

JOAN ABELLAN

# boal **conta** boal



PREMIS D'HONOR

Joan Abellan (Barcelona, 1946) és autor d'obres dramàtiques, com *La temporada a l'hivernacle* (Catalunya Teatral, 1987), *La ruta del salmó* (Biblioteca Teatral, 1985), *Eclipsi* (Llibres del Mall, 1986), *El collaret d'algues vermelles* (El Galliner, 1979), i de nombrosos textos de teoria i divulgació teatral, com *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual* (Ed. 62, 1983), *Artaud i el teatre* (Institut del Teatre, 1988) o el capítol «Drama» a *Introducció a la teoria de la literatura* (Angle Editorial, 1998).

Ha obtingut premis tan prestigiosos com l'Ignasi Iglésias (1982, 1984), el Ciutat de Granollers i el Serra d'Or (1979), el Joan Santamaria de teatre (1976) i el Prudenci Bertrana de novel·la (1989).

D'ençà del 1974 és professor de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre, de Barcelona.













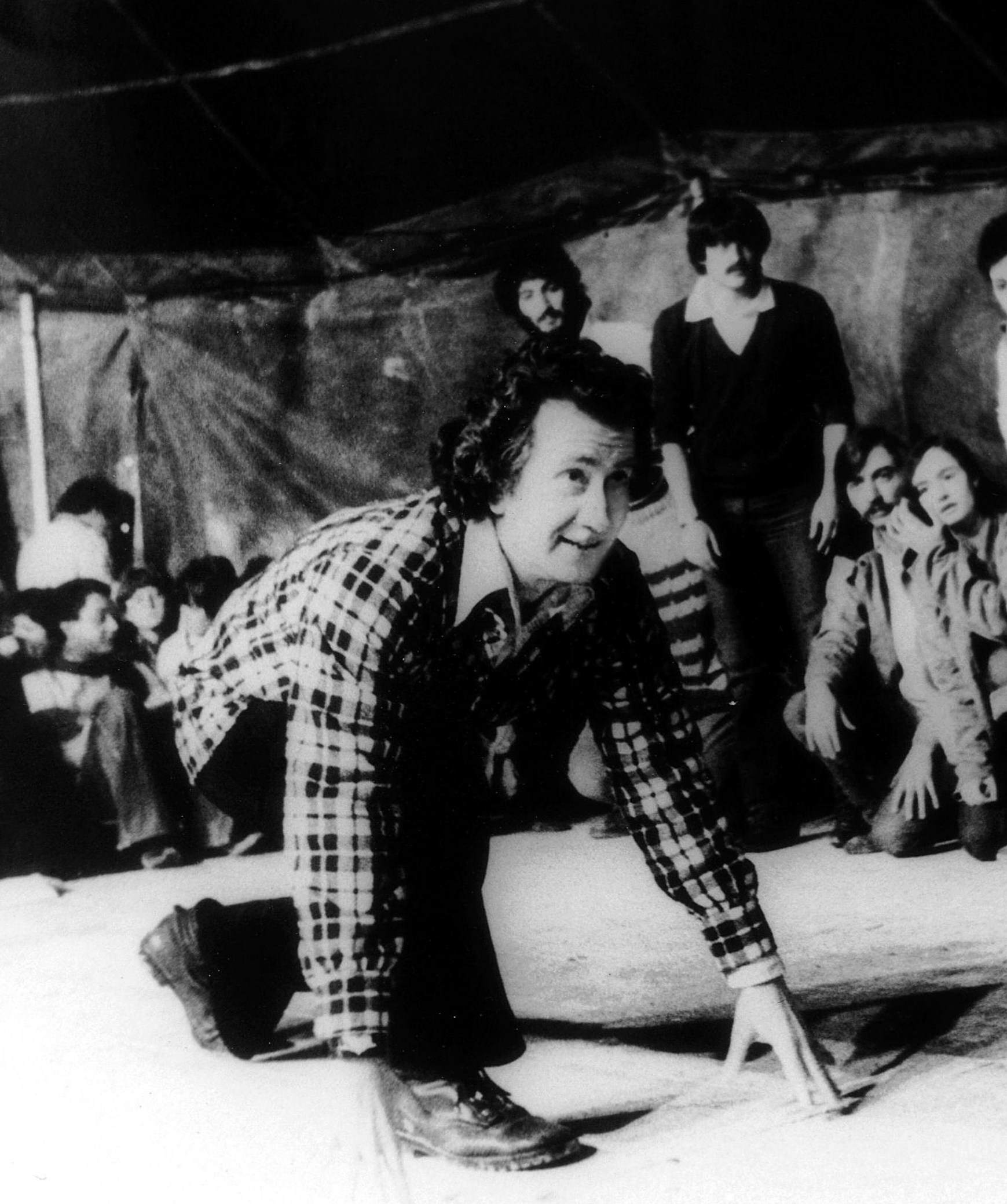


# PREMIS D'HONOR

## 3

**Els Premis d'Honor de l'Institut del Teatre tenen la finalitat de reconèixer la trajectòria professional d'una personalitat del teatre o de la dansa en qualsevol faceta, especialització o modalitat.**

El Premi d'Honor de 1997 fou atorgat, en la categoria d'art dramàtic, a Augusto Boal, director i teòric brasiler, creador del Teatre de l'Oprimit, per la influència que ha exercit i exerceix, des dels anys setanta, en la constitució d'un teatre veritablement alternatiu, compromès amb la realitat social i amb la captació d'un nou públic.



JOAN ABELLAN

BOAL  
CONTA  
BOAL



**Institut del Teatre**

Diputació de Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

DIRECTOR  
Pau Monterde

COMISSIÓ DE PUBLICACIONS  
Montserrat Álvarez-Massó  
Carles Batlle  
Sergi Belbel  
Josep M. Carandell  
Francesc Castells  
Feliu Formosa  
Jaume Melendres  
Pau Monterde

PREMIS D'HONOR  
DE L'INSTITUT DEL TEATRE

PRESIDENT  
Manuel Royes Vila

DELEGAT DEL PRESIDENT  
Joan-Francesc Marco Conchillo

VOCALS  
Joan-Anton Benach Olivella  
Delfi Colomé Pujol  
Francesc Gelabert Uslé  
Bàrbara Kasprowicz Sawicka  
Jaume Melendres Inglès  
Josep Montanyès Moliner

Francesc Rodellas

© del text: Joan Abellan, 2001

PRIMERA EDICIÓ  
febrer, 2001

PROPIETAT D'AQUESTA EDICIÓ  
(INCLOENT-HI EL DISSENY DE LA COBERTA)  
Institut del Teatre  
de la Diputació de Barcelona  
Plaça Margarida Xirgu, s/n  
08004 Barcelona  
Telèfon 932 273 900  
Fax 932 273 939

TRADUCCIÓ I DOCUMENTACIÓ  
Joan Abellan

DISSENY  
Sarsanedas Azcunce Ventura

PRODUCCIÓ  
Institut d'Edicions  
de la Diputació de Barcelona

PREIMPRESSIÓ  
Reto-Scan

IMPRESSIÓ  
Grup 3

DIPÒSIT LEGAL  
B-5790-2001

ISBN  
84-7794-769-4

La fotografia de la coberta és de  
Pere Batlle Gasch

Les fotografies de les pàgines  
2-3, 4-5, 6, 8, 46, 56-57, 212-213  
i 214-215 corresponen,  
respectivament, a:

Taller a Zuric (Suïssa), 1990

Primer taller parisenc  
d'Augusto Boal, 1978

*A Moschetta (La moschetta)*,  
de Ruzzante, direcció d'Augusto Boal,  
Teatro de Arena, São Paulo, 1968

Augusto Boal a Itàlia, 1972

Augusto Boal en una sessió de treball

Taller d'Augusto Boal a São Paulo  
(Teatro Ruth Escobar) durant la visita  
al Brasil d'ençà del seu exili, el 1979

*Terra i democràcia*, representat  
per un grup ecologista a l'Aterro  
de Flamengo, de Rio de Janeiro, 1990  
Seminari a la Universitat de San Juan  
de Puerto Rico (Puerto Rico), 1987

La fotografia de la pàgina 116 (dreta)  
ha estat cedida per Joan Ollé

## SUMARI

13	TORNAR A INVENTAR EL TEATRE
16	Llegir Boal
17	Primers reptes
20	Laboratori de revolucions
25	L'exili i el Teatre de l'Oprimit
30	Noves opressions
33	Actors
34	Legislar el desig
36	Fer Boal
44	La contramàgia
47	CRONOLOGIA TEATRAL, LITERÀRIA I PEDAGÒGICA
57	ENTREVISTA
58	Balancé
62	Teatre de cambra
65	Memòria
67	Escriure a Nova York
70	L'Arena de Boal
75	Arena política
78	Teatre d'urgència
81	La síndrome Che Guevara
85	El reclús brechtia
88	Nancy 71: tot esperant Boal
90	Exili argentí: el foc i les brases
92	L'espectador a escena
99	De partitures i batutes
102	Les regles d'or del Teatre Fòrum
107	Teatre a traïció
110	Teatre teràpia
113	El descobriment d'Europa
117	Escenaris tancats
121	La tornada a casa
126	Multipliar i dividir
129	Colonitzacions
136	Acció versus activitat
142	EPÍLEG
145	VERSIÓ EN CASTELLÀ

AGRAÏMENTS

Claudette Félix, Barbara Santos,  
Geo Brito, Olivar Bendelak, Helen Sarapeck  
(membres del CTO de Rio de Janeiro),  
Carme Casas, Montserrat Agell, Maria Guillén  
i Asensio González.

TORNAR A INVENTAR  
EL TEATRE

Augusto Boal va néixer a Rio de Janeiro fa seixanta-nou anys. Va escriure des de molt jove, es va doctorar en Química i va estudiar Dramatúrgia a Nova York. A vint-i-cinc anys, va començar una carrera professional en el teatre, de la qual pot dir-se que ha estat beneficiosa per a les societats que l'han pagada.

Els fruits de la collita boaliana —es diguin Teatre de l'Oprimid, Arc de Sant Martí del Desig, Teatre Legislatiu, etc.— avui són utilitzats com a mannà en els àmbits del treball social que busca millorar les condicions de vida dels ciutadans amb més problemes.

Amb fusta d'investigador, Augusto Boal ha dut sempre el seu treball amb el valuós esperit del científic de laboratori capaç d'imaginar allò inexistent, de combinar elements i de perseguir amb tenacitat i paciència la comprovació de la hipòtesi.

És cert que aquest segle que és a punt de dir adéu ha quotidianitzat el verb experimentar fins al punt de fer-lo formar part del llenguatge comú en els contextos més diversos. El mateix àmbit artístic l'ha fet servir sovint com a etiqueta d'una categoria estètica associada a nocions d'avantguardisme i de modernitat. Un fet semblant al que ara s'està produint amb el terme «alternatiu», el qual, gràcies a la insistent i arbitrària utilització de què sol ser objecte en contextos variats i distants, ja ha començat a entrar també en crisi d'identitat. Aquest no és, precisament, el cas, quan es tracta de parlar del treball d'Augusto Boal, un context on els termes «experimental» i «alternatiu» aplicats al teatre prenen, per un cop a la vida, el seu significat funcional més primari.

La tasca artística i pedagògica d'Augusto Boal hem de situar-la, efectivament, dins l'univers d'aquesta noble i imprescindible activitat de l'ésser humà en la seva supervivència que és l'experimentació. I també li escau que l'alineem sense cap prevenció en el camp de l'art alternatiu, entès plenament en el seu sentit de recerca de possibilitats noves amb les quals poder canviar allò establert.

Augusto Boal ha estat —ho és, encara, avui— un autèntic experimentador de la matèria dramàtica que ha dedicat bona part de la seva activitat a cercar sense treva noves formes teatrals amb les quals intentar oferir un millorament tangible per a la vida de la gent. Una tasca original feta amb una barreja d'utopia i de pragmatisme força explosiva, que ha aportat al món unes peculiars maneres d'entendre i fer servir el drama escrit i la seva representació per ensenyar les persones a pensar i a expressar-se lliurement.

**M'interessen totes les formes de teatre que alliberen l'espectador. Que el fan protagonista de l'acció dramàtica i, com a tal, li permeten intentar solucions per al seu alliberament.<sup>1</sup>**

ha repetit Augusto Boal amb una insistència que hauria convençut probablement el mateix Aristòtil.

Amb aquesta consigna, aquest carioca del món ha recorregut un llarg camí de més de quaranta anys, projectant la retrobada hipotètica d'actors i espectadors en un nou escenari, decidit a tornar a inventar el teatre per liquidar un vell contenciós:

**Al principi, el teatre era el cant ditiràmbic: el poble lliure cantant a l'aire lliure. El carnaval. La festa.**

<sup>1</sup> BOAL, Augusto, *Teatro del oprimido*. Vol. 1: *Teoría y práctica*, p. 227 (inclou l'entrevista d'Émile Copfermann a A. Boal «Al pueblo los medios de producción teatral»). Mèxic: Nueva Imagen, 1980.

La primera edició d'aquesta obra va ser publicada a l'Argentina amb el títol *Teatro del oprimido y otras prácticas políticas* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974).



**Després, les classes dominants es van apoderar del teatre i hi van construir els seus murs divisoris. Primer van dividir el poble, i van separar els actors dels espectadors: gent que fa i gent que mira; es va acabar la festa. Segon: entre els actors, van separar els protagonistes de la massa: va començar l'«adoctrinament coercitiu».<sup>2</sup>**

El seu treball per esmenar la plana a Aristòtil i restituir les coses al seu lloc primer ha estat dur; però amb un final gratificant. Un xic com el d'aquelles brigades d'obres que perforen àrduament un túnel pels dos vessants de la muntanya fins que, finalment, la seva abraçada depèn només de l'enderroc d'un envà de no res. Un darrer toc de barrina i tornaran a ser un altre cop tots junts en un únic grup, en un espai comú.

Ja fa temps que Augusto Boal va trobar la quantitat justa d'explosiu per obrir el nou espai sense fer la més petita destrossa. Un èxit que, a més, no va quedar en una aventura pseudoartística més del segle que va enlairar la innovació a codi de supervivència, ni tampoc com una entelèquia utòpica. Augusto Boal va saber organitzar i descriure els processos i els resultats dels seus experiments, de vegades explosius, en dades perfectament tangibles. I va deixar per a la posteritat la crònica del camí, convertida en un tractat ple d'audàcia, de com deixar de considerar el teatre aquella *grande magia* patrimoni d'uns quants iniciats, i com posar-lo, sense recança ni sentiment de propietat, al servei del poble, que es coneix universalment per Teatre de l'Oprimat.



El Teatro de Arena, de São Paulo, el 1966

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 13.

El Teatre de l'Oprimat constitueix una poètica teatral alternativa veritablement radical, per bé que, avui, el seu nom potser pugui sonar a algú a cosa rànica i desfasada. El mateix Boal es queixa sovint amb el seu irònic retruc carioca del fet que darrerament l'ha-gin etiquetat de «postmodern», «ressuscitat d'una època morta».<sup>3</sup> El cert és que el Teatre de l'Oprimat té al darrere, per damunt del temps transcorregut d'ençà de la seva concepció, una tasca de tal abast social i d'una coherència ètica i estètica tan exemplar, que val la pena destacar-la i explicar-la.

Val a dir que aquesta darrera intenció potser sigui, per part nostra, més aviat pre-tensiosa, atesa la rotunda claredat expositiva de Boal i el didactisme que el defineix: n'hi ha prou, els ho asseguro, de llegir-lo, sentir-lo o veure els seus espectacles. I, per descomptat, editar-lo, perquè, val a dir-ho, al nostre país l'obra d'Augusto Boal no ha gaudit al llarg dels anys d'una atenció significativa, malgrat la gran tradició en els àmbits de la pedagogia acti-va, del treball social i del teatre vocacional que hem tingut sempre a casa nostra. Per aques-ta raó, nosaltres intentarem donar al lector, en aquesta presentació, les claus i la mesura de l'abast del seu treball, reconegut arreu del món, acostant-nos a la globalitat de la seva obra amb una perspectiva senzillament divulgadora. La resta la posarà ell mateix amb la seva paraula en respondre les nostres preguntes a la part essencial d'aquest llibre, el qual hem volgut titular *Boal conta Boal* en homenatge al nom d'aquella sèrie d'espectacles seus —*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*— que tanta fortuna van fer en els anys agi-tats i apassionants del final de la dècada dels seixanta i del principi de la dels setanta.

## Llegir Boal

L'obra escrita d'Augusto Boal, composta per la poètica teatral alternativa esmentada abans i per una variada producció literària i dramàtica, podem considerar-la en conjunt com la crònica d'un taller obert de llarg recorregut que s'inicia fa quaranta anys, en el mateix moment de la seva incorporació al Teatro de Arena de São Paulo i que es desenvolupa, pas a pas, amb l'esmentada constància fins a arribar a l'estadi actual de la seva recerca.

Llegir Boal, el seu teatre, els seus manifestos, les seves novel·les, en l'ordre cro-nològic en què van ser creats, suposa el seguiment minuciós de l'experiment de llarga dura-da que dèiem, on un escrit més actual té sempre el caràcter de revisió perfeccionada d'un material conegut amb anterioritat. Article rere article, amb la més gran cura de l'investi-gador que publica les seves troballes, Boal ens fa arribar els nous detalls, les noves obser-vacions, els nous matisos dels efectes, les reaccions i els rendiments dels mateixos com-ponents en nous teixits, en nous cobais. A base d'explicar el desenvolupament sencer de nous casos, de noves experiències, Boal arriba a construir un vast receptari de combina-cions, on el teatre entra en allò educatiu i en allò terapèutic i on allò educatiu i allò terapèutic es converteixen en teatre. En aquesta perspectiva, cadascuna de les seves obres

<sup>3</sup> Entrevista apareguda al diari de São Paulo *A Folha* el 6-9-1998.

pot ser llegida com un capítol que conté, a més de la revisió de la hipòtesi, la metodologia d'aplicació pràctica de les seves noves idees.

Però llegir Boal, ara i aquí, també és entrar en la crònica indirecta d'una bona part de la història contemporània d'Amèrica del Sud, on es va fecundar i es va desenvolupar l'embrió de la seva recerca, i en la d'una Europa que va saber entendre-la, adoptar-la i difondre-la en uns anys en què el progressisme teoritzant del vell continent contemplava amb ulls enlluernats la creativitat llatinoamericana, gairebé com qui mira un laboratori de revolucions vives.

Llegir Boal, aquí i ara, és, per acabar, acostar-se a la biografia d'un home lliurat a una utopia quixotesca on, en lloc de la bogeria que permet a l'Hidalgo confondre les títelles de Maese Pedro amb la realitat —«¡Deteneos, villanos, malandrines y viles criaturas!»—, trobem enteniment i lucidesa. Un seny i una perspicàcia de creativitat no menys brillant i incisiva que la del cavaller guillat, en la mesura que és igualment capaç d'intervenir (a) la funció, de barrejar de manera interessada la ficció i la realitat, la realitat i la ficció, per després aïllar-les al laboratori i reconduir-les cap a un millor servei a les persones.

Llegir Boal, ahir o avui, aquí o en qualsevol lloc, és —si un ho vol— un sa i estimulants exercici que ajuda a recordar que tots som criatures que compartim un mateix planeta i que el poder de cadascú per millorar la vida, la pròpia i la d'altri, no és inferior a la nostra capacitat evident d'empitjorar-la. Augusto Boal ve a dir que aquest poder és a la pura voluntat d'actuar o no actuar de cadascú.

## Primers reptes

Fem un breu recorregut pel taller obert boalià.

Augusto Boal va arribar l'any 1956 al Teatro de Arena de São Paulo, després d'aprendre Dramatúrgia a la School of Dramatic Arts de la Universitat de Columbia de Nova York i de freqüentar l'Actor's Studio d'aquella ciutat. La seva arribada en aquell grup independent amb vocació d'incidir en la renovació cultural que aleshores es produïa al Brasil, va coincidir amb una època de llibertat i d'estabilitat política i econòmica que havia començat a rellançar l'art d'aquell país i posat la llavor d'una cultura progressista en la joventut més inquieta. Una joventut que poc podia suposar que el seu progressisme naixent generaria l'atrinxerament ferotge de les forces reaccionàries, que acabarien imposant al país la seva llei del més fort.

En ser convidat a compartir la direcció del Teatro de Arena amb el seu fundador i fins aleshores únic director, José Renato, Boal va supeditar l'acceptació al fet de poder treballar, d'entrada, amb els elements més joves del grup. Així, l'Arena de São Paulo va ser el seu primer laboratori professional, on de seguida va revelar el seu tarannà renovador i el gust pel risc i el rigor artístics sempre des d'un compromís ètic que el caracteritzava.

Ja en els primers muntatges a l'Arena, el jove dramaturg convertit en director va posar damunt la taula i damunt l'escena unes hipòtesis de treball que anaven més enllà de l'estricta escenificació de les peces. El seu inconformisme es va manifestar primer en termes estètics, quan es lliurà a modificar la tendència a l'afectació que dominava la manera d'interpretar dels actors brasilers d'aleshores. A aquest efecte, va introduir un repertori d'obres realistes d'autors estrangers i una direcció d'actors de vocació stanislavskiana declarada. Amb aquestes eines, Boal es va llançar al seu primer experiment, que consistia a treure als actors la pàtina italianitzant en el gest i la dicció que imperava aleshores als escenaris de São Paulo, fomentada per la predilecció pels directors italians de l'empresari paulista més important d'aleshores.<sup>4</sup>

Amb el mètode Stanislavski a la mà, del qual Augusto Boal venia tot just de comprovar el rendiment al mateix Actor's Studio, els actors de l'Arena es van posar a treballar de valent, a la recerca d'una nova forma d'interpretar que reflectís i potenciés el seu propi caràcter expressiu, en tant que brasilers.

L'aplicació del mètode Stanislavski que es feia a l'Arena, tenia, tanmateix, un tret molt particular. Per bé que, segons confessen el mateix Boal i alguns dels actors que van treballar amb ell en aquell projecte, els consells del mestre rus se seguien fil per randa,

**[...] Stanislavski va ser esmicolat paraula per paraula i practicat des de les nou del matí fins a l'hora d'entrar en escena.**

**Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Flávio Misciaccio, Nelson Xavier, Milton Gonçalves, etc., van ser els actors que van fonamentar aquest període.<sup>5</sup>**

Hi havia un aspecte ideològic en el treball que l'allunyava en bona mesura de l'ortodòxia. El treball rigorosament stanislavskià de l'Arena no perseguia només aquella finalitat estètica, gens menyspreable d'altra banda, de la recerca de la veritat escènica de la ficció dramàtica, una meta aleshores —parlem dels anys cinquanta— a l'horitzó de bona part dels teatres artístics del món. A l'Arena de São Paulo, Boal i els seus actors també feien servir Stanislavski per inscriure el seu art en aquell corrent de construcció d'una cultura nacional que pretenia convertir l'activitat artística en un reflex de les inquietuds del país. Una renovació enlluernadora encapçalada per tota l'avantguarda musical, cinematogràfica, arquitectònica i fins i tot esportiva que bullia al Brasil, la qual va arribar a l'esplendor màxima a començament de la dècada dels seixanta. Val a dir, però, que el «nacionalisme» cultural d'aquells joves artistes no responia a cap exaltació d'un sentiment abstracte de nació, sinó que es tractava d'un nacionalisme progressista amb voluntat d'erigir-se en veu i mirall dels problemes reals del país, de la seva gent.

Aquell compromís es va concretar els primers anys de Boal a l'Arena de São Paulo en una iniciativa identificada plenament amb l'intent de rescatar l'art de la gratuïtat i de l'elitisme per fer-ne imatge viva del seu món. El primer pas va ser la creació del Seminari de Dramatúrgia brasilera, dirigit per Boal i en el qual van participar un bon nombre de joves escriptors, alguns dels quals també eren actors del grup, desitjosos d'encaminar cap a la creació dramàtica una vocació teatral tot terreny.

**Al principi, ningú no hi tenia confiança: com havien de ser transformats en dramaturgs, uns joves gairebé sense experiència de vida o d'escenari? Se'n van ajuntar uns dotze, van estudiar, van discutir, van escriure. [...] Durant quatre anys s'hi van llançar molts**

4 Cf. p. 71.

5 BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 64.

**dramaturgs novells: Oduvaldo Viana Filho (*Chapetuba F.C.*), Roberto Freire (*Gent com nosaltres*), Edy Lima (*La farsa de l'esposa perfecta*), Flávio Migliaccio (*Pintat d'alegre*), Francisco de Assis (*El testament de Cangaceiro*), Benedito Rui Barbosa (*Foc fred*) i d'altres.<sup>6</sup>**

El Seminari de Dramatúrgia va ser un dels fets que van obrir a la realitat i van projectar cap al futur el teatre i la dramatúrgia del Brasil. Aquella iniciativa va aconseguir de desenvolupar un bon planter de dramaturgs compromesos en l'aventura de dur als escenaris independents els temes i els personatges contemporanis del seu context i d'exercir la crítica social amb vocació de crear consciència dels problemes del país. L'Arena va afermar el projecte amb la representació sistemàtica de les obres que produïen els nous autors teatrals, convertits en autèntics *fournisseurs* del grup. Els fruits van ser espectaculars.

Després d'haver temptejat el realisme interpretatiu a base de traduir autors com Steinbeck o O'Casey, el grup es va llançar a representar aquells materials radicalment contemporanis i compromesos amb el seu entorn social immediat, i que buscaven més el contingut que no pas l'estil. I juntament amb la nova dramatúrgia, l'Arena, amb la posada en marxa d'un Laboratori d'Interpretació estable per a actors joves —animat en molts casos pels mateixos elements que començaven a desenvolupar una carrera de dramaturg— va formar una generació d'actors capacitada per assumir tota mena de reptes artístics. Una lleva que va demostrar la seva preparació en adaptar-se amb rigor a les diferents etapes estilístiques que el grup conreava sota la batuta inquieta d'Augusto Boal, durant els anys daurats de l'Arena de São Paulo.

Augusto Boal no va influir en el Teatro de Arena només a nivell artístic. Hi va introduir canvis radicals, fins i tot dins la mateixa organització del grup, i s'avançà en el temps a les formes d'autogestió que es popularitzarien anys després en el teatre independent d'arreu del món. Així ho explica Vianinha, un dels components més destacats de l'Arena d'aleshores, tal com ho recull Richard Roux en el seu ben documentat treball *Le Théâtre Arena (São Paulo 1853-1977)*:

**Ja no hi havia funcions estanques d'actor, director, il·luminador, etc. L'Arena es va convertir en un equip, no en el sentit amistós del terme (en el sentit amistós del terme vull creure que quasi totes les companyies són equips), sinó en el sentit creador. Tots els actors de l'Arena van tenir accés a l'orientació del teatre; orientació comercial, intel·lectual, publicitària. Boal va mobilitzar tota l'enorme capacitat ociosa existent; Flávio Migliaccio, que només feia burilles i carregava material de contrareglatge, va inventar pràcticament un nou actor en el Brasil; Guarnieri, Boal, Chico de Assis, Flávio, Milton Gonçalves, Nelson Xavier van escriure obres. Tots vam participar en un laboratori d'actors. I tots estudiàvem i debatiem conjuntament.<sup>7</sup>**

Dins aquella agitació intel·lectual i artística, que no dubtava a inventar-se fins i tot unes noves condicions per al seu treball, es va suscitar aviat la necessitat d'anar més lluny en la incidència popular de tot aquell esforç de contemporaneïtat. L'Arena es va plantejar aleshores un nou repte: el teatre havia de servir per a quelcom més que mostrar unes ficcions, per més reflex dels temps i els seus problemes que fossin. Fins llavors, els dramaturgs i els actors de l'Arena aconseguïen representar-les amb exactitud fotogràfica. Però era el moment de penetrar en les causes que propiciaven aquelles situacions. Boal va començar a

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>7</sup> ROUX, Richard, *Le Théâtre Arena (São Paulo 1953-1977)*, p. 143.

provar formes més didàctiques, capaces de provocar alguna mena de reciprocitat entre la ficció i el seu públic. Es tractava d'accedir amb més facilitat a un públic popular, a pesar de les dimensions limitades de la sala on treballaven. Boal va escriure, anys després:

**L'Arena va descobrir que estàvem lluny dels grans centres però a prop de nosaltres mateixos i va voler fer un teatre que fos proper. Proper de qui? Del seu públic. I quin era el seu públic? Bé, aquí comença una altra història.<sup>8</sup>**

Aquesta vocació popular va dur l'Arena cap a un tomb estilístic radical. Les primeres passes, Boal les va voler donar recolzant-se en els discursos més parabòlics i exemplars que trobaria als textos dels autors clàssics, estructurats habitualment al voltant de conflictes de poder diàfans i universals; canònics i sovint extrapolables amb facilitat a molts dels conflictes de l'actualitat. Obres clàssiques escenificades, això sí, amb estratègies estilísticament més bastardes que el rigor stanislavskià practicat fins aleshores, més lliures, d'una teatralitat més incisiva i més interactiva amb el públic.

Boal, durant aquesta nova etapa que després denominarà de «nacionalització dels clàssics», va escenificar obres com *La mandràgora*, de Maquiavel, *El mejor alcalde, el Rey*, de Lope de Vega, *L'inspector general*, de Gogol, i el *Tartuf*, de Molière, espectacles intencionalment brasilers que, tot burlant la censura, aconseguien al·ludir amb gran claredat, i sovint amb un sentit explosiu de la sàtira, a les qüestions de més actualitat en el trasbalsat Brasil de la segona meitat dels anys seixanta.

## Laboratori de revolucions

Tota aquella tasca de l'Arena dels anys seixanta, realitzada primer a São Paulo i més tard duta també a Rio de Janeiro i a tot el Brasil, així com a molts països del continent americà, reflectia ja una concepció molt personal i concreta d'un fenomen que durant aquells anys feia anar de bòlit la gent de teatre arreu del món: la idea d'un teatre popular. L'artista polititzat cercava aleshores un teatre que arribés al màxim de gent possible, i molt especialment a les classes més populars. Un teatre polític amb un contingut ideològic que partís precisament de la perspectiva de la classe a qui anava adreçat i que plantegés fórmules estètiques que defugissin la barroeria d'allò que habitualment era considerat «popular» des de l'òptica burgesa del sistema, com hauríem dit utilitzant el llenguatge d'aleshores.

Val a dir que aquell principi va propiciar a tot arreu consecucions estètiques notables i va obrir camins rutilants al llenguatge teatral que ni tan sols avui han estat exhaurits; però no va assolir ni de bon tros l'efectivitat que perseguia de cara a posar el seu gra de sorra en el terreny de l'emancipació de les classes populars. El teatre popular es desenvolupava en bona mesura circumscribit a un públic de minories «progres», sovint àmplies, de gent iniciada o si més no predisposada a gaudir d'un teatre en general intel·ligent i brillant en proporcions diverses.

Però el teatre popular de Boal ja partia aleshores d'un plantejament rotund: la necessitat d'implicar el públic en els temes tractats a l'escenari.

<sup>8</sup> BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 61.

**El que jo vull recalcar és que fer teatre popular depèn bàsicament de la perspectiva d'anàlisi dels fenòmens que són presentats i no del nombre de persones que poden assistir en aquestes representacions. Llavors es pot fer un espectacle de teatre popular per a un sol obrer, i encara més quan en moments determinats l'assistència massiva hi és prohibida per la policia. En definitiva, el teatre popular pot fer-se per a un sol obrer, per a un sol camperol, atès que la seva característica fonamental és el procés d'anàlisi.<sup>9</sup>**

Es tractava, tanmateix, d'un teatre que no prescindia de la teatralitat eficaç, de la diversió ni d'una elaboració estètica rigorosa, encara que sempre basada en l'economia i mai en els grans desplegaments de mitjans. Tot i haver estat —ho és encara avui— un creador imaginatiu, original fins i tot, amb aquell sentit rítmic de l'espectacle que distingeix els grans mestres de la direcció d'escena, Augusto Boal sempre va voler anteposar, en el seu treball escènic, a la bellesa de la imatge, factor del qual, d'altra banda, no han estat mancats mai els seus espectacles, l'efectivitat didàctica del contingut, del tema; l'eficàcia de l'impacte dramàtic en relació directa amb els interessos de la platea.

**Pensàvem en aquells a qui ens volíem adreçar i en les interrelacions humanes i socials dels personatges, vàlides en altres èpoques i a la nostra. És clar que arribàvem sempre a un «estil», però mai «apriorísticament». Això ens creava responsabilitats de creadors i ens treia el límit de la còpia.<sup>10</sup>**

La recerca d'un tipus d'espectacle que reflectís millor la seva concepció del teatre popular va dur un altre cop Augusto Boal cap a un ordre de plantejaments dramàtics i escènics radicalment innovadors. L'Arena va començar a conrear un teatre que, tot i ser d'autor i no de creació col·lectiva en un sentit estricte, sorgia d'uns processos de participació molt activa d'actors i músics. Naixia també d'una atenció declarada envers els avatars polítics d'un país on la situació es complicava per moments. I intentava no perdre mai de vista la necessitat d'una proximitat conceptual i també física del cada cop més nombrós públic que assistia als espectacles de la petita sala de l'Arena.

En aquella línia de recerca, a meitat dels seixanta, quan el cop militar va sotstreure al poble brasiler els seus drets fonamentals, Boal va intentar portar als escenaris una mena de versió «real» del procés kafkià amb persones públiques perseguides arbitràriament per la policia, les quals explicarien al públic, en una mena de rèplica teatral del *cinema vérité*, les seves opinions sobre la situació del Brasil. La dificultat de dur endavant aquell joc escènic amb la realitat amb gent aliena al món de la faràndula, va dur Augusto Boal a organitzar una cosa semblant amb cantants molt coneguts i compromesos que sí van voler explicar i cantar les seves vides i les seves opinions al públic que volgués sentir-les. Aquell show destinat a passar a la història de la resistència democràtica brasilera es va dir *Opinião*.

Aquell show musical, teatral-no teatral, va obrir camí a tota una sèrie d'espectacles on molts artistes coneguts compartien amb el públic el testimoni personal de les seves vivències, en un clima emotiu de complicitat sorgit del mateix risc compartit de fer-ho en aquella situació de pèrdua de llibertat que es vivia al Brasil. I va proporcionar també a Augusto Boal una constatació que no va desaproveitar: les grans possibilitats que la música i la cançó li oferien en la seva recerca de l'apropament de l'escenari a la platea.

La música popular era al Brasil d'aquells anys un moviment generacional molt viu anomenat Música Popular Brasileira (MPB), abocat a la recuperació i l'actualització de

9 BOAL, A., «El arte y las masas», *Primer Acto*, núm. 55.

10 BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 68.

l'immens patrimoni musical del país, inscrit en aquell potent renaixement de l'art brasiler. Els seus joves protagonistes, cridats a ser les grans figures del futur, aconseguïen en les seves actuacions la plena comunió creativa amb el públic.

Tot i que ja en algun dels seus espectacles anteriors, com *Revolució a Amèrica del Sud*, la música havia tingut un paper destacat, *Opinião* va significar per a Augusto Boal el descobriment de la força aglutinadora de la música i la cançó en un espai teatral. En el nou pas estètic que va donar l'Arena, la música i la cançó van esdevenir ingredients del tot insubstituïbles. Els noms de tots els músics i intèrprets de la música popular brasilerana van aparèixer des d'aquell moment vinculats quotidianament a l'Arena de São Paulo.

L'etapa dels «musicals» va donar al Teatro de Arena els èxits més grans i va permetre al seu director fer un nou pas en la recerca d'un teatre didàctic i participatiu, antídot d'aquell «adoctrinament coercitiu» que generava, segons la seva anàlisi, la reglamentació aristotèlica. *Arena conta Zumbi* i *Arena conta Tiradentes*, que Boal va coescriure amb el també actor de la companyia Gianfrancesco Guarnieri i que van comptar amb la música d'Edu Lobo, la primera, i de Caetano Veloso i Gilberto Gil, entre d'altres, la segona, van ser alguns dels espectacles «musicals» creats per Boal i els seus col·laboradors a partir de personatges mítics de la història del Brasil.

Aquells espectacles, avui de referència obligada en la història del teatre polític, funcionaven a manera de grotesques, agitades i lúdiques lliçons d'història, impartides com una narració èpica que introduïa escenes de dramatisme intens, i amb una constant presència de la música, mitjans amb els quals s'aconseguia incidir indirectament en la complicada situació del país ja en plena dictadura. Els esplèndids actors de l'Arena, bregats en la pràctica de les distintes tècniques que la programació del grup els havia obligat a desenvolupar, i la força provocadora de tensió de la música d'arrel popular, convertien tots sols el didàctic esquematisme d'aquelles obres en un bombardeig d'esdeveniments vibrants que arribaven al públic amb una gran facilitat, i li encomanaven la força de l'escena i n'aconseguien una resposta de complicitat exaltada.

Amb les obres d'aquella etapa es va començar a desenvolupar a l'Arena una dramàturgia que el director i dramaturg va batejar amb el nom de «sistema coringa»,<sup>11</sup> sistema jòquer, en direm nosaltres, referit a aquella carta de la baralla que serveix per totes, que es basava en tres pilars fonamentals: l'explicació del punt de vista conductor de la narració, encarnat en un actor que exerceix de mestre de cerimònies; la ruptura de la identificació del personatge amb un actor determinat, i l'ús eclèctic d'estils i gèneres, amb una notable presència de música i cançons:

**Zumbi es proposava moltes coses i en va aconseguir algunes. La seva proposta fonamental va ser la destrucció de totes les convencions teatrals que s'havien transformat en obstacles per al desenvolupament estètic del teatre. Es buscava encara més: explicar una història no des de la perspectiva còsmica, sinó des d'una perspectiva terrenal ben localitzada en el temps i l'espai: la perspectiva del teatre d'Arena i dels seus integrants. La història no era narrada com si existís autònomament: existia solament referida a qui l'explicava.<sup>12</sup>**

A partir d'*Arena conta Zumbi*, el sistema jòquer va ser aplicat repetidament a temes diferents i en circumstàncies distintes, sempre en espectacles que buscaven la denúncia radical de la situació cada vegada més asfixiant que generava la repressió de la dictadura

<sup>11</sup> El terme portuguès *coringa* ha estat traduït a l'espanyol pel mateix Augusto Boal per «comodín» i en anglès ha adoptat el seu equivalent «joker». Nosaltres farem servir la mateixa denominació «jòquer», treta del joc de cartes per referir-se a la carta que val per totes.

