertes, han favorecido a su sexo por doquier, y que las mujeres aceptan por costumbre esta dependencia. Jamás han tenido su oportunidad; han carecido de libertad y de instrucción. Así pues, no sería justo juzgarlas de acuerdo con lo que han hecho en el pasado. Nada indica que sean inferiores al hombre. La anatomía revela diferencias, pero ninguna de ellas constituye un privilegio para el varón. Y Poulain de la Barre concluye exigiendo una sólida instrucción para las mujeres).

desaparecido, se evidencia que en la dramaturgia de Radrigán, los sueños son de propiedad exclusiva del género femenino en aquel momento histórico, así como también, el hecho de perder un hijo, fecundarlo, dar vida y llevarlo en el vientre, son sucesos que el hombre nunca podrá vivir.

Hechos consumados (1981)

Esta obra ejemplifica una sociedad que prioriza el individualismo donde la solidaridad prevalece cuando hay intereses personales de por medio. Esta situación se hace concreta en el personaje de Miguel, quien pretende expulsar a Marta y Emilio del sitio en el cual están viviendo.

Estos dos personajes marginales, despojados de la vida, sin un lugar establecido, exiliados de su propio ser, cansados, agotados de deambular sin llegar a ningún puerto, intentan protegerse entre sí. Marta ejerce su protección al cuidar e intentar entregar un ambiente limpio y lo más cómodo posible a Emilio, y él la protege con su fuerza viril de los problemas que le pueden ocurrir.

Aunque Marta se presenta como una mujer independiente, necesita establecer un hogar y ser dueña de casa, transformándose en un reflejo de una sociedad machista. Como mujer, por más que tuviera opinión o capacidad de decisión, seguía dependiendo de los juicios parciales e imparciales del género masculino, mostrándose por fragilizada, aunque símbolo de pertenencia y pilar de un hogar.

Pouco a pouco, o homem ha mediatizado a sua experiência e, tanto em suas representações como em sua existência prática, o que ha triunfado foi o princípio viril. El Espírito ha triunfado sobre a Vida, a transcendência sobre imanência, a técnica sobre a magia e a razão sobre a superstição. A devolução da mulher representa uma etapa necessária na história da Humanidade, porque não era do seu valor positivo, e sim da debilidade do homem, de onde ela extraía seu prestígio; em ela se encarnavam os inquietantes mistérios naturais: o

homem escapa a sua influencia quando se libera da Natureza (Beauvoir, 1970, p. 13).⁷⁸

Las brutas (1980)

Es así como en el texto de *Las brutas*, podemos percibir como éstas tres hermanas, presas de una realidad con atribuciones masculinas, asumen su condición y costumbres sin esperanza de un futuro mejor. Por otro lado, podemos percibir como ellas deciden el futuro de sus vidas, situación que no es frecuente en los personajes femeninos de otras obras de Juan Radrigán, pues constantemente son los personajes masculinos, quienes deciden el destino o futuro de sus vidas e incluso de las vidas ajenas, tal como demuestra Emilio en *Hechos Consumados*, decidiendo no moverse una vez más del lugar.

Entendiendo lo anterior como el mundo en el cual están inmersas, las protagonistas no son capaces de enfrentar la vida tal cual como lo hacen los personajes, del mismo autor y mismo periodo, pertenecientes al género masculino.

Debido a la situación en que se encuentran Justa, Luciana y Lucia es importante reflexionar sobre las inquietudes y afirmaciones que propone Simone de Beauvoir:

O drama da mulher consiste no conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que plantea sempre como o essencial e as exigências de uma situação que constitui como algo sem essência. Como pode realizar um ser humano na situação da mulher? Qué caminhos estao abertos? Quais desembocao em caminhos sem saida? Cómo encontrar a independencia no seio da dependencia? Qué circunstancias limitan a liberdade da mulher? Pode esta superarlas? Aquí as questoes fundamentais que desejaríamos dilucidar. E decir, que, interesándonos pelas oportunidades do

⁷⁸ Traducción al Castellano: (Poco a poco, el hombre ha mediatizado su experiencia y, tanto en sus representaciones como en su existencia práctica, el que ha triunfado ha sido el principio viril. El Espíritu ha triunfado sobre la Vida, la transcendencia sobre la inmanencia, la técnica sobre la magia y la razón sobre la superstición. La devaluación de la mujer representa una etapa necesaria en la historia) de la Humanidad, porque no era de su valor positivo, sino de la debilidad del hombre, de donde ella extraía su prestigio; en ella se encarnaban los inquietantes misteriosos naturales: el hombre escapa a su influencia cuando se libera de la Naturaleza).

individuo, nao definiremos tais oportunidades em términos de felicidade, sim em términos de liberdade (Beauvoir, 1970, pp. 9-10).

⁷⁹

En relación a lo citado y asumiendo que su decisión final fue el suicidio, podemos comprender que los personajes no buscaban la libertad, sino por el contrario, buscaban huir de la desgracia y de la infelicidad que aumentaba.

Justa, Luciana y Lucia con su avanzada edad, se encontraban recluidas en lo más alto de un cerro, viviendo en un lugar geográficamente aislado de todo urbanismo, teniendo sólo como medio para subsistir, la crianza de algunos animales y un escaso plantío. Por ello, les resulta difícil poder independizarse una de la otra, provocando una frustración irrevocable, que les impide ver más oportunidades u opciones concretas o un futuro más alentador.

⁷⁹ Traducción al Castellano: (El drama de la mujer consiste en ese conflicto entre la reivindicación fundamental de todo sujeto que se plantea siempre como lo esencial y las exigencias de una situación que la constituye como algo sin esencia ¿Cómo puede realizarse un ser humano en la situación de la mujer? ¿Qué caminos le están abiertos? ¿Cuáles desembocan en callejones sin salida? ¿Cómo encontrar la independencia en el seno de la dependencia? ¿Qué circunstancias limitan la libertad de la mujer? ¿Puede esta superarlas? He aquí las cuestiones fundamentales que deseáramos dilucidar. Es decir, que, interesándonos por las oportunidades del individuo, no definiremos tales oportunidades en términos de felicidad, sino en términos de libertad).

4.4 Puntos de encuentro entre opresión y marginalidad

Las transformaciones del teatro no se explican por una evolución inmanente y por cambios de una década a otra, sino por acontecimientos históricos que marcan radicalmente la percepción del mundo, los intereses políticos, la concepción del teatro y de la cultura tanto de los productores como de los potenciales espectadores. Cambios que alteran la conformación del imaginario social y desplazan o alteran los sistemas de legitimación cultural.

(Villegas, 1997, p.173)

El eje común en la obra de ambos teatrólogos está dado por el relato de las realidades que vivieron. Como señala Juan Villegas, la aparición de este tipo de manifestaciones artísticas tan relevantes, como fueron las obras de ambos artistas, no se deben solo y exclusivamente a los cambios temporales, sino a hechos trascendentales que los afectaron y por ende, a una conexión con la sociedad como un todo.

Por lo tanto, en las creaciones de ambos en los periodos dictatoriales, se dedican a delatar las desigualdades e inequidades de una clase social, además de explicitar el efecto de la entrada del libre mercado que ha provocado graves quiebres en los distintos sectores de la estructura social.

Boal pretende con su teatro terminar con las opresiones, suscitando un cambio en las poblaciones que practican sus metodologías. Por otra parte la obra de Juan Radrigán, denuncia desde la escritura dramática, la marginalidad sin situarse en la concreción de la misma. De ahí, la tónica de su poética, donde las esperanzas y comportamientos de sus personajes no logran modificar su situación, quedando destinados a sobrevivir frente a las realidades impuestas.

Ambos teatrólogos asumen las influencias de las idiosincrasias de sus países de origen. Sin embargo, las temáticas que desarrollan en sus trabajos, explicitan problemáticas que se extienden a todas las naciones latinoamericanas. Visualizar tal relación es relevante para estudiantes de artes escénicas de ambos países, pues se genera una visión más amplia y tridimensional sobre la función que ambos artistas otorgaron a su arte.

4.5 El Teatro como herramienta social

O teatro foi uma obra de arte social e communal (...) na Grecia Antigua (...). A multidão reunida não *theatron* não era meramente espectadora, mais participantes, o sentido mais literal (...) as obras muitas vezes prestavam testemunho das tensões artísticas e políticas do final do século V, dos conflitos internos da polis...a entrar no auditório, cada espectador recebia um pequeno ingresso de metal (*symbolon*), com o número do assento gravado. Não necessitava pagar nada. Pericles tinha assegurado com isso o favor ao povo, as entradas sem custo, um teatro dividido pelas castas sociais (...) mas o que o espectador não sabia, eram que as obras tinham o objetivo de educá-los, de acordo com as regras impostas pela sociedade elitista grega. A condição necessária para esta experiência comunitária era la magnífica acústica del teatro al aire libre da Antigüidade.

(Berthold, 2007, pp.112 – 115)⁸⁰

El teatro desde sus orígenes, tuvo diversas funcionalidades las cuales se fueron transformando a lo largo de los periodos históricos y el interés de las elites gobernantes. A través de la historia de las Artes Escénicas, se han podido observar distintas manifestaciones sociales, que dan cuenta de cómo el teatro ha contribuido al desarrollo de la humanidad, tanto en el ámbito individual como grupal.

Asimismo, pone en evidencia su capacidad como arte, de cumplir múltiples funciones en distintos periodos históricos, siendo la labor educativa del teatro, una de las más importantes y continuas en el tiempo. También se puede señalar que el teatro ha sido permanentemente una herramienta de transgresión, marcando la historia de un

⁸⁰ Traducción al Castellano: (El teatro fue una obra de arte social y comunal, jamás eso fue más verdadero que en la Grecia antigua (...). La multitud reunida en el *theatron* no era meramente espectadora, más participante, en el sentido más literal...las obras muchas veces prestaban testimonio de las tensiones artísticas y políticas del final del siglo V, de los conflictos internos de la polis (...) al entrar en el auditorio, cada espectador recibía un pequeño ingreso de metal (*symbolon*), con el número del asiento grabado. No necesitaba pagar nada. Pericles había asegurado con eso el favor al pueblo, las entradas sin costo, en un teatro dividido por las castas sociales (...) pero lo que el espectador no sabía, eran que las obras tenían el objetivo de educarlos, de acuerdo con las reglas impuestas por la sociedad elitista griega. La condición necesaria para esta experiencia comunitaria era la magnífica acústica del teatro al aire libre de la Antigüedad).

pueblo o nación, al actuar como un espejo de una realidad social que lo convierte en una poderosa herramienta socio-cultural.

Desde los tiempos antiguos, hasta llegar a los años 70 en Latinoamérica, el teatro sirvió siempre como herramienta social y pedagógica para desarrollar diferentes opiniones críticas y para ajustar lineamientos políticos.

Con el objeto de contribuir a la comprensión de esta investigación, se hace necesario plantear en forma sintética, las más destacadas etapas y distintas vías en que el teatro ha seguido este camino en occidente.

Por ello, se presenta, en la página siguiente y a continuación, una tabla elaborada a partir de la investigación histórico-teatral que propone Berthold (2007) clarificando la utilización del teatro como herramienta social.

EL TEATRO COMO HERRAMIENTA SOCIAL			
<i>Época Histórica</i>	<i>Clásica</i>		<i>Edad Media</i>
	<i>Grecia</i>	<i>Roma</i>	
Herramienta Social	Educar, a través de la tragedia, utilizaba la catarsis como fórmula para sensibilizar al pueblo, para que éste pudiera aprender y comprender la realidad. La sátira por medio de la crítica buscaba crear una conciencia en la sociedad.	Por medio de las farsas y comedias, que en su mayoría, hacían alusión a lo sexual y solo pretendían entretener a la sociedad.	A través de las obras Auto sacramentales, se buscó acercar al pueblo a Dios. La principal labor era hacer catequesis.
<i>Época Histórica</i>	<i>Renacimiento</i>	<i>Época Moderna</i>	<i>Época Contemporánea</i>
Herramienta Social	A través de las obras de teatro se buscó educar, regresando a la concepción clásica de Grecia. Sumado a lo anterior, el teatro pretendió globalizar a la sociedad.	El teatro sirvió no tan solo para mostrar una nueva época que estaba naciendo, sino también como un medio publicitario y propagandístico, diseñado por una sociedad que avanzaba tecnológicamente.	El teatro ayudó a superar las grandes catástrofes mundiales, actuando de modo terapéutico para sanar el dolor existente. Gracias a lo anterior, nacieron las vanguardias artísticas que pretendieron liberar, emocional y catárticamente, el sufrimiento de la sociedad.

4.5.1 Los cambios que busca el Teatro del Oprimido

El Teatro del Oprimido posibilita, a través de sus técnicas metodológicas, diversos tipos de cambios a nivel social, cultural y económico, entre los más relevantes. Lo que Boal hizo con el teatro fue romper las estructuras elitistas que se mantenían desde el siglo XX, tales como la absoluta presencia de actores profesionales en el escenario, la cuarta pared, la implementación de la dramaturgia de modo integral y la utilización de una estética propia, que no pertenecía ni era creada por el público.

Boal fomentó la idea de que las estructuras teatrales no eran un aporte a la organización de los seres humanos, por lo cual deberían ser destruidas. En busca de ese objetivo creó el T.O., que se puede definir como un arte liminal, pues de acuerdo con el significado desarrollado por Víctor Turner, en su libro *El proceso ritual* (1988), de liminalidad, se puede comprender como una conceptualización de un estado de expresión anti-estructura y anti-jerarquía social, donde las costumbres tradicionales son fragmentadas por medio de la abstracción, potencializando la reflexión que viabiliza los estados igualitarios en la sociedad.

Algunos teóricos y críticos teatrales consideran que el Teatro del Oprimido está en la liminalidad, no solamente bajo el concepto de Víctor Turner (1988), sino también en base al significado de esta palabra en latín, que significa amalgama, ya que es un arte híbrido y de fusión con la pedagogía y con conceptos terapéuticos. Definir el Teatro del Oprimido como una manifestación social y no artística es liminal, pues no se integra a ningún estilo teatral del siglo XX, estando simultáneamente en todas partes del mundo, buscando promover la libertad integral del ser humano desde su origen.

La biografía de Boal correspondiente al período dictatorial latinoamericano, permite observar su búsqueda inicial por los cambios sociales, estructurales y paradigmáticos del arte. Boal deseaba inspirar a los distintos oprimidos de sus talleres y grupos para que se rebelaran ellos mismos contra su propia opresión.

Por lo tanto, los espacios escogidos para articular grupos teatrales y/o CTO siempre implicaban, trabajar con personas o grupos que sufrían opresiones y que no poseían herramientas que posibilitaran revertir sus situaciones particulares.

4.5.2 La realidad que denuncia la dramaturgia radriganiana

Una de las características más relevantes que marca la diferencia de su creación con la de otros autores dramáticos que también escriben para retratar la realidad, es que Radrigán escribe sobre una realidad que conoce y que vivió desde su niñez.

Desde los dieciséis años, comenzó a escribir sus primeros poemas y cuentos cortos que ya esbozaban los mismos temas que desarrollaría posteriormente: la soledad, la desesperanza y por supuesto, la marginalidad. La denuncia que ejecuta su dramaturgia es potenciada por la forma en la cual aborda su creación, la que podríamos considerar realista, reforzada por el lenguaje empleado. Los modismos utilizados hacen un retrato, en primera instancia, de quién está hablando y nos provocan ambigüedad a lo largo de la trama, cuando el mismo personaje puede distanciarse de sí mismo ejecutando un discurso existencialista profundo y en otro instante, vuelve automáticamente al comportamiento esperado.

La utilización de los típicos “garabatos” cuando se relata la vida de los marginados son escasos en sus obras, sin embargo, son debidamente justificados cuando se presentan. Sus personajes son respetuosos y educados, haciendo que el lector reflexione sobre la imagen que posee sobre tales individuos. Leer las obras de Radrigán conduce a la pregunta constante de si realmente lo presentado podría ser el comportamiento real de un marginal, o bien, si dicho actuar graficaría el deseo de cómo nos gustaría que ellos se comportaran. O más aún, si la dignidad que se les otorga está basada en sus discursos sorpresivos o solamente en el hecho de existir.