<sup>12</sup> BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 69.





Augusto Boal fent de jòquer a l'espectacle de Teatre Fòrum *Stop! c'est magique*, presentat al Théâtre du Soleil de la Cartoucherie, a París, pel grup del CEDITADE i sota la seva direcció, 1980

brasileira, aleshores a les mans del general Castelo Branco.<sup>13</sup> Aquell joc de ruptures de les convencions va resultar tan eficaç per a la idea boaliana del retrobament del públic amb el teatre, que el director i dramaturg no va dubtar a convertir-lo en la convenció narrativa distintiva de l'Arena. A banda de l'efectivitat distanciadora i didàctica que van aportar a les realitzacions de l'Arena, cal dir que les tècniques del sistema jòquer proposades per Boal constitueixen encara avui un excel·lent mètode d'anàlisi i d'escenificació pràctica del personatge en una línia que podríem dir propera a la idea brechtiana del *gestus* social.

**Així com a la nostra vida quotidiana vivim rituals i no els copsem, també en el teatre és difícil percebre'ls; per tant es fa necessària la utilització de certes tècniques que permetin a l'espectador «veure» els rituals com a tals, veure les necessitats socials i no les voluntats individuals, veure l'alienació del personatge sense que s'hi estableixi una relació empàtica.**<sup>14</sup>

Amb tot, a diferència de Brecht, Boal ratifica la teoria amb tot un seguit d'interessants tècniques, com les denominades «descomposició del ritual», amb els seus exercicis de descomposició, repetició i metamorfosi dels aspectes distintius del personatge, i «màscara social», l'aplicació de la qual serveix per desemascarar les «cares reals del personatge», perfectament aplicables, al nostre entendre, a qualsevol nivell d'escenificació que cerqui el reconeixement immediat dels personatges a partir de l'aparença de l'actor.

El laboratori del Teatro de Arena va continuar en estat constant d'alerta. La necessitat urgent d'introduir a la seva petita sala la realitat de la situació brasilera va donar lloc a un nou experiment, el Teatre Jornal, que nosaltres traduirem literalment per Teatre

<sup>13</sup> Durant els 20 anys de dictadura militar, el Brasil va ser presidit successivament per cinc generals: Castelo Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Medici (1969-1974), Geisel (1974-1979), Figueiredo (1979-1984).

<sup>14</sup> BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 99.

Diari,<sup>15</sup> que va posar Augusto Boal a un pas del que seria la seva gran aportació: la irrupció real, no conceptual, de la realitat en la ficció.

El Teatre Diari va néixer als cursos per a joves actors que s'impartien a l'Arena. Aquella nova possibilitat anava clarament en la direcció que Boal perseguia, i el mestre es va aplicar a fons en el seu desenvolupament. El Teatre Diari dramatitzava amb urgència, quasi amb el segell d'última edició, alguna notícia periodística del dia amb intenció de revelar-ne el caràcter publicista o directament tergiversador i manipulador habitual en les informacions a l'abast de la població en un règim dictatorial. La tècnica consistia a aplicar al contingut i a la redacció de la notícia distints tractaments de procedència teatral i musical,<sup>16</sup> uns reactius que feien que la mateixa notícia actués de fet revelador d'aquelles veritats a mitges, mentides, tergiversacions i manipulacions que poguessin amagar-se darrere la pretesa objectivitat periodística:

**[...] L'anomenada veritat «objectiva» és sempre manipulada i presentada segons els interessos dels amos dels diaris. Cada forma de ficció té les seves tècniques específiques i el mateix passa amb la ficció del periodisme.**

**La novel·la utilitza la fabulació, el teatre realista utilitza el conflicte de voluntats lliures, la poesia lírica fa servir la visió subjectiva que té el poeta de la realitat exterior que l'estimula. El periodisme utilitza les tècniques de disgregació: en això resideix el seu caràcter de ficció. El periodisme és un art, no una ciència; està més pròxim a la poesia que a la sociologia. I, com tot art, és polític. I com a art polític, és una arma. I com a arma, és utilitzada a favor d'uns i en contra d'altres. I com a propietat privada és utilitzada pels propietaris, per la burgesia, per les classes dominants en general, en contra de les classes dominades, amb l'objectiu únic de perpetuar la dominació. Les tècniques fictícies de la disgregació són utilitzades pels senyors contra el poble, la qual cosa no impedeix que el poble es pugui apropiari aquestes tècniques i utilitzar-les com a armes de lluita per al seu propi alliberament.<sup>17</sup>**

Els últims temps d'Augusto Boal a l'Arena de São Paulo van ser moments d'un gran trasbalsament tant en l'aspecte personal com en el del projecte col·lectiu. La revifada de la repressió al Brasil va fer radicalitzar la postura combativa de molts dels artistes brasilers i, en conseqüència, va augmentar el recel de l'estat policia envers ells. La inseguretat que aleshores es vivia al Brasil va dur la companyia a realitzar tournées fora del país.

L'Arena va recórrer els països de tot el continent americà. Començant per la Universitat de Berkeley, a Califòrnia, van realitzar una gira pels EUA organitzada per Joanna Pottlitzer, directora del Theatre of Latin America Inc., que els va dur a les universitats de Riverside, Kansas, Indiana, Ohio, State University of New York i Rutgers University. Un canvi d'aires va facilitar a Augusto Boal i a la seva dona Cecilia Thumin el contacte directe i l'intercanvi d'idees i tècniques amb els grups experimentals nord-americans més notables d'aleshores, com La Mamma, Our Place i Open Theatre.<sup>18</sup>

Aquelles sortides del Brasil estaven destinades a donar uns resultats tan positius com l'inici del reconeixement internacional del treball de Boal i de l'Arena. Una notorietat merescuda, que, a més, va resultar providencial a la vista del curs que van prendre els esdeveniments.

<sup>15</sup> Boal denomina en espanyol el Teatro Jornal, Teatro Periodístico. Nosaltres mantindrem la traducció literal «Teatre Diari» atès que considerem poc probable que en aquest context la paraula «Diari» (o «Periòdic», que també podria ser) es pugui prendre com una referència a la periodicitat temporal en lloc de la premsa informativa.

<sup>16</sup> Cf. p. 78-79.

<sup>17</sup> BOAL, A., *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, p. 49.

<sup>18</sup> ROUX, Richard, *Le Théâtre Arena...*, p. 211.

# L'exili i el Teatre de l'Oprimít

El febrer de 1971, Augusto Boal va ser detingut il·legalment i empresonat durant uns mesos, torturat i jutjat sense garanties. Un cop alliberat mercè a la pressió internacional, Boal va ser «oficialment bandejat del territori nacional», tal com consta als arxius de seguretat de la presidència de la República de Brasil.

Augusto Boal va haver d'exiliar-se del seu país. El laboratori de revolucions vives que havia estat el Teatro de Arena de São Paulo es va quedar sense el seu principal conredador de virus agitadors. La collita dels fruits de tots aquells intents de fer irrompre la realitat als escenaris duts a terme amb la gent de l'Arena al seu Brasil natal, va haver de fer-la fora del seu país, en un llarg exili que va començar a l'Argentina el 1971.

A Buenos Aires, a més de la proximitat amb el Brasil, Augusto Boal tenia un reconfortant punt de referència familiar, ja que la seva dona, Cecilia Thumin, era nascuda a l'Argentina, on havia iniciat la carrera d'actriu i on havia residit fins que s'havia unit a Augusto Boal el 1966.

Sortosament, l'exili d'Augusto Boal va començar en un ambient propici, si més no per al desenvolupament de les seves idees radicals sobre el paper que el teatre podia tenir en el terreny de l'emancipació dels oprimits. De fet, tot el teatre emergent d'Amèrica i d'Europa d'aquells anys era en el tràngol de recollir i d'amplificar aquella il·lusió d'un teatre popular. El teatre independent llatinoamericà no volia fer realitat una revolució que fos només escènica, amb els seus espectacles agitadors i participatius. La seva gent començava a trobar-se i a comunicar-se en el pla més real de la seva supervivència com a artistes compromesos. Els festivals de teatre van començar a ser una mena de grans congressos culturals, extremadament polititzats. En festivals com el de Manizales (Colòmbia) a Amèrica del Sud, o com el de Nancy (França) a Europa, amb totes les distàncies de situació política i econòmica, s'estaven posant les bases ètiques i estètiques del teatre del futur.

L'autoritat de Boal en la matèria ja era en aquells moments incontestable.

**[...] Estem realitzant una revolució copernicana a l'inrevés: sempre vam ser satèl·lits de l'art metropolità, ara estem proclamant que som el centre del nostre univers artístic. El teatre veritable és el teatre llatinoamericà. És a dir, aquest és el nostre teatre; per tant, és «el» teatre.**

**I així ho entenen ja moltíssims grups en molts dels nostres països. Al Paraguai, sota la repressió més violenta, un grup teatral porta la vida de Jesús a la gent del camp: el protagonista i els seus apòstols, i tot el poble, parlen en guaraní. Els soldats romans en castellà, la llengua de l'opressor. A l'Uruguai gairebé tots els artistes dignes van participar activament en la campanya electoral del Frente Amplio amb espectacles als carrers, als estadis, dalt de camions, i en el contacte viu amb el poble viu, fabricant la seva estètica, i adonant-se que ja no poden tornar als teatres tradicionals amb el mateix instrumental artístic que feien servir abans. Al Brasil, el teatre popular, paradoxalment, segueix el seu desenvolupament clandestí utilitzant tècniques de Teatre Diari.**



*Torquemada*, d'Augusto Boal,  
a la New York University,  
sota la seva direcció, 1972

**Al Perú, el teatre camperol parla en quítxua; a Colòmbia, a l'Argentina, una munió de grups desenvolupen les tècniques més convenients per als seus objectius, per al diàleg amb el seu poble.**

**És clar, però, que el nostre alliberament cultural no és pas «nacional»; és a dir, no és la totalitat de la nació que s'allibera de la cultura importada. El nostre alliberament cultural coincideix amb el nostre alliberament popular. El poble (les classes treballadores i els grups socials que s'hi associen) necessita crear la seva pròpia cultura. Però la burgesia i l'oligarquia en tenen prou amb la cultura dels colonitzadors, la qual, veritablement, els expressa molt millor a ells que la cultura del poble al qual no pertanyen.**

**I això ens duu al segon aspecte de la nostra revolució copernicana a l'inrevés: els artistes sempre van ocupar el centre de les seves relacions amb els espectadors; ara ha de ser al contrari; l'espectador (el poble) ha de ser el centre del fenomen estètic. Nosaltres, els exsatèl·lits, sòm ara el centre de nosaltres mateixos. Així pertanyerem al poble! I un altre cop es produeix a les nostres consciències la necessitat d'una altra revolució copernicana; tornem a ser satèl·lits, però d'un nou univers al centre del qual hi ha el poble. Els artistes produeixen i els espectadors consumeixen; aquesta és una visió netament burgesa que cal eliminar. Els espectadors han de ser també productors. El veritable artista popular és aquell que, a més de saber produir art, ha de saber ensenyar el poble a produir-lo. El que ha de ser popularitzat no és el producte acabat, sinó els mitjans de producció. En aquest sentit, feliçment, la revolució ja està fent via en molts dels nostres països, i el teatre va molt més enllà de les institucions, dels rituals convencionals, i abandona el teatre temple per transformar en teatre tots els locals on l'home treballa i viu, i abandona la vella idea de l'actor sacerdot, per transformar en actors tots els homes. Quan volen defensar les seves idees, els obrers no estudien oratòria abans de participar en una assemblea; els obrers també poden utilitzar el teatre sense necessitat de passar-se cinc anys al Conservatori [...].<sup>19</sup>**

Aquest i altres textos, com la categorització de les diverses formes del teatre popular —i antipopular— i també l'explicació del funcionament de les tècniques del Teatre Diari, Boal els va recollir al llibre *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, publicat a l'Argentina el 1975.<sup>20</sup>

Els primers anys de l'exili argentí, Augusto Boal es va lliurar a la conversió en obra escrita de tot l'arsenal de material didàctic per a l'acció teatral que havia desenvolupat fins aleshores. Això, sense deixar de banda les altres facetes de director d'escena i de novel·lista. Va ser una època prolífica en què va produir textos de gran qualitat i interès, com la novel·la *Milagre no Brasil*, sobre el seu empresonament, l'obra teatral *Torquemada*, sobre la tortura, que ell mateix escenifica en diversos països, i va crear espectacles importants en teatres d'Amèrica del Sud i d'Europa. Tot i així serà el gran impacte del Teatre de l'Oprimit el que iniciarà la bola de neu que convertirà Augusto Boal en la figura internacional que és avui.

*Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* va veure la llum de les llibreries el 1974. Boal va sistematitzar en aquesta obra tota l'experiència acumulada en el seu trajecte cap a la conversió del tradicional objecte passiu del ritual teatral, l'espectador, en subjecte actiu, en un actor igualment capaç d'actuar i d'inventar ficcions.

<sup>19</sup> BOAL, A., *Técnicas latinoamericanas...*, p. 118.

<sup>20</sup> Aquesta obra, tot i haver estat publicada amb posterioritat a *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, que ho va fer el 1974, recull escrits anteriors molt representatius d'aquell punt dolç del teatre polític a l'Amèrica del Sud.

Dèiem al principi d'aquesta introducció que el *Teatro del oprimido* es podia considerar una poètica teatral vertaderament alternativa, un tractat sobre la manera de deixar de considerar el teatre com un món gairebé màgic en poder d'uns quants iniciats, i posarlo al servei del poble. L'abraçada ja gens metafòrica entre l'escenari i el seu fins aleshores passiu públic produeix coses certament estimulants. Tant com aquest nou espectador capacitat per intervenir en una acció dramàtica, per transformar-la i reconduir-la al seu gust. I el món progressista posterior al maig del seixanta-vuit és encara en un punt prou optimista per aprofitar aquella oferta inesperada del teatre.

Augusto Boal ho explicava així a Émile Copfermann, a l'entrevista que li va fer l'any 1974, la qual va formar part dels textos de l'edició francesa de *Teatro del oprimido*:

**El que em proposo fer en aquest treball és un relat de la meua participació personal en el sector del teatre, i de totes les experiències que vam fer en considerar el teatre com a llenguatge apte per ser utilitzat per qualsevol persona, tingui o no aptituds artístiques. Intentem mostrar a la pràctica com el teatre pot ser posat al servei dels oprimits perquè aquests s'expressin i perquè, en utilitzar aquest nou llenguatge, descobreixin també nous continguts.**

**Necessitem un teatre que ens ajudi a canviar la realitat. No solament que ajudi a canviar la consciència de l'espectador. L'espectador que és a punt de canviar la seva realitat la canviarà amb el seu cos. És a dir, que en una revolució, en una lluita contra diverses menes d'opressió, global, s'actua amb la consciència, s'actua amb el cos. Cal alliberar l'espectador de la seva condició d'espectador, de la primera opressió amb què topa el teatre. Espectador, ja ets oprimat perquè la representació teatral t'ofereix una visió acabada del món, tancada; fins i tot si l'aproves, ja no pots canviar-la. Cal alliberar l'espectador de la seva condició d'espectador; aleshores podrà alliberar-se d'unes altres opressions.**

**Vas a veure una obra feminista. Una dona oprimida, com a feminista, ha de poder expressar la seva pròpia opinió, però no després de l'espectacle, en el «diàleg», amb els actors. No. L'espectacle acaba. El diàleg comença. No. En aquest cas, els actors tenen el paper de mestres de cerimònies, com una estona abans. Tu parles, l'altre parla. És previst. Això no canvia res de l'espectacle. L'opressió continua. Totes les formes de teatre han de servir a l'espectador per sortir de la seva condició d'espectador.<sup>21</sup>**

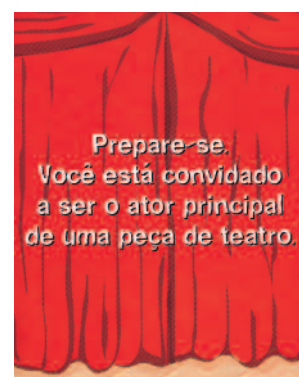
Una declaració de principis que feia honor a la posició esquerrana i lluitadora des de la qual Augusto Boal va realitzar les successives experiències, professionals o altruistes, artístiques o pedagògiques, que van constituir la base de la seva obra emblemàtica.

*Teatro del oprimido* era, efectivament, el corollari de la filosofia del retrobament teatre-societat que Augusto Boal havia anat covant durant la seva trajectòria de director i dramaturg d'una companyia teatral independent i que havia assolit la maduresa en el seguit d'experiències educatives en àmbits molt populars d'Amèrica del Sud, realitzades durant els primers temps de la seva sortida del Brasil.

Amb aquesta obra, Boal havia aconseguit convertir aquella filosofia en praxi amb la proposta concreta d'un conjunt de tècniques perfectament experimentades i exposades amb un llenguatge i una estructura de gran eficàcia pedagògica. Un conjunt de «jocs i d'exercicis per a actors i no actors», tal com diu el títol de la segona part de l'obra, i de formes



Cartell del 7è Festival Internacional de Teatro do Oprimido, celebrat a Rio de Janeiro el 1993



21 BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 16.

de representació i de relació escena-públic pensades i dissenyades exclusivament per iniciar al teatre qualsevol persona. Sempre, no ho oblidéssim, amb la finalitat de donar la paraula a l'espectador. El Teatre de l'Oprimint concreta aquest principi i proporciona les eines i els sabers necessaris per iniciar els no actors a la creació i a la representació teatrals i condueix els seus practicants cap a una especialització de continguts declaradament tendenciosa: negar l'esmentat «adoctrinament coercitiu» aristotèlic i restituir la iniciativa als propietaris originals.

Les formes i les fórmules de representació i de relació escena-públic que proposa el Teatre de l'Oprimint són diverses. És probable que el màxim exponent sigui l'anomenat Teatre Fòrum, on l'espectador decideix, i realitza ell mateix, quines accions han de dur una situació pels camins que ell considera més efectius per als seus interessos. O el Teatre Invisible, on l'actor entra dins el nucli mateix del seu destinatari, l'espectador, sense que ell ho sàpiga.

El Teatre de l'Oprimint d'Augusto Boal es desenvolupa al voltant d'un principi essencial: la pràctica de l'art escènic com una activitat educativa en un sentit ampli, dedicada prioritàriament a contribuir a una millora efectiva de la vida dels grups menys afavorits de la societat. La reinvençió del teatre que fa Boal, al mateix temps que proposa noves formes de relacionar ficció i realitat, desenvolupa unes estructures dramàtiques bastides sobre la decisió de mostrar exclusivament les opressions socials que redueixen la llibertat de l'individu.

**L'opressor és aquell que utilitza el seu estatus social com a arma per reduir l'altre a la passivitat, a la submissió, a la condició d'objecte. Per exemple, si el meu fill vol sentir la seva música molt forta i jo li dic :«Això em molesta, surt d'aquí, jo sóc el teu pare», jo utilitzo una de les armes de l'arsenal que em confereix el meu estatus social. Jo esdevinc un opressor. Sovint es planteja la qüestió de l'opressió entre home i dona. L'amor pot oprimir o no. Si jo estimo algú que no m'estima, aquesta persona m'oprimix perquè no m'estima o m'ha d'estimar perquè jo l'estimo? La pregunta no es planteja així. Es tracta d'un problema individual; cadascú s'espavila per ser estimat. Però si algú diu: «Jo sóc el teu marit i tu fes tal cosa» o «Jo sóc la teva dona i exigeixo tal cosa», hom utilitza les armes del seu estatus social, o sigui que hi ha opressió.<sup>22</sup>**

Les intencions del Teatre de l'Oprimint són, doncs, també en aquest terreny, ben clares: es tracta de facilitar el reconeixement de la naturalesa de les opressions, per tal de poder-les combatre. És a dir, Augusto Boal no proposa únicament la restitució al profà del seu dret a oficiar, sinó que, a més, també el convida i l'ensenya a portar la creació dramàtica al terreny dels seus interessos.

Amb aquest objectiu, la poètica boaliana explica amb simplicitat el funcionament estructural d'agents i pacients de l'acció dramàtica i ensenya a introduir a les seves situacions aquells conflictes que reflecteixen relacions d'opressió. En aquesta direcció, el Teatre de l'Oprimint proposa tot un repertori de tècniques d'expressió real i d'improvisació teatral, amb les quals arribar a crear accions dramàtiques a partir dels desigs reals de qui les haurà de representar. I ensenya també, a més de construir i operar amb estructures de rols opressors i oprimits, a convertir aquests rols en personatges. I a donar la paraula i el protagonisme als personatges oprimits.

22 *Jeu*, núm. 27, «Le théâtre de l'opprimé: stop! ce n'est pas magique... Entretien avec Augusto Boal», Quebec, 1982.

La revolta boaliana contra el «sistema coercitiu» del teatre aristotèlic arribava amb el Teatre de l'Oprimid a un punt sense retorn.

**Per tal que s'entengui aquesta poètica de l'oprimid cal tenir present el seu objectiu principal: transformar el poble, «espectador», ésser passiu, en el fenomen teatral, en subjecte, en actor, en transformador de l'acció dramàtica. Espero que quedin clares les diferències: Aristòtil proposa una poètica en què l'espectador delega poders en el personatge perquè aquest actuï i pensi en lloc seu; Brecht proposa una poètica en què l'espectador delega poders en el personatge perquè actuï en lloc seu, però es reserva el dret de pensar per ell mateix, molts cops en oposició al personatge. En el primer cas es produeix una «catarsi»; en el segon una «conscienciació». El que proposa la poètica de l'oprimid és l'acció mateixa: l'espectador no delega poders en el personatge ni perquè pensi ni perquè actuï en lloc seu; al contrari, ell mateix assumeix el seu paper protagonista, canvia l'acció dramàtica, assaja solucions, debat projectes de canvi, en resum, s'entrena per a l'acció real. En aquest cas pot ser que el teatre no sigui revolucionari en ell mateix, però segurament és un «assaig» de la revolució. L'espectador alliberat, un home íntegre, es llança a una acció. No importa pas que sigui fictícia; importa que sigui una acció!»<sup>23</sup>**

O sigui que al Teatre de l'Oprimid el teatre deixa de parlar de política per esdevenir activisme polític. El Teatre de l'Oprimid és una idea política en acció. Fer-ne implica necessàriament una immersió en un projecte voluntari de transformació de la realitat, per petita que sigui l'escala a què es realitzi. Tothom que s'hi involucra, tant els seus animadors com els seus practicants actors-espectadors, fa política.

**Jo tinc moltes idees polítiques, algunes de les quals són essencials i indissociables de les tècniques del Teatre de l'Oprimid. Per exemple, si algú volgués utilitzar el Teatre Fòrum d'una forma no democràtica, no ho podria fer. Per utilitzar el Teatre Fòrum i donar la paraula a tots els presents, és indispensable, resulta evident, ser democràtic i acceptar el fet que tothom té el dret de parlar, de dir el que pensa. O sigui, la base ha de ser la mateixa: únicament les persones que creuen que els oprimits es poden alliberar, només qui creu en la democràcia teatral i en la democràcia en general pot utilitzar el Teatre Fòrum. El Teatre Fòrum no pot ser utilitzat com a mitjà de propaganda política; no pot ser utilitzat de manera intransitiva perquè és en si mateix, essencialment, diàleg. Aquestes idees generals, que són la democràcia, el dret a la paraula i a l'acció, és indispensable acceptar-les. Constitueixen els fonaments del Teatre de l'Oprimid.»<sup>24</sup>**

Parlem, doncs, d'una poètica responsable amb el seu temps i amb el seu món, que comporta un compromís social i polític sorgit d'una actitud solidària amb la part menys afortunada del món. Un compromís que, en traduir-se en una feina implicada directament amb els àmbits de l'educació popular, s'agermana amb la tasca dels mètodes pedagògics que orienten les seves estratègies didàctiques en la mateixa direcció, entre les quals trobarem la Pedagogia de l'Oprimid, creada pel brasiler Paulo Freire,<sup>25</sup> un punt de referència ineludible.

El Teatre de l'Oprimid és una poètica destinada també a la gent que ha orientat la seva activitat cap a l'educació de la societat, en el sentit més ampli que es pot donar a aques-

---

<sup>23</sup> BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 17.

<sup>24</sup> *Jeu*, núm. 27, op. cit.

<sup>25</sup> Paulo Freire (1928-1997) és el creador de la Pedagogia de l'Oprimid.

ta tasca. El Teatre de l'Oprimít és, en efecte, un estri especialment indicat per a aquells que han comprès o que comencen a intuir que la creació artística pot ser despüllada de l'aurèola de misteri que tendeix a fer-la patrimoni exclusiu d'uns quants escollits i que, si hom vol, l'art pot baixar del seu olimp per ser una eina amb la qual els que més ho necessiten poden millorar la seva existència.

El Teatre de l'Oprimít reserva a la figura del jòquer —nom extret del sistema aplicat en els darrers muntatges de l'Arena de São Paulo que ja hem comentat anteriorment— la complexa i compromesa funció, barreja d'animador, monitor i moderador, de conduir-ne la pràctica.

## Noves opressions

El Teatre de l'Oprimít va començar a fer fortuna. El món, cap a l'inici de la dècada dels setanta, tenia el seu jovent més polititzat en plena ressaca de tots els maigs del seixanta-vuit que s'havien produït a major o menor escala en tants llocs del planeta. Aquella generació, a banda d'haver après a córrer davant la policia i a defensar-se dels seus cada cop més sofisticats mitjans de repressió urbana, creu en la participació, en la pedagogia activa, en l'art popular, en l'autogestió, en la possessió dels mitjans de producció per sortir de la reglamentació capitalista i imperialista basada en la inevitabilitat de la dialèctica explotadors-explotats.

Però a l'Argentina, la convulsa i progressivament deteriorada situació política arran de la tornada de Perón es va posar molt aviat contra el tarannà democràtic del treball de Boal, un treball subversiu per definició per als règims policíacs que també es van anar succeint en aquell país. Augusto Boal se'n va anar aleshores a viure a Portugal. La gent d'A Barraca, una de les companyies de teatre independent més importants i populars en aquella època a Portugal, li havien ofert la possibilitat de treballar amb ells i s'hi va quedar dos anys. Amb A Barraca, de Lisboa, Augusto Boal va fer tres espectacles en la línia del treball fet a l'Arena, i aconseguí èxits de públic tan notables com el del *remake* de *Tiradentes*, aquest cop contat per A Barraca. De Portugal se'n va anar a França, contractat com a professor a la Sorbonne Nouvelle, feina que li va proporcionar el doble avantatge d'una situació econòmica suportable i una gran mobilitat per a la continuïtat internacional del seu treball teatral. La relativa disponibilitat d'un exiliat polític de moure's pel món facilita a Augusto Boal la possibilitat de convertir-se en una mena de professional *freelance* amb capacitat per treballar en qualsevol lloc del planeta. No obstant això, París es va convertir de seguida en el centre del constant anar i venir d'Augusto Boal per realitzar tallers que introduïen el Teatre de l'Oprimít en infinitat de països. I a París es va fundar, el 1979, el primer centre estable dedicat enterament a aquella activitat: el CEDITADE (Centre d'Études et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression), encara avui en actiu amb el nom de CTO (Centre du Théâtre de l'Opprimé).



Taller rere taller, el món del Teatre de l'Oprimit es va anar desenvolupant a través d'una mena de transmissió oral, de cadena que anava ampliant sens parar la nòmina de mestres, animadors culturals, treballadors socials i directors i actors de teatre que es convertien en nous jòquers, en nous *coringas*, i afegien al seu ofici o al seu art la implícita dimensió altruista d'aquella activitat. La seva pràctica es va estendre i se situà en ambients socials ben diversos, encara que l'extensió de la utopia havia de comptar sempre amb un llast real i inevitable: haver de dependre financerament de la iniciativa social, pública o privada, de governs, municipis, universitats, i de les seves sempre cauteloses prioritats presupostàries.

Val a dir que la mateixa varietat d'ambients i de condicionaments econòmics que introdueix la pràctica internacional del Teatre de l'Oprimit propiciarà uns contrastos els aspectes més cridaners dels quals no passaran desapercibuts per a l'ull amatent del seu artífex.

**Vivint primer a Lisboa i després a París, vaig treballar durant una quinzena d'anys en molts països d'Europa amb emigrants, mestres, dones, obrers originaris de països on subsistien les opressions que jo coneixia bé a l'Amèrica Llatina: el racisme, el sexisme, les condicions de treball insuportables, els sous miserables, els abusos de la policia... Als tallers del Teatre de l'Oprimit van aparèixer opressions que jo desconeixia: la soledat, la impossibilitat de comunicació amb els altres, la por del buit. Per a algú que, com jo, havia fugit de dictadures explícites, cruels i brutals, era natural que aquells temes semblessin d'entrada superficials i poc dignes d'atenció. Era com si jo, d'una forma mecànica, demanés sempre: «Però, on són els policies?». Perquè jo estava acostumat a treballar amb opressions concretes i visibles.**



Teatre Fòrum  
a la Porte de Pantin,  
París

**A poc a poc, vaig canviar de parer. Vaig descobrir que el percentatge de suïcides era més gran en països com Suècia o Finlàndia, per exemple, on les necessitats essencials del ciutadà en tot allò que concernia l'habitatge, la salut, l'alimentació i la seguretat social estaven satisfetes, que als països com els nostres, els països del Tercer Món. A l'Amèrica Llatina, sobretot, es mor de gana. A Europa, de sobrealimentació. Però, sigui quina sigui la seva forma, és de mort del que sempre es tracta. I, pensant en el sofriment de qui tria matar-se per acabar amb la seva por del buit o amb les angoixes de la seva soledat, em vaig decidir a treballar amb aquestes noves opressions i a considerar-les com a tals.**<sup>26</sup>

La publicació el 1990 de *L'Arc-en-ciel du désir* dona perfectament la mesura de l'evolució o de l'adaptació a nous contextos del Teatre de l'Oprimit. Aquesta nova obra torna a evidenciar que el taller obert boalià no frena els seus experiments i sembla decidit a potenciar algunes de les aparents perversions que han començat a canviar alguns aspectes característics del «mètode Boal»: la invasió progressiva de la casuística social del Teatre de l'Oprimit per una allau d'opressions interiors de l'individu. Una realitat que no és només acceptada pel pare de la criatura, sinó alimentada amb la incorporació de nous exercicis i jocs capaços d'atendre la nova demanda d'ajut de la gent.

L'Arc de Sant Martí del Desig desenvolupa un seguit de nous exercicis teatrals d'introspecció, la pràctica dels quals, tot i partir de la conversió de les opressions reals en representació teatral, obre un subtil camí per a un millor autoconeixement, per a un major acostament de l'individu a les causes interiors dels problemes exteriors. A partir de la hipòtesi «els policies són al cap i les casernes a l'exterior», un seminari terapèutic —«Flic dans la tête»— que es va realitzar durant dos anys a París tractava de descobrir mitjançant la introspecció teatralitzada «com els *flics* [policies] han entrat als nostres caps», i d'inventar «els mitjans per fer-los-en sortir».<sup>27</sup>

La didàctica de Boal mostra ara una fina pertinència en entrar en el terreny dels sentiments personals i descriure l'ésser humà com un compendi de qualitats sensorials, emocionals i racionals. Amb un plantejament clar i agosaradament esquemàtic de la problemàtica psicosocial de les persones, el Teatre de l'Oprimit es proposa ara atacar les «malalties» dels individus en la seva convivència en societat, i aplicar-hi un remei ben casolà: la distància que confereix als problemes la conversió en matèria dramàtica, és a dir, en ficció analitzable i... transformable. El laboratori del Teatre de l'Oprimit afegeix així a la funció educativa i social que havia aconseguit extreure del seu arsenal d'exercicis i jocs teatrals un rendiment nou: el terapèutic. Un àmbit que acosta, a més, les possibilitats de la seva proposta, fins aleshores circumscrita a l'àmbit del treball social, al camp de la psicoteràpia curativa.

**Vostè fa política, o fa metafísica o fa teràpia. Vull dir que el teatre és un llenguatge. S'ocupa de totes les activitats humanes. Algunes en el sentit de teràpia, com és el cas d'aquesta. Zerka Moreno, vídua del creador del psicodrama, Jacob Levy Moreno, i Greta Leutz em van convidar a obrir un congrés de psicoteràpia de grup a Amsterdam. Hi vaig anar; però vaig dir: «No sóc terapeuta». Elles van contestar: «No, però el seu treball és terapèutic».**<sup>28</sup>

<sup>26</sup> BOAL, A., *L'Arc-en-ciel du désir*, p. 16.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Entrevista apareguda al diari de São Paulo *A Folha* el 6-9-1998.

La dedicació d'Augusto Boal a propagar i desenvolupar nous camps d'acció per al seu Teatre de l'Oprimid no va pas significar l'abandonament definitiu dels escenaris professionals ni la marginació de la vessant pedagògica del seu treball en la direcció d'actors, primer àmbit experimental i base de tot el seu treball.

**[...] m'agrada treballar amb actors professionals; m'agrada tant com treballar amb persones que no són actors. M'agrada treballar amb bons actors. Amb els dolents és terrible... Ho he fet... Els bons actors estimen el Teatre Invisible, per a ells és una manera d'arriscar alguna cosa, al mateix temps que de no sentir-se mercaderies. Quan en un teatre comença l'espectacle de pagament, l'espectador mira l'actor i es diu: Ja se'ls mereix, els diners que he pagat? Si riu, si li agrada la representació, oblida els diners. Però cal que l'espectador obli els diners per relacionar-se amb l'actor. Al Teatre Invisible, no. L'actor se sent alliberat d'aquesta mena de relació, crea amb molta més facilitat. Molts estimen doblement el Teatre Invisible, com a persones i com a actors. Es valoren, se senten el màgic del qual parlàvem abans, amb dos plaers: el d'actuar, de provocar l'ah! de satisfacció del públic, i hi afegeixen un segon ah!, el de fer, en tant que espectador, el número de prestidigitació.**<sup>29</sup>

El màgic magistral, capaç de fascinar el seu públic quan es treu els conills del barret, però que, en acabar el seu joc de màgia, els ensenya el truc: una de les metàfores preferides del mestre.

D'ençà dels primers temps de l'Arena, Boal va dirigir sempre els seus actors fent-los participar intensament en la creació del personatge, ja que considerava que eren ells que, en definitiva, tenien la responsabilitat de fer-lo convincent davant el públic, nit darrere nit.

**La direcció de Boal era molt poc actuant en el sentit d'imposició d'alguna cosa. Era una direcció interrogativa, d'obertura de possibilitats. En realitat qui feia l'espectacle eren els actors, Boal en feia la crítica. Aquest mètode interrogatiu és un mètode interessant. Al Teatro de Arena, comença a aparèixer una negació de la figura del *metteur en scène*, del director com a creador de l'espectacle; al Teatro de Arena, l'espectacle el creaven les persones.**<sup>30</sup>

Boal no va negar mai la possible inutilitat del director a partir d'un eventual traspàs a l'actor dels seus sabers i va continuar aplicant —i ensenyant— unes tècniques d'anàlisi del personatge basades en la lectura de tota la complexitat de relacions que cada personatge pot desenvolupar implícitament amb ell mateix i amb el seu entorn.

La mateixa idea de buscar tots els colors de la percepció del món d'una persona que proposa l'Arc de Sant Martí del Desig, a més de ser un joc de bon rendiment terapèutic quan s'aplica als no-actors, funciona com a mètode eficaç d'aprofundiment en els personatges d'obres teatrals ja existents. L'aplicació amb aquest objectiu d'algunes de les tècniques d'improvisació de l'«arsenal» del Teatre de l'Oprimid, obre grans possibilitats de penetració «teòrica» sobre el paper, alhora que proposa exercicis escènics que ajuden l'ac-

<sup>29</sup> BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 244.

<sup>30</sup> ROUX, R., *Le Théâtre Arena...*, p. 193.

tor a trobar una bona manera d'enfocar la seva representació. La nova edició de *Jogos para atores e não-atores*, publicada al Brasil a final de 1998, incorpora tècniques útils per al treball dels actors al teatre de repertori, l'eficàcia de les quals ha estat comprovada fins i tot amb actors amb els recursos i la professionalitat dels de la Royal Shakespeare Company, on Augusto Boal va realitzar un treball sobre *Hamlet* el juliol de 1997.