En *El Telón*, Radrigán encontró la posibilidad de montar gran cantidad de sus obras de modo fidedigno, siendo representadas en Chile y el extranjero. Los mismos intereses e inquietudes posibilitaron que la compañía hiciese obras sobre la marginalidad para personas que no vivenciaban esa realidad. Ellos hacían un teatro popular de contingencia nacional, sin recurrir a la típica imagen del pobre sucio, viejo, pidiendo limosna.

Finalmente, se puede aseverar que la dramaturgia de Juan Radrigán denuncia realidades momentáneas, promoviendo interrogantes propias de los distintos estratos de una sociedad que permanece en continuo cambio.

4.6 El público objetivo versus lector modelo

4.6.1 El público objetivo en el Teatro del Oprimido

A liberação do espectador, sobre quem o teatro se acostumou a impor visões acabadas do mundo. É considerado que quem faz teatro, em general, são pessoas direta ou indiretamente, relacionadas com as classes dominantes, e lógicos que estas imagens tinham uma visão da classe dominante. O espectador de teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva destas imagens (...). O espetáculo é uma preparação para a ação. A poética do oprimido é essencialmente uma Poética da Liberação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e acciona por si mesmo! Teatro e ação! Pode ser que o teatro não seja a revolução em si mesmo, mas não tenha dúvidas: é um ensaio da revolução!

(Boal, 1973, pp. 235-237)⁸¹

El público en el Teatro del Oprimido es sin duda, uno de los signos más importantes en este sistema teatral, tanto que Augusto Boal creó un nombre particular para denominar a los espectadores de sus obras: el espect-actor.

Boal inventó el concepto de espect-actor, pues no le interesaba que su público tuviera el comportamiento de un típico espectador teatral occidental del siglo XX. Las conductas pasivas que delegaban el poder de la palabra al actor, no le resultaban interesantes o atractivas, ya que sólo remitían al espectador asistir a un espectáculo sin ser partícipe de la escena.

⁸¹ Traducción al Castellano: (La liberación del espectador, sobre quien el teatro se acostumbró a imponer visiones acabadas del mundo. Es considerado que quien hace teatro, en general, son personas directas o indirectamente, relacionadas con las clases dominantes, es lógico que estas imágenes tengan una visión de la clase dominante. El espectador de teatro popular (el pueblo) no puede continuar siendo víctima pasivo de estas imágenes (...). El espectáculo es una preparación para la acción. La poética del oprimido es esencialmente una Poética de la Liberación: el espectador ya no delega poderes a los personajes ni para que piensen ni para que actúen en su lugar. ¡El espectador se libera: piensa y acciona por sí mismo! ¡Teatro es acción! ¡Puede ser que el teatro no sea la revolución en sí misma, mas no tenga dudas: es un ensayo a la revolución!).

Boal posiciona la importancia de un espectador activo, hasta generar la creación del concepto espect-actor, en base a su creencia de que todos los teatros populares en Latinoamérica persiguen este mismo objetivo.

La intención es alcanzar una liberación socio-cultural que se oponga a la opresión de la cultura dominante y que no sigue necesariamente los patrones socio-económicos en los cuales el individuo está inserto. Se trata del teatro como lugar de ensayo de ciertas acciones para ganar mayor experiencia y así lograr la ejecución de sus metas en distintas áreas de la vida, sean ellas profesionales, laborales, sentimentales, familiares y/o religiosas.

El público objetivo deseado del Teatro del Oprimido es cualquiera que se sienta oprimido o tenga el objetivo de exterminar la represión en sus diferentes formas de manifestación. La especificidad del público se da más bien, por las temáticas y objetivos que están presentes en las obras escenificadas, sin interferir directamente en la metodología escogida por la compañía teatral.

Los espect-actores deben estar oprimidos o interesarse por los mecanismos de opresión en los cuales están inmersos, sean opresiones económicas, sexuales, sociales, étnico-raciales, de género, por discapacidad o cualquier otra característica que ellos posean.

Se hace necesario mencionar que los C.T.O. oficiales y las compañías más tradicionales del Teatro del Oprimido, desde su creación hasta hoy, se dedican a públicos objetivos muy particulares para potenciar así la posibilidad de cambio de un determinado grupo. Entre los más frecuentes están las mujeres, los afro-descendientes, los descendientes de pueblos originarios en Latinoamérica, los analfabetos, los adictos, los homosexuales, bisexuales y lesbianas, los ciudadanos en situación de riesgo social y los adolescentes con problemas de conducta, entre otros, siempre dependiendo del objetivo de la compañía, del país y región donde sean presentadas las obras de Teatro del Oprimido.

4.6.2 El lector modelo de la dramaturgia radrigiana

Así, pues, el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedertería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión, el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.

(Eco, 1987. p. 2)

En este punto, analizaremos la propuesta del lector modelo que propone el semiólogo italiano Humberto Eco, para definir cuál sería el público lector de la obra del dramaturgo chileno Juan Radrigán.

Cuando Humberto Eco (1987) se refiere al lector modelo, señala a aquel lector o espectador al cual de manera consciente está dirigida la creación, siendo en este caso importante definir cuál sería el público objetivo que puede entender y comprender la dramaturgia de Radrigán; “Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (Eco, 1987, p.1).

La dramaturgia de Juan Radrigán se nos presenta como una obra con espacios de ambigüedad o de indeterminación para que sean cerrados por los lectores, término que Humberto Eco denomina espacios en blanco.

De esta manera, Radrigán se preocupó especialmente de la forma pero sin desentenderse del contenido que presentaban las historias. No entregaba toda la información en sus textos, ya que consideraba que el lector o espectador poseía conocimientos históricos, informativos y/o vivenciales para completar sus propuestas. No trataba al individuo como ingenuo o ignorante, sino como integrante activo de la sociedad, con capacidad de crítica y reflexión.

Siendo inmediato y fugaz, permite una reflexión, tanto al autor como al espectador, sobre este aluvión de cosas que ocurren al hombre actual aquí y en el mundo. La comunicación es más fácil a través del diálogo. Además, el autor debe plantear las cosas de tal manera que, a través de la escenografía y la ambientación, más el diálogo, se defina de inmediato el personaje con su historia. Cada personaje con su historia. El espectador debe saber quiénes son y lo capta en ese momento (Zegers, 1999, p. 193).

Dado lo anterior, es relevante para esta tesis, el hecho de que el dramaturgo permitió la existencia de un nuevo lector modelo, en el panorama teatral de la época. Radrigán incluye una variada gama de públicos, pues sus obras son presentadas en los más variados sectores de Santiago y regiones, algunas de sus obras son de lectura obligatoria de acuerdo con el Ministerio de Educación⁸², lo que demuestra la gran acogida que tuvo, no sólo en el medio artístico nacional, sino también en sectores sociales en los cuales el teatro no tenía llegada. Por lo tanto, su lector modelo no era solamente un burgués intelectual, sino también aquel hombre sin educación que recibía y completaba las historias a partir de su vivencia empírica. Así, sólo aquellos lectores modelos que poseían conocimientos previos sobre la dictadura o de las temáticas que él desarrollaba, podían entender su poética.

Radrigán, al incorporar personajes marginales como protagonistas únicos del espacio dramático, los sitúa al centro del debate, cooperando así a que la problemática de la dignidad sea un tema universal.

⁸² Ver normativa en la página oficial del Ministerio de Educación: www.mineduc.cl

4.6.3 La relación entre el público de las técnicas del Teatro del Oprimido y la dramaturgia radriganiana.

El destacable aporte de ambos artistas a sus públicos específicos, generando una instancia de reflexión sobre la dignidad humana. Independiente de su condición socio-cultural o raza, ambos creadores toman la opresión como resultado de una sociedad capitalista y ponen al marginado como eje central. Debido a la trascendencia de sus obras, tanto Boal como Radrigán logran llegar a una amplia gama de públicos objetivos: artistas, estudiantes, profesionales, militantes políticos, adultos en proceso de alfabetización, entre otros.

Asimismo, algunas de las obras de ambos autores son lecturas o prácticas metodológicas obligatorias en las carreras de teatro y literatura en Latinoamérica, incitando a los jóvenes universitarios, particularmente brasileños y chilenos, a investigar sobre las luchas sociales y ser responsables socialmente como futuros profesionales.

4.7 La dignidad, como militancia

Para comenzar el análisis, resulta pertinente recordar la definición del término dignidad propuesta por la Real Academia española (Año):

Dignidad (RAE, 2001)

(Del lat. *dignitas*, -*ātis*).

- “Cualidad de digno”
- “Excelencia, realce”.
- “Gravedad y decoro de las personas en la manera de comportarse”

Definir el concepto de dignidad es complejo por lo tanto cabe señalar las aseveraciones de Kant, quien logra aclararnos sobre:

El concepto de *dignidad humana* es una expresión eminentemente ética. En diversas constituciones latinoamericanas (como la brasileña y la chilena), este concepto aparece expresamente en relación con el respeto absoluto que se le debe a la persona humana. Como es sabido (...). Kant Concibe la “dignidad” como un valor intrínseco de la persona moral, la cual no admite equivalentes (...) ser dotado de razón y voluntad libre, el ser humano es un fin en sí mismo, que, a su vez, puede proponerse fines. Es un ser capaz de hacerse preguntas morales, de discernir entre lo justo y lo injusto, de distinguir entre acciones morales e inmorales, y de obrar según principios morales, es decir, de obrar de forma responsable. Los seres moralmente imputables son fines en sí mismos, esto es, son seres *autónomos* y merecen un *respeto incondicionado*. El valor de la persona (...) proviene de la dignidad que le es inherente a los seres racionales libres y autónomos. La dignidad es una instancia moral que distingue al ser humano de los animales “y lo ennoblece ante todas las demás criaturas. Nuestra obligación con nosotros mismos es no negar la dignidad de la humanidad en nuestra propia

persona” (Kant, I.1964: a 119). el fundamento de la dignidad humana radica en la autonomía y la capacidad moral de los seres humanos (Michellini, s.f).

Para este análisis solo serán consideradas las primeras tres definiciones que están de la Real Academia Española, ya que poseen directa relación con cualidades humanas. Se considera la dignidad como un concepto inherente al ser humano, es decir que todos nacemos con ella, siendo una cualidad innata y de derecho intrínseco de nuestra especie, la cual no se desarrolla con el paso del tiempo sino que nos acompaña desde el momento en que somos concebidos.

Juan Radrigán asume en su dramaturgia el compromiso con la representación del mundo, la perspectiva y el discurso de aquellos con menos posibilidades de alcanzar a ser considerados –vistos y/o escuchados– en el entramado social cotidiano. En este intento sus personajes emergen como portadores de una significativa densidad histórica y cultural, propia del mundo popular y del registro oral, recuperada en su autonomía, validez y dignidad. A la vez, este rescate no es idealizador ni complaciente, no hay en el autor conmiseración para con sus personajes sino el máximo de exigencia, obligándolos a enfrentarse con la mayor dureza a sí mismos como condición esencial para acceder a una eventual rehumanización. Por último, y en tanto lo anterior ocurre siempre en situaciones límite, la intensidad de esta experiencia existencial contribuye finalmente a superar la estrecha caracterización socioeconómica de los personajes de la ficción para abrir la interpretación de la misma hacia una reflexión sobre la condición humana en general. (Albornoz, 2005).

Radrigán interpela al lector/espectador a través de un movimiento cíclico generado por sus personajes que persiguen la dignidad para ser dignos y/o son dignos porque buscan la dignidad. Independiente de cuan bajo caen los personajes social o moralmente, su dignidad ofrece apoyo para que se levanten, revelando un discurso sorprendente, siendo poco creíble que, en momentos de tan profundo vacío y desposesión, puedan expresarse con un lenguaje tan versátil.

El autor (Radrigán) impregna en sus personajes esta característica para darles grandeza a los individuos. Los miramos porque son dignos, o son dignos porque los miramos. Son conclusiones circulares que empiezan, terminan y vuelven a empezar con seres básicamente exiliados de su propia tierra.

Un lenguaje popular, desdentado y a tirones utilizan los personajes de Radrigán. Pero con un vuelo que permite pasar de la anécdota a niveles profundos de la existencia humana. A través de un decir cotidiano e imperfecto se filtra un tono poético que transporta, valora y reivindica los derechos básicos del ser humano, y que asoman a la intemperie aunque estén aplastados por toneladas de mercado (Pulgar, 2011)

La dignidad es parte constitutiva de los personajes que poseen carencias materiales, otorgándoles la facultad de poder decidir sus propias vidas, de aceptar, rechazar o ignorar ciertas situaciones presentes en sus obras. Un ejemplo de ello, se presenta en el personaje de Emilio en la obra *Hechos consumados*, quien no acepta ser desplazado y que lo pasen a llevar como le ha ocurrido a lo largo de toda su vida. Al contrario, muestra la voluntad de decidir sobre su propia existencia aunque esto ocasione su muerte, dando testimonio de que su dignidad es aún mayor.

Radrigán también expone la sociedad que marginaliza a sus integrantes, ya sea mediante un representante de la empresa que lo echó de su empleo o de una sociedad que discontinuó su oficio, debido a la informatización o industrialización.

Los personajes radriganianos no escalan socialmente, más bien tratan de superar su continua inestabilidad, ya que presienten que en cualquier momento su realidad vital decaerá. Las esperanzas o buenas noticias no existen, ya que las desgracias inevitablemente, vuelven a ocurrir.

Por su parte, Boal expresa su deseo de cambiar la realidad de los practicantes de su sistema teatral y enfatiza su esperanza en la capacidad del individuo de transformar su sociedad.

En Boal la dignidad es trabajada como un valor ético particular que se puede comprender como una virtud, donde una persona no puede concederlo, ni mucho

menos quitárselo a alguien, porque es un privilegio esencial de la condición humana. No todos los hombres tienen conciencia de poseer dignidad, por eso es tan valioso el trabajo que ocurre en las obras de Teatro Fórum, donde el público al entrar en el escenario y actuar, se da cuenta de sus derechos y de las opresiones que ocurren en su cotidiano mediante la interpretación de un personaje, olvidándose de que deben apropiarse de la dignidad ya que es inherente a la condición humana.

El T.O. con sus metodologías pretende, que en cada área específica de la vida, el ser humano logre realizarse plenamente, por medio de un mecanismo funcional haciendo que el individuo comprenda y se haga consciente de sus derechos, con lo cual devuelve la dignidad a personas que la consideren perdida o creen no poseerla.

En cuanto a la dramaturgia radrigianiana, la dignidad es el principio que motiva el accionar cotidiano de los personajes, pero esto entendiéndolo como algo posterior al existencialismo presente en ellos como su razón de vivir...

En muchos de los textos, como por ejemplo en la obra *Hechos consumados*, los diálogos podrían estar en la boca de personajes de realidades socio-culturales opuestas a Marta y Emilio, puesto que Radrigán utiliza un vocabulario sin groserías, ajeno a las poblaciones de donde son originarios sus personajes. Es así que, dignificándolos mediante el lenguaje, demuestra que su situación es una consecuencia de la devastación de la sociedad en el periodo dictatorial, siempre nostálgica de un periodo anterior, como el personaje Pedro en *El invitado*, donde extraña el periodo en que era pobre, no porque ahora no lo siga siendo, sino porque percibe que su situación social ha declinado pasando a ser un miserable.

4.8 El impacto de sus creaciones

4.8.1 El impacto del Teatro del Oprimido

Uma das razões da popularidade do Teatro do Oprimido (...) está no fato de não se tratar de uma simples cartilha dogmática (...) e sim de um método de investigação e criatividade que tem como objetivo a transformação pessoal, política e social. Que pode ser utilizada por todos aqueles que se enquadrem na categoria de oprimidos, sejam eles operários, camponeses, mulheres, negros, homossexual. A ideia de transformar o espectador em elemento ativo na cena pretende iluminar as formas sutis ou declaradas da dominação e exclusão social proporcionando outras maneiras de olhar o mundo e as relações sociais. Para Augusto Boal, o importante é re-situar o indivíduo em seu entorno, apontando novas perspectivas de relações de poder.

(Boal, 2009, contraportada)⁸³

Las técnicas metodológicas del Teatro del Oprimido generaron un gran impacto en el público a partir de la segunda mitad del siglo XX, pues a través de este sistema teatral muchas personas y comunidades lograron cambiar sus destinos.