**Interrogatori (exercici pertanyent a l'apartat: «Per desenvolupar el subtext: arrelar el diàleg»).**

**Un actor seu «a la berlinda».<sup>31</sup> Sense sortir del seu personatge, és interrogat pel grup sobre allò que pensa dels altres personatges, sobre els esdeveniments de l'obra, de la seva vida, de la seva ideologia, els seus gustos i les seves fòbies o qualsevol altra cosa, absurda fins i tot. Els actors han de respondre les qüestions dins els seus personatges. L'exercici és conduït com una batalla, enèrgicament.**

**[...] S'ha de crear un clima de duel en el qual els actors sempre han de defensar, en qualsevol circumstància, els seus personatges apassionadament! Teatre és passió! En el treball sobre *Hamlet*, quan estàvem utilitzant aquesta tècnica durant la demostració amb què vam cloure el nostre treball amb els actors de la Royal Shakespeare Company, durant la primera escena del Fantasma, on ell diu que serà castigat «fins que els meus crims siguin purgats», un espectador va preguntar de quins crims es tractava. El cert és que a l'obra només es parla bé del rei difunt. -Quins crims havia comès, llavors? L'excel·lent actor que interpretava el Fantasma va tremolar, va pensar i va sortir amb això: «Sóc rei i com a rei vaig ser dut a declarar moltes guerres. En totes les guerres, com sabem, els soldats cometem excessos, cometem crims. El rei és responsable de tots aquests crims comesos pels seus soldats». Una bella explicació, sens dubte, que, com és lògic, ajuda l'actor a crear el seu personatge.<sup>32</sup>**

Una mostra, tot plegat, de la culminació actual del treball d'aquest escriptor, pedagog i director teatral, immers en un procés la vitalitat del qual sembla indicar que continuarà amb noves sorpreses.

## Legislar el desig

I heus aquí que, quan molts creien —potser fins i tot el mateix autor— que el Teatre de l'Oprimat abandonava irremissiblement la seva vocació fundacional de millorar la vida dels col·lectius menys afortunats i cedia a la creixent individualització dels problemes dels homes i les dones contemporanis, un nou reactiu dona la gran sorpresa. Les circumstàncies —i, per descomptat, els reflexos d'Augusto Boal— aconsegueixen que tants anys de feina per un teatre capaç d'intervenir en la transformació real del món, aconsegueixi de promoure ni més ni menys que la conversió dels desigs en... lleis! No pas lleis meravelloses, justes i necessàries, però que solament existeixen en la ficció dramàtica inventada. No. Es tractava de lleis reals.

<sup>31</sup> En termes de joc, significa situar-se de tal manera que tots els membres del grup el puguin fer objecte de les seves preguntes o del seu comentari.

<sup>32</sup> BOAL, A., *Jogos para atores e não-atores*, p. 298.



Sessió parlamentària al carrer, davant la Cambra Municipal de Rio de Janeiro, 1996



Augusto Boal a la campanya electoral del 1996 per a la Cambra Municipal de Rio de Janeiro

El 1993, el Teatre de l'Oprimit va aconseguir, en efecte, dur la utopia al terreny de la pràctica. En un lloc del món que es diu Rio de Janeiro, els desigs humans generats per la necessitat social, descoberts i analitzats, en aquest cas, mitjançant el Teatre Fòrum, podien convertir-se en preceptes civils legals, en lleis discutides, ratificades, sancionades i promulgades per un parlament democràtic.

Entre 1993 i 1996, Augusto Boal, com a cap visible —i veu audible— d'un nombrós grup d'animadors socials i culturals carioques identificats amb el Teatre de l'Oprimit, va ocupar el seu escó de *vereador*<sup>33</sup> a la Cambra Municipal de la bella i plena de problemes capital del Brasil. A les eleccions de 1992, els vots dels seus conciutadans i de les seves conciutadanes així ho havien decidit.

Aquella experiència inaudita i insòlita que Augusto Boal, amb els seus innegables reflexos propagandístics, va batejar ràpidament amb el nom de Teatre Legislatiu, va sorgir a partir del moment que el Centro de Teatro do Oprimido de Rio de Janeiro va deixar de rebre ajut de l'Administració i va decidir dissoldre's davant la impossibilitat de dur a terme el treball d'animació i educació que havia realitzat fins aleshores als barris més pobres o amb més problemes socials de Rio. Lògicament, per a la vocació agitadora del grup comandat per Boal no semblava gaire adequada una retirada silenciosa. El CTO de Rio va prendre la decisió de fer una mica de soroll i acomiadar-se participant en la campanya electoral de *vereadores* per a la Cambra Municipal de la ciutat, i donant suport al Partido dos Trabalhadores, la formació d'esquerra liderada per Lula. Per tal de donar coherència a aquell suport, que se suposava purament testimonial, el PT els va demanar que fessin part de la seva llista electoral, i el mateix Augusto Boal va assumir la decisió del grup perquè fos el seu nom el que hi figurés.

Es tractava de fer soroll, dèiem; però tot feia suposar que el lloc que ocupaven a la llista no els permetria de sortir elegits. Tanmateix, el rebombori que el Teatre de l'Oprimit va organitzar als carrers de Rio va ser de tal magnitud i tan gran el ressò a la premsa

<sup>33</sup> *Vereador* és el nom que es dona en portuguès al membre de la cambra legislativa de la ciutat de Rio de Janeiro. Augusto Boal va ser elegit *vereador* del consell de Rio de Janeiro pel PT (Partit dels Treballadors) a les eleccions del 1992, i va exercir el mandat durant tota la legislatura entre 1993 i 1996.

de les revulsives i populars representacions urbanes de Teatre Fòrum o de les espectaculars manifestacions teatralitzades que van amenitzar la campanya, que tot plegat es va convertir en una inestimable publicitat de franc.

Contra tot pronòstic, Augusto Boal, com a representant del CTO de Rio de Janeiro, sortia elegit i ocupava, com dèiem, el seu escó de *vereador* a la cambra legislativa de la ciutat. De sobte, la subvenció per a l'assessorament de l'escó representava la possibilitat de reforçar el grup i de reprendre amb més força la tasca de descobriment dels «desigs» de millora de les capes més populars per convertir-los en acció, teatral, per descomptat, per mitjà de l'aplicació de les tècniques de provocació i improvisació del Teatre de l'Oprimat. I aquells desigs sorgits de la ficció es van trobar que tenien un dels seus animadors, l'ideòleg, assegut a la cambra que feia les lleis de la ciutat, i els hi representava.

El Teatre Legislatiu va començar de seguida la redacció i la presentació de lleis sorgides d'aquella particular via teatral alternativa, i fins i tot n'hi van aprovar algunes! Els primers resultats d'aquest periple es van publicar al Brasil el 1996, encara en ple mandat i amb un bon nombre de projectes de lleis populars circulant encara pels laberíntics camins parlamentaris de la Cambra.<sup>34</sup>

Amb tot, en aquells moments el preu d'aquest èxit va ser, per a ell, força alt, ja que va haver de fer front a una campanya de denúncies de corrupció i a un seguit de judicis dels quals ell i el seu Teatre Legislatiu van sortir feliçment sense cap taca.

La crònica d'aquella experiència pionera, ja completada, ha estat publicada recentment en llengua anglesa, i Augusto Boal es troba disposat de nou a exportar al món l'experiència brasilera del Teatre Legislatiu. Fins al punt que, el novembre del 1998, una altra novament utòpica acció del Teatre de l'Oprimat s'inicia en el Greater London Council, la cambra legislativa londinenca que va ser tancada per Margaret Thatcher el 1986, amb la realització d'una sessió de Teatre Fòrum, en què van intervenir grups del Teatre de l'Oprimat de diverses parts del món, incloent-hi so directe via Internet. Una promulgació —teatral— de lleis populars redactades entre tots els participants a l'acte.

**La promulgació d'aquestes lleis pot ser merament simbòlica.**

## Fer Boal

No sé si el que hem escrit fins ara deixa entreveure que el fenomen del Teatre de l'Oprimat i les seves seqüeles ha estat i és, malgrat la seva llarga vida, la internacionalitat i la solidesa ideològica dels seus postulats, un moviment fonamentalment minoritari. El seu coneixement i la seva pràctica s'han donat sempre de manera preferent en circuits molt especialitzats de la pedagogia i del treball social, tant d'àmbit públic com privat. Si en alguna ocasió molt puntual ha obtingut un cert ressò mediàtic, és probable que hagi estat gairebé sempre a causa d'alguna acció «espectacular» des de l'òptica, és clar, dels criteris sobre el que és «noticable» que regeixen la informació en un determinat context.

<sup>34</sup> El llibre *Teatro Legislativo*, d'Augusto Boal, publicat al Brasil el 1996, conté un apèndix amb les lleis presentades i aprovades a la Cambra, com també les presentades i encara en tràmit.

<sup>35</sup> Cf. p. 62.

Moments com la irrupció del Teatre Invisible als carrers d'Estocolm, amb la intervenció real de la policia, les accions al metro parisenc o l'espectacular presència al carrer assolida durant la campanya electoral del PT a Rio de Janeiro que esmentàvem més amunt, han estat algunes de les escasses ocasions que el Teatre de l'Oprimit ha donat fe de vida més enllà dels llocs on es practica.

Què significa, doncs, fer Boal? Significa, simplement, fer teatre, aprendre a fer-ne, perdre la vergonya de fer-ne, trobar-se per sorpresa amb la satisfacció i l'emoció de fer-ne.

Per bé que Augusto Boal sempre reflecteix en els seus escrits experiències exemplars tretes dels casos més interessants que ha trobat en la pràctica quotidiana realitzada aquí i allà al llarg dels anys, fer Teatre de l'Oprimit no significa que sempre succeeixin coses originals ni que apareguin gaires casos dignes de ser mencionats. Sovint, el que es fa no és cap cosa de l'altre món; pot semblar fins i tot que ni tan sols és bo, emocionant ni divertit. Però és teatre; un teatre especial, certament; un teatre en el qual qui exerceix eventualment d'espectador observa qui exerceix eventualment d'actor, amb una intensitat i una perspiciàcia notables, amb un saber en el qual tothom és expert. Es tracta de les persones, de la vida, de la realitat. I per doctorar-se en aquesta matèria no cal haver-la estudiada; n'hi ha prou de ser al món. Un teatre que, en fer-se, sempre arriba aquell moment que tots els participants saben què és allò que volen assolir amb el que diuen i amb el que fan, i actuen creient-hi fermament.

Quan, fent Boal, hom fa d'espectador d'una actuació, d'un joc, d'un exercici, se sent com el copilot més expert en conducció que el conductor, el qual va vivint interiorment la manera com caldria fer-ho per arribar sans i estalvis a destí. Però per a aquest espectador la propietat del seu pensament és inviolable i té la llibertat, el dret, d'atipar-se de tanta imperícia i d'arrabassar el volant al conductor maldestre per demostrar-li, posant-se al seu lloc, com s'han de fer realment les coses.

La sola existència d'aquesta possibilitat, és a dir, l'*absència de la convenció d'inviolabilitat de l'escena* i d'allò que hi passa a dins, del personatge fins i tot, és suficient per destruir la passivitat receptora, el conformisme de l'espectador davant allò aliè, per submergir-lo en un interès autèntic i profund per allò que els actors representen, que, en certa manera, també els pertany. El seguiment que provoquen aquestes actuacions esdevé així tan veritable i tan actiu intel·lectualment que el ritu teatral es renova i, de sobte, sembla recuperar la seva essència coral primera, tot i produir-se en la forma cultural més evolucionada a Occident: la paraula, la versemblança de situacions, el reconeixement social dels personatges i dels seus conflictes.

Tot és una pura ficció, un simple joc. De vegades, fins resulta inevitable, davant la visió d'un grup que fa Boal, que no se susciti aquesta qüestió, una mica com per posar en dubte la transcendència que sol donar-se a la seva eficàcia social. Una ficció, un simple joc; per tant, què en queda, després, al capdavall? Però aquesta pregunta té, al nostre entendre, una resposta: es tracta d'un joc, d'una ficció que tanmateix és una veritable i —perdonin la redundància— palpable realitat sensible, atès que el Teatre de l'Oprimit porta el joc i la ficció al terreny d'accés més difícil a la vida real: l'amor propi de les persones.

Permeteu-me inserir en aquest punt una cita, un xic llarga, exemple d'aquesta aproximació al significat de fer Boal:



Augusto Boal al seminari realitzat pel Teatro Libero de Palerm, a Godrano (Itàlia) 1977

# Ha fet somriure el

(Una experiència de Teatre Fòrum de tres minuts)

El setembre de 1989, em van invitar a fer un taller per al congrés brasiler de nois i noies del carrer, a Brasília, a l'estadi Mané Garrincha. A causa d'una certa desorganització, inevitable en aquesta mena de trobades, vaig acabar només amb la meitat del temps inicialment previst.

En noranta minuts jo havia de fer teatre amb uns vuitanta adolescents d'edats entre dotze i disset anys. Eren un grup agitat i sorollós que mai no havien fet teatre.

El meu treball els havia d'ensenyar alguna cosa útil que ells podrien fer més tard sense mi ni cap altra persona. Per descomptat, jo vaig pensar en el Teatre Fòrum.

Com que no hi havia cap obra o una escena que servís de model, vaig decidir fer el fòrum de tres minuts.

Vaig començar amb una pregunta:

«Què és teatre per a tu?»

Les respostes al·ludien a la televisió, l'únic teatre que ells coneixien.

Però ells parlaven sobre tota mena de teatre.

**«Teatre és ser capaç d'inventar la vida en comptes de deixar-s'hi arrossegar.»**

**«Teatre és veure-ho tot a una escala més gran.»**

**«Teatre és la professió dels actors.»**

«Què és un actor?» –vaig preguntar.

**«Un actor és una persona millor que nosaltres, perquè nosaltres podem viure una sola vida, mentre que ells en poden viure moltes.»**

«Què? Com?»

**«Perquè ells van estudiar com fer-ho.»**

Llavors, l'única diferència entre aquests nois i noies i els actors de la televisió seria que els actors han estudiat.

«Què han estudiat?» –vaig preguntar.

«Alguna cosa molt difícil?»

**«Han estudiat com caminar cap enrere i cap endavant sense topar. Han estudiat com parlar fort i com plorar i treure llàgrimes per poder-nos fer sentir tristes, i com riure tant per poder-nos fer sentir feliços.»**

A la seva manera, els nois m'estaven dient que els actors eren gent que han estudiat com fer servir els seus cossos de la millor manera. Vaig suggerir que intentéssim alguns exercicis físics com fan els actors, només per divertir-nos.

Llavors vam fer alguns jocs d'imatge, diàlegs muts, que consistien en imatges expressades a l'escenari pels mateixos participants fent servir els seus cossos, les taules, les cadires i altres objectes trobats a l'espai. Hi vam jugar. Després els vaig preguntar en quin tema voldrien basar una obra, suposant que fossin actors.

Per donar-los confiança vaig posar èmfasi a deixar clar que no anàvem a fer teatre –«pretenríem» fer teatre. Ells van cridar a l'uníson:

**«Violència!»**

**«Família», va suggerir Débora.**

Després d'algun dubte, tots es van posar d'acord:

**«Família i violència, tot és el mateix.»**

Vaig trobar estrany que aquells nens volguessin discutir la família com un tema –precisament l'única cosa que havia estat absent a totes les seves vides. Eren nens sense casa que vivien al carrer un dia darrere l'altre.

Vaig demanar a Débora que pensés un quadre de família. Em va mostrar personatges de família: un pare borratxo, una mestressa de casa, un germà drogaaddicte, un altre germà que s'havia fet religiós i tenia converses amb Déu i ella mateixa fent el carrer. Débora tenia catorze anys. Semblava ja una prostituta cansada. Les seves imatges reflectien la seva desil·lusió, la seva tristesa.

Vaig preguntar si algú volia canviar el quadre i suggerir unes altres possibilitats, però tots n'estaven satisfets. «És exactament això! Això és la família!»



# seu germà

Llavors vaig demanar als actors que pensessin en veu alta durant tres minuts restant encara dins el quadre i sense moure's –és a dir, cadascú hauria de posar o d'expressar amb paraules els pensaments del personatge que estava representant. El següent pas van ser tres minuts de diàleg entre els actors, també sense moviment. El tercer pas consistia a ensenyar a través del llenguatge corporal tots els seus desigs; tots els pensaments els haurien d'expressar amb gestos, amb moviment. A més, al costat de cada actor vaig col·locar un noi o una noia que sentia els pensaments del seu *partner* per si ells se n'oblidaven.

Aquest procediment preparava els actors per al Teatre Fòrum que tindria lloc després. El que primer havia estat una simple estàtua, una imatge congelada, ara era una escena que cobrava vida pels personatges individuals que acabava de crear. Tots els actors coneixien els seus personatges –s'hi identificaven personalment o els reconeixien com l'«altre».

Vaig explicar les regles del joc i vaig preguntar quin dels personatges havia de ser el protagonista que seria substituït a l'escena. Van dir que havia de ser el noi religiós que parlava amb Déu. Segons ells seria el personatge que més modificaria la dinàmica de la família amb el seu canvi de comportament.

Tot seguit van començar les improvisacions. A cada intervenció, només preguntava quina era la seva contribució especial. I l'audiència responia, i exposava què havien entès o desitjat alguns d'ells o tots.

**«Va fer que el noi parlés amb els seus parents en lloc de parlar amb Déu, que no ens escolta.»**

**«Va fer que el germà capellà parlés amb cada membre de la família personalment en lloc d'oferir consell a tothom alhora.»**

**«Va forçar el pare i el germà drogaadictes a prendre alguna determinació. Els agafà per les mans en comptes simplement de parlar-hi. Va ser el primer cop que algú tocava algú físicament. En aquesta família sembla que ningú no toca ningú.»**

**«Va cridar el pare fins que finalment el va fer parlar. Va ser el primer cop que el pare tenia algú per parlar. El que digués era el de menys.»**

Llavors va pujar una noia i va fer la seva intervenció. Va agafar el seu germà drogaadictes de la mà, hi va ballar, va córrer, va fer un pallaso d'ella mateixa. Va fer tombarelles. No estava dient res i, per a mi, no oferia cap solució nova. De fet, fins i tot, vaig pensar que potser es burlava de la sessió sencera amb tots aquells gestos exagerats i còmics. Vaig intentar objectar alguna cosa, però l'audiència va protestar decididament contra la meva intervenció.

Els vaig preguntar quina creien que era la nova contribució d'aquesta intervenció que jo havia estat incapaç d'apreciar.

Débora em va explicar planerament el que jo havia estat mirant sense veure-ho realment.

**«Ha fet somriure el seu germà.»**

Va ser tan poc. I per a ells va ser tant, tanmateix.<sup>36</sup>

Augusto Boal en un Teatre Fòrum sobre el tema de la família en un parc de Rio de Janeiro, 1990



<sup>36</sup> BOAL, A., «She made her brother smile. A three-minute forum theatre experience» («Ella va fer somriure el seu germà. Una experiència de teatre fòrum de tres minuts»), a *Playing Boal*, p. 81.

I qui fa Boal?

Al Brasil, per exemple, avui, les activitats del Centre de Teatro do Oprimido de Rio<sup>37</sup> tenen una implantació quantitativament modesta, malgrat que el seu rendiment social es pot considerar espectacular. El seu treball es realitza en àmbits propis de l'ensenyament teatral, de l'animació cultural, del treball social i de l'educació especial. Els membres del CTO de Rio realitzen igualment la seva activitat en els modestos centres socials dels barris més precaris i desatesos, o participen com a assessors d'activitats de Teatre de l'Oprimit que pertanyen a programes d'activisme social amb l'auspici d'alguna administració progressista, com és el cas de la municipalitat de Santo André, una ciutat industrial veïna de la gegantina São Paulo, on alguns regidors han creat els seus grups i ells mateixos exerceixen la funció de *coringa*.

Els grups populars estan formats per persones reunides per les causes més diverses. Pot tractar-se d'adolescents, nois i noies no gaire motivats que han respost a l'anunci del centre social del seu barri per a la formació d'un grup de Teatre de l'Oprimit, i que ho fan pel pur reflex de provar una manera de passar l'estona fora del carrer. O, al contrari, un grup pot estar format exclusivament per gent associada d'antuvi moguda per l'interès fonamental de ventilar els seus problemes o defensar una alternativa molt concreta. O poden ser, senzillament, grups de gent que coincideix en un temps i un espai concret per qualsevol de les múltiples causes de rescat de persones a què sovint el treball social es veu arrossegat.

Les edats, les condicions, els interessos més diversos, poden coincidir simplement per haver fet aquest pas de voler participar en un taller de Teatre de l'Oprimit. Un pas, l'anàlisi del perquè del qual, si s'hi aplicava un bon mesurador sociològic, constituiria, probablement, una dada ben interessant per al millor coneixement de les mancances més endèmiques de la nostra societat. Una dada que probablement argumentaria amb claredat la raó de ser i la necessitat d'activitats profundament formatives com aquesta, al servei de la gent que no es resigna a patir aquests mals i que intenta fer alguna cosa per tal de millorar la seva realitat.

Voldria remarcar en aquest punt la importància fonamental dels monitors ben preparats que són capaços de treure el màxim rendiment d'aquesta activitat. La feina del jòquer (no puc evitar que m'agradi més la denominació portuguesa *coringa* que la catalana jòquer o l'espanyola *comodín*) consisteix a propiciar la creativitat i burxar la capacitat de raonament i d'actuació de les persones. En la seva tasca lloable, el jòquer no s'anima en proporció directa al possible talent que puguin demostrar els pupils quan surten a la palestra a opinar i a actuar, sinó que respon sobretot a la necessitat d'aprenentatge de convivència, d'expressar-se i d'expressar-se bé i de millorar, que transmeten els participants. La seva responsabilitat és, en definitiva, dur a bon port l'ambició essencial del Teatre de l'Oprimit: ensenyar els components d'un grup a apreciar el valor del pensament propi.

Amb les mateixes tècniques, els mateixos jocs, la mateixa filosofia i les mateixes regles per a tothom, dosificades hàbilment segons la dinàmica que el grup va generant, el jòquer dirigeix el ritme del part amb traça de llevadora experta. Tot aplicant els distints fòrceps de joc i de ficció inventats a l'efecte per Augusto Boal, el jòquer va generant aquesta transformació personal a base d'aportar petites dosis d'autosatisfacció als membres del grup, de fer-los sentir progressivament més capaços de donar forma a un desig propi, enca-

<sup>37</sup> El Centro de Teatro do Oprimido de Rio de Janeiro fou creat el 1989 i en l'actualitat el componen sis membres: Augusto Boal, Geo Brito, Olivar, Barbara, Helen i Claudet.

ra que sigui a través del joc efímer del teatre. Al final, com acostuma a passar, la criatura, per a qui l'ha feta, serà la millor del món.

El treball quotidià del jòquer del Teatre de l'Oprimit consisteix també a entendre i adaptar-se a les característiques sempre particulars de les distintes menes de persona que formen el grup. La primera etapa de la seva tasca animadora i didàctica és conduir el procés, generat tant pel possible escepticisme incrèdul com per l'excés d'expectativa de «miracle» inicials que poden predominar en un grup, cap a una concentració real en el factor humà concret que el caracteritza. El jòquer organitza les activitats de tal manera que tot tendeixi a l'alliberament de prejudicis, a la convivència i a facilitar la progressiva sinceritat i espontaneïtat dels participants. Els jocs aconsegueixen a la perfecció l'objectiu d'anar revelant el caràcter real dels participants i aplanen el camí cap a una actitud relaxada de simple disponibilitat a la participació, veritable factor constituent d'un grup.

Quan un grup reuneix, per exemple, persones que saben molt a priori l'assumpte que volen debatre, que es volen llançar de seguida a fer, posem per cas, un Teatre Fòrum sobre un tema que dominen i del qual alguns membres porten la batuta, el jòquer experimentat sap que el curs del treball acabarà per desfer qualsevol *parti pris*. Encara que el grup sembli homogeni, atès que els seus components pertanyen a un mateix estament, condició, interessos, i que mostri una gran predisposició inicial que, d'entrada, sembla facilitar el clima de confraternitat i esperit d'equip, els exercicis de reconeixement corporal i els jocs per potenciar els reflexos i la concentració tendiran a aclarir la realitat peculiar de cada persona que s'amaga darrere aquella postura col·lectiva teòricament compacta. De mica en mica, els exercicis i els jocs van posant de manifest els temperaments autèntics dels individus, la qual cosa propiciarà una mena de convivència menys protocol·lària i més necessàriament respectuosa, quan tothom pren consciència de la diferència des de la qual cadascú s'haurà de manifestar. En la mesura que això s'aconsegueix, augmenta l'energia i es crea el corrent de la comunicació i de l'intercanvi de les idees: la «tensió creativa» que, com Boal s'encarrega de recordar de tant en tant, «distingeix les persones dels animals».

Dins aquest clima propici, la feina del jòquer serà aplanar el camí perquè el grup pugui arribar de manera condensada a la concreció col·lectiva dels desigs individuals, a allò que en el llenguatge del Teatre Fòrum es denomina «descobrir el desig temàtic del grup», a establir la forma de representació i a construir la història o la imatge que millor el sintetitzi. A partir d'aquí, la creació d'imatges i la improvisació d'escenes a partir d'idees i relats dels participants, tot plegat amb l'objectiu de ser debatut i reconduït per les intervencions del grup en conjunt, va provocant al grup la progressiva apropiació de la iniciativa i fa que el jòquer es converteixi en un simple moderador del festí dels oprimits que han conquerit, finalment, la paraula.

Veure els components del CTO de Rio en acció exercint de jòquers és tota una lliçó de tacte i de reflexos. L'enorme cura que posen en la creació de la comoditat inicial entre les persones, sempre tan iguals i tan distintes, sempre amb la pell tan fina en qüestions de convivència activa, és un espectacle edificant. Quan estableixen els jocs, expliquen les regles, condueixen els participants, esmenen els errors, o bé s'eclipsen en el moment que convé, els jòquers condueixen els grups al terreny del teatre, a fer teatre, gairebé sense que se'n adonin. Però a un teatre diferent, encara que per a la majoria no hi hagi un altre referent que el del teatre de *bulevard* o les telenovel·les d'O'Globo TV. Els

jòquers els porten cap a un teatre, molt sovint *naïf*, ple d'estereotips i de referències entra-nyables. Un teatre que, en qualsevol cas, fa que el seu espectador eventual es quedi pres en l'acció, sigui quin sigui el seu grau de proximitat amb la temàtica de fons.

Un grup d'adolescents d'Isla do Governador, un barri obrer de Rio de Janeiro, treballen en un petit espai del centre social del barri. En realitat es tracta del vestíbul, per on no deixa de circular gent que van a buscar al centre serveis que responen a necessitats molt més imperioses que jugar a fer teatre, i que es mira els nois i les noies amb més condescendència que comprensió. No ha estat fàcil per a Claudet, la jòquer d'aquest grup, conduir els jocs fins a unes improvisacions, atesa la poca concentració de la gent, en part per no poder desprendre's de la incomoditat de sentir-se observats per persones alienes al grup. Però la traça de Claudet els ha portat gairebé sense que ells se n'adonin a la realització d'unes escenes mínimes creades per ells. Els nois han arribat, sense saber ben bé com, a la possessió d'unes paraules, d'uns gestos i d'unes emocions que pocs minuts abans no existien. Però ara hi són, parlades, actuades, amb mots de la seva propietat, o propietat del personatge que han esbossat amb claredat. Els uns actuen, els altres observen. Encara que siguin al bell mig d'un lloc de pas, és el teatre. A mesura que representen allò sorgit d'un joc que s'ha realitzat aplicant una de les tècniques de l'«arsenal», els improvisats actors es troben amb la doble sorpresa de, per un cantó, sentir focalitzada sobre ells —sobre allò que ells estan representant, però també sobre ells—, l'atenció —sincera!— dels companys; i per un altre, sentir que posseeixen les paraules i les accions d'uns personatges de ficció i que, mig en broma, mig de veres, fan una escena: actuen!

Aquell grup de nois i noies, o més ben dit d'unes quantes noies i només un noi, al principi avorrits, distrets, descreguts, han arribat de sobte al plaer de fer, de concentrarse, de sentir-se interessats per una cosa que ningú no els ha imposat. Fins i tot, algú que potser s'havia apuntat al taller de Teatre de l'Oprimat mogut per un cert afany d'exhibicionisme, en qualsevol de les infinites cares que es posa aquest neguit, ha arribat, sense adonar-se'n, a sentir la satisfacció d'interessar seriosament el món, encara que sigui per un instant i per mitjà del teatre.

En un altre lloc, un centre social de la Companyia d'Aigua de Santo André, prop de São Paulo, un grup de regidors de l'ajuntament han format diversos grups per fer Teatre de l'Oprimat amb la intenció de detectar els problemes socials del poble. Aplicant la idea del Teatre Legislatiu miren de convertir els desigs dels individus en realitats socials, i ajudar, com en el més utòpic dels socialismes democràtics, a establir les prioritats pressupostàries del municipi.

Un d'aquests grups està format per gent «teòricament» de la tercera edat, tot i que la majoria tenen una presència física envejable tant pel que fa al seu acurat aspecte com a l'energia corporal i intel·lectual que gasten a dojo. Novament, majoria absoluta de dones. De moment, en aquest grup només hi ha dos homes, i un dels dos és el regidor-jòquer del grup. L'altre, un jubilat d'aspecte juvenívol, porta la seva creu de mascle en minoria amb tanta resignació i esperit de participació que no dubta a representar —val a dir que amb una òptica subtilment corporativa tot i estar en minoria— el rol de marit opressor sorgit del relat d'una de les seves companyes. Un fet evidentment anecdòtic, però força revelador de l'esforç de voluntat d'unes persones grans que dediquen el temps de lleure a un activisme social compromès amb la seva condició i amb el seu medi, deixant

de banda incomoditats i prejudicis. El tema escollit per aquest grup per al Teatre Fòrum que vol realitzar era el de l'abandonament de la gent gran, ja sigui per part dels propis fills o pel tracte que reben de les institucions quan es troben en situació d'inferioritat. Aquest Teatre Fòrum havia de servir per mostrar als seus coetanis menys decidits la possibilitat d'incidir activament ells mateixos en la millora de les seves condicions de vida, encara que fos jugant a fer teatre.

El desenvolupament d'una sessió és l'habitual: jocs entre equips, jocs de parelles. També entre gent gran, les rialles escalfen aviat l'ambient i acceleren la concentració de les gairebé trenta persones reunides en allò que fan. De diverses històries aportades per algunes dones del grup sobre el tema que s'havia decidit dramatitzar la sessió anterior, el grup en tria les que considera que expressen amb més claredat les opressions de la gent gran, en general producte de les decisions egoistes de les persones que les tenen a càrrec seu. El grup, dividit en diversos equips, prepara escenes que reflecteixen situacions d'aquesta mena, les representen davant la resta del grup, trien les que al seu parer mostren els conflictes d'una manera més eloqüent, per tornar a representar-les amb la tècnica del Teatre Fòrum. Els uns actuen, els altres miren; els que miren entren en escena per reconduir les actuacions a la seva manera, els que han actuat primer miren la versió dels companys que han pres el seu lloc per oferir un comportament diferent davant la mateixa situació... De mica en mica, el clima s'apassiona. L'escena i la platea s'uneixen en la recerca d'aquella decisió capaç d'acabar amb l'opressió dels vells més indefensos.

La claredat de les idees d'aquest grup sobre com haurien de ser les coses en aquesta matèria és notable. Tothom està d'acord amb el plantejament dels conflictes que es mostren; tot i això, les distintes personalitats hi van aportant nous matisos humans. Malgrat l'aparent coincidència a priori del grup, l'interès del debat no decau. Ni tampoc el de la seva peculiar teatralitat. A mesura que van entrant nous actors a representar un mateix rol en la ficció i actuen segons la seva opinió i a la seva manera, les paraules i l'energia que els acompanya es produeixen amb tanta convicció que importa poc que uns tinguin una vena d'actor mes innata que uns altres, que hi hagi algú que no ho fa malament, que algú fins i tot tingui una forta vis còmica. En tot cas, allò que concentra realment l'interès és la concreció i la convicció que introdueixen els improvisats actors en les seves improvisades intervencions. No són intèrprets, actuen la seva pròpia dramàturgia i el que fan transmet exactament allò que volen transmetre. Són actors sincers. Fan, doncs, bon teatre.



Els membres del Centro de Teatro do Oprimido (CTO) de Rio de Janeiro davant la Casa da Lapa, 1998

# La contramàgia

És possible que el Teatre de l'Oprimat, avui, ja no sigui, per ventura, cap arma revolucionària com podia haver estat considerat en el context on es va començar a desenvolupar i que sigui, simplement, un rudiment que ajuda les persones a estar vives, a pensar i a prendre decisions sense intermediaris. Potser ja no té gaire més poder subversiu que el de la seva capacitat de fer un xic més lliures i més feliços aquells que el practiquen, objecte certament valuós en un món on la globalització no sembla gaire preocupada per procurar una millora substancial de la vida dels individus que formen la majoria de la població del planeta.

La contramàgia inventada per Boal, tant quan és conduïda per ell mateix com si és a mans de la gent que al llarg i a l'ample del món han anat rebent la transmissió dels sabers del prestidigitador, és, doncs, abans que res, una eina útil a la societat, més ben dit, útil a les persones. Perquè són les dones i els homes que sofreixen les servituds de viure en societat sense ocupar els llocs de privilegi. Per tant, no ha d'estranyar a ningú la pervivència en el temps del Teatre de l'Oprimat d'Augusto Boal. Una extensió en la qual no ha influït mai el factor moda sinó purament i simplement el factor necessitat. La solidesa de la seva implantació en contextos geogràfics i socials tan distints no depèn de res més que de l'eficàcia reconeguda de la seva pràctica. Segurament és per això que la presència d'Augusto Boal continua essent sol·licitada constantment als cinc continents. Avui, potser més que mai. És lògic, al nostre entendre, l'interès perquè sigui ell mateix qui mostri i demostri la veritable estructura de la màgia que posa a l'abast de la mà de tothom la possibilitat de transformar la realitat, encara que sigui mitjançant l'arcaic i modest joc de la realitat amb la ficció que denominem fer teatre. Per molt que totes les seves troballes i els seus mètodes estiguin recollits amb tanta claredat als seus escrits, sentir-ho de viva veu del seu propi inventor és la garantia per a una nova audiència que podrà copsar plenament el fonament ètic de l'aplicació de les seves idees.

Voldríem que els nostres lectors obtinguessin, a través de la lectura de l'entrevista amb Augusto Boal que segueix a continuació, una experiència semblant. Esperem que la transcripció que hem fet de les seves paraules aconseguixi transmetre, en alguna mesura, la convicció de les seves idees i la intensitat i el magnetisme de la seva expressió oral. Ens agrada pensar que un llibre és encara un contenidor eficaç per transmetre les essències del discurs verbal.

Milwaukee, novembre de 1998

**Primer taller de  
Teatre de l'Opri-  
mit a Rio de  
Janeiro,  
el 1980**



**Teatre Diari  
a Itàlia**







# Cronologia teatral, literària i pedagògica

## 1931

— Neix al barri de la Penha Circular de Rio de Janeiro (Brasil).

## 1948

— Inicia els estudis de Química a la Universitat de Rio de Janeiro.

## 1950

— Comença a escriure teatre, amb obres curtes com: *Maria Conga*, *Histórias do meu bário*, *Martín pescador*, inspirades en personatges i situacions del seu barri, i *Laio se matou*, *Orungan*, on barreja personatges del barri amb mites grecs i africans, ioruba i nagos.

## 1952

— Acaba els estudis d'enginyer químic a la Universitat de Rio de Janeiro amb el títol de doctor.

## 1953

— Es trasllada a Nova York per estudiar Química a la Columbia University of New York (CUNY) i es matricula a la School of Dramatic Arts, als cursos de Dramatúrgia de John Gassner, Milton Smith, Maurice Valency, Norris Houghton.

## 1954

— A Nova York, freqüenta, en qualitat d'oiient, l'Actor's Studio de Lee Strasberg i forma part de l'associació de joves escriptors Writer's Group.

— Obté el premi de la Columbia University amb la seva obra *Martín pescador*.

## 1955

— Debuta com a director teatral al Malin Theatre de Nova York, amb l'escenificació de dues peces curtes seves: *O cavalo e o santo* i *A casa do outro lado da rua*.

## 1956

— José Renato, director del Teatro de Arena, de São Paulo, l'invita a formar part de la companyia com a director teatral.

— Dirigeix els seus primers espectacles al Teatro de Arena: *Ratos e homens (Of mice and men)*, de John Steinbeck, i la seva obra *Marido magro mulher chata*.

## 1957

— Dirigeix al Teatro de Arena *Juno e o pavão (Juno and the peacock)*, de Sean O'Casey. Comença el Laboratori d'Interpretació del Teatro de Arena i un curs de Dramatúrgia.

### 1958

— Dirigeix al Teatro de Arena *A mulher do outro* (*They knew what they wanted*), de Sidney Howard.

— A iniciativa seva, el grup comença a funcionar com una cooperativa d'actors.

— Funda, amb altres membres del Teatro de Arena, el Seminari de Dramatúrgia de São Paulo que es dedicarà a la creació d'obres teatrals inspirades en la realitat brasilera.

### 1959

— Dirigeix al Teatro de Arena *Chapetuba Futebol Clube*, d'Oduvaldo Vianna Filho, i *Gente como a gente*, de Roberto Freire.

— El Teatro de Arena realitza una gira per l'estat de São Paulo.

— S'inaugura una nova seu a Rio de Janeiro al carrer Siqueira Campos.

— Escriu *Helena e o suicida* i una adaptació d'*As famosas asturianas*, de Lope de Vega.

### 1960

— Escriu *Revolução na América do Sul*, obra que dirigeix José Renato a la nova seu del Teatro de Arena a Rio de Janeiro.

— Adapta i dirigeix per al grup Oficina, de São Paulo, *A engrenagem* (*L'engrenatge*), de Jean-Paul Sartre, i *Fogo frio*, de Benedito Rui Barbosa, que s'estrenen a la seu paulista del Teatro de Arena. Hi dirigeix també *A farsa da esposa perfeita*, d'Edy Lima.

— Comença a impartir l'assignatura Dramatúrgia a l'Escola d'Art Dramàtic de São Paulo.

### 1961

— Dirigeix a l'Arena de São Paulo *Pintado de alegre*, de Flávio Migliaccio, i *O testamento de Cangaceiro*, de Francisco de Assís.

### 1962

— Comparteix amb Flávio Império, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira i Paulo José, la nova propietat del Teatro de Arena i el nou equip de direcció, en vendre José Renato, fundador de la companyia, la seva participació al grup.