El T.O. como sistema teatral, tiene el objetivo de promover el ensayo de la revolución, sea ella política, educacional, sexual, cultural o económica. Luego de practicar esta metodología, los individuos ven sus vidas impactadas ya que logran visualizar diferentes soluciones, las cuales jamás habrían conseguido sin haber participado de una sesión de Teatro Fórum, apreciado una performance o cualquier acto que los hiciera pensar y/o vivenciar nuevas posibilidades de solucionar conflictos.

⁸³ Traducción al Castellano: (Una de las razones de popularidad e impacto del Teatro del Oprimido (...) está en el hecho de no se trata de un simple manual dogmático (...) y sí de un método de investigación y creatividad que tiene como objetivo la transformación personal, política y social. Que puede ser utilizada por todos aquellos que se encuadren en la categoría de oprimidos, sean ellos operarios, campesinos, mujeres, negros, homosexuales. La idea de transformar el espectador en elemento activo en la escena pretende iluminar las formas sutiles o declaradas de la dominación y exclusión social proporcionando otras maneras de mirar el mundo y las relaciones sociales. Para Augusto Boal, lo importante es re-situar al individuo en su entorno, apuntando nuevas perspectivas de las relaciones del poder).

El impacto a nivel mundial empezó en 1971 cuando se abrió el primer C.T.O. del mundo, posibilitando la publicidad en otros países, hasta llegar a la cifra de “está traducido em mais de 25 idiomas e aplicado como metodologia em mais de 70 países” (Boal, 2009, p.1).

En Brasil, el primer C.T.O. surgió en 1981, en Rio de Janeiro, siendo conformado como un centro de investigación y difusión, donde se dictan, hasta el día de hoy, seminarios, talleres, capacitaciones y laboratorios, en diferentes lenguajes artísticos, además de promover debates y análisis mediante la sistematización que Boal propuso en las diferentes etapas de T.O.

Boal desarrolló investigaciones y conceptualizaciones sobre la *Estética del Oprimido*, debido al impacto de los medios de comunicación que actúan como opresores de los espectadores, quienes no logran percibir los mecanismos encubiertos de los mismos, mediante los cuales se les impide crear conciencia. A través de esta estética, logró impactar a un amplio sector social incorporando en su trabajo elementos que llegan tanto a sectores populares como acomodados.

El Teatro del Oprimido no solamente impactó al mundo artístico, sino también al educacional, pues muchas escuelas, tanto en Brasil como en diversos países africanos -tales como Angola, Guinea Bissau, Mozambique y Senegal-, implementaron sus técnicas en el aula en diferentes sectores del sistema escolar.

Para concluir, es relevante destacar que el impacto de la metodología del Teatro del Oprimido a nivel mundial, posibilitó que Augusto Boal fuera “indicado para o Premio Nobel da Paz e nominado embaixador mundial do teatro por la Unesco e 2009” (Boal, 2009, contratapa).⁸⁴ La creación de su metodología artística tuvo el objetivo de desarrollar el espíritu social del individuo, mediante un facilitador capacitado para trabajar en regiones con problemas extremos sin el apoyo de un grupo multidisciplinario.

⁸⁴ Traducción al Castellano: (Indicado para el Premio Nobel da Paz y nominado embajador mundial del teatro por la Unesco en 2009).

4.8.2 El impacto de la dramaturgia radriganiana

Pensaban que el teatro era muy elitista para ser un problema y, al dejar que se dieran este tipo de obras, se presentaba una imagen mucho más pluralista de la dictadura.

(Díaz, Jerez y Sarmiento, s.f.)

Fue en 1979 cuando Radrigán escribió una de sus obras más importantes y con la cual comenzó a ser parte del mundo teatral profesional, *Testimonios de la muerte de Sabina*. La puesta en escena se estrenó en 1980 y fue dirigida por Gustavo Meza.

A pesar de la censura y el escaso público en los teatros santiaguinos, la obra logró impactar dada su capacidad de reflejar parte de la sociedad de ese entonces. Así, siendo poco conocido en el mundo teatral profesional, las obras de Radrigán empezaron a figurar como una nueva propuesta teatral en la que se plasmaba una particular visión del mundo.

Fue justamente la inclusión de personajes marginales, los cuales convirtió en protagonistas, los que lograron diferenciar su dramaturgia de otros autores teatrales que también desarrollaban su creación en torno a estas temáticas, como por ejemplo Isidora Aguirre, Alejandro Sieveking o Egon Wolff, entre los más relevantes.

Radrigán sobrepasó la barrera social, pues junto a la compañía teatral El Telón, lograron no sólo que su producción escénica fuera cubierta por los diarios nacionales, sino que además tuviera gran afluencia de público. A lo anterior, se sumó el impacto de su producción en el extranjero, ya que muchas de sus obras fueron traducidas y escenificadas en Europa y América. Asimismo, su obra *Hechos consumados*, fue llevada al cine exitosamente por el creador Luis Vera.

Estuve como tres años sin escribir porque se supone que tenías que hacer un teatro que diera esperanza y yo no encontraba una forma de decir algo que no fuera mentiroso, triunfalista o un canto a la derrota. Hasta que me di cuenta de que parece que nada ha cambiado desde que nací, entonces estoy en la misma lesera no más (Donoso, 2004, p. 78).

Al pasar los años y cambiando el panorama político y social de Chile, Radrigán pasó por un momento de crisis artística, ya que sus temáticas que tenían relación con la dictadura militar ya no tenían relevancia. Chile dejaba de ser un país de opresión para abrirse hacia la democracia.

De este modo, reaparece con la obra *El encuetramiento*, que lo posesionó como un artista relevante en la historia teatral chilena. Sus obras participaron en las carteleras de los teatros alternativos y universitarios, formando parte del teatro profesional chileno, siendo puestas en escena por reconocidos directores teatrales, tales como Alfredo Castro, Willy Semler, Rodrigo Pérez y Mariana Muñoz.

Su obra hasta hoy en día suscita gran interés de prensa y de investigadores especializados en literatura y teatro. Muchos libros incorporan su figura y su dramaturgia, siendo considerado también como lectura obligatoria en las asignaturas de Teatro Chileno o Latinoamericano en carreras universitarias, por la importancia y repercusión de sus temáticas. Su manera singular de retratar el mundo ha sido motivo de estudio, no solamente ligados a lo teatral, sino que además ha sido considerado para ser analizado e investigado desde otras disciplinas como la sociología y la psicología.

Juan Radrigán, Premio Nacional de Artes de la Representación – 2011, continúa siendo un autor vigente. En la actualidad están en cartelera dos obras de su autoría: *El toro por las astas*, en el Teatro Nacional –Chile- y *Amores de cantina* en el GAM⁸⁵, teniendo ambas producciones gran aceptación de crítica y público, hecho que grafica el gran impacto artístico que suscita su creación dramática. Además, “fue elegido por su larga trayectoria como dramaturgo, por su contenido poético y su capacidad para hablar de Chile desde el teatro”, dijo el ministro Bulnes al explicar la elección” (El Mercurio, 2011)

⁸⁵ GAM- Centro Cultural Gabriela Mistral.

Conclusiones

Finalizando esta investigación, la cual significó generar múltiples interrogantes desde una experiencia práctica -pedagógico-teatral-, la cual se desarrolló a partir de la aplicación conjunta de las metodologías de Augusto Boal y Juan Radrigán, respectivamente, es que se intenta determinar los puntos convergentes y divergentes desde el análisis teórico de ambas metodologías, para así generar interrogantes, por ende, posibles investigaciones futuras tanto en la práctica como en la teoría.

Puntos convergentes

La dictadura como propulsora de sus creaciones

Después de la presente investigación, se puede afirmar que las dictaduras en Brasil y Chile fueron muy distintas y que tuvieron tan solo un punto de convergencia, el nacimiento de las creaciones artísticas de los dos teatrólogos citados en esta tesis.

Comparar las dictaduras militares entre dos países de un mismo continente pareciera simplista desde una primera mirada pero la diferencia en este caso es que, tal cual como nos propone la fenomenología, el valor de la experiencia que ambos vivenciaron, genera preguntas y respuestas desde sus respectivas metodologías.

Más allá de las dictaduras, podemos afirmar que el medio fue un factor determinante, a pesar de estar impedidos de realizar su arte de un modo convencional, tal como lo hacían los artistas en periodos anteriores, renovaron el modo de crear en el periodo dictatorial esto debido a sus necesidades inherentes de expresarse.