— Dirigeix al Teatro de Arena *A mandrágora* (*La mandrágora*), de Maquiavel, i d'aquesta manera inaugura l'etapa que ell mateix denominarà de «nacionalització dels clàssics».

— S'estrena al Teatro de Oficina la seva obra *José, do parto a sepultura*.

— Rep a São Paulo el Premi Padre Ventura al millor director de l'any.

### 1963

— Escriu *Maquiavelo y la poética de la virtud*.

— Dirigeix al Teatro de Arena *O noviço*, de Martín Pena.

— Escriu amb Gianfrancesco Guarnieri i Paulo José una versió d'*O melhor juiz, o Rei* (*El mejor alcalde, el Rey*), de Lope de Vega, que escenifica al Teatro de Arena i amb la qual realitza una gira pels estats del nord-est del Brasil.

### 1964 <sup>38</sup>

— Dirigeix al Teatro de Arena, *Tartufo* (*Tartuffe*), de Molière.

— Es trasllada a Rio de Janeiro, on organitza i dirigeix el show *Opinião* amb els cantants João do Vale, Zé Ketí i Nara Leão, substituïda després per Maria Bethânia, que s'estrena al local del carrer Siqueira Campos.

— Escriu *Golpe a galope*, adaptació de *Condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, i, conjuntament amb Nelson Xavier, *Julgamento em Novo Sol*.

<sup>38</sup> L'1 d'abril es produeix el cop d'estat que sotmet el Brasil a una dictadura militar.

### 1965

— Dirigeix a l'Arena de São Paulo *Arena conta Zumbi*, escrita conjuntament amb Gianfrancesco Guarnieri i amb música d'Edu Lobo, espectacle que obre l'etapa que denominarà dels «musicals».

— Dirigeix al TBC *Arena canta Bahia*, escrit per ell amb direcció musical de Caetano Veloso i Gilberto Gil, amb els cantants Maria Bethânia, Gal Costa i Tomzé.

— Dirigeix al Teatro de Oficina *Tempo de guerra*, de Boal i Guarnieri, amb poemes de Bertolt Brecht i amb els cantants Gilberto Gil, Maria Bethânia, Caetano Veloso i Gal Costa, i *Sérgio Ricardo posto em questão*.

— Rep a Rio de Janeiro el Premi Molière per la seva escenificació d'*A mandrágora*.

### 1966

— Dirigeix al Teatro de Arena *O inspetor geral*, de Gogol.

— Firma un manifest amb els directors d'escena i els dramaturgs residents a São Paulo en defensa de la representació d'obres nacionals.

— Escriu «El sistema trágico coercitivo de Aristóteles».<sup>39</sup>

— Viatja a Buenos Aires per dirigir, al Teatro IFT, *O melhor juiz, o Rei*, i a la Sala Planeta, *A mandrágora*.

— Coneix Cecilia Thumin.

### 1967

— Dirigeix al Teatro de Arena de São Paulo *Arena conta Tiradentes*, de Boal i Guarnieri, amb música de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller i Theo Barros.

— Rep a São Paulo el Premi Molière per la creació del «sistema jòquer».

### 1968 <sup>40</sup>

— Dirigeix al Teatro A Hebraica *O circulo de giz caucasiano (Die kraukasische Kreidekreis)*, de Brecht.

— Dirigeix al Teatro de Arena *A criação do mundo segundo Ari Toledo*, recital de cançons d'Ari Toledo amb guió de Boal i Guarnieri i *A moschetta (La moschetta)*, de Ruzzante; *Praça do povo*, dins la programació dels dilluns dedicada a la música popular (Bos-sarena) de suport al MPB.<sup>41</sup>

— Dirigeix a la sala Gil Vicente del Teatro de Ruth Escobar *Primeira Feira Paulista de Opinião*, amb textos de Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Jorge Andrade, Bráulio Pedroso, Plínio Marcos i d'ell mateix, i música d'Ari Toledo, Caetano Veloso, Carlos Castilho, Edu Lobo, Gilberto Gil i Sérgio Ricardo.

— Dirigeix en aquest mateix teatre *Mac Bird*, de Barbara Garson.

— Escriu *Tio Patinhas e a Pilula* i *A lua pequenha i a camnihada perigosa* sobre la lluita de Che Guevara a Bolívia.

— Deixa el seu lloc de professor de l'Escola d'Art Dramàtic de São Paulo en quedar sota el control del govern.

### 1969

— Escriu *Bolívar, lavrador do mar (Arena conta Bolívar)*.

— Presentació del Teatro de Arena al Saint Clement's Theatre, de Nova York, amb *Arena conta Zumbi*, convidat pel Theatre of Latin America.

— Dirigeix a la seu de São Paulo el recital *O comportamento sexual segundo Ari Toledo*.

<sup>39</sup> Text inclòs en el llibre *Teatro del oprimido*.

<sup>40</sup> El 1968 fou un any de repressió violenta, especialment contra el món universitari brasiler. La llibertat d'expressió fou reduïda al mínim amb la promulgació, al desembre, de l'Acte Institucional núm. 5, que limitava les llibertats.

<sup>41</sup> MPB (Música Popular Brasileira) fou el nom donat al moviment de renovació de la música popular del Brasil dels anys seixanta.

### 1970

— Emprèn amb el Teatro de Arena una gira que porta *Arena conta Zumbi* i *Arena conta Bolívar* a Caracas, Lima, Buenos Aires i a diverses ciutats de Mèxic i dels Estats Units. Participa en el Festival de Manizales (Colòmbia), on presenta la comunicació «L'art i les masses».

— Inauguració de la segona sala del Teatro de Arena, l'Areninha, on es faran les primeres representacions de Teatre Diari: *Núcleo 2 presenta Teatro Jornal: Primera edició*.

— Dirigeix al Teatro de Arena *A resistivel ascensão de Arturo Ui* (*Der unaufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*), de Brecht.

— Escriu *Categorías del teatro popular*.

### 1971

— El grup del Teatro de Arena passa a dir-se Companhia de Teatro Popular de São Paulo. El 2 de febrer és detingut pel DOPS, aïllat en una cel·la de seguretat màxima, sotmès a tortures durant els interrogatoris i retingut il·legalment a la presó Tiradentes (nom de qui va ser paradoxalment el màrtir de la independència del Brasil). Arthur Miller, Richard Schechner, Robert Anderson i altres, als Estats Units, i Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jean Paul Sartre i Jack Lang, aleshores director del Festival de Nancy, a Europa, mobilitzen gran nombre d'intel·lectuals i artistes de tot el món per pressionar el govern brasiler, amb la qual cosa s'aconseguí que el jutgessin i fos alliberat al maig.

— Surt del Brasil amb la seva dona Cecilia Thumin i s'instal·len a Buenos Aires (Argentina). Dirigeix a la Sala Planeta, de Buenos Aires, la seva obra *El gran acuerdo internacional del tipo Patilludo*.

— La revista italiana *Sipario* publica la traducció a l'italià d'*Arena conta Zumbi*.

— Escriu l'obra teatral *Torquemada* i comença la novel·la *Milagre no Brasil*.

— Rep a Nova York l'Obie Award al millor espectacle de l'off-Broadway per *Feira Latinoamericana de Opinião*.

### 1972

— Estrena a la New York University *Torquemada*, sota la seva direcció.

— Presentació de *Torquemada* al Teatro La Mama, de Bogotà, i al Teatro del Centro de Buenos Aires.

— Imparteix cursos d'aprenentatge accelerat de teatre a diversos països d'Amèrica Llatina. Participa al Festival de Manizales (Colòmbia).

— Realitza a Buenos Aires les primeres experiències amb el Tren-Teatro i el Teatro Invisible.

— Es publiquen a l'Argentina *Revolución en América del Sur* i *El gran acuerdo internacional del tipo Patilludo*. *Sipario* en publica la versió italiana, *Zio Paperone*.

— La revista espanyola *Primer Acto* publica «Las metas del sistema comodín» i «El arte y las masas».

— *Travail Théâtral* publica *Catégories du théâtre populaire*.

### 1973 <sup>42</sup>

— Participa en un programa d'alfabetització al Perú. Creació de la «dramatúrgia simultània». Prepara l'edició de les seves *Poéticas políticas*, que es publicaran, finalment, amb el títol de *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*.

### 1974

— Publicació a l'Argentina de *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*.

— Participa a la trobada de treballadors del Teatre Llatinoamericà que té lloc a Mèxic. Prepara l'edició de *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*.

<sup>42</sup> El 1973 Juan Domingo Perón tornà a l'Argentina i es van celebrar les eleccions que van donar lloc a la presidència de qui havia estat el seu representant, Héctor José Cámpora, la dimissió del qual va permetre que Perón ocupés, finalment, aquell mateix any, la presidència de l'Argentina.

### 1975

- Publicació a l'Argentina de *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* i de *200 ejercicios y juegos para actores y no-actores*.
- Neix el seu fill Julián.

### 1976 <sup>43</sup>

- Escriu les adaptacions d'*A tempestade*, de Shakespeare, i de *Mulheres de Atenas*, d'Aristòfanes, els contes de *Crónicas de nuestra América* i la novel·la paròdica *A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire, espia e mulher sensual*, sobre el cop militar a l'Argentina.
- Es publica al Brasil *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*.
- Guanya un procés contra la dictadura brasilera que li havia negat el passaport.
- Després del cop militar, deixa l'Argentina i s'instal·la a Portugal.

### 1977

- Dirigeix A Barraca, de Lisboa, en l'obra *Barraca conta Tiradentes*, de Boal i Guarnieri, i *Ao Qu'Esto Chegou*, collage de textos de diversos autors portuguesos amb la participació, entre d'altres, de Xosé Afonso.
- Dirigeix un taller al Teatro Libero de Palermo (Itàlia). Participa al Skeppsholmsfestivalen d'Estocolm (Suècia).
- Organitza al Festival de Teatre de Nancy (França) la manifestació sobre la «diàspora» de llatinoamericans.
- A Barraca, de Lisboa, presenta al Festival de Teatre de Sitges *Barraca conta Tiradentes*.
- Publicació al Brasil de la novel·la *Jane Spitfire, espia e mulher sensual* i del llibre de contes *Crónicas de nuestra América*.

### 1978

- Dirigeix A Barraca, de Lisboa, en *Zé do Telhado*, d'Helder Costa.
- Escriu l'obra teatral *Murro em ponta de faca*.
- Realitza a Bollène el primer taller de Teatre de l'Oprimit a França.
- Publicació a França de *Théâtre de l'Opprimé*.
- Imparteix classes a La Sorbonne Nouvelle, de París.
- Tallers de Teatre de l'Oprimit a diversos països europeus.
- A Barraca, de Lisboa, presenta al Festival de Sitges (Barcelona, Espanya) *Zé do Telhado*, d'Helder Costa. Conferència a l'Escola d'Estudis Artístics de l'Hospitalet de Llobregat.
- Es publica al Brasil *Murro em ponta de faca*, que és estrenada a São Paulo i dirigida per Paulo José.<sup>44</sup>

### 1979

- Fundació a París de CEDITADE (Centre d'Étude et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression) denominat després CTO (Centre du Théâtre de l'Opprimé).
- Publicació a la Gran Bretanya i als Estats Units de *The Theatre of the Oppressed*, primera aparició en anglès de *Teatro del oprimido*.
- Publicació al Brasil de la novel·la *Milagro no Brasil*.
- Amnistia general al Brasil que li permet viatjar a São Paulo i realitzar el primer taller de Teatre de l'Oprimit al seu país.
- Dirigeix al CEDITADE de París l'obra *Murro em ponta de faca*.

<sup>43</sup> El març del 1976 es va produir el cop militar de Jorge Rafael Videla, el qual, instaurant la dictadura militar, va enderrocar de la presidència de l'Argentina Maria Estela Martínez, esposa de Perón, que l'ocupava des del 1974.

<sup>44</sup> El 1978 al Brasil hi va haver una obertura democràtica que va permetre la publicació i l'estrena de les obres d'Augusto Boal. Aquest mateix any es preparava l'amnistia que li havia de permetre retornar.

### 1980

— Inici a París del seminari «Flic dans la tête», que dirigeix conjuntament amb Cecilia Thumim, i que es perllongarà durant dos anys.

— Escriu peces per a Teatre Fòrum com *La surprise*, *La coherence*, *Comme d'habitude*, *L'anniversaire de la mère*, *O dragão esverdeado e a família surda* i *Le nouveau badache est arrivé*.

— Dirigeix amb el CTO al Théâtre du Soleil a la Cartoucherie, de París, l'espectacle de Teatre Fòrum *Stop! c'est magique*, en el qual exerceix de jòquer.

— Dirigeix a la Schauspielhaus de Graz (Àustria) la versió alemanya de *Murro em ponta de faca*.

— Es reedita en espanyol *Teatro del oprimido*, amb l'entrevista d'Émile Copfermann «Al pueblo los medios de producción teatral», continguda a l'edició francesa.

— Presentació a Rio de Janeiro del CEDITADE de París amb l'espectacle de Teatre Fòrum *L'anniversaire de la mère*.

— Taller de Teatre de l'Oprimid a Santo André (Brasil).

— Es publica a França i al Brasil *Stop! c'est magique*.

— Es publica al Brasil *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*.

### 1981

— Dirigeix a la Schauspielhaus de Graz (Àustria) *Nada más a Calingasta*, de Julio Cortázar.

— CEDITADE presenta a la SPEC l'espectacle de Teatre Fòrum *L'Ogre méchant et les gentils marchands de couteaux* i espectacles de Teatre Imatge al Metro de París.

— El govern francès el condecora Officier des Arts et des Lettres de France.

— Realitza amb Cecilia Thumin, per invitació del Dr. Roger Gentis, un taller de Teatre de l'Oprimid a l'hospital psiquiàtric de Fleury-les-Aubrais.

### 1982

— Presentació del CEDITADE de París al Quebec.

— Participa en el V Congrés de l'Associació Internacional de Teatre Amateur, que se celebra a Àustria, amb el tema «Drama i educació».

— Participa en el seminari sobre les relacions de la cultura amb el món modern, realitzat a la Sorbonne de París, a instàncies del ministre de Cultura del govern socialista de François Mitterrand, Jack Lang.

— Trobada a París amb Darcy Ribeiro, secretari de Cultura de l'estat de Rio de Janeiro, que li proposa la creació al Brasil d'un centre del Teatre de l'Oprimid.

— Seminari a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, a Santander.

### 1983

— Dirigeix a la Schauspielhaus de Graz (Àustria) la versió alemanya d'*Arena conta Zumbi*, de Boal i Guarnieri.

— Dirigeix al Théâtre National Populaire, de París *Eréndira*, de Gabriel García Márquez, amb Marina Vlady.

— Primer Taller a la CPTA (Canadian Popular Theatre Alliance) d'Edmonton (Canadà).

— Rescriu *As aventuras do tio Patinhas*.

### 1984

— Dirigeix al Teatre de Wupperthal (RFA) *El público*, de Federico García Lorca, per primer cop en versió íntegra; i a Nuremberg (RFA) *La mala sangre*, de Griselda Gábaro.

— Escriu peces per a Teatre Fòrum com *La vie nouvelle* i *J'achète, je n'achète pas*, encomanada per la central sindical Confédération Française Démocratique du Travail (CFDT).

#### 1985

— Escriu *O corsário do Rei*, que es publica al Brasil i s'estrena sota la seva direcció al Teatro João Caetano de Rio de Janeiro, amb cançons de Chico Buarque de Hollanda i direcció musical d'Edu Lobo.

#### 1986

— Encara que continua treballant extensament a Europa, els Estats Units, etc., s'instal·la definitivament a Rio de Janeiro.

— Dirigeix al Teatro de Arena, de Rio, *Fedra*, de Racine, amb Fernanda Montenegro, i adapta i dirigeix per a un grup d'actors principiants *O encontro marcado*.

— Forma un equip de pedagogs i animadors culturals per a la realització de tallers de Teatre de l'Oprimid als CIEP (Centro Integrado de Educación Popular) promoguts per l'ara vicegovernador de l'estat de Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro.<sup>45</sup>

— Crea uns miniprogrames de Teatre Invisible per a la televisió de Rio de Janeiro. Publicació al Brasil de *Teatro de Augusto Boal* (volum 1).

#### 1987

— Amb la supressió dels CIEP, inicia la dissolució el grup d'animadors creat per al treball a les escoles.

— Realitza tallers i cursos de Teatre de l'Oprimid a la Universitat de San Juan de Puerto Rico i a Sydney (Nova Scotia), Canadà.

---

<sup>45</sup> Els tallers del Teatre del Oprimid en els CIEP de Darcy Ribeiro només van durar sis mesos. A les eleccions que es van celebrar aquell mateix any, Darcy Ribeiro no fou reelegit i els CIEP foren desmantellats pel vicegovernador entrant. Encara que els resultats electorals de l'any següent van permetre a Darcy Ribeiro tornar al seu antic càrrec de vicegovernador, els interessos polítics de la nova conjuntura no van permetre posar en marxa els CIEP.

#### 1988

— Participa en una trobada sobre Teatre de l'Oprimít a la Universitat de Mainz (RFA). Dirigeix al Teatre Vanucci de Rio de Janeiro *A mala sangue*, de Griselda Gámbaro.

— Es publiquen al Brasil *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* i *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*.

#### 1989

— Creació del CTO (Centro de Teatro do Oprimido) de Rio de Janeiro.

— Participa en la X Convenció de la IAGP (International Association of Group Psychotherapy) que se celebra a Amsterdam, on en realitza l'obertura i un taller.

— Realitza un taller de Teatre de l'Oprimít a la New York University de Nueva York i un altre a Rio de Janeiro amb professors i alumnes de l'esmentada universitat.

— Publicació en alemany de *Teatro del oprimido*.

— Participa amb altres intel·lectuals en el denominat «govern paral·lel» del PT (Partit dels Treballadors).

#### 1990

— Publicació a França de *L'Arc-en-ciel du désir (Méthode Boal de théâtre et de thérapie)*. Dirigeix a Rio de Janeiro l'espectacle de Teatre Fòrum *Somos 31 milhoes, e agora...?* Acaba l'escriptura de la novel·la *O suicida com medo da morte*.

— Es publica al Brasil *Teatro de Augusto Boal* (volum 2).

#### 1991

— Se celebra a París la Conferència Internacional del Teatre de l'Oprimít.

— Tallers de Teatre de l'Oprimít i de l'Arc de Sant Martí del Desig a Guissen (RFA) i altres ciutats europees i americanes.

— Participa en l'International Theatre Workshop, a Burkina-Faso.

#### 1992

— Publicació al Brasil de la novel·la *O suicida com medo da morte*.

— Publicació als EUA i al Regne Unit de *Games for Actors and Non-actors*, edició anglesa de *Jogos para atores e não-atores*.

— Tallers al Brecht Forum, de Nova York, amb realització d'experiències de Teatre Invisible.

— Es presenta candidat a les eleccions a la Cambra Municipal de Rio de Janeiro a les llistes del Partit dels Treballadors, i realitza amb els membres del CTO una intensa activitat teatral als carrers de la ciutat.

— És elegit *vereador* de la Cambra Municipal de Rio de Janeiro.

#### 1993

— Pren possessió del seu escó a la Cambra Municipal de Rio de Janeiro.

— El CTO organitza a Rio de Janeiro el 7è Festival Internacional de Teatre de l'Oprimít amb el tema «La comunicació no verbal al Teatre de l'Oprimít»; hi participen dotze països amb els seus elencs de Teatre Fòrum més quinze països amb vídeos, conferències, etc.

#### 1994

— Publicació als EUA i al Regne Unit de *The Rainbow of Desire*, versió anglesa de *L'Arc-en-ciel du désir*.



— La UNESCO li atorga la medalla Pablo Picasso.

— Rep el Cultural Award de la ciutat sueca de Gavle.

#### 1995

— La Cambra Municipal de Rio de Janeiro promulga la Llei núm. 2384 «Dispõe sobre o atendimento geriátrico nos hospitais da Rede Pública Municipal, na forma que menciona, e dá outras providências», primera llei sorgida de les reivindicacions plantejades pels grups de Teatre de l'Oprimid de Rio de Janeiro.

— Ofereix la Medalla Pedro Ernesto de la ciutat de Rio al professor Paulo Freire.

— Dirigeix al CTO de París *Iphigénie en Aulide*.

— Obté l'Outstanding Cultural Contribution, de l'Academy of the Arts-Queensland University of Tecnology i The best special presentation del diari *Manchester News* (Regne Unit).

— Rep el Premi Cultural de l'Institut Für Jugendarbeit de Gauting, Baviera (RFA).

#### 1996

— La cambra municipal de Rio promulga noves lleis redactades pels grups de Teatre de l'Oprimid.

— Es publiquen al Brasil *Teatro Legislativo (Versão Beta)*, *Aqui ninguém é burro! Graças e desgraças da vida carioca* i la primera edició en portuguès d'*O arco-iris do desejo*. Participa conjuntament amb Paulo Freire a la conferència Pedagogy of the Oppressed a la Nebraska University de Omaha (EUA) on és nomenat Doctor Honoris Causa in Human Letters.

— Entrega el Prémio Benemérito de la Ciutat de Rio a Paulo Freire, creador de la Pedagogia de l'Oprimid.

— Rep la Cultural Medal de la Universitat de Götemborg (Suècia).

— Acaba el mandat com a *vereador* de la Cambra Municipal de Rio de Janeiro.

#### 1997

— Realitza un taller amb actors de la Royal Shakespeare Company, a Stratford-Upon-Avon. Participa en el vuitè International Forum Theatre Festival, a Toronto (Canadà).

— Rep el Lifetime Achievement Award de l'American Theatre Association in Higher Education (ATHE).

— Rep la Medal of Merit del Ministeri de Cultura d'Egipte.

— Rep el Premi d'Honor, Art Dramàtic de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

#### 1998

— Publicació al Brasil d'una nova edició de *Jogos para atores e não-atores*.

— Publicació de *Legislative Theatre*, edició anglesa de *Teatro Legislativo*.

— Escriu les seves memòries, *Ainda bem eu nasci (Que bé que he nascut!)*, i tres obres teatrals a l'estil del boulevard, per parlar de temes polítics actuals: *A herança maldita*, *A Marquesa de Bariloche* i *O amigo oculto*.

— Participa a la Conferència de ministres de Cultura d'Hèlsinki.

— Participa a Londres en la realització d'un acte de reobertura simbòlica del Greater London Council amb una Symbolic Solemn Session de Teatre Legislatiu retransmesa amb so directe a través d'Internet.

— Comença a Rio de Janeiro els preparatius per a l'escenificació de la seva versió de *Car-men*, de Bizet, en què experimenta un nou gènere –la sambòpera.



A high-angle, close-up photograph of a dense crowd of people, likely at a concert or event. The scene is dimly lit, with a strong orange and red color cast. The word "Entrevista" is overlaid in the center in a bold, white, sans-serif font. The crowd consists of many individuals, some with their hands raised, creating a sense of movement and energy.

# Entrevista

## Balancé

- Aquest llibre que té sobre la taula, *Legislative Theatre*, és l'edició anglesa de *Teatre Legislatiu*?
  - Sí.
- Em permet?
  - És clar.
- Obrigado... Una edició estupenda.
  - La meua editorial anglesa sempre té una cura especial amb els meus llibres. No l'hi regalo perquè és el primer exemplar. Encara no l'ha vist ni la meua dona.
- Encara li fa il·lusió publicar llibres?
  - Me'n fa. I aquest és molt especial. La seva sortida coincidirà amb una gran sessió de Teatre Legislatiu a l'edifici del County Hall, de Londres. Es dirà *Symbolic Solemn Session* i serà una mena de reobertura simbòlica del Greater London Council.<sup>46</sup> S'hi farà Teatre Fòrum amb grups de diversos països i hi podrà intervenir tot-hom a través d'Internet. Serà molt aviat, el 27 de novembre.
- Quin any, el noranta-vuit, oi?
  - Sí que ha estat mogut.
- Vostè és a tot arreu. Veig que O'Globo, de Rio, anuncia també una conferència seva per la propera setmana: «Os limites do teatro»...
  - Això serà per a la presentació de la nova edició en portuguès de *Jogos para atores e não-atores*. Una versió actualitzada que inclou experiències recents, com el treball sobre *Hamlet* que vaig fer amb actors de la Royal Shakespeare Company l'any passat a Stratford-Upon-Avon.
- 200 jocs per a actors i no-actors és el seu llibre més popular?
  - Més que *Teatro del oprimido*. Sempre s'ha venut més.
- A la presentació seran amb vostè Aderbal Freire Filho, Amir Haddad...
  - Aderbal i Amir són dos dels directors teatrals més interessants del teatre brasiler actual. Els hauria de conèixer.
- José Renato...
  - El fundador del Teatro de Arena, de São Paulo, al qual vaig estar vinculat molts anys, com vostè sap. Tots són amics meus.
- I la seva agenda d'invitacions per explicar el Teatre de l'Oprimid arreu del món, la deu tenir, com sempre, sense un sol forat...

<sup>46</sup> El Greater London Council és la cambra legislativa londinenca, que va ser tancada el 1986 pel govern de Margaret Thatcher. La Cambra forma part de l'edifici del County Hall, situat davant el Parlament. Després que va ser tancat, l'edifici va ser venut a un consorci japonès que hi va instal·lar un hotel de luxe i un gran aquari per a turistes. La Sala de Plens (Debating Chamber), on es debatién i es promulgaven les lleis londinenques, que avui fa el govern central, s'ha mantingut intacte, protegit per una llei.

■ Algú es deu pensar que tinc el do de la ubiqüitat. El cert és que passo més hores a les butaques dels avions que al sofà de casa meva. L'any passat van ser disset cops vint-i-quatre hores: disset dies! Una monstrositat! I aquest any seran, més o menys, dotze dies. Ahir vaig ser a Brasília, ara, de seguida, me n'he d'anar a Hèlsinki, quatre dies, després a Londres per allò del County Hall...

■ Permeti'm que li digui que aquesta sala demana un xic més de dedicació. L'Atlàntic des d'aquest gran finestral no sembla un mal entreteniment...

■ Sí que és bonic.

■ Viu en un lloc privilegiat de Rio.

■ Arpoador. L'edifici és força vell, però l'apartament es va restaurar i va quedar molt bé. Encara que no hem pogut evitar que quan hi ha una tempesta forta ens entri l'aigua fins aquí dintre.

■ Però, per compensar, té als peus tota la platja d'Ipanema.

■ El poc que en queda, en realitat. El Niño se'ns ha menjat les platges de Rio. Això és trist. Esperem que no sigui res irreversible.

■ Malgrat aquest inconvenient, suposo que gens banal per a un carioca, està content de com li van les coses?

■ Sí, està molt bé tot això que està passant...

■ Pel que he anat veient, aquí, al Brasil, vostè és una persona molt coneguda i respectada...

■ Deu ser així.

■ Són en plena campanya electoral per a la presidència i el Parlament del Brasil i surt més vostè als mitjans de comunicació que els mateixos polítics.

■ Darrerament, tots els entrevistadors més importants de la televisió d'aquí, com Jo Soares, Marília Gabriela, Leda Valle..., em conviden als seus programes. Penso anar a tots. Tan aviat com tingui temps. De moment ja he participat als de Soares i Marília Gabriela...

■ Està molt sol·licitat. Ja li queda temps per treballar?

■ De sobte, tothom em vol entrevistar. Un diari de São Paulo acaba de treure un reportatge a quatre pàgines, amb moltes fotografies de tota la meva trajectòria i amb la meva cara ocupant tota la portada. I és un diari d'aquells ben grossos, com són aquí al Brasil.

■ Em va semblar que s'hi parlava força seriosament de vostè i de tot el que ha significat el seu treball. Molt en la perspectiva brasilera...

■ Ah! Ja l'ha vist?

■ Sí. Un reportatge ben espectacular.

■ Sí, sí... I, és clar, penses... què dimonis està passant aquí? I a fora és el mateix. No paren de donar-me premis. M'han fet Doctor Honoris Causa de la Universitat d'Omaha; vostès, a Catalunya, em donen el Premi de l'Institut del Teatre... Aquí, al Brasil, deuen pensar, què està passant amb en Boal que nosaltres no sabem?



- Ho sap, vostè?
  - Bé... Diguem que aquest és un moment en què se m'han començat a obrir moltes portes. Fins i tot podré fer realitat el meu projecte de muntar Carmen, a Rio.
- L'òpera de Bizet?
  - Sí, sí, m'ho patrocina el Banco do Brasil.
- Reno! La banca amb Augusto Boal?
  - Sí, senyor. Avui en parlava a *O Jornal do Brasil*. Faré una *Carmen* molt brasilera. Una «sambòpera».
- Haurà de ser sense «toreador», doncs.
  - Naturalment.
- Rodgers & Hammerstein en van fer una versió negra, *Carmen Jones*, on el van convertir en un boxador.
  - Aquí serà un golejador. No se'n rigui. Vostè és de Barcelona i coneix perfectament la importància dels golejadors brasilers.
- I què li sembla que deu haver canviat perquè ara se li obrin portes que abans eren tancades?
  - Bé... No pots evitar de pensar si no m'estaran intentant captar d'una forma subtil: «Anem a deixar-li fer el que vulgui». I així, amb mi d'exemple, es demostra que això que tenim aquí és vertaderament una democràcia. Imagini's, fins i tot en Boal pot fer el que vol! O sigui que si els altres no ho fan és perquè no volen...
- Noto una mica d'ironia en el seu to; d'escepticisme, fins i tot. Mala llet, en diríem a Espanya.
  - Bé... Bromes a banda, i per respondre a la seva pregunta d'abans, diguem que sí, que estic content.
- Això vol dir que ja ha arribat el moment d'abaixar la guàrdia?
  - No ho sé. No ho he pensat en aquests termes.
- Amb tantes coses com li han arribat a passar...
  - Ja ho pot ben dir. Me n'han passades una pila.
- Però vostè se n'ha sortit sempre. Se n'ha sortit fins i tot de la seva etapa de *vereador* de Rio de Janeiro. I avui —i perdoni les comparacions— costa més sortir sencer de la política que de la tortura, la presó i l'exili, que vostè coneix tan bé.
  - De la meua etapa de *vereador*, en vaig sortir amb moltes ferides. Vaig haver de suportar tota aquella campanya infame. Perquè encara que es fes sobretot per atacar el Teatre Legislatiu que jo representava, es va fer a través de la meua persona. Va ser terrible. Terrible. Molt terrible. Una cosa de molta violència, amb totes aquelles ameneses, amb els processos...

■ Certament, els anys que vostè va ser a la cambra de representants pel Partit dels Treballadors, el to de les notícies que parlaven de vostè i que van ocupar tantes pàgines de premsa aquí, al Brasil, era ben diferent del que comentàvem ara...

■ M'han passat a l'altre plat de la balança.

■ Si s'estima més no recordar la campanya d'acusacions de corrupció que es va aixecar en contra seu durant aquella etapa d'ara fa dos anys, deixo el tema ara mateix.

■ No és agradable, però és molt recent, i si vol que li ho expliqui, per què no ho hauria de fer?

■ Com va començar el calvari?

■ Va ser just la setmana següent a un escàndol que hi va haver a la cambra, quan es va votar una amnistia de molts milions de dòlars i jo vaig denunciar que alguns regidors estaven comprats per les companyies d'assegurances de salut. Va ser una sessió molt violenta. Els vaig acusar de lladres. A partir d'això, la setmana següent, el mateix dilluns, va començar una campanya, que va durar un mes i mig, en la qual se'm va acusar d'utilitzar el càrrec en benefici propi. L'assumpte va estar en primera plana durant tres setmanes i tres setmanes més en pàgines interiors. Només es publicaven les acusacions. Les acusacions sortien a primera plana i amb més espai, mentre que qualsevol declaració meva respecte a la correcció de les meves actuacions es quedava, és clar, a la cinquena o sisena plana.

■ El seu col·lega italià Streheler ho va dur bastant malament quan va ser acusat de corrupció. Se'n va anar d'Itàlia. I ni tan sols ho pot explicar. Per què excita tant els periodistes publicistes la possibilitat d'associar artistes i intel·lectuals al que es considera el pecat habitual dels polítics?

■ Sempre ets una bona cortina de fum. El cas és que jo vaig ser jutjat dues vegades per la cambra sense haver fet res il·legal, ni tan sols incorrecte. Jo vaig oferir a la municipalitat de Rio, en un moment que hi havia aquí molts grups estrangers de Teatre de l'Oprimit, la possibilitat que aquests grups, que ja eren aquí —insisteixo—, actuessin gratuïtament. «Mireu, podem muntar sis o set minifestivals amb tres o quatre grups en zones molt populars de la ciutat. Els grups no cobren perquè ja estan subvencionats pel Banco do Brasil. El municipi s'ha de fer càrrec de la infraestructura de so, il·luminació i transport, fonamentalment. Nosaltres actuem gratis. Presentem un espectacle i adéu». Tot era legal, no hi havia cap problema, res dubtós, en aquella operació. Hauria estat il·legal fer un contracte segons el qual jo guanyava algun caler. Si la municipalitat m'hagués donat un sol centau per fer un treball, llavors hi hauria hagut una irregularitat, però no era el cas. El que vam fer és el que en portuguès se'n diu una *convenção*, un conveni; però mai de la vida un contracte. I els convenis estan permesos sense cap problema. Em van jutjar i vaig sortir innocent. Després, el tribunal de la ciutat em va tornar a jutjar i va veure tots els meus comptes i comprovà un cop més que tot era correcte. Després encara hi va haver una acció popular d'un advocat d'un altre partit en contra meu; aquest cop per la via judicial comuna, la federal. Em van tornar a jutjar i tampoc no hi van trobar res incorrecte.

- Veig que encara l'afecta, aquella història.
  - És que allò va ser una estossinada molt dura! Una cosa molt violenta que em va fer molt de mal! La gent del carrer amb prou feines podia saber què passava de debò. A la gent només li queda el que diuen les portades...
- El van deixar tranquil, finalment?
  - Sí, sí; ja ho ha vist; ara sóc a l'altre costat del pèndol: em donen calers perquè faci teatre.
- No deu ser que interessa més tenir Boal al teatre que a la política?
  - Sí! Tan aviat com es va veure que el Teatre Legislatiu podia ser una bona arma per a la democràcia real, els qui no en són gaire fanàtics van dir: parem això abans no vagi massa lluny. S'havien adonat que el Teatre Legislatiu era una cosa factible, que funcionava, que era útil per a la gent que no té cap veu.
- Es va acabar amb el mandat, l'aventura del Teatre Legislatiu?
  - De cap manera. Aquí, al Brasil, el Teatre Legislatiu funciona a Santo André i a Porto Alegre. I l'acte que li deia que es farà a Londres estic convençut que tindrà un significat simbòlic per a la democràcia. Que es faci a la seu del Greater London Council tancat per Margaret Thatcher, encara li dona un sentit més emblemàtic. Això donarà força al Teatre Legislatiu.

## Teatre de cambra

- Expliqui'ns què és el Teatre Legislatiu.
  - La meua idea sempre va ser fer una mena de teatre que intervingués directament a la realitat, que no fos només una reflexió sobre la realitat. I aquesta forma que vam trobar és sens dubte la millor: intervenir a la mateixa legislació.
- Com se li va acudir?
  - Els grups populars que feien Teatre de l'Oprimat al Brasil es van revelar com un mitjà que permetia, en dramatitzar alguns problemes col·lectius, arribar a la conclusió que algunes coses podrien millorar si es feia una determinada llei. D'això a redactar-la, sols hi havia un pas. Això és el Teatre Legislatiu. Fem nostra la llei que ens ha de regir a tots. Les lleis es poden canviar, encara que existeixi una mena de passivitat del poble que diu: «Això no és cosa meua, això ho fan ells i nosaltres no hi podem intervenir, encara que ells hagin estat elegits per mi». I no és cert. La llei surt de la confrontació de forces socials organitzades. I, en aquest cas, el que fa el Teatre de l'Oprimat és servir d'eina de debat per a les forces socials organitzades. Quan a la passada legislatura es donà la situació inesperada que els grups populars van tenir una via directa de plantejament i defensa dels seus problemes a la mateixa cambra de *vereadores*, que érem nosaltres, es va aconseguir aquesta mena de miracle. Llei redactada i presentada directament pel poble.



Entre el noranta i el noranta-set per cent dels quasi quaranta projectes i esmenes als pressupostos que vaig presentar a la cambra, sis es van convertir en llei. Tot van ser lleis populars. Coses necessàries per a la millora de les condicions de vida de la gent gran o amb deficiències físiques.<sup>47</sup>

■ Pel que tinc entès, el Teatre Legislatiu va ser producte d'un seguit de casualitats.

■ De fet, sí que ens hi vam trobar per sorpresa. Quan la manca d'ajut va ofegar completament el CTO de Rio i vam decidir desfer-lo, no ho vam voler fer discretament sinó que vam pensar armar una mica de mullader, anar-nos-en fent una mica de rebombori al carrer, de forma que la nostra decisió arribés a l'opinió pública. Llavors vam oferir al Partido dos Trabalhadores, d'en Lula, que era de qui tots estàvem políticament més a la vora, donar-los suport a la campanya electoral del noranta-dos fent teatre i tota mena d'activitats parateatrals al carrer. Allò volia ser només la traca final. El que passa és que la gent del PT va tenir la idea de ficar-nos a les llistes perquè tot plegat fos més efectiu i coherent. Però la candidatura havia de ser a nom d'una persona, no d'una sigla, i el grup es va reunir i va decidir que fos jo qui hi sortís. Jo vaig dir que no. Tenia molts compromisos i havia de viatjar fora del Brasil constantment. L'argument contra la meva negativa era que no podia guanyar anant en aquell lloc de la llista. Davant d'això, què podia dir? «Si no he de guanyar, endavant, així no serà tampoc massa greu que la meva campanya no sigui massa bona». Però la presència al carrer del grup fent Teatre Fòrum a tot arreu sobre els problemes dels treballadors i les mestresses de casa, els cercaviles, les provocacions del Teatre Invisible, tot va causar un gran impacte. Tant, que els mitjans de comunicació —els diaris i la televisió— van començar a fer-se eco de les nostres activitats i allò es va convertir en una propaganda gratuïta fabulosa. I, contra tot pronòstic, vaig sortir elegit un dels sis *vereadores* que el Partit d'en Lula va asseure a la cambra de representants de Rio.