Una futura investigación podría intentar dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Fueron las dictaduras causantes de otras creaciones artísticas latinoamericanas?

La influencia de sus vidas personales en sus obras

La vida personal de ambos fue determinante en sus creaciones, generando una suerte de espejismo, pues Boal siempre viajó teniendo así la posibilidad de conocer distintas metodologías de trabajo y de generar contacto con diversos iconos internacionales, tanto artísticos como sociales. Podemos aseverar que la participación de la señora de Boal en el periodo dictatorial, en lo que se refiere a la introducción de la terapia social en su sistema y más tarde la de Julián Boal, su hijo y discípulo, en lo que se refiere a la introducción del mundo mediático y tecnológico en sus técnicas, son los más relevantes en su obra. En el caso de Radrigán, él siempre vivió en Chile y tuvo toda su mirada artística direccionada a problemáticas locales, siendo la realidad que tuvo que enfrentar junto a sus padres desde temprana edad y los viajes que realizaba constantemente los hechos que más enriquecieron su obra.

Una futura investigación podría intentar dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿La magnitud e internacionalización de la obra de Boal en relación a la de Radrigán, tiene como factores determinantes sus diferentes situaciones económicas y sociales? ¿Fue determinante la migración constante de ambos creadores? ¿Influyeron en sus obras las redes de contactos a las cuales tuvieron acceso?

Puntos divergentes

Temáticas recurrentes

Las temáticas abordadas por ambos teatrólogos están orientadas a lo social y a las relaciones inter-personales. La gran divergencia es que Boal lucha en contra las drogas, el alcohol, la violencia y la discriminación, negando constantemente los juicios de valor social y buscando métodos para combatirlos. Sus temáticas son globalizadas, se refieren a diversas etapas etarias, clases sociales y países, siendo la labor del comodín, adaptarlas en la aplicación de cada grupo en particular.

Radrigán por su parte, expone a sus personajes vivenciando los temas en situaciones límites, provocando reflexión en el espectador, tales como: ¿Yo, en el lugar de él, podría vivir en la calle sin drogas y alcohol? ¿La prostitución es necesariamente sinónimo de promiscuidad? ¿Por qué el hábitat de todos los personajes de Radrigán es tan marginal, aunque las obras remitan a espacios de belleza natural? Tales preguntas ponen en duda las ideas pre-concebidas del público sobre la realidad presentada, haciéndole reflexionar desde sí mismo, que harían si estuvieran en el lugar de aquel individuo marginal.

Como se presenta del género femenino

Otro de los puntos más divergentes entre ambos es la presentación del género femenino. Boal lideró una constante lucha contra los prejuicios de género, siempre intentando combatirlos. Radrigán expone un comportamiento estereotipado de las mujeres, en contradicción a todos los demás elementos de su obra, generando dudas en cuanto a su intención de representar las mujeres de modo igualitario e invitando al público a reflexionar sobre el comportamiento social de la mujer, generando dudas sobre:

¿Cuáles dramaturgos chilenos con sello anti-discriminación conceden a sus obras contenidos machistas y misóginos? ¿La conducta de estereotipar el género femenino en una obra representa un comportamiento machista o al revés produce un quiebre a esta imagen y así produce un debate social?

Aporte a la formación actoral y el fomento de la vinculación pedagógico- teatral de estudiantes chilenos y brasileros

Las obras de Radrigán adquieren mayor relevancia en cuanto al aporte de éstas en la formación actoral, pues son lecturas obligatorias en ambos países, siendo escenificadas en los primeros años de estudio. Boal sin embargo, centra su aporte en la vinculación pedagógico-teatral, siendo un sistema que le ofrece al estudiante de

actuación una alternativa laboral, pues el Teatro del Oprimido es una de las pocas metodologías pedagógico-teatrales que dan la oportunidad de trabajar con el más amplio público, sin la necesidad de estar acompañado por un grupo multidisciplinario o poseer estudios formales en pedagogía. Por lo tanto, se puede concluir que la divergencia de ambos teatrólogos radica en que Radrigán aporta al desarrollo actoral desde la escena y Boal desde la pedagogía. Por lo tanto, se podría investigar: ¿Cuáles son los puntos de convergencia y divergencia entre el teatro brasileño y el teatro chileno? ¿La diferencia idiomática ha sido una barrera en la vinculación entre estudiantes brasileños y chilenos?

La función social de sus obras

La función social del T.O. es la más relevante de este sistema, ya que está hecho por el pueblo, habla sobre el pueblo y es escenificado por el pueblo. El interés social es un aspecto relevante de la propuesta de Boal, ya que le otorga a determinado grupo humano la decisión de las temáticas y metodologías que aplicará. Las obras de Radrigán presentan en forma recurrente la realidad marginal de la sociedad, sin embargo son interpretadas por destacados actores en destacados teatros de la capital, evidenciando su función social de representar seres humanos marginales dignos en situaciones límites, que logran conmover y generar reflexión en todo tipo de audiencias. Por lo tanto, se podría dudar sobre:

¿El arte político o “panfletario” es utilizado como herramienta que pierde su calidad artística?

Hay un arte política que podemos llamar arte panfletario, un arte centrado en el conflicto que subordina la producción artística al cumplimiento de los objetivos de la política combativa, un arte de señalamiento y denuncia. En otras palabras: un arte en el que el hecho estético es auxiliar del llamamiento ético. (Sepúlveda y Peroni, 2010).

¿Hasta qué punto el Teatro del Oprimido es teatro? ¿Cuáles son las consecuencias de utilizar el teatro para otro fin que no sea el artístico?

Por lo tanto, se puede concluir que el desarrollo de ambos creadores en el panorama teatral latinoamericano, es el resultado de un contexto político y social en el cual se encontraban sus respectivos países. Este hecho se enmarca en las dictaduras militares de Brasil y en Chile, las que afectaron drásticamente la población de ambas naciones, modificando las vidas y costumbres de sus habitantes.

Ambos teatrólogos fueron impulsados por dicho panorama político a crear algo nuevo, pues en la necesidad de atender la emergencia social generada por las dictaduras, modificaron el discurso escénico, las técnicas metodológicas y los contenidos sociales. Por lo tanto, el ambiente dictatorial fue propulsor de sus creaciones, las cuales se desplegaron como herramientas para cambiar la realidad contingente.

Asimismo, se puede concluir que hay más puntos de divergencia que de convergencia entre las técnicas del Teatro del Oprimido y la dramaturgia radrigiana, pues luego del estudio de ambos autores fue posible establecer que, si bien el marco político desde donde crean es similar, las formas, objetivos y compromisos sociales son distintos.

El teatro de Boal es didáctico y pedagógico y tiene por objetivo crear conciencia para cambiar el mundo que habitamos. Utiliza métodos y técnicas inspiradas en la realidad, adaptándolas a cada universo donde las aplicaba, constituyéndose como una herramienta eficaz para diferentes idiomas y/o idiosincrasias.

Juan Radrigán hace mención a una sociedad en crisis al darle voz a aquellos personajes desplazados, ignorados e invisibles para la nación, dejando en evidencia la compleja realidad social chilena. Radrigán escribe sobre un mundo que conoce y al cual jamás dejó de pertenecer, visibilizando los sectores marginales para otorgarles dignidad y sentido.

Otra característica que se evidencia es que Augusto Boal posee y desarrolla objetivos de índole social, siendo el teatro para él, una herramienta para conseguir un objetivo ideológico. Juan Radrigán tiene objetivos artísticos, siendo su fin de orden

estético, tanto en sus textos como en sus puestas en escena. Por lo tanto, los objetivos de ambos creadores difieren en esencia, puesto que Boal utiliza el teatro para otros fines y Radrigán hace teatro como fin en sí mismo.

Los dos creadores a través de sus trabajos, devolvieron la dignidad a muchos hombres y mujeres que se vieron desplazados en el periodo dictatorial. Boal lo ejecutó desde las vivencias del espect-actor, dándoles a conocer sus derechos y llevándolos a descubrir posibilidades reales de cambiar su condición de oprimidos y Radrigán devolvió la dignidad a los personajes marginados de sus obras, sirviendo de ejemplo el teatro a la vida.