■ I vostè no va badar i va aprofitar l'ocasió per dur al parlament allò que habitualment no passava dels espais socials on la gent s'esbravava representant teatralment els seus desitjos.

■ Així va ser.

■ Es podria dir, doncs, que el Teatre Legislatiu és el punt d'arribada lògic del Teatre de l'Oprimít?

■ Vist en la perspectiva d'ara, sí. Pensi que ara, a Santo André i a Porto Alegre, que són ciutats amb ajuntaments del PT, que es diuen de «pressupost participatiu», és a dir, on els ciutadans voten l'ús dels diners públics, s'estan utilitzant noves formes de Teatre Legislatiu promogudes pels mateixos programes de govern, amb la intenció de fomentar aquesta participació real del ciutadà.

■ Imagino el *vereador* representant del Teatre de l'Oprimít a la cambra de representats, enmig dels polítics professionals, com una mena de defensor de causes perdudes.

■ Una veu defensant la veritat en un parlament mai no està de més. Tot i que se m'intentés destruir públicament, sempre vaig trobar mitjans per sortir d'aquesta mena d'impotència. Vaig arribar a organitzar sessions parlamentàries al carrer, davant les mateixes portes del parlament.

<sup>47</sup> El llibre d'Augusto Boal *Teatro Legislativo* (Civilização Brasileira, 1996) recull amb detall en un apèndix (p. 134 a 150) els projectes de llei i esmenes pressupostàries que es van convertir en lleis els primers tres anys del mandat d'Augusto Boal (6); els projectes del mandat a l'ordre del dia (25) i els projectes en tramitació en el moment de la publicació del llibre (6), així com l'inventari dels nuclis històrics en actiu del Teatre de l'Oprimít a Rio de Janeiro (9); els antics, ja desapareguts (23), i els nuclis actuals del Teatre de l'Oprimít en actiu (19).

■ Vostè té un llibre satíric recent que es diu *Aqui ninguém é burro!* que reflecteix força bé la combativitat amb què va abordar la seva tasca al parlament.

■ Sí, el llibre recull algunes anècdotes de la meua vida parlamentària i també algunes intervencions meves als plenaries.

■ I és una bona antologia de l'humor boalià, de la seva ironia... diguem-ne corrosiva.

■ Alguna cosa d'això hi ha.

■ Permeti'm llegir als lectors aquell impropri que va deixar anar des de la tribuna d'oradors: «Vossas Excelencias que votaram essa indignidade são todos ladroes o são todos burros!».

■ Ha, ha!

■ o «[...] Voltei para minha bancada, envergonhado. Perguntei aos meus companheiros mais experientes o que devia fazer para remediar. Pedir desculpas? Aguantar firme? Deixar para lá? Logo depois, alguns vereadores foram ao microfone protestar. Um deles, muito tranquilo, disse: —"Sua Excelencia, o nobre vereador Augusto Boal, exagerou. Ele disse que aqueles que votaram a favor da inserção são todos ladroes o são burros [...]».<sup>48</sup>

■ «Sua Excelencia sabe muito bem que aqui, ninguém é burro», em va dir. O sigui, que eren lladres.

■ No es va mossegar mai la llengua al parlament, Boal?

■ No gaire. Hi havia moltes coses impossibles d'empassar per a algú que no era un polític professional, una persona normal que no estava acostumada a les coses que passen als parlaments. Jo veia, per exemple, tot el tema de les companyies de transport urbà. Són tan fortes que corrompen els regidors de la cambra. Sempre que volíem fer una llei que hi estigués relacionada, per molt justa que fos, els regidors representants de les companyies d'autobusos la sabotejaven. I vostè sap que sabotejar una llei és ben fàcil: quan s'aproxima el moment de la votació, un regidor hi proposa una petita modificació, pot ser canviar una simple paraula, i ja no es pot votar i ha de tornar a les comissions. A les comissions, els regidors que treballen per a les companyies d'autobusos fan tot el possible perquè la llei no camini, perquè s'endarrereixi i quedi bloquejada. Passats un o dos anys, es torna a treure a votació. Un altre regidor canvia una altra paraula i la llei es pot quedar així anys i més anys sense que s'arribi a aprovar mai. Aquí, el transport és privat i té molta força. No és fàcil promulgar cap llei que vagi contra els seus interessos, per justa i necessària que sigui. En una ocasió, es va cremar un autobús i hi va morir gent perquè no van aconseguir sortir per les finestres, que eren molt petites. Les empreses van dir que no es podien fer més grans, atès que la gent pujaria a l'autobús sense pagar entrant per les finestres. Aquí, per entrar en un autobús, has de passar dues barres giratòries. A més de ser grotesc, s'humilia el viatger. Hi ha una gran manca de civilitat que ajudi a fer la vida més amable. Són seqüeles de la dictadura, que va deixar coses molt negatives encastades a la societat. La violència, els segrests... Al Brasil d'abans de la dictadura no es donaven aquesta mena de coses. O sigui que qualsevol acció que ajudi a tornar a les persones l'esperit cívic i democràtic, em sembla una tasca per la qual paga la pena treballar. Per això estic tan satisfet amb aquesta experiència del Teatre Legislatiu, tot i que es combatés amb tanta violència a través meu.

48 BOAL, A., *Aqui ninguém é burro!*, p. 7.

■ Abans reconeixia que li han passat una pila de coses, a la vida.

■ Tinc seixanta-set anys, ja.

■ I una trajectòria força moguda. Expliqui'ns algunes coses d'aquest llarg camí teatral, literari i també vital.

■ Vaig néixer al barri de Penha Circular, de Rio de Janeiro. Sóc fill d'emigrants portuguesos. El meu pare tenia un forn de pa. Tinc cinc germans. Vaig començar a escriure molt aviat. Vaig estudiar per enginyer químic. Em vaig doctorar. Me'n vaig anar a estudiar a Nova York. Fa quaranta-dos anys que vaig debutar al Teatro de Arena, de São Paulo, vint-i-cinc de la publicació del *Teatro del oprimido*, tinc dos fills grans... És un camí, sí.

■ I a seixanta-set anys, en plena forma, val a dir-ho, es disposa a publicar les memòries. Les té molt avançades?

■ Gairebé acabades.

■ I què significa per a vostè, en aquest moment, redactar unes memòries?

■ En realitat, jo no volia escriure unes memòries. Va ser Talia Rodgers, la meua editora anglesa, qui em va suggerir que ho fes. Jo vaig dir: «No, no vull explicar la meua vida, la meua vida és la meua vida. Jo vull explicar, si de cas, les coses que he fet i això no he deixat mai de fer-ho». Ella va insistir. Deia que el Teatre de l'Oprimid és el primer mètode de l'hemisferi sud que ha envaït l'hemisferi nord. A la Gran Bretanya, per exemple, hi ha molta gent que fa Teatre de l'Oprimid. Però, de sobte, es pregunten: què estem fent?, d'on ve tot això? Vaig començar a compondre la meua biografia, una mica sense ganes si he de dir la veritat, com dient-me: «No ho penso fer; però, què en sortiria, si ho feia?». I de sobte vaig començar a parlar amb les meves germanes i amb altres persones. Em van començar a explicar coses i van començar a arribar moltes imatges del passat. I vaig començar a escriure, a explicar coses com el casament del meu pare amb la meua mare, com era la vida a Portugal quan ells es van casar —jo no el vaig arribar a conèixer mai, el Portugal d'aleshores; el vaig conèixer més tard—, les coses que m'explicava la mare, la meua infantesa... Històries de la meua família. Hi ha tota un part que és com una novel·la. Hi ha històries realment fantàstiques com la del meu pare i la meua mare, per exemple. Ella tenia dotze anys quan el meu pare, que ja en tenia vint, li va dir: «Me'n vaig al Brasil a guanyar diners i et vindré a buscar per casar-nos». Va tornar dotze anys després sense haver-li escrit ni una sola carta i quan la mare ja tenia vint-i-quatre anys i la seva família l'empenyia a casar-se. Vint-i-quatre anys ja era una edat força madura per a una noia soltera en aquells temps, que es casaven amb divuit o vint anys. De manera que es va posar a festejar per casar-se. El meu pare va arribar deu dies abans del casament i, d'antuvi, ella el fa refusar: «Com véns a buscar-me després de dotze anys sense haver donat senyals de vida, ara que estic a punt de casar-me?». Van començar a parlar i a parlar i a parlar i al final ella va decidir que es casava amb ell. Així que va anar a dir al seu pare que s'havia de canviar la data del casament, el meu avi va canviar la data i el nuvi i es van casar. Va ser una història que em van explicar amb tots els detalls i la vaig trobar tan bonica que vaig

començar a escriure sobre ells com si fossin personatges i entenen que per a ells allò era possible. Vaig escriure explicant la vinguda de la família cap al Brasil, com era el Brasil d'aleshores i el dels anys quan jo hi vaig créixer, la repercussió de la segona guerra mundial en una canalla que sentien parlar de la guerra sense saber què passava al món, i miraven cap a aquella dreta feixista, cap a aquells *galhinas verdes* que feien desfilades pel carrer. I em vaig trobar revivint aquella mena de basarda que em causava la política sense saber el que era. Brasil, primer feixista, de sobte al costat dels aliats, quin canvi es va produir... Tot això fins a arribar a la història de la meva anada als Estats Units a estudiar. La primera part és de records meus i d'altres persones. Hi surt una cosina que em canviava els bolquers quan jo era un nadó i que encara és viva. La vaig anar a veure. Quasi amb noranta anys i tenia una memòria estupenda; em va explicar moltes coses: «Te'n recordes d'allò, te'n recordes d'allò altre?». És una part que em resulta molt emocionant i que ha agradat molt a la gent que l'ha llegida, perquè explica uns temps en què la vida era molt dura a Portugal i a Rio, i alhora molt entranyable. Després canvio de sobte, i continuo explicant les coses que m'han passat a mi.

■ Vostè ja va escriure aquella estupenda novel·la *Milagre no Brasil*, sobre un episodi especialment dur de la seva vida, quan va ser empresonat i torturat en temps de la dictadura. El pas del temps li ha donat una altra perspectiva de tot allò?

■ Fixi's que quan vaig arribar al punt d'explicar aquella etapa de la meva biografia, tot va tornar amb tanta força al meu cap, que no escrivia. Hi ha vivències que no s'extingeixen, que quan les recordes tornen amb tota la intensitat física i emocional. Ja no són les seqüeles —que hi són, per descomptat. És que tornes a recórrer camins que van ser terribles. La potència d'aquelles imatges, d'aquelles emocions, en el moment que es fan tan vives al record et poden arribar a impedir d'escriure. Però vaig superar el bloqueig.

■ Aquestes memòries seran la revelació definitiva d'un Boal escriptor més intimista? Perquè la seva vena sempre ha estat sobretot testimonial, satírica...

■ El que he intentat fer sempre és no ser exclusivament factual i donar també el significat de les coses. Explico els fets, però sempre d'una manera subjectiva, una mica *à la recherche du temps perdu*; però explicant la veritat i quins significats tenia. D'intimitats meves, no n'explico. He pensat que el títol podria ser *Ahinda ben eu nací*, que podria traduir-se com una cosa semblant a «Encara sort que vaig néixer». Ja ho veu, no volia escriure les meves memòries i tot això només n'és una tercera part.<sup>49</sup>

49 L'autobiografia d'Augusto Boal ha estat publicada a Brasil el 1999 amb el títol definitiu *Hamlet e o filho do padreiro* («Hamlet i el fill del forner»).

# Escriure a Nova York

■ M'ha dit que va començar a escriure «molt aviat». Com d'aviat?

■ No n'havia fet onze.

■ I com eren les seves obres, quan el seu imaginari era el d'un adolescent sense grans experiències?

■ Ha, ha!

■ Se'n riu?

■ És que quan tenia aquella edat, jo tenia un costum força curiós.

La meva mare rebia per correu cada setmana uns fulletons amb històries com *El conde de Montecristo*, *La rea misteriosa* i tota aquella mena de literatura. Hi havia novel·les que eren molt bones i unes altres que eren molt dolentes. Jo les representava el diumenge, que a casa es feia una mena de dinar que al Brasil en dèiem un «almoço allantarado». «Llantar» és sopar en portuguès. O sigui que hi fèiem un sol àpat cap allà a les quatre i ja estàvem menjats per tot el dia. A casa meva s'ajuntaven fins a vint parents i jo dirigia els meus germans i els meus cosins i presentava les funcions davant tothom. O sigui que des de nou o deu anys jo ja feia coses de teatre, encara que sense entrar mai en escena, sempre dirigint. A quinze anys més o menys, quan ja havíem canviat de casa, vaig començar a escriure les meves versions de les coses que llegia. Històries com, que sé jo!, *Caterina de Rússia* i *Pere el Gran*, les llegia, m'encantaven i jo les rescrivia canviant algunes coses. Escrivia moltíssim.

■ Les convertia en teatre?

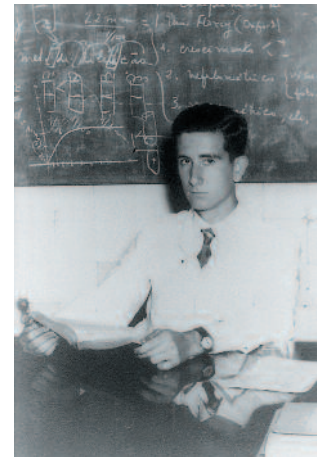
■ No. Al principi, jo escrivia novel·les. Teatre no vaig escriure'n fins a la universitat. Vaig començar a escriure peces sobre la realitat que m'envoltava, sobre allò que jo veia. De vegades jo ajudava al forn del pare i observava tothom, els obrers que anaven a treballar a una fàbrica de pell que hi havia a prop... Vaig començar a interessar-me per la vida de tota aquella gent i de tot allò van sortir les meves primeres obres. *Maria Conga*, *Histórias do meu bário*, *Martín pescador* són d'aquella època.

■ I la Química?

■ El meu pare, que era, com ja li he dit, un emigrat portuguès, era un home molt just. Ell volia que tots els seus fill fossin doctors «i després que fessin el que volguessin amb el diploma». Així que jo vaig fer la carrera de Química. Vaig ser un bon estudiant, em vaig formar bé, em vaig guanyar l'anell de doctor.

■ Tenia per davant allò que se'n diu un esdevenidor brillant i va acabar estudiant teatre a Nova York. Li va costar molt prendre aquella decisió?

■ Va ser fàcil. Com que la carrera de Química era més curta —quatre anys— que les que havien estudiat els meus germans —el gran havia estudiat Medicina, que n'eren sis, i les meves germanes, l'una, Arquitectura i l'altra Llengües Neolatines, que n'eren cinc— el pare va considerar que no era just que jo només hagués estudiat quatre anys. Així que em va dir: «Vés-te'n un any on vulguis i estudia més». Llavors



Augusto Boal el dia que es graduà de químic industrial (Rio de Janeiro, 1952)

me'n vaig anar a Nova York, a estudiar a la Columbia University. Havia acabat la facultat, aquí, a Rio, el 1952 i me'n vaig anar als Estats Units el 1953. M'hi vaig quedar dos anys, fins al 1955, i hi vaig escriure molt.

■ Va anar a Nova York a fer una especialització en materials plàstics i va acabar estudiant Dramatúrgia a la School of Dramatic Arts de la Columbia University i d'oient a l'Actor's Studio de Lee Strasberg? Expliqui'ns aquella extraordinària carambola.

■ Tot va començar amb un llibre que es deia *Europeans Theories of the Theatre*, que vaig comprar aquí, cap al cinquanta-dos i que tenia una part dedicada al teatre nord-americà en què escrivia un tal John Gassner que havia estat professor d'Arthur Miller, de Tennessee Williams i de molts altres autors. El text de Gassner em va agradar molt i vaig anar indagant per veure si podia anar a estudiar amb ell. Em va escriure dient-me que aviat aniria a fer classes a la Columbia University de Nova York i em va informar de tots els requisits que calien per sol·licitar la inscripció al seu curs. O sigui que quan el pare em va dir que me n'anés a estudiar el que volgués, me'n vaig anar cap allà. A la CUNY sobretot vaig començar a escriure. Al curs de Dramatúrgia que feia John Gassner havia d'escriure seguint un mètode determinat; per exemple, havíem de presentar en dos mesos una obra d'un acte i era gairebé obligat fer-la. Era fabulós tenir aquella mena de deures. Jo em deia: «Està bé, aquí els deures són escriure, que és el que t'agrada». El fet de guanyar un concurs intern de la universitat amb *Martín pescador* encara em va encoratjar més per escriure. A l'Actor's Studio hi vaig anar en qualitat d'oient i per a mi va ser una experiència molt important veure treballar el mètode Stanislavsky a la manera de Kazan. Era una aplicació segurament molt influïda pel cinema, on tu veus, no sempre, però sí la majoria de les vegades, la cara de l'actor sense la interacció corresponent. Era una manera d'interpretar on el temps subjectiu de l'actor, les seves pauses expressives, no tenia per què correspondre al temps objectiu de l'escena, que, contràriament al que passa en el cinema, el teatre mostra sempre en la seva dimensió real. El resultat era una espècie de Stanislavski expressionista.

■ Li va resultar interessant la vida teatral del Nova York de principis dels cinquanta?

■ La major part del teatre que hi veia no m'agradava gaire. En realitat, jo tenia una postura antagònica respecte al teatre que s'hi feia. Hi havia coses bones, és clar, però a mi tot allò no em deia gairebé res.

■ Què va ser el més innovador que va veure aquells anys?

■ D'innovador, ben poca cosa. No hi havia cap avantguarda potent aleshores. Pensi que estem parlant del cinquanta-quatre. No s'hi feia ni Beckett. No ho tinc gaire present, però en aquella època el que es feia a Broadway era Tennessee Williams, *L'àngel de pedra*, les *Figuretes de vidre...* Recordo l'estrena de *La gata damunt la teulada*. Es muntaven moltes obres d'O'Neill, encara. De sobte algú muntava coses com aquella *Ondina*, de Giraudoux, amb Audrey Hepburn de protagonista o com aquell *Te i simpatia*, de Robert Anderson, interpretada per Anthony Perkins —a qui també veia treballar a l'Actor's— que era una obra molt violenta sobre un noi homosexual que n'acusa un altre que no ho és de ser-ho. Després hi havia aquells musicals molt ben fets i res més, com

*South Pacific*. Era tot una cosa com molt antiga. Recordo que en aquella època em va agradar molt *Porgy and Bess*, de Gershwin, o aquella mena d'òpera creuada de musical de Giancarlo Menotti que es deia *Wish You Were Here*, una cosa no gens convencional. A mi m'agradava tot allò que no fos massa quadrat. Encara que també m'agradaven les obres d'Arthur Miller. I no em desagradaven les coses que feia Elia Kazan.

■ Tenia algun model a seguir aquell estudiant de Dramatúrgia?

■ No. En realitat, mai no vaig tenir consciència de seguir cap model. I encara menys contemporani. Aleshores m'agradava molt, em va agradar sempre, Shakespeare. Shakespeare i Cervantes. Hi va haver un temps que llegia cada any *El Quixot*. Cada any. Arribava el març, més o menys: «Encara no he llegit *El Quixot*»; llavors em posava a llegir-lo i ho feia fins al final. Això em va passar durant uns deu anys. Llegia *El Quixot* i tres o quatre obres de Shakespeare. En sabia molts trossos de memòria. Jo parlava malament l'anglès quan me'n vaig anar a Nova York, però sabia llegir i recitar perfectament «To be or not to be, that is the question...». Encara que no entengués bé el significat de totes les paraules, jo sabia declamar-les! Els meus mites en literatura eren Cervantes i Shakespeare, tots dos. Després em va començar a agradar molt Molière.

■ I no en tenia cap de contemporani?

■ Aleshores m'agradaven més els clàssics. El que veia em semblava tot molt petit. Potser com a contemporani, em va començar a interessar Brecht.

■ Com va arribar a les seves mans?

■ A Nova York. A l'escola. Cap al final del 1955.

■ A l'època que vostè estudiava a Nova York, quan ja devia fer cinc o sis anys que Brecht havia deixat els Estats Units per tornar a Alemanya i fundar a la RDA el Berliner Ensemble, es va fer *The Threepenny Opera* en un teatre del que avui se'n diu *off-Broadway*, amb Lotte Lenya, la dona de Kurt Weill, l'autor de la música, que havia mort feia poc a Nova York.

■ No vaig veure *The Threepenny Opera*. Brecht era una novetat, aleshores. Només era conegut als petits cercles d'entesos. Em sembla recordar que en vaig conèixer l'existència arran de la fama que va tenir una interpretació de Charles Laughton de *La vida de Galileu*, a l'altra costa, a Califòrnia. Qui era aquell autor nou i desconegut? Quan més tard vaig començar a llegir les seves obres i els seus textos teòrics em va agradar molt. De Brecht vaig llegir, encara a Nova York, *Mare Coratge*, *Vida de Galileu*, *El cercle de guix caucasià* i d'altres. El vaig estudiar millor quan vaig tornar al Brasil.<sup>50</sup>

■ Quan va tornar a Rio el 1956, el destí li tenia preparada una bona sorpresa: dirigir teatre. Li van proposar dirigir una obra al Teatro de Arena, de São Paulo. Li va costar molt decidir-se a acceptar?

■ Tot va venir rodat. De tornada de Nova York, jo era aquí, a Rio, a casa meua, a la Penha, i un dia em va trucar per telèfon Sabato Magaldi,<sup>51</sup> que aleshores era crític teatral de São Paulo. Sabato em va dir: «L'Arena necessita un director. Vols ser director?». Jo li vaig contestar: «Jo no sóc director, jo sóc autor, escric». Tot i que el cert era que jo sí que havia dirigit. Quan a la Columbia University de Nova York vaig guanyar el

<sup>50</sup> Augusto Boal va incloure una interessant visió de la teoria brechtiana del teatre èpic a la quarta part de *Teatro del oprimido*, «Hegel i Brecht: personatge subjecte o personatge objecte?» (*Teatro del oprimido*, p. 193).

<sup>51</sup> Sabato Magaldi és un crític teatral de São Paulo, autor d'*Um palco brasileiro, o Arena de São Paulo* (São Paulo, Brasileense, 1984), obra imprescindible per conèixer la importància del Teatro de Arena.

premi amb *Martín pescador*, el premi era al muntatge de l'obra en un teatre, però l'obra parlava de coses de violència al Brasil i als de la universitat els va semblar millor no muntarla. Aleshores, jo pertanyia a un grup d'escriptors que es deia The Writers Group i el grup va dir: «La muntarem nosaltres». Però no una sola obra de quaranta minuts, que era el que durava *Martín pescador*, sinó que es faria amb dues obres més, una altra de meua i una d'un amic. Es van muntar així tres peces d'un acte i, com que no teníem director, cada autor havia de dirigir la seva obra. De manera que els autors ens vam convertir en directors. O sigui que el cert era que jo ja havia dirigit quan em van cridar de l'Arena de São Paulo, així que em vaig dir: «Bé, ho intentaré».

- I allà, al Teatro de Arena, va invertir quinze anys de la seva vida. Força productius, oi?

- Déu n'hi do.

- Li sembla bé que en passem revista?

- Amb molt de gust.

## L'Arena de Boal

- Què li van demanar quan va arribar a l'Arena? Què esperaven de vostè en aquella companyia que s'havia fundat el 1953?

- José Renato, el director, també treballava a la televisió i no tenia prou temps. Em va preguntar si el podia ajudar a dirigir una obra i després alternar-nos la direcció dels espectacles. Jo vaig ser molt honest i li vaig dir: «Mira, jo no sóc director, però podem intentar-ho». Ell tenia dos elencs, l'un format per actors professionals i un altre amb gent més joveneta on hi havia elements com Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliacio, Milton Goç Alves... gent de vint, vint-i-un anys. Li vaig dir a José Renato que preferia treballar amb els més joves, tan inexperts com jo. «Si he de treballar amb actors que ja saben el que és el teatre —li vaig dir—, podria ser que no ho aconseguís». José Renato hi va accedir, va donar vacances als actors de l'elenc professional i jo em vaig posar a treballar amb el grup més jove.

- He llegit en algun lloc que aquell grup de joves el va rebre amb algun prejudici...

- Deien que jo era un tipus «colonitzat»...

- Gianfrancesco Guarnieri, que acabaria essent un dels seus més estrets col·laboradors, coautor d'alguna de les seves obres més emblemàtiques, va dir: «Quan es va fixar la primera trobada amb en Boal, estàvem preparats per hostilitzar el “gringo”. De sobte, apareix un individu simpàtic, mig tocat del bolet, amb un fortíssim deix carioca.... i de seguida ens vam entendre d'allò més bé. Boal estava ben content envoltat d'una colla tan jove i vehement».<sup>52</sup>



■ I tant que ens vam entendre bé. De seguida hi vaig muntar *Rates i homes*, de John Steinbeck, la primera escenificació meva a l'Arena. Va ser realment un èxit i José Renato em va convidar que m'hi quedés. M'hi vaig quedar i vaig començar a dirigir obres meves i d'altres autors. Quinze anys a l'Arena. Fins al 1971 en què em van detenir allí mateix per ficar-me a la presó. Així va acabar la història.

■ A banda de l'èxit de públic que van tenir les obres que va escriure i va dirigir durant aquells quinze anys, el treball que va fer al Teatro de Arena de São Paulo va ser sempre molt ben valorat pels camins que va obrir al desenvolupament d'una dramaturgia brasilera, entesa com un fet cultural i nacional. En aquella tasca va tenir una especial transcendència el Seminari de Dramaturgia que engegà el 1958, així com també el Laboratori d'Interpretació per a actors joves que es va posar en marxa també en aquella època. Van ser realment tan importants aquelles iniciatives?

■ A mi em fa l'efecte que ho van ser. Jo vaig començar el cinquanta-sis i el cinquanta-set ja vam inaugurar un Laboratori d'Interpretació fonamentalment stanislavskià. L'haviem de fer. Quan jo començava, a São Paulo, el teatre considerat «gran teatre» era d'un industrial molt ric que es deia Franco Zampari. Ell volia els millors actors per al seu teatre i tenia cinc directors italians: Adolfo Celi, Luciano Sauce, Ruggero Jacobi, Polini Cerri, després va venir Alfredo Daversa. Tenia també un director belga que era Maurice Vadou i un polonès, Frederik Cembinski. No en tenia cap de brasiler. Així que els actors ja començaven a parlar amb prosòdia italiana. Alguns d'aquells directors eren molt bons i creaven espectacles d'una gran bellesa, però quan explicaven als actors com volien l'escena, ho feien amb la seva prosòdia italiana. Era inevitable que al teatre es parlés una mica l'italià. Resultava que la llengua oficial del bon teatre era el portuguès, però una mica italianitzat. Nosaltres hi estàvem en contra. Per això va ser important el Laboratori d'Interpretació, on vam buscar una forma brasilera d'actuar, utilitzant el mètode Stanislavski, tot i que féssim obres estrangeres. Com ho va ser també el Seminari de Dramaturgia, que va procurar als actors brasilers la possibilitat d'acostar-se més als seus personatges. Vam començar un curs de Dramaturgia que donava jo a partir de tot el que havia après amb Gassner a Nova York i amb el que jo mateix havia desenvolupat. El cinquanta-vuit vam fer el Seminari de Dramaturgia que vostè diu. El vam formar dotze persones i jo en vaig ser el director. Ens trobàvem tots el dissabte per llegir les obres que escrivíem. I n'escrivíem moltes. Llegíem les nostres obres, es discutien i es refeien totes les vegades que convingués. Era un col·lectiu autèntic.

■ En aquest reportatge recent d'*A Folha* de São Paulo, que citàvem abans, vostè aclaria expressament al seu entrevistador el sentit que tenia per a vostès el concepte «nacional», en aquell període que va ser tan important per al Brasil.

■ És clar. Li vaig dir que encara que jo fes servir la paraula nacionalisme, la meva preocupació era la nació; més ben dit, era, que quedi clar, la nació, però això no significava pas que no veiéssim les desigualtats que hi havia a la nació. Jo veia el que passava aleshores com veig el que passa avui de forma potser encara més cruel. Aquesta divisió d'humanitats a què hem arribat. La humanitat que posseeix el mercat. La segona humanitat, que està inserida al mercat, com a consumidora. I la tercera, la humanitat descartable, la que es juga fora del Brasil, als Estats Units, a tot arreu. La meva preocupació per la nació, el meu nacionalisme, era dir: «Vamos mudar juntos».

■ El cert és que el temps polític del seu país els va dur ben de pressa del «vamos mudar juntos» a haver-se de defensar plegats.

■ Dels cinquanta als seixanta vam tenir un president, Kubitschek, que volia avançar cinquanta anys en cinc. Aquest era el seu lema: «Fem cinquanta anys en cinc». Aquells anys tot va prosperar. Al Brasil, del 1955 al 1960, hi va haver un *boom* en tots els sectors, tant al terreny de l'economia, amb una indústria que va tenir un gran desenvolupament i no hi havia atur, com al de la cultura. Va començar la *bossanova*, va començar un teatre nou, una arquitectura nova, Brasília. Fins i tot els esports seguien aquella línia: en futbol, vam guanyar per primer cop el campionat del món; en bàsquet també vam ser els campions mundials; en boxa teníem el campió mundial de no sé quin pes; amb el tennis vam guanyar dos cops a Wimbledon... El Brasil vessava d'eufòria i això va durar fins al seixanta-quatre. Aquest va ser el context on es van desenvolupar els meus primer vuit anys al Teatro de Arena. El 1964 va ser l'any del desastre: la dictadura.

■ L'Arena va ser un veritable testimoni, no gaire mut, per cert, en el trist retrocés que s'esdevingué després d'aquell gran entusiasme de tot un país a la recerca de la seva identitat. Tinc la impressió que, seguint l'evolució de la línia estètica dels espectacles de l'Arena, hom pot intuir per on anava la situació política del Brasil.

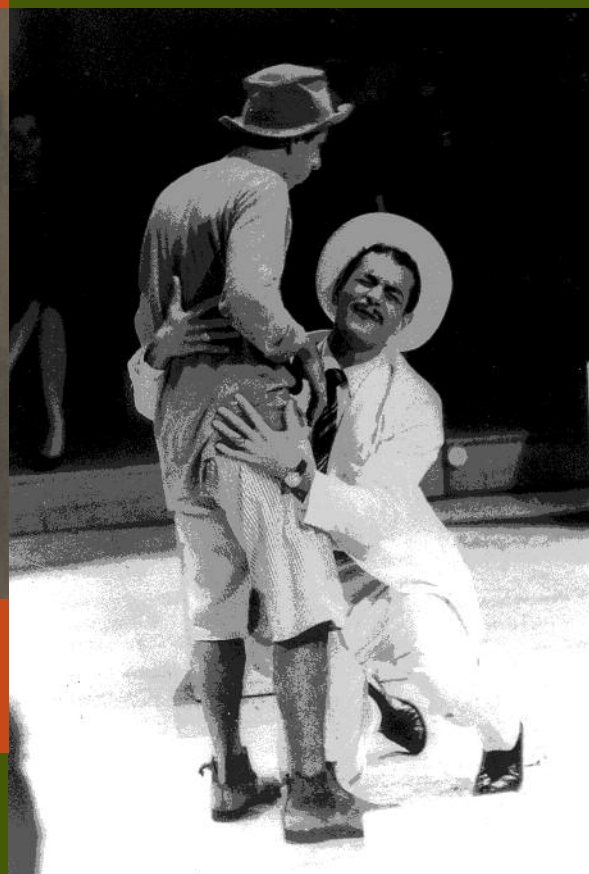
■ El treball de l'Arena evolucionava i canviava, no va ser mai una cosa estàtica. Jo mateix el vaig classificar a posteriori en quatre etapes distintes: la del realisme, la de la configuració d'una dramaturgia brasilera, la de la nacionalització dels clàssics i la dels musicals i del «sistema jòquer». I és evident que van ser canvis que responien a una necessitat d'incidir políticament en el nostre públic. I és lògic que els anys de l'eufòria hi hagués un èmfasi més gran en l'aspecte artístic, formal, encara que fos en funció d'aquella recerca d'una identitat cultural nacional. L'etapa que vam buscar una interpretació brasilera a partir de Stanislavski, l'etapa del realisme, durant la qual la problemàtica del país només era la matèria primera per crear obres d'art convencionals, en definitiva, per molt gran que fos l'interès social que impulsava els autors que el 1958 vam constituir aquell Seminari de Dramaturgia. Després, quan el Brasil més reaccionari va començar els moviments que van desembocar en el cop del seixanta-quatre i en una dictadura que va anar endurint-se i endurint-se fins a arribar en aquell punt insuportable del seixanta-vuit i dels anys que el van seguir, vam haver de buscar nous camins a partir dels quals poder parlar de la nostra realitat. La utilització de textos clàssics per parlar dels problemes contemporanis del Brasil i després la creació d'espectacles cada cop més propers al públic i a la seva realitat, van marcar, efectivament, la línia estètica de l'Arena.

■ Quins treballs seus recorda amb més satisfacció d'aquells anys tan moguts?

■ N'hi va haver molts i ben diferents. *Chapetuba Futebol Clube*, d'Oduvaldo Vianna Filho, que vaig escenificar el 1959, va ser el muntatge que potser em va agradar més de l'etapa realista, perquè era un espectacle molt precís. Parlava de manera força metafòrica de la corrupció nacional a través del Chapetuba, un club de futbol de l'interior de São Paulo. Per mi un club de futbol és com una metàfora de les estructures socials. També guardo un record especial de *Revolução na América do Sul*, una obra meua dels seixanta, que va dirigir molt bé José Renato i jo en vaig assumir la sotsdirecció, i que va ser muntada i estrenada durant la primera vinguda a Rio de Janeiro de l'Arena. *Revo-*



**Chapetuba Futebol Clube, d'Oduvaldo Vianna Filho, direcció d'Augusto Boal. Teatro de Arena, São Paulo, 1959**



**Revolução na América do Sul, d'Augusto Boal, direcció de José Renato. Teatro de Arena, São Paulo, 1960**



*lução na América do Sul* va causar un gran impacte. I també hi va haver coses molt interessants en aquella etapa que vaig denominar «nacionalització dels clàssics», en què utilitzava obres del passat lliures de tota sospita per parlar de la situació del Brasil contemporani. Vaig muntar coses molt divertides, en aquest sentit de dir-ho tot sense dir res, com aquella obra de Lope de Vega *El mejor alcalde, el Rey*, abans del seixanta-tres, que arribava amb una gran claredat a tothom i que vam portar per les terres del nord-est del Brasil, en una gira que va ser molt emocionant. O *La mandrâgora*, de Maquiavel, el 1963, que funcionava també com una metàfora de la possessió del poder. L'obra mostrava la possessió de la dona, com hom aconsegueix la dona volguda sense cap mena d'escrúpol, que és el que fan amb Lucrecia, de la mateixa manera que s'aconsegueix el poder. I me'n recordo sobretot d'aquell Tartuf, de Molière, que vam fer justament després del cop d'estat del seixanta-quatre. Amb Tartuf sí que vam encertar el pinyol. Pensin que el cop va ser donat «en nom de Déu», amb totes aquelles desfilades «per Déu, per la Família». Es parlava de Déu sense parar, era terrible. Hi havia una organització que es deia «Tradició, Família i Propietat», imagini's. En aquell context, el Tartuf va ser un cop molt fort. La gent ho entenia tot.

■ **Va ser important sortir de São Paulo, fer el salt a Rio i a tot el país?**

■ Gires com aquella del nord-est del Brasil, amb un públic tan motivat, eren coses que ens produïen una gran emoció i ens donaven molt la mesura de la nostra responsabilitat. També va estar bé eixamplar el públic instal·lant un local a Rio de Janeiro, que va ser una decisió que vam prendre l'any seixanta. L'Arena ja havia actuat alguns cops a Rio, el 1955 i el 1959, però va ser aleshores quan ens vam decidir a buscar un lloc estable per presentar els nostres muntatges, que va ser el local del carrer Siqueira Campos, a Copacabana. Deixi'm que li expliqui una anècdota curiosa que es va produir quan negociàvem el lloguer d'aquell local, que era un espai inacabat que estava destinat a sala de festes, en un edifici aleshores en construcció destinat a un *shopping center*. Quan vam anar a proposar a l'amo d'aquell edifici la possibilitat d'instal·lar-hi un teatre, va resultar que l'amo del local era un senador per l'estat d'Alagoas del qual s'havia parlat molt perquè havia assassinat un diputat del Congrés en plena sessió parlamentària «per casualitat». Va ser un cas molt famós al Brasil. A l'entrevista que vam tenir amb aquell home per llogar-li el local, ens va voler convèncer de la seva innocència amb uns arguments que, en realitat, eren unes coses espantoses: «Sóc innocent, jo no en vaig tenir la culpa —ens deia. Jo vaig treure el revòlver, sí, però jo no volia matar el diputat. Era el senador, que jo volia matar.» Ell no era culpable. Va ser la bala que es va equivocar de trajectòria. Aquell pobre senador, víctima de l'error de la bala del seu revòlver, es deia Arnon de Mello i el seu fill va ser president de la república l'any 1990.