Finalmente, se puede apreciar como los dos creadores reflejan la realidad social en su quehacer teatral, realidad que a pesar de haber cambiado considerablemente en el tiempo, sigue siendo hoy en día, el reflejo de una visión crítica del acontecer de sus respectivos países.

Lo que es innegable, independientemente de los objetivos que estos teatrólogos persiguen con sus obras, son los resultados que interfieren diariamente en el modo en que muchos de nosotros hemos cambiado la manera de mirar al oprimido y/o al marginado. Augusto Boal, militó y luchó hasta los confines del mundo por los derechos humanos, falleciendo en mayo del año 2009. Juan Radrigán continúa emocionándonos a través de sus personajes siempre al límite de la sobrevivencia. Ambos autores a través de sus trabajos logran que veamos a aquellos seres humanos invisibles, que hablen aquellos que no tienen voz, hombres y mujeres que no se presentarían en nuestras vidas si no fuera porque Boal y Radrigán nos los recuerdan día a día.

La experiencia pedagógico-teatral citada al inicio de esta tesis, la cual fue realizada en un sector vulnerable de Santiago de Chile, fue la que provocó la inquietud por realizar un trabajo teórico que intente hacerse cargo de analizar el cruce entre ambas metodologías, ya que estas mismas fueron utilizadas simultáneamente, generando así, una suerte de “pedagogía cíclica”, donde la teoría y la práctica, se estimulan mutuamente, generando un aprendizaje liberador y sin puntos de llegada ni

de partida, solamente las experiencias hacen parte de la construcción del saber compartido, tal como propone Paulo Freire.

Al finalizar estos tres años de investigación, en los cuales superar la barrera idiomática constituyó un aspecto relevante del proceso académico de la autora, se puede concluir que la principal aproximación entre ambos creadores en el periodo dictatorial, es la defensa desenfrenada por la dignidad humana. Boal y Radrigán, cada uno a su manera, persisten en dignificar al sujeto constantemente, destacándose porque fueron y son, artistas que arriesgaron sus vidas frente a las dictaduras militares de sus respectivos países, para militar desde el teatro y la pedagogía teatral, por la dignidad humana.

Bibliografia

Bibliografia Primaria

- Beauvoir, Simone (1970). *O segundo sexo*. São Paulo: Europa do livro.
- Berthold, Margot (2007). *Historia Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Boal, Augusto (2009). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, Augusto. (2009) *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Boal, Augusto (2000). *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record.
- Boal, Augusto (1996). *O Arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*. Nova Friburgo: Civilização Brasileira.
- Boal, Augusto (1988). *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, Augusto (1973). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- Castro-Pozo, Tristan David (2006). *O Curinga do Teatro do Oprimido: e sua Atuação no Movimento antiglobalização*, (Doutorado em Ciências da Comunicação) ECA/USP. São Paulo.
- Carvalho, Sergio de (2009). *Vintém 7*. São Paulo: Companhia do Latão.
- Carrió, Raquel (s.f.). Por dentro e fora dos muros: Porque um teatro laboratório na América Latina. Catálogo do II Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia - Filte trad. Juliana Ferrari.
- Compania do Latao (2009). *Vintém 7*. São Paulo: Provo gráfica.
- Donoso, Claudia (2004, Mayo). Que nunca me perdonen. *Revista Paula*. Santiago: Ediciones Revista Paula N° 903.
- Draper, Theodoro (1962). *La revolución de Castro, Mitos y realidades*. Buenos Aires: ICONOGRAF.
- Espinosa, Carlos (1992). *Teatro Contemporáneo Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Ferrari, Júlio Cesar y Pereira, Rafael Caluz (2009). *A imposição da ditadura militar na sociedade brasileira: Uma breve analogia do comportamento Estado/Oposição*. Lins: UNISAL.
- Foxley, Ana María (1986). Entrevista a Juan Radrigán. El fenómeno Radrigán N° 459, 5 de mayo. OJO Revisar
- Gaspari, Elio (2004). *A ditadura Encurralada*. São Paulo: Editora Schwarcz

- Hurtado, María Luz y Juan Andrés Piña. (1998). Los niveles de marginalidad en Radrigán. *Hechos consumados: teatro 11 obras*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Hurtado, Maria Luz (1987). Falta nombre del artículo. *Revista Apuntes*. Santiago: Publicación de la Escuela de Teatro UC.
- Núñez, María José (2010). *Cuatro Características de la Comunicación No Verbal en el Trabajo Teatral Colectivo con Adolescentes, Utilizando el Programa de Bachillerato Internacional*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile (Tesis de Magister en Artes).
- Palmer, Joy A (2006). *50 Grandes Educadores Modernos*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- Patocka, Jan (2005). *Introducción a la Fenomenología*. Barcelona: Herder Editorial.
- Pavis, Patrice (2005). *Diccionario de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Ponty, Maurice Merleau (1996). *Fenomenología de la Percepción*. Madrid: Editora Athayla.
- Poniatwska, Elena (2008). *Simone de Beauvoir entre nosotras*. Ciudad de México: Inmujeres.
- Priore, Mary Del (2010). *Uma breve historia do Brasil*. São Paulo: Planeta.
- Radrigán, Juan (1998). *Hechos consumados. Teatro 11 obras*. Santiago: LOM ediciones.
- Strauss, Anselm y Corbin, Juliet, (1998). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Bogotá: CONTUS- Editorial.
- Trotsky, León (2007). *Historia de la Revolución Rusa*. Madrid: Veintisiete Letras.
- Versenyi, Adam (1996). *El teatro en Latino América*. Gran Bretaña: Cambridge University Press.
- Turner, Víctor (1988). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus ediciones.
- Villegas, Juan (1997). *Para un modelo de historia del teatro*. California: Ediciones Gestos.
- Villagrán, Fernando (s.f.). *Represión en Dictadura: El papel de Los Civiles*. Santiago de Chile: LOM Ediciones
- Vivaldi, Gonzalo M. (2005). *Revista Apuntes 126/127*. Santiago: Publicación de la Escuela de Teatro
- Zegers, María Teresa (1999). *25 años de Teatro en Chile*. Santiago: Ministério de Educación.

Bibliografia Secundaria

- Arbex Jr., José (2001). *Revista Caros Amigos*. São Paulo: Editora Casa Amarela. Ano 4, n.48, mar. 2001.
- Aristóteles. *A Arte Poética*. Brasil: Martin Claret Editores, 2004.
- Bader, Wolfgang (1987). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- Barquet, Jesús J. (2002). *Theater and the Cuba revolution-subversion and utopia in Seven Against Thebes by Antón Arrufat*. New York: The Edwin Mellen Press Ltd., (2002).
- Benjamin, Walter (2008). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas – v.1. São Paulo: Brasiliense.
- Boal, Augusto (2003). *O Teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond,
- Boal, Julián (2000). *As imagens de um Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec.
- Boal, Augusto (1993). *Pedagogia do Oprimido. Coleção O Mundo -Hoje, Volume 21, 14ª Edição*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Boal, Augusto (1984). *Técnicas latino-americanas de Teatro Popular: Uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec.
- Bustos, Dalmiro M. (1992). *El Psicodrama: Aplicaciones de la técnica psicodramática*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Canclini, Néstor (2008). *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- García-Huidobro Verónica (2004). *Pedagogía Teatral: metodología activa en el aula*. Santiago: Ediciones Universidad Católica.
- Freire, Paulo (1980). *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra,.
- Freire, Paulo (1978). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Garcia, Silvana (1990). *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento*. Brasil: Editora Perspectiva
- Gaspar, Elio (2004). *A ditadura Encurralada*. São Paulo: Schwartz.
- Harrington, Edwin F (1988). *La Revolución Cubana (1952-1959)*. Santiago de Chile: Emisión Ltda.
- Huppés, Ivete (2000). *Melodrama: O gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Lehmann, Hans-Thies (2007). *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify.

- Lotman, Iuri (1996). *La Semiósfera I: Semiósfera de la Cultura y del Texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Merleau-Ponty, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Rovai, Renato; Ayer, Mauricio (2008, Febrero). A gente aprende ensinando. *Revista Fórum*. São Paulo: Editora Publisher Brasil. Año 7, n.59.
- Sava, Alberto (2006). *Desde el mimo contemporáneo hasta el teatro participativo: la evolución de una idea*. Buenos Aires: Associação Madres de Plaza de Mayo.
- Semler, Willy (1996). Así es el arte décimos todos. *Revista Apuntes*. 56-54.
- Severino, Antônio Joaquim (2007). *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez.
- Stanislavski, Constantin (2008). *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Brasil: Civilização Brasileira.
- Zotesso, Anderson (2000). *O caráter transformador do Teatro do Oprimido fora do espaço estético*. (Monografía Especialização em Cultura e Meios de Comunicação) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Bibliografía de Recursos Electrónicos o de Internet

- Albornoz, Adolfo (2005). Juan Radrigán, Veinticinco años de teatro, 1979 – 2004 (un comentario general a propósito de marginalidad y memoria, dictadura, transición y postdictadura en Chile). *Acta Literaria* N° 31 (99-113).
Recuperado de:
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482005000200008&script=sci_arttext [Consulta: 3 Marzo 2013]
- Boal, Julián (2012). *Opressão*. Brasil: Instituto Augusto Boal
Recuperado de:
<http://institutoaugustoboal.wordpress.com/2012/03/20/opressao-artigo-de-julian-boal/> [Consulta: 3 Marzo 2013]
- Carbone, Lourdes Valeria (2006). Cuando la Guerra Fría llegó a América Latina. La política exterior Norteamericana hacia Latinoamérica durante las presidencias de Eisenhower y Kennedy (1953 – 1963). *Historia de la Relaciones Internacionales*, Buenos Aires, Nro. 8.
Recuperado de:
<http://www.caei.com.ar> [Consulta: 3 Marzo 2013]
- Comisión Valech (2011). Información Comisión Valech. *Instituto Nacional de*

Derechos Humanos, Santiago de Chile.

Recuperado de:

<http://www.indh.cl/informacion-comision-valech> [Consulta: 3 Marzo 2013]

Centro de teatro do oprimido (2009). *Glosario*.

Recuperado de: <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/glossario/>

[Consulta: 4 Marzo 2013].

Díaz, Maximiliano, Jerez, Pablo y Sarmiento, Sergio (s.f). Entrevista: Juan Radrigán. No soy un marginal, soy marginado. Esperpentia. Santiago de Chile: Sergio Sarmiento.

Recuperado de:

<http://www.esperpentia.cl/radrigan6.htm> [Consulta: 3 Marzo 2013]

Diccionario de la Lengua Española (2001). 22 ed. España: Real Academia Española

Recuperado de:

<http://www.rae.es> [Consulta: 3 Marzo 2013]

Dorfman, Ariel (2009, Mayo). Augusto Boal, defensor del teatro participativo. *El País Online*, España.

Recuperado de:

http://elpais.com/diario/2009/05/06/necrologicas/1241560802_850215.html

[Consulta: 3 Marzo 2013]

El Mercurio Online (2006, Diciembre). Augusto Pinochet falleció en el hospital militar tras sufrir recaída. *Emol.Chile*. Santiago de Chile: Empresa El Mercurio S.A.P.

Recuperado de:

<http://www.emol.com/noticias/nacional/2006/12/10/238569/augusto-pinochet-fallecio-en-el-hospital-militar-tras-sufrir-recaida.html> [Consulta: 3 Marzo 2013]

El Mercurio Valparaiso (2001, Enero) Juan Radrigán desnudará la verdad. Valparaíso: El Mercurio Valparaiso. Año 174, Nro. 56596

Recuperado de:

<http://www.mercuriovalpo.cl/site/edic/20010119203656/pags/20010120004431.html> [Consulta: 3 Marzo 2013]

Eco, Humberto (1987). El lector modelo. *Lector in Fábula*. Barcelona: Lumen.

Recuperado de:

<http://www.fileden.com/files/2010/8/31/2957349/eco-umberto-el-lector-modelo.pdf> [Consulta: 3 Marzo 2013]

- Lozada, Blithz (s.f). Michel Foucault: el sujeto, la modernidad y la historia. *Ciencias & Letras*, Bogotá, Cap. 4, pp. 206-258.
Recuperado de:
<http://www.cienciasyletras.edu.bo/publicaciones/filosofia/libros/Filosof%C3%ADa%20de%20la%20historia/PDF/7%20CAPITULO%204.pdf> [Consulta: 3 Marzo 2013]
- Mc. Comb. Freedom School Play (2012). Living Newspaper. *The New Encyclopædia Britannica, Vol. 7: Micropedia* (Chicago: Encyclopedia, 1989), 413-414
Recuperado de:
http://courses.education.illinois.edu/ci407ss/LIVING_N.html
[Consulta: 3 Marzo 2013]
- Michelini, Dorando (s.f).
Recuperado de:
<http://www.scielo.org.ar/pdf/efphi/v12n1/v12n1a03.pdf>
Dorando J. Michelini [Consulta: 3 Marzo 2013]
- Ministerio de Educación de Chile. Página Oficial.
Recuperado de:
<http://mineduc.cl> [Consulta: 3 Marzo 2013]
- Olivares, Pedro (2010). El concepto de marginalidad en el teatro de Juan Radrigán. *Revista Intercâmbio dos Congressos de Humanidades*. Brasil: TEL.
Recuperado de:
http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/conteudo/visualiza_lo03.php?pag=;revistaintercambio;paginas;visualiza_lo03&cod=261 [Consulta: 3 Marzo 2013]
- Radio Reloj (1998). Teatro en cuba. Cubaweb.
Recuperado de:
<http://www.nnc.cubaweb.cu/cultura/rteatro.htm> [Consulta: 3 Marzo 2013]
- Radrigán, Juan (1998). El príncipe desolado. *La escena chilena*.
Recuperado de:
http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_obra_contenido/0,1501,SCID%253D15913%26OBRASID=15919,00.html [Consulta: 3 Marzo 2013]
- Rojo, Grinor y Rojo, Sara (1992). Teatro Chileno 1983-1987 (Observaciones Preliminares). *Teatro: revista de estudios teatrales*. Universidad de Alcalá, n.2, pp. 105-128.
Recuperado de:

<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4477/Teatro%20Chileno,%201983-1987.%20Observaciones%20Preliminares.pdf;jsessionid=F40D8858714F8D8EE899109E36045FC9?sequence=1> [Consulta: 3 Marzo 2013]

Pulgar, Leopoldo (2011). Juan Radrigán tremendo dramaturgo. *Nación.cl*. Santiago: La Nación.
Recuperado de:
<http://www.lanacion.cl/juan-radrigan-tremendo-dramaturgo/noticias/2011-09-15/174547.html> [Consulta: 3 Marzo 2013]

Sandoval Gessler, Enrique (2002). El tema de la marginalidad en dos dramaturgos contemporáneos: Athol Fugard y Juan Radrigán. Polis. Revista Latinoamericana Santiago: Universidad de los Lagos. Nro. 3.
Recuperado de:
<http://polis.revues.org/7661#sthash.IddKP3v4.dpuf> [Consulta: 3 Marzo 2013]

Sepúlveda, Jorge y Petroni, Ilze (2010). Bienal de Sao Paulo: vivir para gobernar. Curatoría Forence. Brasil: Curatoría Forence.
Recuperado de:
<http://www.curatoriaforence.net/niued/?p=579> [Consulta: 3 Marzo 2013]

Radrigán, Juan (2000). “Medea Mapuche” de Juan Radrigán. *Scribd*. España: Scribd Inc.
Recuperado de:
<http://es.scribd.com/doc/52382888/Radrigan-Juan-Medea-Mapuche> [Consulta: 3 Marzo 2013]

El Mercurio (2011). Juan Radrigán gana el Premio Nacional de Artes de la Representación. *Emol.cl*. Santiago: El Mercurio S.A.P.
Recuperado de:
<http://www.emol.com/noticias/magazine/2011/09/05/501720/juan-radrigan-gana-el-premio-nacional-de-artes-de-la-representacion.html> [Consulta: 3 Marzo 2013]

UNICEF(s.f.). Moçambique. Grupo de Teatro do Oprimido (GTO). Brasil: Unicef.
Recuperado de:
http://www.unicef.org/mozambique/pt/participa_4693.html [Consulta: 3 Marzo 2013]