■ **Fernando Collor de Mello?**

■ Sí, senyor. Que també va ser una víctima. Collor va patir d'un vici que el perdia: robava, pobret. Eren d'una zona del país on es mata molt, una mena de Far West del segle passat.

■ **Però el senador els va llogar el local...**

■ Sí. El local del carrer Siqueira Campos, a Copacabana, va ser una mena de segona seu de l'Arena<sup>53</sup> i s'hi van fer algunes temporades memorables, com la d'*Opinião*, un espectacle que vaig muntar el mateix any del cop d'estat.

53 El teatre del carrer Siqueira Campos es va denominar primer Teatro Opinião, i a partir del 1981 va prendre el nom de Teatro Arena, en homenatge a la companyia, aleshores ja dissolta.

# Arena política

- Com va influir la dictadura en el canvi de rumb de l'estètica de l'Arena?
  - La dictadura em va marcar una necessitat cada cop més urgent d'acostar el teatre a la realitat.
- *Opinião* anava en aquesta direcció, oi?

■ Sí, és clar. L'any del cop vaig venir cap a Rio, d'una banda per raons de seguretat. Aleshores, molta gent sortia de São Paulo i venia a Rio perquè la policia no estava informatitzada com ara i encara que en un lloc estiguessis fitxat, era possible que a l'altre no en sabessin res. I vaig venir també amb la intenció de fer un espectacle a partir d'*El procés*, de Kafka, amb persones realment perseguïdes com el personatge kafkià. Volia fer-lo amb el meu editor, Enzo Vero, amb periodistes, amb Sérgio Buarque de Holanda, pare de Chico Buarque i gent en aquesta línia. Ells acceptaven la invitació i se sentien involucrats i compromesos perquè es tractava de fer un espectacle de suport al Centre Popular de Cultura, que era una institució progressista de resistència. Però no eren gent de l'espectacle, no acabaves mai de concretar, no era gens fàcil engegat-ho. En veure la impossibilitat de fer-ho amb ells, se'ns va acudir muntar-ho amb tres cantants: João do Vale, Zé Ketí i Nara Leão, substituïda després per Maria Bethânia. Vam fer una mena de *cinema verité* que filmava persones reals, però en versió teatral, en viu: teatre veritat. Els cantants parlaven d'ells mateixos, de la seva pròpia situació. Moltes d'aquelles cançons es van convertir en emblema de tota l'esquerra reprimida per la dictadura. *Opinião* va ser un gran impacte al Brasil del principi de la dictadura.

- Pel que dedueixo de les fotografies i els comentaris que m'ha anat fent, amb *Opinião* vostè va crear uns vincles molt consistents amb tots els grans creadors de la música popular brasilera. Es pot dir que és a partir d'aquesta experiència quan la música comença a adquirir una importància determinant als seus espectacles?

■ Sí. *Arena conta Zumbi*, el meu primer «musical» després d'*Opinião*, que vaig escriure conjuntament amb Gianfrancesco Guarnieri, ja té una música composta especialment per Edu Lobo. Edu col·laboraria molt sovint amb nosaltres. Després van venir *Arena canta Bahia*, amb Caetano Veloso i Gilberto Gil, *Tempo de guerra*, que va comptar també amb Gilberto Gil, Maria Bethânia i Gal Costa —aleshores es deia encara Maria da Graça. I el 1968, quan les coses al país es posaven cada cop més dures, vam començar les *Feiras de Opinião*, que van ser espectacles molt crítics i molt participatius que també van constituir un tomb molt estimulants a la meua feina.

- Aquest nou pas tenia alguna cosa a veure amb tota aquella activitat contestatària que, amb epicentre al maig del 68 parisenc, es produïa a tot el món, sobretot als ambients universitaris?

■ Hi tenia a veure i molt. De maigs del seixanta-vuit, n'hi va haver a molts llocs, a l'Amèrica llatina. Recordi's de la mort d'un estudiant a Ciutat de Mèxic, on aquell any havia estat molt violent. I, aquí, a Rio, va ser un any de moltes vagues



La ciutat de Rio de Janeiro entrega a Augusto Boal un diploma commemoratiu dels 30 anys de l'espectacle *Opinião*, 1995

**Arena conta Zumbi,  
d'Augusto Boal  
i Gianfrancesco  
Guarnieri. Teatro  
de Arena, São Paulo,  
1964**



**A engrenagem, de Jean-  
Paul Sartre, adaptació i  
direcció d'Augusto Boal.  
Grup Oficina, Teatro Bela-  
vista de São Paulo, 1960**

i manifestacions. També hi va morir un estudiant, que es deia Edison Riz. El 13 de desembre del 1968, el dictador de l'època<sup>54</sup> va tancar el Congrés. Llavors va ser quan es va instaurar la dictadura amb tot el rigor amb la suspensió de totes les garanties individuals, amb tot l'aparell repressiu. La dictadura pura i dura va començar, efectivament, el seixanta-vuit. Comparativament, el seixanta-quatre encara es mantenia una certa aparença de democràcia. I va ser el juny d'aquell any que vam fer un espectacle al qual sis autors teatrals, sis compositors i molts artistes plàstics havien de respondre amb una obra d'art a la pregunta: «Què pensa, vostè, del Brasil d'avui?». Amb les seves respostes en forma d'obres teatrals, musicals i plàstiques, vaig fer un gran espectacle mural. Tot l'entorn del teatre estava ple d'escultures i de pintures. Dintre, cançons, escenografia i teatre. La censura ens va dir tres dies abans de l'estrena que estava autoritzat, encara que amb alguns talls. Estàvem molt contents. L'obra, que havíem titulat *Primera Feira Paulista d'Opinião*, tenia vuitanta pàgines. És clar que va resultar que de les vuitanta pàgines, els talls corresponien a seixanta-cinc. Només n'havien autoritzat quinze pàgines! Llavors, tot el sector teatral de São Paulo va fer una vaga general. Van parar tots els teatres de la ciutat i tota la professió va venir al Teatre de Ruth Escobar, on era previst presentar l'espectacle, i allí es va declarar la desobediència civil: els artistes no acceptarien mai més la censura. L'endemà, la policia havia pres el teatre. Vam anar a un altre teatre i, l'endemà, tots els teatres de São Paulo estaven assetjats per la policia, de manera que vam anar tots cap a Santo André, al costat de São Paulo, i vam presentar l'espectacle al Teatro Alumínio d'aquella ciutat. És clar que, l'endemà, tots els teatres de Santo André i de tot arreu estaven bloquejats. Llavors vam decidir denunciar el cas a la justícia, i el jutge, a la causa prèvia, ens va donar la raó i va reconèixer que teníem el dret de continuar les representacions fins que hi hagués el judici. O sigui que, estant prohibida per la policia, com al mateix temps estava permesa pel jutge, *Primera Feira Paulista d'Opinião* va estar sis mesos en cartell.

■ Els seus espectacles tenien un segell particular que va ser força imitat a tot arreu per la gent que també volia fer un teatre polític i d'agitació que aixequés les platees. Quins eren els ingredients que feien tan especials els espectacles de l'Arena de Boal? Quina creu que va ser la seva troballa més significativa des del punt de vista del llenguatge dels seus espectacles?

■ Troballes? Doncs... potser sí que la incorporació del sistema *coringa*,<sup>55</sup> que vam començar a desenvolupar amb *Arena conta Zumbi*, va ser una troballa. Una descoberta, producte, en tot cas, de la pobresa de mitjans amb què treballàvem. No teníem pressupost per fer espectacles amb repartiments que requerissin molta gent. El sistema jòquer que vaig introduir amb *Zumbi* era una mica com dir, «Bé, anem a abolir la propietat privada del personatge per l'actor. Tots els personatges seran fets per tots els actors». Hi havia una justificació estètica, però sobretot una motivació econòmica. Ho teníem absolutament clar, que calia fer-ho d'aquella manera. Això és el que m'agradava d'aquella manera de fer. I també estic molt satisfet de tot el treball que vam fer a partir del Teatro Jornal.

<sup>54</sup> Vegeu la nota 13, p. 23.

<sup>55</sup> Cf. p. 40.

# Teatre d'urgència

■ Encara que, a la seva obra *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, vostè va descriure amb la precisió que li és pròpia el funcionament del Teatro Jornal, expliqui'ns, si us plau, com van sorgir les seves tècniques.

■ La idea ja em voltava pel cap l'any cinquanta-nou, quan vaig fer *Chapetuba Futebol Clube*. Havíem pensat fer una forma de Teatro Jornal que volia dir: anar tots els matins a llegir els diaris, seleccionar algunes notícies; anar a assajar ràpidament a la tarda, improvisant-ne algunes i llegint-ne d'altres i, a la nit, representar-les. Pensàvem fer un espectacle distint cada nit. Aquesta era la idea que jo sempre vaig voler dur a la pràctica, però no hi havia prou temps per fer-ho, atès que allò obligava a aturar tota la resta i dedicar-nos-hi en exclusiva. Va ser el 1970 que, Cecilia, la meva dona, portava un seminari de joves actors al Teatro de Arena. Recordo que, no sé per quina raó, el curs no podia continuar, que els alumnes volien continuar el treball i que aleshores jo vaig proposar que investiguessin sobre aquesta idea: descobrir tècniques de transformació en teatre de notícies del diari. Van acceptar la proposta i van començar a plantejar maneres de fer-ho. I van anar sortint coses molt interessants i productives. Primer, la notícia llegida. Una notícia llegida, pel simple fet que en llegir-la la treus del seu context, ja és una cosa bona. Al context hi ha una diagramació, la importància de la primera pàgina, de la segona, si té o no té una foto al costat. Quan es passa d'aquest context a la lectura crua ja provoca un altre impacte. Després, farem un encreuament de notícies, una que diu que «el Brasil paga el seu deute» i una altra que diu que «els habitants del nord-est ataquen els supermercats perquè tenen fam». En encreuar-les, una notícia explica l'altra. Després vam pensar a posar-hi ritme. Llegir la notícia, però amb ritme de tango, de samba, de cant gregorià. Ja teníem una tercera tècnica. El ritme aportava un valor nou. Recordo, per exemple, que hi havia un discurs d'un dirigent molt reaccionari a favor de la censura que vam fer en cant gregorià. Sense canviar res del discurs, només el fet de veure cantar les lloances a la censura amb música gregoriana resultava molt revelador i molt còmic. La gent s'adonava del contingut medieval del que es deia. Després vam trobar una altra tècnica que denominàvem «concreció de l'abstracció», amb la qual es verbalitzava la notícia i es representava concretament el que es deia. D'aquesta manera, una darrere l'altra, van anar apareixent noves tècniques.

■ Tenien en compte els antecedents històrics d'aquesta mena d'*agit-prop*?

■ No recordo que el nostre Teatro Jornal partís de cap antecedent precís. Existien les experiències soviètiques de després de la revolució i les nord-americanes dels anys trenta, però, en realitat, allò ho vam desenvolupar sense tenir-les gaire en compte.

■ I quina difusió va poder tenir el Teatro Jornal en una situació d'enduriment de la dictadura com la d'aquell moment?

■ El Teatro Jornal va sorgir, com li he dit, al taller d'interpretació que portava Cecilia, però després el vam institucionalitzar i va passar a dir-se Núcleo 2 del Arena. Núcleo 2 presenta... El nostre teatre era molt petit i tot i això vam fer al segon pis



una altra sala encara més mínima, l'Areninha, que tenia setanta places, on vam fer el Teatro Jornal. En fèiem tres dies per setmana, més o menys. La resta anàvem a esglésies, associacions de barri, escoles, sindicats, quan encara es podia, i ensenyàvem la gent a fer Teatro Jornal sobre els seus problemes. En vam començar a fer no només amb les notícies de la premsa sinó també amb actes de reunions, d'assemblees. Tot document podia ser objecte d'aplicació de les tècniques del Teatro Jornal: lectura simple, encreuament, ritme, concreció de l'abstracció, complementació..., n'hi havia ben bé deu o dotze, no me'n recordo exactament. Vaig publicar-les, com vostè ha dit, el 1974, dins el llibre *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Hi va arribar a haver una gran quantitat de grups que feien Teatro Jornal. En algunes esglésies, hi treballava regularment el mateix grup. I en aquell context vam començar a provar altres formes, com la fotonovel·la, per exemple, que en aquella època feia furor entre les classes populars. Es treien arguments de fotonovel·les, s'improvisaven com escenes de fotonovel·la i es buscava com seria si allò els passés realment als membres del grup. O Teatre Bíblia. Agafàvem, per exemple, el tros de l'hort de les oliveres, quan Crist ho deixa tot i diu: «Me'n vaig a l'hort de les oliveres a parlar amb el pare» i quan torna, ja ha deixat de ser revolucionari. Es feia l'escena i es plantejava com hauria estat si allò hagués passat avui. No era exactament un Teatre Fòrum, però no n'èrem gaire lluny.

- El 1971, quan jo estudiava direcció d'escena, vaig veure l'Arena fent Teatro Jornal al Festival de Nancy. En tornar a Barcelona, vaig intentar emular-lo amb alguns companys de l'Institut del Teatre. No era fàcil.

- Fer Teatro Jornal requeria una motivació molt forta. Gairebé una relació de supervivència davant la veritat oficial de la premsa als règims com aquell. Vostès també tenien una dictadura...

- Sí, sí; per això ho vam intentar. Precisament, aquell any 1971, la dictadura de Franco estava en un moment dur, amb l'estat d'excepció decretat arran dels processos de Burgos, que van acabar amb penes de mort sortosament frenades per la pressió internacional.

- I en van fer molt, de Teatro Jornal?

- No gaire, la veritat. Algunes sortides que pretenien ser «teatral-informatives» i que a nosaltres ens van semblar heroiques. Res que s'assemblés a un moviment. A més, en aquella època, la gent del carrer encara no estava per jugar-se la tranquil·litat ni que fos per recollir una octaveta del terra. Aquestes coses se circumscrivien als àmbits de la universitat i de les avantguardes obres i cíviques que es movien en la clandestinitat. Val a dir que arran dels processaments de Burgos, a poc a poc, tot va començar a arribar al carrer.

- I hi havia alguna mena de teatre que anés en aquesta direcció?

- El teatre independent que s'estava desenvolupant era majoritàriament esquerrà i combatiu. Però la censura era molt forta per a les qüestions polítiques i es va desenvolupar un teatre ple de dobles lectures, una mica en la línia del que havien fet vostès uns anys abans. A Catalunya, l'activitat artística que duia la flama de la denúncia i l'agitació, ja des dels anys seixanta, va ser un

moviment musical, amb algun punt en comú amb el MPS brasiler, que es va dir la Nova Cançó. I el que també hi va haver a Catalunya, en aquella època, va ser un gust pel denominat Teatre Document i pels espectacles èpics sobre fets i personatges històrics que volien donar una visió diferent de la història oficial. També aquí es pot establir algun paral·lel entre alguns intents que es van fer aquí i el seu sistema jòquer, encara que aquí potser pesaven més algunes influències europees: Peter Weiss, el Berliner, el Théâtre du Soleil...

■ I no els arribaven els ecos del que fèiem a l'Amèrica Llatina?

■ Sí, sí. La revista espanyola *Primer Acto* informava força de l'activitat dels grups sud-americans i també d'aquells festivals tan moguts d'aleshores. José Monleón tenia, i continua tenint, molta relació amb el món del teatre de l'Amèrica Llatina. Quan recopilava material per preparar aquesta conversa, he trobat que estàvem més a prop de vostès als anys setanta que no pas ara. De fet, el teatre independent espanyol d'aleshores mostrava alguns punts de contacte amb el que es feia a l'Amèrica Llatina. I a vostès, els arribava alguna influència del teatre popular que es feia a Europa: Jean Vilar, Planchon, Strehler...?

■ Sí i no. Un exemple. El cas Jean Vilar. Jean Vilar tenia un teatre, el TNP, que tenia subvencions immenses i feia els seus espectacles al Palais Chaillot, que era un infraestructura fabulosa. I nosaltres... —disculpi que rigui així— nosaltres, pobres, teníem una sala que era més petita que aquest saló de casa. El Teatro de Arena, físicament, era molt petit i no tenia funcionaris ni tenia res. Era un teatre extremadament pobre. El que el TNP, al seu cas, volia, i em semblava molt bé que ho volgués, era més aviat fer servir els clàssics universals com si fos «fer cultura envers el poble». I nosaltres intentàvem «veure quina cultura té el poble». No era portar la cultura al poble sinó agafar la cultura del poble. Quan vam fer realisme, primerament amb obres nord-americanes i irlandeses, O'Casey, per exemple, i després amb obres brasileres, va ser una mica per dir què pensava, què sentia el poble. Però els escriptors no eren el poble, i això produïa una certa falsedat. Eren obres que parlaven del poble, però no eren l'expressió del poble. Vull dir amb això que la meua recerca, la nostra recerca, va anar en una altra direcció. Aquell episodi que vaig explicar a Barcelona, i que acostumo a explicar sovint, exemplifica perfectament aquest problema. És la història d'un camperol que ens va dir: «Si vostès pensen com nosaltres que cal donar la sang per alliberar la terra, vinguin amb els seus fusells d'escena i nosaltres anirem a lluitar contra el coronel que va envair les nostres terres». Jo li vaig explicar que els fusells no eren de veritat. Que nosaltres sí, però no pas els fusells. I ell va dir: «Bé, si vostès són de veritat, vinguin amb nosaltres i tindran fusells per a tot-hom». «Nosaltres som de veritat, però artistes. Som artistes, no camperols. Som artistes de debò que fem de camperols». Llavors ell va dir: «Bé, quan vostès, artistes de debò, diuen: "Anem a vessar la nostra sang", estan parlant de la nostra, no de la seva». Quan va dir això, vaig sentir una gran vergonya perquè el que estàvem fent alguns artistes era parlar en nom del poble, però no érem poble, en nom dels negres, però érem blancs, en nom de les dones i érem homes. La síndrome Che Guevara.

# La síndrome Che Guevara

## ■ La síndrome Che Guevara?

■ Sí. El Che Guevara veu que hi ha un problema a l'Àfrica, ell sap què cal fer i se n'hi va a resoldre'l. De sobte, no li fan cas, se'n va a Mèxic i, allí, troba en Fidel. Bé, hi ha un problema a Cuba, cap allà. Va resultar bé, però ell continua... Hi ha un problema a Bolívia, ell sap què cal fer, se n'hi va per explicar-ho als bolivians i el maten. La síndrome Che Guevara, per mi, és quan una persona té la clarividència que el que pensa és encertat. Només que això no ho ha de pensar ell solament. Els principals interessats també ho han de pensar, no li ho sembla? Ara és vostè qui riu, eh?

## ■ És que és tan didàctic...

■ És que si jo penso que s'ha de fer la revolució a Rio, me n'hi vaig i començo a tirar trets, no en sortirà res. Aquell llibre de Regis Debray, que era amic del Che, titulat *Théorie du Foyer* («Teoria del focus»), va fer molt de mal, aquí, al Brasil. Es fa un foc aquí, un altre allà, i el poble s'aixeca. I no s'aixecava. Hom ve de fora, amb tota la bona voluntat i l'honestetat que es vulgui, però la seva decisió no deixa de ser una decisió aliena. Sempre em va preocupar no caure en aquest parany. Fins a arribar al Teatre de l'Opèrimit on diem: «Mireu, nosaltres tenim una situació que acaba malament; ara feu que acabi bé, però feu-ho vosaltres».

■ El cert és que érem en plena eufòria del teatre popular, aquells anys. Vostè ho tenia molt clar, això del teatre popular. L'any 1970 vostè va definir la classificació per categories del teatre popular que més tard publicarà al seu llibre *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Fins i tot va presentar una comunicació al Festival de Manizales (Colòmbia) titulada «El arte y las masas». Se'n recorda?

■ Intentava aclarir que el concepte popular tant al teatre com en qualsevol altre art no era una qüestió quantitativa, sinó qualitativa. Un art per al poble no significava necessàriament un art de masses. Es podia fer un espectacle popular per a una sola persona. Jo deia que el concepte popular depenia bàsicament de la perspectiva de l'anàlisi dels fenòmens que hi són presentats i no del nombre de persones que poden assistir a les representacions.

■ A principis dels setanta, el seu treball va començar a tenir un cert ressò al vell continent. Totes les revistes teatrals tradueixen i difonen els seus textos i els muntatges. A Espanya, per exemple, el 1971, *Primer Acto* va publicar els seus articles sobre el teatre popular i el 1972 la traducció a l'espanyol d'*Arena conta Zumbi*. Abans ja ho havien fet revistes franceses —*Travail Théâtral*, punt de referència bàsic, aleshores— i italianes —*Sipario*. Què va provocar aquella sobtada repercussió internacional del Teatre de Arena i d'Augusto Boal?

■ Probablement sortir més sovint a actuar fora del Brasil. De fet, la mateixa situació del país ens empenyia a fer-ho. Jo sentia que més tard o més d'hora allà no podríem fer res i això va fer que comencéssim a viatjar molt més. El seixanta-nou vaig

anar a Mèxic i als Estats Units. La presentació aquell any de l'Arena a Nova York va tenir un gran ressò i hi vam tornar el setanta.

■ El *New York Times* els va deixar pels núvols: «Musical meravellós, excitant, i la companyia dirigida per Augusto Boal ha demostrat una cohesió i un extraordinari talent oferint-nos una interpretació electrizant». I el *Village Voice*: «Les experiències de l'Arena són comparables a les de l'Open Theatre i a les del Performance Group. Tanmateix, sembla que l'Arena té molt més a donar que a demanar».

■ L'any següent vaig rebre l'Obje Award al millor espectacle de l'off-Broadway. Les gires es van fer cada cop més llargues. Vam actuar a moltes ciutats nord-americanes, vam recórrer tot Mèxic: Monterrey, Guadalajara, Morelia, Potosí. I també molts països d'Amèrica del Sud.

■ *El Día*, de Mèxic, va dir: «Excel·lent en tots sentits, concilia l'extraordinària qualitat artística amb una visió progressista i justa». Per contrastar, miri el que va dir *La Prensa* de Buenos Aires: «Augusto Boal és un fanàtic. Però un artista extraordinari». O *El Sol*, de Puebla: «Mai no s'ha vist a la nostra ciutat un espectacle tan sensacional com aquest». O *El Herald de Guanajuato*: «El Teatro de Arena s'ha de quedar amb nosaltres. No podem deixar marxar aquest grup tan meravellós». Les rebudes eren molt càlides.

■ Sí. I Cecilia i jo aprofitaven les estades als diferents llocs per fer-hi conferències i cursos, per fer contactes pel que poguéu passar. En realitat, ja buscàvem un port on amarrar per sortir d'aquí.

■ Tan dura es va fer la situació al seu país?

■ Veritablement dura. La repressió més violenta havia començat a produir-se al Brasil després del seixanta-vuit. Puc explicar-li que a l'època de la *Feira de Opinião*, de vegades, els actors entraven a escena amb pistoles carregades i quan acabava l'espectacle, saludaven amb la pistola a punt, atents per si la platea avançava cap a ells. Es feia teatre en el terror. Hi havia sempre dos estudiants que vigilaven la sala amb la mà posada darrere el teló amb ordre d'abaixar-lo si ells arribaven. Norma Benguell, una actriu molt coneguda de l'època, va ser segrestada al Teatro de Arena, quan estava fent una obra de Plinio Marco. Va aparèixer cinc dies després, l'exèrcit la va portar cap a Rio. Van matar dos directors que jo tenia d'assistents: Helen Guariba i Leo Lopes van ser assassinats per la dictadura. I altra gent. Era molt cruel, aquella època. I fer teatre, donant la cara, era molt perillós. Un orgue preciós que tenia al segon pis del teatre per a una obra de Chico Buarque que es deia *Roda Viva*, el van llançar daltabaix i va quedar fet miques. Era molt violenta, la situació. I més per a nosaltres que lluitàvem. Lluitàvem. Fèiem assemblees gairebé cada dia. Hi va haver moments que Antonio Piedro, un actor que estava al darrer espectacle, i jo, que n'èrem els presidents, sortíem a assemblea diària. Durant un mes vam empalmar cada dia l'espectacle amb l'assemblea. El 1969 i el 1970 van ser anys difícils, però continuàvem fidels al que volíem. L'Arena va mantenir un repertori més o menys acceptable per a les autoritats. El 1970, per exemple, vaig muntar *La resistible ascensió d'Arturo Ui*, de Brecht, mentre que a l'altra sala manteníem el Teatro Jornal. Així, fins al setanta-u, febrer del setanta-u, quan em van detenir allà mateix, al Teatro de Arena. Això ens va donar a l'Arena i a mi més repercussió fora del Brasil i, en conseqüència, més fama.



**A resistível ascensão  
de Arturo Ui, de Brecht,  
direcció d'Augusto Boal.  
Teatro de Arena,  
São Paulo, 1970**

**El grup Arena,  
a Nova York,  
el 1969**

■ El van agafar per la seva activitat artística?

■ Doncs, sí i no, un altre cop. Havia arribat un moment que les coses estaven tan barrejades que ja no es podia saber què era i què no era considerat subversiu per aquella gent. Pensi que hi havia una llei terrible que deia que si un mestre sabia que un alumne duia a terme activitats denominades subversives, l'havia de denunciar i, si no ho feia, ell era tan culpable com l'alumne. Una llei en favor de la delació! Hi havia també una llei secreta que deia que una persona podia ser acusada sense revelar de què, de manera que la persona no es podia defensar. Tothom estava més o menys ficat en alguna cosa. Jo ajudava d'alguna manera aquí i allà. És a dir, jo mai no vaig atracar un banc, mai no vaig matar ningú, però sota aquells paràmetres, un sempre ha fet alguna cosa. Els subversius eren ells. Jo sempre vaig ser a favor de la pau. A mi sempre em va interessar la pau. Jo vull la pau. Però no la pau dels cementiris. Jo vull la pau justa, la pau humana, la legalitat. I van ser ells qui van subvertir la legalitat. Com pot veure, la seva pregunta no té resposta. Era molt difícil saber per què van agafar cadascun dels qui van agafar. I n'hi va haver molta, aleshores, de gent que va caure. Jo vaig tenir sort.

■ Pot explicar-ho.

■ Puc, puc...

■ I per què riu?

■ Perquè, ara, al Brasil, la Casa Militar de la Presidència de la República, té l'obligació, per llei, de facilitar totes les informacions que s'havien elaborat sobre cada persona. I vaig demanar la meva...

■ I...?

■ Ho tenien tot! Tot! Com vol que no rigui? Sempre hi havia gent mirant, veient el que feies! Fins i tot a l'estranger, em seguien! En una de les gires de l'Arena, em vaig trobar als Estats Units amb Arthur Miller. Doncs això hi era, aquí, a la Casa Militar!: «Es va trobar amb Arthur Miller per parlar de la repressió al Brasil», «Es va trobar amb no sé qui a l'Associació de Boxa de l'Argentina i va parlar contra la dictadura...» Quan sortia fora em seguien constantment per tot arreu!

■ Un ajut inesperat per a les seves memòries.

■ Ha, ha!

■ I quan ho ha sabut tot això?

■ Ara! Fa només tres o quatre mesos que ho vaig descobrir. És molt recent. La meva advocada —o més ben dit, una d'elles, perquè tinc molts advocats i moltes advocades per a les distintes causes en què he estat ficat els darrers temps— m'havia de treure els drets de treball pels quinze anys que vaig ser a São Paulo, perquè quan em van detenir em van robar tots els documents, incloent-hi la cartilla de treball. Si aquells quinze anys vaig treballar, vull que se'm comptin com a treballats. No m'ho volien donar i aleshores una altra de les meves advocades va demanar la transcripció de tot el que deia la meva fitxa.

■ Quin efecte li va fer conèixer la seva pròpia fitxa?

■ Li puc assegurar que una impressió molt forta. Perquè, de sobte, penses: «Així que quan jo era a tal lloc, hi havia algú que t'espia, qui podia ser?». Et produeix un calfred pensar que et van estar seguint sempre. Encara que em faci riure, no em fa cap gràcia.

# El reclús brechtià

■ De totes aquelles grans gires fora del Brasil amb el Teatro de Arena, vostè i la seva dona es van haver de deixar perdre precisament la de la seva presentació a Europa, que va ser l'abril del 1971, al Festival Mundial de Teatre Universitari que es feia a Nancy (França), aleshores en ple auge sota la direcció de Jack Lang...

■ És cert, no hi vam poder anar. Estàvem molt ocupats. Jo era a la presó i ella, lògicament, intentant treure-me'n.

■ Jo hi vaig ser, a Nancy, aquell any. I li puc assegurar que se'n va parlar molt, de l'assumpte. El tema del seu empresonament sortia constantment a totes les converses, a totes les conferències i taules rodones, a totes les publicacions. Encara guardo els diaris del festival. Tinc la nota de l'arribada de l'Arena a Nancy: «*Le Teatro Arena de São Paulo est déjà arrivé à Nancy. Un gran absent: son animateur, Augusto Boal, emprisonné "pour avoir entretenu une correspondance avec l'étranger" Une pétition est en cours pour réclamer sa libération. Mais...*». Però... Aleshores encara no se sabia com acabaria la seva història. Perquè realment aleshores no se sabia com podien acabar aquestes històries. Ara sabem que va acabar bé, però aleshores... Avui, per sort, ja no se sap el que és aquella por de l'arbitrarietat que hem conegut la gent que hem viscut sota dictadures com les nostres.

■ Va ser curiós. Jo vaig ser a la presó només tres mesos. Normalment durava molt més. Va ser gràcies a la pressió internacional que va acabar abans. Miller, Schechner i d'altres, als Estats Units, van fer una carta i la van fer signar a cent persones, gent famosa. A França, Jack Lang, que era el director president del Festival de Nancy, va demanar a tothom que signés. Del Japó, fins i tot, van arribar cartes. Quan els militars rebien cartes del Japó, que és als antípodes del Brasil, demanant la meua llibertat, això els causava una impressió molt gran. Jo crec que per això van tirar pel dret amb el meu judici. Normalment, ningú no era jutjat abans de dos anys. I el meu cas el van jutjar al cap de tres mesos només. Em van condemnar a presó i el meu grup se'n va anar a Europa, o sigui que, sí, jo estava empresonat quan el meu grup era a Nancy. Va ser una sort que tot passés entre dos festivals, perquè la pressió internacional va ser encara més forta. Allò va contribuir a la celeritat amb què es va produir també la meua sortida. Aquí, al Brasil, la dictadura més ferotge va començar el seixanta-vuit, i al setanta-u, quan el dictador de guàrdia era Garrastaçu, va ser el pitjor moment. Es deia Garrastaçu Medici i nosaltres li dèiem Garrastaçu das Mortes, perquè manava matar, era terrible. Però, pel que es veu, devia ser sensible als segells de correus exòtics.

■ Els nostres no devien ser tan filatèlics. Aquesta pressió internacional que va poder amb els militars del seu país en una dictadura cruenta, no va tenir paral·lel, en canvi, a Espanya, ja en plena transició democràtica, quan els membres de la companyia Els Joglars<sup>56</sup> van ser condemnats per un tribunal militar per un espectacle sobre les darreres execucions de la dictadura. Els polítics de la transició van ser incapaços de fer servir la pressió internacional per imposar-se als militars. Tornant al seu empresonament, al seu llibre *Aquí ningúem é burro!* vostè explica humorísticament un episodi de la tortura a què

56 L'any 1977 Els Joglars van estrenar un espectacle anomenat *La torna*, pel qual van ser detinguts, sotmesos a consell de guerra, condemnats i empresonats.

va ser sotmès amb un títol que a mi em sembla francament inspirat: *A memòria e a casa das torturas* («La memòria i la casa de les tortures»); com es comporta la memòria amb experiències tan dures com la que li va tocar viure en aquelles circumstàncies?

■ Hi ha coses que no les pots oblidar mai, que són amb tu per sempre. Fins i tot coses físiques. El meu genoll, per exemple. Continua sense funcionar gaire bé a conseqüència de la tortura. I també mentalment. Hi ha imatges que tornen amb molta força. Quan escrius, com ara que ho he hagut de tornar a fer per l'encàrrec de la meva biografia, en fer memòria, s'estableix una relació amb la paraula. Jo ja havia escrit sobre tot això, ja ho sap; fins i tot vaig escriure una novel·la, *Milagre no Brasil*, però molt al moment de la brega. Però ara que ja han passat tants anys —som al noranta-vuit i allò va passar el setanta-u, gairebé trenta anys, ja—, amb la distància, amb el temps transcorregut... encara em vénen moltes imatges. I ho fan amb molta força. Hi ha moments que recordo amb tota claredat el color, l'olor de tal cosa. Hi ha coses que no s'apaguen.

■ Tiradentes, oi, es deia la presó? Una bona ironia...

■ Déu n'hi do. Tiradentes va ser un gran defensor de la llibertat, un màrtir per la independència del Brasil. Mentre em torturaven despullat i de cap per avall, un dels policies em deia fluixet: «No tinc res contra seu. Fins i tot admiro molt les seves obres. No n'he vist cap però m'agraden totes. Disculpi'm que el torturi, però què vol que hi faci, em toca per horari». Suposo que li hauria d'haver donat les gràcies...

■ Li va passar de pressa, el temps de presó? Com el va resistir? Hi va haver alguna cosa que l'hi fes més suportable?

■ El primer mes va ser molt llarg. Estava sol en una cel·la de seguretat màxima. Hi havia un corredor amb cel·les amb molta gent i després una altra porta molt forta, molt sòlida, on començava un altre corredor amb les cel·les individuals. Una cel·la individual significava estar tot el dia sol. Únicament tenia una finestra alta per on no es podia veure res i la finestreta per on es veia el corredor. Estar-hi un mes va ser dur.

■ Sense visites, suposo.

■ Ja cap al final em va poder visitar la mare, perquè, al començament, jo estava allí segrestat. Ningú no sabia on era. Va ser llavors que em van torturar. Jo no vaig ser detingut i tancat legalment. Quan la família em va buscar, ells deien que no hi era. Però un dia el meu germà va tenir la intuïció que jo era allí i es va posar molt nerviós. Va tenir un atac de nervis tal que, per calmar-lo, em van venir a buscar. A partir d'aquell moment vaig quedar legalment tancat.

■ Va poder escriure?

■ No, no podia escriure. Però, de sobte, em van donar paper i llapis. No podia escriure res, però vaig començar a fer dibuixos que recordaven coses que havien passat. Els donava a la mare, quan va poder començar a visitar-me. Els deia que eren per al meu fill Fabian, que al meu fill li agradaven molt els dibuixos que jo feia, i la policia permetia al carceller que els traguessin: «No és res, són dibuixos per al seu fill, els podeu deixar passar». I la mare els guardava. Quan em van deixar anar, la mare em va donar tots els dibuixos que jo havia fet i jo me'n recordava del noranta per cent del que volien dir. De manera que vaig començar a escriure ràpidament abans que me n'oblidés. Vaig escriure una obra teatral, *Torquemada*, i una novel·la, *Milagre no Brasil*.



■ *Milagre no Brasil* («Miracle al Brasil») reflecteix amb un gran dramatisme aquells moments. Però, a la meua manera de veure, és un dramatisme impregnat d'un cert distanciament, d'humor, humor negre, però humor, hi està d'acord?

■ Hi havia un cert pudor de parlar d'aquelles coses. Encara avui se'm fa difícil. Perquè vols parlar d'aquella època, és clar, però no vols caure en cap patetisme, no vols provocar la llàstima... Pobret, com va patir! Però no vols amagar tampoc que n'hi va haver, de patiment, perquè es patia molt realment. I patiment físic. La tortura és una violència contra l'ésser humà i cal explicar-la. Però és molt difícil fer-ho. A les memòries explico que no vaig confessar-hi mai res, jo. Hi havia coses que ells sabien, que eren evidents, atès que hi havia persones que m'havien denunciat. Dues persones que eren de la meua organització, les persones amb qui jo parlava de tot, perquè l'organització hom no la coneix sencera, en coneix unes persones. Un d'ells era el contacte més important que jo tenia i el van torturar tant que va acabar confessant el que sabia. Quan em van interrogar davant seu, ells ja sabien, estaven segurs de tot el que jo havia fet. Per molt que jo digués: «No, jo no ho he fet, això; en realitat el que va passar és que ell es va confondre, o es va equivocar, perquè, en realitat...» i intentés tornar més o menys creïble el que negava, dient que no era mentida però que tampoc no era veritat el que ell havia dit que jo havia fet, que ell estava confós. I el mateix amb l'altre... Són moments tan difícils! Jo mai no vaig confessar res i no condemno els qui ho van fer perquè el dolor era molt gran, les amenaces contra la família, tot allò espantava molt. Jo tinc l'alegria de no haver delatat mai ningú. I també hi va haver un episodi que em va ajudar molt i que es va produir per una coincidència increïble. Quan jo era tancat, sol, en aquella cel·la, no podia veure el corredor de màxima seguretat on era, ni tampoc la resta de les cel·les —sabia que n'eren quatre— que hi havia al costat de la meua; però, en canvi, sí que podia veure un corredor que quedava just davant de la finestreta de la meua cel·la i tota la gent que arribava per allí. Un matí vaig estar parlant amb el carceller i quan se'n va anar, al costat, vaig sentir una veu que deia el meu nom. Vaig dir: «Sí, sóc jo». Era Helen, Helen Guariba, la directora que tenia d'assistent a l'Arena, i que després van matar. Feia més d'un any que hi era tancada i no hi havia de ser, allà; jo sabia que era en una cel·la amb més gent. Però com que l'havien d'interrogar amb un altre reclús, la van dur allà per un dia i una nit, per tornar-la al seu lloc l'endemà, un cop fet l'interrogatori. Helen, tot fent broma, em va dir dues coses que em van ajudar moltíssim, la primera va ser: «No s'ha de confessar res, si hom confessa una petita cosa, ja no et deixen anar, perquè saben que si ja has dit això, en diràs més, i ells en volen més i més. De vegades, per deslliurar-te de la tortura, confesses una miqueta, i esperes que amb això s'acabarà i no és així». La primera consigna era, doncs, «no confessis». La segona cosa que em va dir Helen, també una mica en broma, va ser: «Mira, aquí cal ser brechtiana i no estanislavsquià. Tot allò que vegis, no t'ho creguis del tot, perquè, aquí, la gent exagera un xic. El dolor ho exagera tot». La meua primera dona també era tancada a la mateixa presó, en una d'aquelles cel·les col·lectives i també havia estat torturada. I Helen em va dir: «Quan vegis Albertina, no t'ho creguis tot, està exagerant, no és veritat; van torturar-la, la van estomacar, però no n'hi ha per tant». I la vaig veure al matí. La vaig veure que gairebé no podia caminar i vaig pensar: «No, segur que exagera, segur que no n'hi ha per tant». Després vaig saber que no exagerava, que era veritat, però pensar allò em va ajudar. Jo, sol en una cel·la, al costat d'Helen dient-me aquelles coses, veure aparèixer la meua primera dona que gairebé no s'aguantava damunt les cames, era terrible. En aquells moments era realment millor ser brechtiana, era veritat, però, en aquell moment, per a mi era mentida.

# Nancy 71: tot esperant Boal

■ Mentre a vostè li passaven aquella factura al·lucinant per haver volgut acostar la realitat als seus conciutadans a través de la ficció, el seu teatre seguia endavant, sense la seva presència. Però el cert és que, a través seu, vostè i la seva causa rebien el suport de tots els col·legues. Nancy era com «tot esperant Boal», li ho puc assegurar.

■ Va ser una cosa molt bonica, tot aquell moviment de solidaritat amb mi. N'estic molt agraït.

■ La participació del grup Arena de São Paulo al Festival de Nancy va ser molt celebrada, tant les representacions d'*Arena conta Zumbi* que va fer al Teatre Municipal com les de Teatro Jornal en espais no convencionals. I ja no dic res de les festes de samba i batucada que organitzaven a la nit els brasilers per a la gent del festival i que duraven fins a la matinada...

■ Doncs, miri, mentre vostès ballaven, jo m'entretenia a la presó pensant si era millor ser brechtia o estanislavsquià...

■ El cert és que aquell Festival de Nancy del 1971 va ser un conglomerat de coses extraordinari. D'una banda, la constant activitat reivindicativa amb tants manifestos, assemblees i debats que hom tenia la sensació d'estar vivint en plena praxi de les consignes del seixanta-vuit. Era fantàstic per a tota la gent de països oprimits que vam coincidir allà. Però també hi havia el teatre, és clar. La revolució teatral, en termes estètics, i «la revolució», en el contingut dels espectacles, eren allí. *Zumbi* i el Teatre Jornal de l'Arena i també les experiències d'altres grups llatinoamericans com els colombians La Mama i La Candelaria, de Bogotà, i el TEC de Cali, Rajatabla de Veneçuela i tants d'altres, ens donaven als estudiants europeus la mesura del que podia ser un teatre d'incidència política, conscienciator i agitador. Però també hi va haver coses de molt impacte amb poca o cap càrrega política com els jocs sensorials proposats per Bob Wilson (*Deafman Glance*), i la provocació cos a cos que proposava l'emergent Cricot-2 de Tadeusz Kantor (*La Poule d'eau*, de Witkiewicz). Tot el teatre del futur era, fet i fet, en aquell festival maratoniat del setanta-u. Val a dir que l'extremadament polititzada joventut universitària d'aleshores estava tan polititzada que exquisideses de la mena d'aquella gran òpera muda «sentida» per la vista des del silenci de la sordesa, amb què Wilson hipnotitzava el públic, rebequeries com les parides del connotat i inquietant surrealisme de Kantor, quedaven per a la majoria com a purs artefactes estètics, als quals molts no s'estaven d'entaforar l'adjectiu 'reaccionari'. El cert és que, aleshores, a Nancy va triomfar l'efectivitat d'aquell didactisme revolucionari tan contundent que portaven a Europa els grups d'Amèrica Llatina.



Teatro Jornal. Festival Mundial de Teatre Universitari de Nancy (França), 1971

■ Era lògic. El món no estava, aleshores, perquè el teatre es lliurés a banalitats sense contingut. Al mateix Brasil ja existia la tendència de fer espectacles molt visuals i rebuscats on no passava res. Això ja li anava bé a la dictadura.

■ Si no hagués hagut d'anar-se'n, què hauria continuat fent al Brasil? Tenia molts projectes, quan el van agafar?

■ Continuar fent teatre amb contingut, segur. Volia seguir desenvolupant el Teatro Jornal i animant totes aquelles activitats que havien anat sorgint a partir de la seva pràctica en àmbits que no tenien res a veure amb el teatre. Tot allò que ja s'anava acostant a la meua idea que «són ells qui ho han de fer», a la idea, en definitiva, del Teatre de l'Oprimat.

■ Vol dir que encara que no hagués passat tot allò i no hagués hagut d'emigrar i de buscar nous camins de subsistència artística i humana, el Teatre de l'Oprimat hauria vist igualment la llum?

■ Les circumstàncies sempre t'assenyalen el camí, això és evident. Fins i tot quan comences. Si jo vaig començar volent fer Stanislavski, era perquè jo veia els actors parlant com si fossin italians i, per mi, allò no podia ser. Perquè, si els directors haguessin estat anglesos, haurien parlat com anglesos o si eren belgues, com belgues? No; si havien de parlar com alguna cosa, jo volia que parlessin com brasilers. Era una res-

posta. Per moltes idees bones i projectes fantàstics que tinguis, si hom està inserit en un context social, alguna cosa et diu, inevitablement, aquest context social; alguna cosa t'oblige a respondre-hi.

■ Vostè va dir a Émile Copfermann, el 1977, que la dictadura li va fer el favor d'alliberar-lo d'una de les seves opressions: la necessitat de repertori, referint-se al fet que a l'Arena va posar en escena una obra darrere l'altra durant quinze anys sense arribar a prendre's el temps necessari per reflexionar.

■ Sí, li ho vaig dir. Li vaig dir que la nit de la primera representació d'una peça em preguntava quina seria la següent, que ho vaig sacrificar tot a això i que si aleshores encara hagués estat allí, potser no hauria imaginat un altre tipus de teatre.

## Exili argentí: el foc i les brases

■ El primer port del seu exili va ser l'Argentina.

■ És clar. Quan me'n vaig anar del Brasil, jo no creia que la dictadura havia de durar tant. Jo vaig pensar: «Bé, me'n vaig a l'Argentina», primer perquè la família de la meva dona, Cecilia, vivia allí i era bo tenir una família, un punt de referència; però també perquè era a prop del Brasil. «Sóc aquí, però tan aviat com pugui, hi torno», pensava. Mentrestant vaig fer teatre, cursos i, sobretot, vaig escriure.

■ El nom de la seva dona, Cecilia Thumin, l'hem vist en qualitat d'actriu en molts dels repartiments dels seus muntatges de l'Arena i també al costat del seu en moltes de les seves activitats pedagògiques, primer al mateix Teatre de Arena i, després, a les activitats del Teatre de l'Oprimat en les seves diferents manifestacions. Han format un bon tàndem.

■ Cecilia Thumin i jo ens vam conèixer el 1966, el primer cop que vaig anar a Buenos Aires a dirigir una obra. Cecilia era actriu i jo la vaig convidar a participar a l'espectacle. Som junts des d'aleshores, encara que no ens vam casar fins al cap de vint-i-cinc anys. O sigui que hem estat plegats des de fa ben bé trenta-tres anys. Una bona temporada, oi? I allà, a l'Argentina, després de nou anys, el 1975 va néixer el nostre fill Julián. Cecilia, a més de ser una bona actriu i una cantant estupenda, va ser sempre una pedagoga excel·lent i ha arribat a ser una magnífica psicoanalista. Ha fet de *coringa* en moltes ocasions, va formar part del grup d'animadors dels CIEP<sup>57</sup> de Darcy Ribeiro, encara que d'això encara no n'hem parlat, i el seu coneixement de la psicoanàlisi ha estat molt útil per al desenvolupament de la vessant més terapèutica del meu treball.

<sup>57</sup> Cf. p. 126.

■ Un bon percentatge del que vostè ha publicat ho va escriure aleshores, durant aquella primera etapa del seu exili. Com s'ho va fer?

■ El cert és que només en tres anys vaig acabar d'escriure *Teatro del oprimido*, vaig escriure *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, vaig escriure *Categorías del teatro popular*, vaig escriure *Juegos para actores y no actores*, vaig escriure *Crónica de nuestra América*, *Milagre no Brasil*, *Jane Spitfire*, *espia e mulher sensual...* En tres anys, nou llibres i un fill. L'un darrere l'altre.

■ No li devia quedar gaire temps per fer teatre, doncs.

■ Ja ho crec que en vaig fer. Però només els dos primers anys. Després, a l'Argentina, les coses també van començar a resultar un xic complicades.

■ No hi va trobar les condicions per fer el que volia?

■ Sí, els primers temps. Els primer dos anys, com li deia, tot va anar molt bé. Vaig muntar a Buenos Aires *Torquemada* i *El gran acuerdo internacional del tipo Patilludo* i vaig començar a fer Teatre Invisible. El problema que vaig tenir a l'Argentina va ser que jo no era ni del partit comunista ni del partit peronista. I allà, qui no era ni peronista ni comunista, no treballava. I quan va tornar Perón l'any 1973, ja no s'hi podia treballar. Va ser quan van començar l'Asociación Anticomunista Argentina, López Rega —*El Brujo*, li deien—, l'eliminació de «subversius»...

■ Vostè sortia del foc i es ficava a les brases.

■ Sí. No sé si se'n recorda del dia de l'arribada de Perón a l'Argentina. Va ser terrible. L'esperaven milers i milers de peronistes. Però al peronisme hi havia l'extrema dreta i l'extrema esquerra i quatre-centes persones de les que van anar a esperar-lo a Ezeiza es van matar barallant-se entre ells. Des de llavors, va començar a dominar la dreta del peronisme. Jo tenia molta por a l'Argentina, aleshores, perquè els brasilers deien que s'hi mataven i es feia desaparèixer estrangers. Però quan va morir Perón i va entrar al poder la seva vídua, María Estela, Isabelita, també s'hi va matar i es va fer desaparèixer molta gent. Perón havia estat un dictador, un *caudillo*, que ho acceptava tot i després de la seva mort la lluita que es va produir a dins del mateix peronisme va ser enorme. Quan va morir, va dominar l'extrema dreta, molt corrupta, i s'hi va matar molt. L'Argentina va anar a mal borràs i es va acabar produint el cop militar de Videla del 1976, que va enderrocar Isabelita i va instaurar la dictadura. La veritat és que amb aquell panorama, jo me'n volia anar de l'Argentina. A més, tenia una invitació de Carlos Porto i Maria do Céu Guerra per anar a Portugal a treballar a A Barraca, de Lisboa. Però jo tenia el passaport caducat i el govern brasiler no em permetia renovar-lo. És a dir, que tenia el passatge per anar-me'n cap a Lisboa, però no podia sortir de l'Argentina, perquè al govern del Brasil no li donava la gana. Vaig tenir la sort que un exalumne meu de Dramatúrgia, Cesar Vieira, que aleshores era advocat de presos polítics, em va proposar de fer un procés contra el govern del Brasil. Vaig accedir i, al cap d'un any, el vam guanyar. Vaig recuperar el meu passaport el setanta-sis, quan Videla ja era al poder. I me'n vaig anar cap a Portugal.

# L'espectador a escena

■ Els anys de l'Argentina, malgrat tots els problemes que pogués tenir com a exiliat i com a home d'esquerres, van ser francament productius: nou llibres i un fill, l'un darrere l'altre. Va ser el moment que vostè va acabar d'escriure i publicar la seva obra més emblemàtica: *Teatro del oprimido*. Què influí més de tot el que havia fet fins aleshores en la forma final que va adquirir la seva recerca d'un teatre viu i social?

■ Van ser força coses. De fet, el llibre és l'explicació de totes. Després de la presó senties que havies de fer alguna cosa, que havies de parlar pel Brasil, pels brasilers. En aquell moment sento que he de parlar dels seus problemes, però després m'adono que no estic parlant en nom seu sinó que parlo per a ells, que dic: «Vosaltres sou així i aixà». I arribo a la conclusió que no és això, que són ells qui han de parlar. Amb el teatre vaig començar dient: «Facin-ho vostès, triïn vostès el que volen». Després vaig començar una altra experiència que vaig denominar «dramatúrgia simultània». Jo creava l'obra fins a un punt de crisi; s'aturava en aquest punt i preguntàvem als espectadors què en pensaven, i nosaltres ho improvisàvem. Al Perú es va produir aquella història de la dona que va entrar en escena, i això em va fer pensar que el que havia de fer era preparar un espectacle perquè ella el pogués destruir. Destruir un espectacle per crear-ne un de nou. Ella, quan entra en escena, destrueix el que jo he fet, però crea un espectacle nou. És com un pintor que pinta un quadre: l'obra d'art és el quadre, però el pintor quan el pinta, és a dir la fabricació de l'obra d'art, també és una obra d'art. Això em va fascinar.

■ I quan va caure l'últim obstacle perquè actors i espectadors es tornessin a trobar a l'espai comú del teatre?

■ L'entrada de l'espectador al meu teatre és una seqüència més o menys lògica. A Buenos Aires, vaig fer una obra a favor d'una llei que existia i segons la qual cap argentí no es podia morir de gana. Si un argentí tenia gana, per llei, tenia el dret d'entrar en qualsevol restaurant, demanar qualsevol plat, menys postres, i beure el que volgués, menys vi. Llavors, signava amb el seu nom i se'n podia anar sense pagar. Nosaltres vam fer una obra on passava això, jo mateix vaig participar a la redacció. La vam preparar i anàvem a fer-la al carrer. Però els meus amics brasilers em van dir: «No hi vagis, perquè et pot detenir la policia. I si et detenen, amb els argentins no hi ha cap problema, els tornen a deixar anar i prou, però a tu et facturaran de tornada al Brasil. No hi vagis». De manera que vaig dir a la gent del grup: «Jo no hi vaig, feu-ho vosaltres que no hi correu cap risc». Aquell era un moment que la dictadura estava en procés de democratització. El dictador d'aleshores, Lanusse, havia promès eleccions, el famós gran acord nacional, i es respirava un ambient predemocràtic. O sigui que no hi havia realment cap risc per a un argentí, però sí per a mi, atès que hi havia connexió entre les policies argentina i brasilera. Llavors algú va tenir la idea: «Si vos que hiciste la obra no vas a poder assistir, ¿por qué no la representamos dentro de un restaurante, sin decir a nadie que es teatro, de manera que vos podés estar al lado, comiéndote tranquilamente un bife con papas fritas. Comés y mirás y si viene la policía, vos estarás comiendo, nadie se va a meter». I així ho vam fer. Vaig anar al restaurant, em vaig posar a menjar, ells van entrar sense dir res a ningú i van seure en taules

diferents. Va començar l'escena normalment. L'actor deia que era argentí, que tenia gana, que volia menjar i beure, que no volia postres, que no volia vi. La gent reia. Era divertit. Fins i tot al gerent li feia gràcia. Això al primer acte. Al segon era quan deia: «No tinc diners, però signo». El curiós va ser que, encara que nosaltres teníem l'actor que feia de cambrer, el cambrer real va entrar en escena; teníem el gerent, però va ser el gerent real qui va fer l'escena. I vam fer l'obra exactament com l'haviem previst, fins i tot amb personatges nous i la platea que hi intervenia a favor i en contra, una discussió enorme. Teníem un actor preparat que al final sortia i deia: «Jo pago el seu dinar, el seu sopar, no hi ha cap problema». I tot quedava bé. Quan vaig veure aquesta simultaneïtat de realitat i ficció, que la ficció es tornava realitat, que hi havia una superposició, una amalgama, em vaig dir que aquella era una forma teatral que m'interessava molt.

■ Qui sabia que allò era ficció —vostès, en aquest cas— ho veien com a teatre; qui no ho sabia, ho veia com a realitat, encara que l'acció només era una, la que era. Si fa no fa deu ser això.

■ Exacte. I l'actor, quan un espectador se li adreçava, un espectador autèntic, encara que no sabés que ho era, també sentia la doble condició de ser a la ficció i a la realitat alhora, fins al punt que el que duia preparat no li servia i també havia d'inventar. La fusió amb la realitat era fantàstica. I era una forma distinta que podíem afegir a les que ja teníem, com el Teatro Jornal o el Teatre Fòrum. De mica en mica, van anar apareixent les formes que en conjunt fan el que en un principi vaig denominar «poètiques polítiques», després, «poètica de l'oprimit» i que, per diverses raons, principalment editorials, es va acabar dient Teatre de l'Oprimit.

■ I com va arribar a associar al concepte d'«opressió» aquella especulació diguem-ne esteticofilosòfica de la tornada del teatre al seu origen participatiu?

■ Una situació d'opressió es dona sempre que algú utilitza el poder que li confereix la força o el seu estatut social, econòmic, o cultural, fins i tot, per reduir algú altre a la passivitat, a la submissió, a la condició d'objecte. Això es produeix, òbviament, amb el poder, amb els diners i amb la força. I també amb l'educació. L'art, el teatre, també poden ser el subjecte de l'opressió, si aquells qui els dominen els fan servir com quelcom que els situa per damunt dels qui no els dominen. Hi ha maneres de canviar aquesta relació mitjançant el mateix art, el mateix teatre, al meu cas. Fer-lo servir, no com una arma d'opressió, sinó d'alliberament.

■ Aquesta denominació «Poètica de l'Oprimit» manté algun parentiu amb la «Pedagogia de l'Oprimit» del seu paísà Paulo Freire?

■ És clar que sí. No és cap secret que el Teatre de l'Oprimit deu el seu nom a la Pedagogia de l'Oprimit, que Paulo Freire va publicar deu anys abans. Sempre vaig admirar el treball de Freire. Ens vam conèixer el 1960 i des d'aleshores hi va haver una llarga amistat entre nosaltres. Malgrat ser persones força diferents, atès que ell era uns nou anys més gran que jo i era, a més, una persona molt religiosa, una cosa que jo no sóc gens, sí que hi ha una coincidència notable entre els seus postulats i el que jo faig. Diguem que el meu discurs s'emparenta amb la Pedagogia de l'Oprimit al moment que dic: «El poble és tan artista com jo. Jo vull ajudar qualsevol persona perquè expressi el seu cantó artístic», a través del teatre, en el meu cas, però que pot ser a través de la música o d'una altra cosa.



Augusto Boal oferint la Medalla Pedro Ernesto de la ciutat de Rio de Janeiro al professor Paulo Freire, creador de la Pedagogia de l'Oprimit



**La mort de Zumbi**, taller de dansa afro amb motiu de la Diada de la Consciència Negra a l'Escola Levy Neves del barri d'Inhauma de Rio de Janeiro, 1995



**O trabalhador**, espectacle de Teatre Fòrum del CTO de Rio a la zona de Cinelandia del centre de Rio de Janeiro, 1996





**O pregador**, Teatre Fòrum a càrrec del grup d'universitaris negres Cenum, a Rio de Janeiro, 1995



**O trabalhador**, Teatre Fòrum del CTO de Rio, a l'associació de veïns de la Comunidade Julio Ottoni del barri de Santa Teresa de Rio de Janeiro, 1995



■ Tota la intensa producció escrita d'aquells tres anys a l'Argentina que condensa l'experiència pràctica i la reflexió teòrica acumulada des dels seus inicis, és un univers de possibilitats distintes d'acostament del teatre a l'espectador. Però no en un sentit de la «participació» exclusivament físic i lúdic, que era una recerca molt pròpia d'aquells anys, sinó amb una ambició transformadora de la persona i del món. Una ambició revolucionària?

■ Sempre he tractat de buscar un teatre que no sigui només «mirall de la realitat» com deia Shakespeare. He intentat veure com entrar en aquesta imatge del mirall i modificar la imatge perquè després quedi aquesta nova imatge. L'acte de modificar una imatge és una acte creatiu. Si jo entro al mirall màgic, com es fa al Teatre Fòrum, és perquè estic veient una imatge que no m'agrada, de manera que hi entro i hi intervenc. El fet que estigui modificant aquesta imatge és un acte transformador, atès que jo em transformo transformant-la. Es tracta, doncs, de buscar totes les formes amb les quals poder fer això, d'irrompre amb el teatre a totes les activitats humanes. Perquè, en realitat, si neix el teatre, és perquè la gent vol explicar alguna cosa, perquè vol cantar, crear... Però, de sobte, arriba el Teatre i tanca aquesta possibilitat. Sempre és l'intent de la teatralitat que un duu amb ell mateix, que esdevé emmordassada per les formes teatrals enteses com a simple espectacle, com a teatre domesticat. El que jo vull és tornar a Tespis, amb aquesta idea de rebutjar les imatges, per molt bones que siguin: justament, perquè són tan bones han de ser transformades, perquè la realitat cal transformar-la. A mi m'agrada el treball a partir d'aquestes superposicions. El que jo vull és fer una recerca en tots aquells àmbits on el teatre existeix com a realitat. Jo sempre dic que la ficció no existeix, que l'única ficció que existeix és la paraula 'ficció', perquè designa una cosa que no existeix. És irònic, perquè, quan hom crea una ficció, aquesta ficció té la seva realitat. I la imatge d'allò real, és real en tant que imatge. És a dir: sempre treballem amb realitats. I el que jo vull és veure aquestes barreges de realitats, de nivells de realitat, de perspectives de realitat.

■ Llavors, el Teatre de l'Oprimat seria l'aplicació pràctica d'aquest principi: d'una banda ofereix diferents modalitats d'utilització del joc teatral i, d'una altra, un conjunt d'exercicis i de tècniques d'improvisació, tot plegat amb l'objectiu de propiciar la desinhibició, la sensorialitat i també la capacitat d'observació, de comunicació i de mímesis de les persones no especialment dotades ni entrenades per interpretar. És això?

■ Jo utilitzo, efectivament, un sistema d'exercicis físics, de jocs estètics, de tècniques d'imatges i d'improvisacions especials, la meta dels quals és salvar, desenvolupar i redimensionar aquesta vocació humana, i que fan de l'activitat teatral una eina eficaç per arribar a comprendre i a buscar solucions als problemes socials i personals.

■ Per bé que els seus llibres ho expliquen amb tot detall i d'una manera clara, digui'ns en què es diferencien les distintes modalitats de representació i participació de l'espectador creades per vostè, com el Teatre Fòrum, el Teatre Invisible, l'Arc de Sant Martí del Desig...

■ Cada modalitat propicia en una mesura distinta la forma d'involucionar actors i espectadors en el joc teatral i un particular sistema d'intercanvi de rols. En

el Teatre Invisible és l'espectador que no sap que és espectador que actua amb el personatge. Al Teatre Fòrum, hom entra en l'acció, una transgressió, també. A l'Arc de Sant Martí del Desig, és el meu cap el que, de sobte, sento que és al cos d'una altra persona i aleshores exerceixo la meua voluntat contra els meus desigs, que són, al mateix temps, els de persones que els reconeixen i per tant poden teatralitzar-los.

■ Sembla que la més practicada d'aquestes opcions és el Teatre Fòrum. Per què?

■ Segurament perquè el Teatre Fòrum mostra una gran eficàcia com a eina de debat i de transformació de les opressions socials i individuals. La gent té necessitat d'expressar-se i és cert que el Teatre Fòrum dóna la possibilitat doble d'expressar allò que hom pensa i de sentir el bé terapèutic de la transformació de la societat i d'un mateix, encara que sigui mitjançant una actuació teatral.

■ Vaig veure unes sessions amb gent gran a Santo André i vaig quedar sorprès i impressionat per la facilitat amb què s'anava donant la creació i la modificació d'escenes a partir de tot el procés que començava amb els jocs, continuava amb els debats i desembocava en els assaigs d'un Teatre Fòrum. Però, vol dir que era gent molt oprimida? Aquell grup de gent gran em va semblar molt activa, conscienciada i capaç de defensar la seva dignitat amb gran desimboltura.

■ Sí, és clar, aquella gent tenia les idees molt clares i la seva missió era treballar per intentar que hi hagués més gent gran, com ells, capacitada per ventilar les seves opressions i millorar les seves condicions de vida. Allò, en realitat, formava part de l'experiència de Teatre Legislatiu que es duu a terme en aquella ciutat. A Santo André, els mateixos regidors i regidores de l'ajuntament formen els grups i exerceixen d'animadors i monitors. Però vostè també va veure les experiències amb joves de barris pobres a Vicario Geral i a Jacarepaguá. I va veure també alguns dels grups que treballen a la Casa de Lapa.<sup>58</sup> Què li va semblar?

■ La veritat és que veure gent jove no especialment teatrera fent teatre per debatre els seus problemes reals ha estat una experiència colpidora. Per mi, que treballa sempre amb estudiants de teatre que s'hi volen dedicar professionalment, i que són una autèntica elit social, el fet de veure les meves mateixes eines utilitzades per millorar una realitat infinitament més dura, ha estat una lliçó moral no pas petita.

■ Per què?

■ El cert és que aquests grups m'han donat la mesura de la validesa educativa del seu teatre, tant en el sentit social, d'ajut a la convivència col·lectiva, com en el més individual d'ajudar el jove a conviure amb la realitat poc estimulante que li ha tocat viure. M'ha frapat veure amb quina senzillesa el teatre pot contribuir a millorar la seva autoestima, en un panorama de pocs horitzons laborals i culturals, tan lluny de les ambicions sovint no gaire edificants que empenyen al teatre professional.

■ Em satisfà que hagi sentit això. És per això que treballem.

<sup>58</sup> La Casa de Lapa és un local del CTO situat al costat de l'aqüeducte de Lapa, al centre de Rio de Janeiro, en el qual es realitza bona part del seu treball pedagògic. Ocupa una de les cases en ruïnes que l'ajuntament va cedir per fer activitats culturals i artístiques a algunes persones i grups de Rio, com el CTO o el director teatral Amir Haddad. El municipi va cedir, però, els locals en estat totalment ruïnós sense cap pressupost per a la rehabilitació. Els mateixos grups se n'estan fent càrrec en la mesura de les seves possibilitats, i han començat a convertir aquella zona tradicionalment degradada de la ciutat en un focus molt actiu de cultura alternativa.

■ Però, també li he de dir que, a banda d'aquest rendiment, com diu vostè, educatiu, social i terapèutic del Teatre de l'Oprimit, veient fer Teatre Fòrum he trobat en aquesta pràctica un factor, diguem-ne exclusivament teatral, que m'ha semblat fascinant. Parlo de l'absoluta focalització de l'interès sobre el que es fa a l'escena, encara que sigui al mig d'un corredor. Per molt aliè a la temàtica presentada que sigui l'espectador, quan un altre espectador entra en escena per fer allò que, segons el seu punt de vista, hauria de fer el personatge que acaba d'actuar, per poca traça que tingui fent d'actor i per trivial i tòpic que pugui ser el seu plantejament, allí es dona una cosa molt potent que cospa profundament l'atenció de qui s'ho mira. El temps de la ficció es manifesta amb tota la força d'una conjugació en present, d'una immediatesa que, al meu entendre, el teatre només aconsegueix quan és bon teatre. Per què?

■ Perquè això és el teatre, immediatesa, temps real. El text pot dir «bon dia» i això no serà mai, per descomptat, res de meravellós, cap troballa literària ni poètica a priori; però l'acció va molt més enllà que la paraula escrita. I el que diu vostè del Teatre Fòrum és veritat: l'entrada de l'espectador en escena és sempre el present que intervé en el passat per crear un futur. Ell està dient: «Quan em passi això, seré així». El present que entra en el passat, i crea el futur. L'entrada en escena de l'espectador, quan hi ha un bon espectacle de Teatre Fòrum, és com quan passen els avions supersònics i darrere seu ve tot el so que ha produït el seu pas. Oi que és una explosió? Quan hi ha bon Teatre Fòrum —perquè alguns cops és demagògic, però moltes, moltes vegades ve amb la veritat de la gent—, quan la gent està veritablement preocupada i emocionada amb el que fa, tot passa a tenir un significat enorme per a la persona que el fa i llavors la força d'atracció que adquireixen els conflictes és gran.

■ Vostè, que és un director teatral de gran experiència i que sempre ha intentat introduir aquesta força als seus espectacles, sap que no és gens fàcil aconseguir aquesta sensació de cosa en transformació, viva vertaderament, a l'escena convencional.

■ No gaire, no gaire... És difícil veure un espectacle realment viu. Veus coses ben fetes, però, en general... res. No fa gaire vaig veure a Suècia un espectacle que tenia un èxit enorme. Tractava d'un grup de suecs que se n'anaven a viure als Estats Units al final del segle passat, en una època que hi va haver un gran èxode de suecs cap a Amèrica. Al cap de tots els suecs existeix una mica la imatge de l'oncle que se'n va anar i no va tornar mai més, del pare que se'n va anar i es va fer ric. L'obra tenia molt d'argument i veure-la produïa una gran emoció, tot i que, en el fons, no fos res més que un melodrama força banal. Podies dir: «Com a obra d'art no és bona; però mou tantes coses dintre de cadascú, que passa a ser bo». No era bo, però... Quan veus tanta gent plorant és perquè allò té una gran càrrega de quelcom més o menys veritable. A les meves classes de Dramatúrgia, sempre posava l'exemple de la importància de la caracterització: quan en una obra sobre Jesucrist entra l'actor que fa de Jesucrist, abans no obri la boca tothom ja sap que és Jesucrist i tothom s'emociona, en veure'l, hom ja sap que morirà a la creu, ja té tota la informació. I això és el que produïa el gran èxit d'aquella obra sueca: l'«oh!» d'emoció en produir-se el reconeixement.

# De partitures i batutes

■ Vostè ha demostrat una capacitat de fixació i de sistematització de les seves experiències...

■ Sempre m'ha agradat posar en paper el que faig. Recordi que jo vaig començar escrivint.

■ Li ha estat útil la seva formació de químic?

■ És clar que sí. Els estudis de Química em van ajudar a fer servir el cap amb una certa sistematització. M'havia passat quatre anys a la universitat i havia après que les coses no es poden quedar així, sense saber a què responen. El coneixement no pot dir «Això és així i prou», sinó això és d'una manera, però té una relació amb tota la resta.

■ Conserva els seus quaderns de direcció?

■ No, i em sap greu. Vaig perdre moltes coses que es va emportar la policia.

■ M'imagino que devien ser exemplars...

■ Sí, eren molt detallats. Tot hi estava explicat. Sempre feia un gràfic dels personatges: les voluntats, les topades de voluntats d'uns personatges contra els altres, la voluntat contra la voluntat a l'interior d'un mateix personatge. Tot era racional, matemàtic... Bé, de vegades... Els espectacles que jo feia eren de molta precisió. Quan es deia tal cosa, hi havia tal so, tal moviment. Tot era un mecanisme de rellotgeria.

■ I als assaigs, se cenyia al model preestablert o improvisava?

■ Improvisava molt, però sabent què volia. Anàvem per feina. Descobria alguna cosa nova, la incorporava. Mai no he imposat als actors que una cosa havia de ser així i prou. Més aviat es tractava de dir: «Bé, anem a descobrir-ho». Però arribaves sempre a una estructura que havia de ser obeïda. Hi havia molta discussió, tot es debatia molt, memòries d'un i l'altre; però al final s'arribava a un esquema del qual no se'n sortia. Hi havia molta racionalitat als assaigs. Però venia amb l'emoció, també. A l'escenari mai no he volgut la racionalitat pura, sense més.

■ Els textos sobre Aristòtil, Maquiavel i Brecht que va incloure a *Teatro del oprimido* tenen un gran valor pedagògic per ells mateixos, fins i tot al marge del context on s'emmarquen. No trobaria interessant publicar-los sols?

■ Prou. De fet, aquests textos són d'abans del *Teatro del oprimido*. Jo vaig donar l'assignatura de Dramatúrgia a l'Escola d'Art Dramàtic de São Paulo, des del 1960 fins al 1968, quan va quedar sota el control del govern i vaig dimitir. Una cosa que em va influir molt va ser el fet de ser professor que ha de fer la seva classe i està obligat a organitzar-se el que ha de dir. Com a professor que era, estava obligat a formular correctament les idees, a sistematitzar les coses, si és que volia ensenyar-les.

■ Parlant de qüestions didàctiques, m'agradaria preguntar-li un parell de coses sobre la figura del jòquer,<sup>59</sup> d'aquest monitor, animador, director, que té la funció de dur la batuta dels jocs, i de les discussions i els processos de creació dels grups que fan Teatre de l'Oprimit.

■ Endavant.

■ Expliqui'ns com ha de ser un bon *coringa*, un bon jòquer, si és que creu que es pot explicar, és clar.

■ Es pot delimitar, si de cas. Quan aquí, a Rio, es va celebrar el Festival del Teatre de l'Oprimit, vaig poder veure en acció dotze jòquers diferents, més ben dit, dotze persones distintes fent de jòquer. Gent d'Àsia, d'Àfrica, d'Europa, dels Estats Units, de l'Amèrica Llatina. El que jo vaig veure és que hi havia molta diferència de personalitat entre unes persones i unes altres. Però la majoria aconseguien igual de bé que els espectadors produïssin efectivament les accions que volien produir. Vostès ja saben que la funció del Teatre Fòrum és permetre que l'espectador entri a l'escenari i que, des de la ficció de l'escena, creï una possibilitat futura d'acció. Al festival, era molt bonic veure, per exemple, un jòquer molt animat, molt càlid, les intervencions del qual eren tot un espectacle per elles mateixes. De sobte en venia un altre de molt reflexiu, que preguntava més i opinava menys, i la platea també el seguia perfectament. N'hi havia molts de bons i gens semblants, tanmateix, perquè cadascun tenia la seva pròpia personalitat. El que és més important en el tema dels jòquers del Teatre Fòrum és que no imposin la seva opinió. El jòquer no és allí per imposar una opinió, per dir quina és la solució, sinó per preguntar. És la idea de Sòcrates, la maièutica: cal preguntar, plantejar bé les qüestions i llavors arriben les bones respostes. Aquesta és la funció principal del jòquer. El fet que ho faci amb molt de vigor, amb molta alegria, o ho faci d'una manera més reflexiva, tant és; és la personalitat de cadascú. Però el que ha de fer obligatòriament és, insisteixo, no imposar-se. És clar que ha de tenir un cert carisma perquè s'ha de crear una relació de confiança amb l'espectador. L'espectador ha d'estar segur que no se'l prendran a broma, que en cap moment ningú no hi jugarà de mala manera. Aquest és un factor important de la personalitat del jòquer: la capacitat d'inspirar confiança. Després hi ha, és clar, algunes qüestions tècniques que de vegades s'utilitzen i funcionen. Però el més essencial és això, crear confiança d'una manera sincera, per poder donar a la gent el plaer de respondre les seves preguntes, perquè, moltes vegades, la gent té el plaer d'afirmar coses, el plaer de descobrir com pensen els altres. Ve un espectador i diu una cosa. Ve el segon i diu el mateix. Però mai no és el mateix perquè la manera de dir és distinta. El jòquer ha de voler saber el que els altres volen dir. Sincerament. Aquesta n'és la base.

■ I pel que fa a les tècniques?

■ Hi ha coses diverses. Per exemple, quan es treballa amb els espectadors mirant frontalment l'escena, hi ha la tècnica de moure's cap endavant i cap enrere per sentir si la tensió dels espectadors s'adreça cap a tu o si es queda a l'escena. Quan s'acaba de fer una escena amb els canvis introduïts per l'espectador que hi ha entrat, jo avanço una mica cap als espectadors i centro en ells la meva atenció. Si quan avances es queden mirant l'escena, vol dir que encara hi ha més coses a dir. Llavors, et tornes a fer una mica enrere. Si quan avances, et miren a tu desinteressant-se de l'escena, llavors ja et

<sup>59</sup> Cf. p. 40-42.

mous una mica més cap endavant i talles l'escena per passar a comentar el que s'ha fet i tornar a demanar l'opinió d'un altre espectador. Però l'essencial no és el detall tècnic, l'aplicació freda de la tècnica; l'essencial és el desig molt sincer del jòquer de voler saber què pensen els altres.

■ Aquesta mena corifeu del segle xx que és el jòquer, ha de ser una persona molt formada?

■ La persona que fa de jòquer pot tenir tota la formació que vulgui, però no l'ha d'imposar mai. Ha d'utilitzar-la exclusivament per descobrir la saviesa dels altres. És a dir, si jo vaig a ajudar a fer una escena de Teatre Fòrum, però jo ja sé el que s'ha de fer, això ja no és Teatre Fòrum; en tot cas serà fer la propaganda de la meua opinió. Però si jo tinc dubtes, llavors estic preparat per arribar al descobriment de les coses. Avui discutia amb un periodista del *Jornal do Brasil* sobre el sentit del concepte de globalització del qual avui tothom parla, sense saber ben bé què vol dir. Jo li deia que això que hom diu globalització, en realitat es refereix almenys a tres globalitzacions: la nord-americana, de la qual nosaltres, aquí, som víctimes; la globalització actual dels països europeus, gairebé tots socialdemòcrates, i la globalització de les restes del comunisme. Jo voldria saber què en pensa la gent, de tot això, i he d'explicar el que significa el concepte en les diverses perspectives. Quan donem definitivament per vàlida una opinió, som en aquell teatre polític que fèiem als anys cinquanta o seixanta, que era un teatre proselitista, un teatre impositiu, un teatre evangelitzador que deia com s'havien de fer les coses; i això ja fa molt de temps que ho vam abandonar.

■ Hi ha alguna formació específica per arribar al domini de la funció de jòquer?

■ La formació del jòquer és empírica. Jo veig com ho fan i després els en parlo en funció del treball que he vist. Una formació específica és molt difícil perquè depèn, com li deia abans, de les característiques de cada persona. Hi ha gent molt bona per interpretar un personatge que no sap conduir la gent. Tornant al detall tècnic de la posició del jòquer a l'espai, fixi's que si durant l'escena el jòquer manté una actitud que expressa alguna idea molt concreta, transmetrà a la gent l'opinió que hi ha al darrere d'aquesta actitud. Si el jòquer respon a una persona i aleshores n'intervé una altra, de la primera fila, per exemple, i ell es posa a parlar amb aquesta persona, abandona la resta. El jòquer no pot perdre de vista el conjunt del públic que participa en una conversa. Tothom ha de sentir que, parli qui parli, tot el que es diu és de tots.

Teatre Fòrum sobre l'opressió dels homosexuals a càrrec del grup GHOTA (Grup Homosexual de Teatre Amateur), de Rio de Janeiro, 1996



# Les regles d'or del Teatre Fòrum

■ A unes sessions d'assaig amb tècniques de Teatre Fòrum, on membres del seu grup de Rio feien la supervisió del treball dels jòquers, en comentar-los els defectes de la seva conducció, es va dir que vostè tenia prohibida terminantment la paraula «solució». És així o ja hi ha jòquers més boalistes que Boal?

■ Ha, ha...! Suposo que sí. En tot cas, això és veritat. Són camins cap a la solució, els que busca el Teatre Fòrum. Hi va haver un grup que al final feia una competició per decidir quina havia estat la millor solució trobada al problema plantejat i això era dolent. És clar que això també depèn de la finalitat que tingui el Teatre Fòrum. Perquè, de Teatre Fòrum, en podem fer de dues menes. Com una reflexió sobre el problema plantejat: si es fa una obra sobre el racisme, per exemple, que no és un fet concret que ha de passar demà, sinó un estat de coses, llavors es discuteix i l'important és conèixer les possibilitats que hi ha per sortir d'aquesta mena de situació d'opressió. No se n'ha d'elegir cap, perquè pot ser que una solució avui ens sembli la millor, però demà la situació pot ser distinta. O pot ser que aquesta sigui la millor per a mi, i que per a una persona amb unes altres característiques sigui millor l'altra. O sigui que és una reflexió, i per tant no hem de dir mai «hem trobat la solució» perquè no és cert, perquè de vegades la solució és una barreja de moltes solucions. Però també es pot fer Teatre Fòrum partint del fet que demà hem de fer tal cosa, una acció concreta, i avui volem assajar com ho farem. Per exemple, s'havien fet sessions de Teatre Fòrum per preparar una vaga. El que ens calia, llavors, no era pas saber quina era la solució bona, sinó què havíem de fer l'endemà: quins arguments farà servir la persona que hagi de ser a la porta del banc per convèncer els clients que donin suport a la vaga, quan ells no ho vulguin acceptar?, quina mena de tàctica hi esmerçarà?, anem a parlar amb els clients abans que ells vinguin a parlar amb nosaltres?, qui parlarà amb el director del banc?, què li dirà?, com li ho dirà? En aquest cas sí que hi ha d'haver un consens sobre quina és la millor manera de fer-ho, perquè demà s'ha d'aplicar. Si no hi ha la urgència, el Teatre Fòrum és una reflexió, no és bo que es decideixi una solució. És molt millor descobrir el màxim de camins possibles.

■ I quins són els límits d'una sessió de Teatre Fòrum?

■ Hi ha algunes regles fonamentals. La primera és evitar sempre l'agressió física, perquè, de vegades, l'espectador vol agredir. Una altra és evitar el que nosaltres denominem «bloqueig», és a dir, quan l'actor es resisteix a perdre el seu paper en la dinàmica de canvi. No s'ha d'enfonsar l'espectador ni tampoc posar-li-ho massa fàcil. L'arsenal d'exercicis del Teatre de l'Oprimat té un joc, que fan dues persones, i que consisteix a empènyer-se l'una a l'altra per distints llocs del cos, però amb la prohibició de vèncer: quan l'un empeny l'altre i comença a guanyar, ha de fer una mica menys de força per tal que entri l'altre. Cal mantenir-se en el límit de la força de l'altre. Això és un exercici físic, però és una cosa que simbolitza perfectament el Fòrum. Si l'actor que ha fet l'escena és més fort que l'espectador que hi intervé i l'enfonsa, no és admissible. No és admissible tampoc el contrari, no s'ha de donar la impressió que qualsevol cosa que vulgui fer la per-



sona que arriba li serà acceptada. Ha d'oferir una resistència, només la suficient per fer l'espectador més creatiu, més fort, més capaç de desenvolupar la seva intuïció. I una altra cosa que no s'ha de fer mai tampoc en el Teatre Fòrum és desfer l'escena durant els debats. Els actors no han de desfer l'escena per discutir amb els espectadors que la comenten. Cal mantenir la visió de l'escena amb els personatges i la situació, tant per a la discussió final com quan el jòquer l'atura per parlar-ne amb els espectadors. Si es manté l'escena muntada, els espectadors que encara no han parlat podran continuar tenint idees.

■ Una mena de pissarra on es manté escrita la frase analitzada, no?

■ Sí, com una pissarra. Si l'esborres, és a dir, si de sobte es desfà el que s'havia construït i desapareix la imatge de referència, és com si la funció hagués acabat.

■ L'actor no intervé en el debat, doncs?

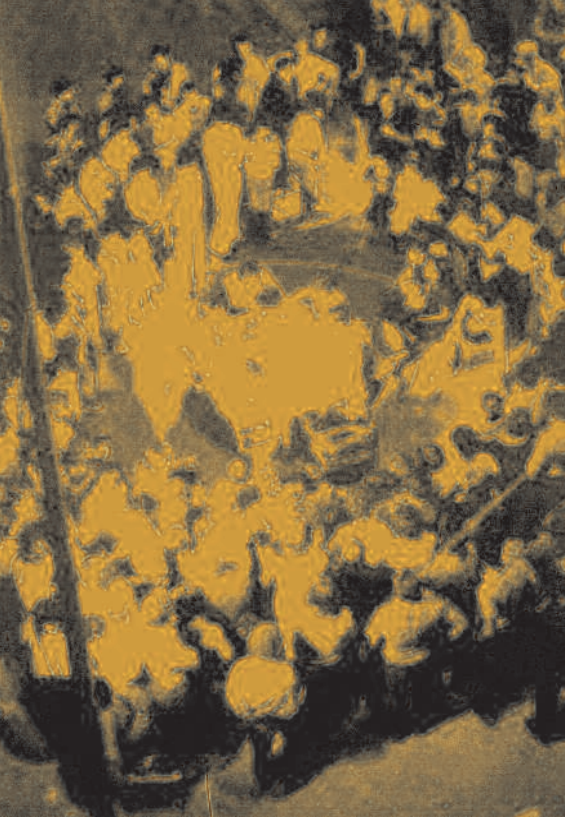
■ Al començament del Teatre Fòrum, jo sentia que els actors també volien discutir. Però ha de ser el jòquer i no els actors qui parli amb el públic. Els actors han de fer els seus personatges i no convertir-se en actors i parlar directament a la platea.

■ I pel que fa a la presentació formal, té alguna norma el Teatre Fòrum?

■ La claredat. És molt important fer el màxim esforç perquè la visió de l'espectacle sigui clara a tots nivells. Que totes les imatges tinguin significat, que no hi aparegui res producte de l'atzar sense un significat precís. A escena hi ha d'haver únicament allò que tingui significat, fins i tot pel que fa als objectes i a la indumentària que s'utilitzi. En el procés d'alfabetització de Paulo Freire, el creador de la Pedagogia de l'Oprimid de qui ja hem parlat abans, el primer que ell pregunta a la gent és quines són les paraules clau de la seva vida. Un paleta dirà ciment, arena, paret... A partir d'aquestes paraules clau, ell intentarà fer el procés d'alfabetització. Nosaltres hem d'operar de la mateixa manera pel que fa als objectes clau. Si a mi em pregunten quin és el meu objecte clau, jo diria que l'ordinador, que jo no puc viure sense un ordinador a les mans, que l'ordinador és part del meu cos com abans ho va ser l'Olivetti, i l'he de tenir sempre a l'abast. O puc dir que una copa de vi, atès que per a mi, a la vida també és important el vi, etc. Els objectes són com les paraules i els hem d'organitzar segons una sintaxi que els faci eloqüents: les meves coses, a més de meves, són també les del grup que jo represento, de manera que a través seu, a través de la sintaxi dels objectes, es representa tot el grup. També és fonamental a l'escenificació del Teatre Fòrum que hi hagi un tractament artístic o artesanal evident, visible, que sigui representatiu dels mitjans amb què treballa el grup que actua.

■ I la música?

■ La música és molt important. La música va començar a ser present al meu teatre ja el 1960 quan vaig fer *Revolução na América do Sul*, on ja hi havia cançons que comentaven l'acció i facilitaven el pas d'una escena a l'altra. Després, el 1964, vaig fer el show *Opinião*, que va ser la introducció real de la música al teatre, és a dir, de fer música com a teatre. I *Arena conta Zumbi* ja era teatre amb música de cap a cap. Molts deien que no era teatre, que era un «musical» perquè els actors no paraven de cantar i de ballar tota l'estona. El cert és que, sempre que és factible, els meus espectacles tenen músi-



**Sessió de Teatre  
Fòrum (Godrano,  
Itàlia), 1977**



**Teatre Fòrum  
sobre els  
equipaments  
de salut al barri  
de Chapeau  
Mangueira,  
de Rio de Janeiro,  
1994**



**Teatre Fòrum als  
carrers de París  
promogut per la  
central sindical  
CFDT (Confédé-  
ration Française  
Démocratique  
du Travail)**

**Teatre Fòrum sobre  
la família realitzat  
per un grup catòlic  
progressista,  
a Bras de Pina,  
Rio de Janeiro,  
1996**





**Espectacle de  
Teatre Fòrum pel  
CEDITADE, de  
París, a Santo  
André, Brasil, el  
1980**



**Teatre Fòrum al  
carrer pel CTO  
de Rio, a la zona  
de Cinelandia  
del centre de  
Rio  
de Janeiro, 1993**

ca. I el Teatre de l'Oprimid, també. I molt especialment quan surt al carrer. Quan el teatre es fa al carrer, la música esdevé un element del tot necessari, imprescindible, diria jo.

■ Per alguna raó en particular?

■ Shakespeare, per exemple, comença sempre les seves obres amb alguna cosa molt violenta o molt sorollosa, com les bruixes de *Macbeth*, les baralles de *Romeu i Julieta* o el naufragi de *La tempestat*. Això ho feia per atreure l'atenció del públic. Vaig ser a la inauguració de The Globe, a Londres, on les representacions es fan a l'estil elisabetià, i tal com està organitzat l'espai, a plena llum i amb bona part del públic a peu dret, es veu clarament com això era una tàctica per focalitzar l'atenció. Avui dia, en un teatre, baixes la llum, la gent es queda callada i comença l'espectacle. Però al carrer això no hi és, i llavors la música ajuda molt a concentrar la gent. Quan treballem al carrer, de vegades convidem cantants perquè cantin les seves cançons abans de començar l'espectacle. Amb Cecília, la meva dona, per exemple, que canta molt bé, o amb Teresa, que també té una veu molt bonica, feiem vint minuts de música abans de començar, la gent anava arribant i quan ho teníem ple, començava l'espectacle, que també tenia música.

■ Què vol dir això, que el teatre ha d'agafar el públic a traïció?

■ Aquí, al Brasil, a la gent li agrada molt la música. La música és important arreu del món. Els espectacles que jo he vist a l'Àfrica tots són cantats i ballats. I a Orient. Són pocs els països en què el teatre popular no conté dansa i música. I la cançó mateix, que a través de la lletra, les tornades, les repeticions, els jocs de paraules, acostuma a ser un bon vehicle per fer reflexions. Amb la cançó pots emfasitzar aquella frase que ajuda a sintetitzar una idea i aconseguir que es quedi al cap dels espectadors. Jo diria que, per a la gent en general, la música, la popular especialment, és una forma artística d'accessibilitat més fàcil que el teatre. És difícil trobar algú que mostri alguna mena de prevenció cap a una manifestació popular de la música. És molt més fàcil, fins i tot, fer participar el públic fent-los cantar en cor que no pas fer-los sortir a parlar. La gent s'atreveix molt més amb la música. Aquí, al Maracaninho, que és la versió petita, per a trenta mil persones, de l'estadi de Maracanà, els cantants populars l'omplen i fan cantar tot l'estadi com si res.

■ Aquí, al Brasil, la música i el ball són tan extremadament participatius, que hom diria que no hi ha ningú negat per al ritme...

■ El carnaval, amb les escoles de samba, reuneix tres, quatre, cinc, fins a sis mil persones en comparses on tothom canta, balla i assumeix com un gran cor la fantasia dels vestits. La música ho presideix tot.

# Teatre a traïció

■ Una altra de les formes teatrals desenvolupades pel Teatre de l'Oprimit, potser la més sofisticada i potser per això la que es fa menys, és el denominat Teatre Invisible. Per què se'n fa tan poc, en comparació amb el Teatre Fòrum?

■ M'agradaria fer-ne més. No sé per què se'n fa tan poc.

■ A una entrevista publicada fa vint anys a la *Canadian Review*, li van preguntar quina mena de societat pagaria pel Teatre Invisible, que es fa sense que el seu consumidor sàpiga que es fa. Se'n recorda?, li va semblar bona aquella pregunta?

■ Si em pregunten quina mena de societat pagaria tal cosa, jo, evidentment, dic que cap, per la senzilla raó que la societat és un conglomerat i mai no és el conglomerat qui paga. Si em pregunten quins sectors de la societat pagarien tal cosa, llavors sí que tinc resposta. Serien, naturalment, els sectors interessats a portar un debat, a discutir un determinat tema. I en aquest terreny, el Teatre Invisible, malgrat ser això, «invisible», i de fet no existir per a ningú, sí que existeix a través de la funció social que acompleteix: fer parlar, fer debatre. A França en vam fer molt, de Teatre Invisible, en un moment donat. Al metro de París, fins i tot. Llavors, van ser les dones qui el van voler fer. A Itàlia també se'n va fer força i també van ser les associacions de dones que ho van moure. A Alemanya van ser les associacions antiracistes. No era, doncs, la societat, eren les organitzacions antiracistes de la societat que estaven disposades a pagar per fer aquella forma de teatre.

■ I quin és el rendiment d'aquest teatre a traïció?

■ Fer parlar, provocar el debat, com li he dit. L'incident no existeix com a teatre, ningú no sap que ho és, però existeix i fa parlar. Per això, el Teatre Invisible és una forma de teatre que té un aspecte polític molt intens. Es pot fer teatre Arc de Sant Martí del Desig sobre una angoixa personal vaga. Però el Teatre Invisible no pot ser sobre una angoixa. I si ho fem, veurem com de seguida aquesta angoixa adquireix una altra transcendència més col·lectiva.

■ Ens en pot posar algun exemple?

■ Érem en una ciutat italiana fent Teatre de l'Oprimit i es va decidir de fer Teatre Invisible. Hi havia gent que volia treballar sobre el problema de la manca d'habitatge, d'altra sobre no sé quina altra cosa i aleshores un immigrant va dir: «Jo voldria fer alguna cosa sobre el que em passa a mi, perquè jo estic molt sol en aquesta ciutat i ja he pensat alguns cops de suïcidar-me. A mi no m'interessa parlar d'atur o d'habitatge. Jo vull parlar d'aquesta soledat horrible que em porta cap al suïcidi». Jo li vaig preguntar si volia fer Arc de Sant Martí del Desig i ell deia: «Això no em satisfà, jo ja sé què em passa, no m'interessa descobrir res més sobre què em passa. No vull matar-me, però és probable que ho acabi fent». Em va emocionar tant que ens vam posar a pensar una escena de Teatre Invisible. I vam pensar el següent: anar a seure en un banc d'un parc públic amb un magnetòfon i començar-hi a dialogar. Era una escena bellíssima. Ell agafa-

## Teatre Invisible als carrers d'Estocolm (amb intervenció real de la policia), 1977



va el magnetòfon i deia: «Em sento sol»; llavors rebobinava i el tornava a engegar i la cinta repetia: «Em sento sol». La gent començava a mirar. Llavors ell la tornava a agafar i hi enregistrava: «Ja no sé què fer amb la meua vida», i començava a parlar i a crear un diàleg amb l'aparell: «No tens amics?», «No, no en tinc...». La gent va començar a acostar-s'hi, eren solidaris, expressius, molt italians. Algú li va dir: «Et porto a casa meua». Es va crear una cosa tan bonica que nosaltres també hi vam començar a participar. Ell havia creat un diàleg amb ell mateix, malgrat que ho fes amb la mediació de l'aparell. Era una escena preparada, no era espontani. Ell havia memoritzat més o menys algunes preguntes i algunes respostes. Hi havia preparada també l'entrada d'alguns actors nostres, però bàsicament l'escena era ell sol. Però la gent hi va participar de tal manera que es va quedar només ell envoltat d'italians parlant sobre el problema que representa haver de sortir del teu país i arribar a un altre, encara que hi tinguis amics. De com es fa per acceptar una altra cultura i de les raons per les quals hom ha de marxar de casa per anar-se'n a un altre lloc. Ell era un brasiler que havia emigrat a Itàlia i ho havia fet per trobar una feina que no tenia. Això vol dir que amb el Teatre Invisible també es pot incidir en el problema individual. Però, com ha vist, en fer-ne, de seguida es transcendeix el fet personal, que es converteix en fet polític. Es pot fer Teatre Invisible sobre un tema com el de la soledat, però, en general, el Teatre Invisible funciona sobretot en temes socials més contundents, més enèrgics. A Alemanya, per exemple, en vam fer molt sobre racisme. Vam inventar moltes històries que en algunes ocasions no eren radicalment «invisibles». En una ciutat que tenia un pont que creuava molta gent, vam fer el següent: hi vam situar tres grups que aturaven la gent que anava a passar el pont. El primer grup aturava la gent que anava arribant: «Vostè no pot passar per aquí, ha d'anar per l'altra banda», «Vostè porta ulleres i ha d'anar per allà; bé vostè encara que no en porti, vagi també per allà». Fins i tot se separava la gent que anava junta. I la gent feia cas del que li manaven, per més absurda i arbitrària que fos l'ordre. «Vostè que és alt, passi per aquí, vostè que és més baix, per l'altra banda. Vostè prim i vostè gras, passin per tal lloc». Quan arribaven al grup situat en segona línia es preguntava a la gent per què creien que havien estat discriminats. Ningú no



havia entès res, però, en el fons, tothom, en ser discriminat arbitràriament, reaccionava amb el mateix reflex de «què dec haver fet?». Ningú no havia entès res, però tothom havia obeït. Al grup de tercera línia es parlava de racisme i s'intentava demostrar que el que s'havia fet amb ells era el mateix que ells feien amb un negre o amb qualsevol que fos diferent. En aquest cas era evident que allò estava organitzat. No era una experiència diguem-ne ortodoxa de Teatre Invisible. A mi m'agrada molt el Teatre Invisible. Així com el Fòrum és més de reflexió i la gent té també el plaer d'actuar, el Teatre Invisible és molt útil en els moments de tensions socials, ja que les posa de manifest en qualsevol moment i en qualsevol lloc. Però tot es pot combinar.

■ Suposo que per actuar sense que es noti, com qui diu a traïció, fent Teatre Invisible, s'ha de comptar amb actors molt bons, oi?

■ És clar. Perquè és una cosa molt delicada. Sovint es pensa que el Teatre de l'Oprimint és només per a no actors. I no és ben bé cert, això. Si hi ha un bon actor, les coses poden arribar a tenir encara més força. Quan encara no parlàvem en termes de Teatre Invisible, amb el grup Arena vam anar a fer *Arena conta Tiradentes* al lloc on havia passat de veritat la història, que era Ouro Ouro Preto, la terra de l'heroi nacional sobre el qual es basava l'espectacle. Els actors anaven pel carrer amb el vestuari del personatge i parlaven amb el text de l'obra. Uns es posaven a la parada de l'autobús i començaven a parlar amb la gent dels impostos que s'havien de pagar a la corona. La gent es preguntava de quins impostos parlaven, però encara que no fos actual, com que eren coses que havien passat allí mateix dos-cents anys enrere, tothom s'ho prenia seriosament. D'altres entraven a un bar i començaven a preguntar si s'havien de continuar pagant els impostos a la corona i s'havia d'alliberar el Brasil. Tot esdevenia una situació ambigua: alliberar el Brasil, de qui: de Portugal o dels Estats Units? Es produïa una conversa entre dues èpoques. I als actors de l'Arena, que eren molt bons, allò els donava una gran seguretat per després representar els personatges en escena. Com a assaig, aquell joc resultava un treball fantàstic.

# Teatre teràpia

■ El Teatre de l'Oprimit, al llarg del seu quart de segle de vida, no ha estat una cosa estàtica, sinó que la seva pròpia pràctica ha anat afegint al seu corpus nous estadis, nous objectius fins i tot. Parli'ns de l'Arc de Sant Martí del Desig.

■ Treballant amb persones, és lògic que s'anessin produint determinades variacions. La gent, a tot arreu, també vol parlar de les seves passions i de les seves pors. És veritat que durant molt de temps teníem una tendència a realitzar les anàlisis pensant més en una categoria, en un genèric, la classe, la condició, que en les persones individualitzades. Parlant no fa gaire d'aquesta mateixa qüestió, vaig dir que en una mateixa situació cada persona actua d'una manera diferent i que el que van representar les tècniques introspectives de l'Arc de Sant Martí del Desig per al Teatre de l'Oprimit va ser la restauració, la reconquesta de l'individu; però de cap manera l'abandó del genèric.

■ El reconeixement d'un error?

■ En certa manera. Però diguem més aviat d'una insuficiència. Perquè no era pas cap error, sinó un procés, una evolució. La gent van començar pel genèric i després van començar a comptar amb l'individu. En aquest sentit, *L'Arc de Sant Martí del Desig*, que es va publicar primer a França, on es va començar a posar en pràctica, el 1990 —després es va publicar en anglès el 1993 i en portuguès, aquí al Brasil, fa dos anys, el noranta sis— desenvolupa uns plantejaments més introspectius dels problemes, la qual cosa tendeix a actuar de manera terapèutica a nivell més personal. A París, Cecilia i jo vam fer un seminari durant dos anys que es va dir «Le flic dans la tête» («El poli dins el cap») que va agafar aquest nom quan em vaig adonar que els problemes de la gent no venien només de les opressions generades per la injustícia social i els règims dictatorials. No era només la por del sistema policíac i el patiment de les desigualtats que protegia. També dins la persona hi podia haver règims no gaire fàcils de suportar.

■ Aquest tomb va portar el Teatre de l'Oprimit a l'àmbit mèdic especialitzat en les teràpies dels problemes mentals. Quina ha estat la seva aportació?

■ Alguns psicoterapeutes es van interessar molt pel rendiment que els nostres jocs teatrals podien donar en el seu terreny. En qualsevol cas, malgrat que mai no he pretès entrar en aquell àmbit, sempre havia tingut consciència dels punts de contacte que tenen molts dels exercicis de l'«arsenal» del Teatre de l'Oprimit i de l'Arc de Sant Martí del Desig amb algunes de les tècniques de psicodrama desenvolupades per Moreno.

■ De l'Arc de Sant Martí del Desig també se'n pot extreure un rendiment interessant per als actors en el seu treball de creació de personatges d'obres ja existents. Vostè aplica aquest mètode per sortir de l'obvietat en la recreació del personatge dramàtic. Recentment el va fer servir a Stradford-Upon-Avon en un taller amb actors de la Royal Shakespeare Company. Què en van treure?

■ Ells, de sobte, podien penetrar en el seu personatge, considerar totes les possibilitats de relació amb els altres personatges i trobar lògiques noves i sorprenents. A l'actor li agrada descobrir coses experimentant-les ell mateix, perquè a més de





**Taller de Teatre de l'Oprimit amb la creació d'una peça de Teatre Fòrum a Xique-Xique, a la regió de Chapada da Diamantina, municipi de Gentio do Ouro-forestal da Bahia**



sentir-se creatiu, amo del seu treball, pot interpretar un personatge de manera més complexa, amb moltes més raons per actuar que les que acostumen a aparèixer a primera vista. I també amb més seguretat, perquè no són nocions només teòriques sinó que són experimentades de forma dramàtica, directament a escena. Amb aquest treball, com més recursos posseeix l'actor, més possibilitats té d'aconseguir una actuació plena de matisos inesperats; estranys, potser, segons la visió habitual d'alguns personatges, però vertaders, en tant que explicables i fonamentats en raons coherents. Va ser una experiència molt enriquidora.

■ Encara voldria comentar-li un aspecte més del Teatre de l'Oprimit per als no-actors, per acabar amb aquest tema. És sobre el fet que la seva pràctica permeti, o més ben dit, faciliti, que tothom hi pugui participar com a dramaturg del seu propi paper, i afavoreixi fins i tot la creació textual. És a dir, que persones no necessàriament dotades per a l'escriptura, qui sap si a priori convençudes del contrari, de sobte, s'atreveixen a escriure.

■ Sí, sí; escriuen.

■ Improvisar escenes, amb tot el seu mèrit, no deixa de ser quelcom inherent al joc: tothom ho ha experimentat, almenys durant la infància. Com la inventiva oral. Però escriure té un prestigi, no tothom n'és capaç. Així que quan algú escriu la seva escena, al marge de la qualitat, el fet de fixar el seu invent en un paper, no és una cosa especialment edificant, positiva per a aquest millorament de la persona?

■ És clar. No canviarà el món amb la seva escena, però la persona ja ha començat a canviar pel fet d'haver estat capaç d'escriure-la, de repetir-la memoritzada, ja no com un impromptu lúdic i espontani, sinó com una obra d'art. Vet aquí la funció transformadora del Teatre de l'Oprimit.

■ La gent presenta la seva escena escrita com si hagués fet bé els deures, amb aquella satisfacció... Tinc la impressió que això té una gran força dignificadora.

■ En té, realment. Vaig veure una cosa a Cuba que em va semblar bonica. Va ser en un hospital psiquiàtric de dones grans. Les velletes tenien tot el seu dia estructurat en activitats. Va donar la casualitat que vaig arribar en el moment que tenien programat «aula de dansa» i vaig anar a veure-les. Eren velles de vuitanta anys i de més i tot que tenien problemes mentals. Però, per a elles, la seva classe de ball era sagrada i se la prenien del tot seriosament. Començava a sonar la música, les velletes feien els seus moviments i els professors anaven corregint el que feien i les col·locaven bé. Em va semblar una cosa tan bella, veure aquelles senyores que ja poc podien reflexionar sobre cap de les coses d'aquest món, ni tan sols sobre la vida o la mort, completament confuses; però aquell punt de referència, veure simplement que elles tenien classe igual que tothom, les dignificava: nosaltres, velles amb problemes mentals, també aprenem.

# El descobriment d'Europa

## ■ Parli'ns de l'etapa europea del seu exili.

■ Quan vaig guanyar el plet que vaig posar al govern brasiler per recuperar el meu passaport, me'n vaig anar a Portugal, on vaig estar una mica més de dos anys, fins al 1978. Vaig estar de director convidat del teatre *A Barraca*, de Lisboa, i hi vaig muntar tres obres en tres temporades: vaig tornar a fer el *Tiradentes*, que allí es va dir *Barraca conta Tiradentes*, vaig muntar *Ao Qu'Isto Chegou*, que era un *collage* de diversos autors portuguesos, com una *Feira Portuguesa d'Opinião*, i *Zé do telhado*, d'Helder Costa, basada en la història d'un bandoler popular del segle XIX.

## ■ Encara durava l'eufòria cultural de la revolució quan va treballar a Portugal?

■ La revolució ja començava a declinar, aleshores. Ja no era ni de bon tros la revolució dels clavells. En realitat passaven coses més aviat poc revolucionàries. Recordo que el Ministeri de Cultura ens va convidar a Carlos Porto, a mi i altres professors del Conservatori a fer-hi una revolució des de dintre: «Facin el que vulguin, facin un projecte de com fer el millor conservatori possible: teatre, dansa, música, amb el professorat i els mitjans que facin falta, pensin el pla ideal». «El farem». Durant sis mesos ens vam reunir uns quants cops per setmana per fer el «pla ideal», el «conservatori ideal». Quan el vam tenir enllestit, vam demanar audiència al ministre i li vam portar unes quantes còpies del projecte. Hi anàvem francament orgullosos, perquè ens havia costat molta feina, però finalment allí el teníem. El ministre ens va rebre, li vam donar totes les explicacions, es va quedar molt content —«Quina meravella, això està molt bé, vaig a estudiar-m'ho amb calma...» I quan ja marxàvem: «Ah, m'havia oblidat de dir-los una cosa: aquest matí he signat un decret exonerant-los, a tots vostès. Vostès ja no són professors del Conservatori». «Com que ja no som professors del Conservatori?» «No, no; he signat i estan tots acomiadats. Si volen tornar, hauran de passar un examen». O sigui que si volíem tornar podíem passar un examen amb tres professors que ell havia seleccionat i que eren els més reaccionaris del Conservatori. «Poden demanar els seus títols i aquest tribunal decidirà qui entra i qui no». I estàvem acomiadats de debò! El ministre ho havia dit. Aquella era una situació que no tenia res a veure amb la revolució dels clavells. Era una altra cosa.

## ■ La vella guàrdia s'atrinxera, fa pressió i guanya. Sol passar a la vella Europa. Se'n va anar de Portugal molt aviat, oi?

■ El treball amb *A Barraca* va estar bé. Em va agradar molt treballar amb Maria do Céu Guerra, amb Helder Costa, amb Xosé Afonso, que havia cantat la cançó que va ser la consigna per començar la revolució, «Grandola, vila Morena», que ja és mort... Va estar bé, però jo volia fer Teatre de l'Oprimit, i allí, no sé per què, no funcionava. Tot i que a Portugal va passar una cosa molt bonica que no m'havia passat abans. Vaig anar a fer un Teatre Fòrum a Porto, precisament en un carrer on, durant la revolució dels clavells, havien detingut un noi que era de la policia política de Salazar, s'havia discutit si el tancaven o el deixaven anar i havien guanyat els que volien deixar-lo lliure. Però després que el van deixar anar, aquell element va matar no sé qui que era revolucionari. El

grup amb el qual treballava va preparar una peça que reproduïa la detenció del policia i la vam fer al mateix local on havia tingut lloc la detenció. Es va fer l'espectacle de Teatre Fòrum i la gent hi participava, entrava en escena per mostrar què farien si fos avui. Era molt fort fer allò al mateix lloc on havia passat i que s'havia fet molt famós per aquell fet. Va ser una bona experiència. Però, com li deia, a Portugal, no vaig trobar ambient per al Teatre de l'Oprimid. La gent volia fer teatre del «gran». Hi havia molta eufòria pel fet que ja es podia fer «tot» i no tenien el cap per a cap altra cosa. De sobte, havia desaparegut la censura i la gent volia fer les obres que havien estat tant de temps prohibides. Era normal.

■ Hi ha una obra, que em sembla que vostè va escriure durant aquell període, que m'interessa especialment: *Murro em ponta de faca*. Es va estrenar a Europa dirigida per vostè mateix. I també es va fer al Brasil quan vostè encara no hi podia tornar. Se'n recorda?

■ Perfectament. *Murro em ponta de faca* és d'aquella època, un període que em va marcar molt. A Portugal, tot i que feia un treball que m'agradava i que el feia amb gust, en el fons no deixava de sentir que feia coses convencionals. Eren coses que m'agradaven, però em faltava l'altra part que jo també volia continuar desenvolupant, i el cert és que estava avorrit de fer-les. Perquè a Amèrica Llatina havia començat amb molta força el Teatre de l'Oprimid i volia continuar fent-ne. Però, com li he dit, a Portugal no podia ser. La qüestió és que entre allò i que jo començava a estar neguitós per la situació brasilera, aquell no va ser un dels meus millors moments.

■ Començava a afectar-lo l'exili, potser?

■ S'hi van barrejar tantes coses, a Portugal! El cert és que ho veia tot molt negre. Quan vaig anar a viure a l'Argentina, a part que allí hi havia la família de Cecília, també ho havia fet per la proximitat, per l'esperança que allò acabaria de seguida i jo seria allà, preparat per tornar al Brasil en qualsevol moment. Però el temps passava i això no va ser així. De sobte, semblava que s'anava a produir una obertura, però tornava a tancar-se de nou. Va ser una època que es va suïcidat molta gent. Hi havia molt pessimisme. A l'exili coneixes altres exiliats. A Buenos Aires, entre altra gent, havia conegut un poeta, Ferreira Gullar, que cuinava molt bé i ens reuníem a casa de l'un o de l'altre a fer els nostres menjars. Quan vaig arribar a Portugal jo estava ja molt desesperat. A Lisboa es repetia la situació. També vaig conèixer un altre gran poeta que sabia cuinar, Tiago de Mello. De sobte, al meu cap es van començar a forjar arquetips. Totes aquelles persones que havia conegut se'm començaven a fondre l'una amb l'altra. Jo sabia qui era cadascú, és clar; però era com si els poetes que jo havia conegut a l'exili formessin un poeta; com si tots els guerrillers, els més durs i els més raonables, formessin un sol guerriller. Hi havia els suïcides sintetitzats en una dona, Maria. Va ser un moment que vaig començar a escriure i a posar-hi molt del que jo sentia. No era res autobiogràfic, eren personatges, però hi havia molt del meu estat d'ànim, en tots ells, sobretot del meu sentiment de llunyania del Brasil. A l'Argentina tenia els peus tocant la mateixa terra com qui diu. Ara ets al Brasil i saltes cap a l'Argentina, ara ets a l'Argentina i pots tornar al Brasil. Però, a Portugal, vaig començar a sentir que no tocava la terra amb els peus, que flotava. Per això els personatges els vaig veure tots com si no paressin de donar voltes. L'obra acaba com comença, com si allò hagués de continuar així tota la vida, com si mai més no hagués de passar res. D'aquell moment tan dolorós per a mi va sortir *Murro em ponta de faca*.

■ Curiosament, *Murro em ponta de faca* es va estrenar a São Paulo quan vostè no podia anar al seu país i en canvi les seves obres ja no estaven vedades.

■ L'estrena de *Murro em ponta de faca* a São Paulo, que va dirigir Paulo José, un antic actor del Teatro de Arena, va ser, efectivament, el 1978, quan ja es preparava una amnistia. Aleshores ja es podien publicar les meves obres. Era ben curiós, sí: hi podia ser la meva obra, però jo no. Els llibres hi van poder anar abans que jo. Els llibres, s'entenia: eren objectes; però, de sobte, allà hi havia actors que representaven moltes coses que eren la meva pròpia vida. Podien representar-me, però jo no hi podia ser. Renato Bori, sí; jo, no. A mi em podien detenir. L'amnistia va arribar el mes de novembre del 1979 i jo vaig tornar per primer cop al Brasil un mes després de l'amnistia, al desembre. La meva mare m'estava esperant, però es va morir quinze dies abans que jo hi arribés. La meva tornada definitiva no va ser, però, fins al vuitanta-sis.

■ Va tenir alguna relació amb Espanya, els anys que va viure a Portugal?

■ A *Barraca* va presentar dos cops espectacles meus al Festival de Sitges: *Barraca conta Tiradentes*, el setanta-set, que va ser tot un èxit, i *Zé o Telhado*, que es va endur el premi del festival, el setanta-vuit. A Barcelona vaig donar una conferència convidat per Ricard Salvat a l'Escola d'Estudis Artístics de l'Hospitalet. Jo anava cap a França i José Monleón m'hi va posar en contacte. Més endavant vaig fer un seminari a Santander amb molta gent de teatre del seu país.

■ I va marxar de Portugal per alguna raó especial?

■ Es van donar un seguit de coincidències. Émile Copferman era a punt de publicar la traducció francesa de *Teatro del oprimido* i em va convidar a fer el primer taller a França, a Bollène, al sud del país. Al mateix temps es va produir una vacant d'un any de professor a la Sorbonne Nouvelle, a París, i ell i Bernard Dort em van proposar que hi anés jo. Per descomptat que vaig acceptar l'oferiment. Era només un any, però em pagaven molt bé. Amb la meva titulació de doctor en Química tenia el grau més alt. O sigui que me'n vaig anar de Portugal per fer la promoció del llibre a França i a treballar de professor a la Sorbonne Nouvelle.

■ Quina matèria hi va impartir?

■ Jo mateix, era la matèria! Teatre de l'Oprimit. Era una situació privilegiada. Havia de donar dues classes per setmana, tres hores el dissabte al matí i una hora i mitja el dilluns al matí, de forma que dilluns a la tarda me'n podia anar a qualsevol altre país, treballar tota la setmana i tornar dissabte. Això em va permetre començar a tenir una xarxa de treball internacional. Vaig començar a treballar en molts llocs: Suècia, Alemanya, Bèlgica, Itàlia... Tot va anar tan bé, aquell any, que pensaves: «A veure què passarà quan s'acabi...»

■ I què va passar?

■ Doncs va passar que, un any després d'haver arribat a França, vaig fundar a París el CEDITADE (Centre d'Étude et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression), que després es va dir CTO (Centre du Théâtre de l'Oprimé) amb el qual vaig poder desplegar totes les possibilitats de treball que donava el Teatre de l'Oprimit. Vaig muntar, primer, *Murro em ponta de faca* i després vaig fer un espectacle de Teatre Fòrum a la Caroucherie del Théâtre du Soleil que es va dir *Stop! c'est magique*, que va ser un gran èxit.

■ Va ser molt generós el govern francès amb el CTO parisenc? Tinc entès que el van finançar simultàniament els ministeris de Cultura, de la Salut i d'Ensenyament.

■ He, he.

■ Riu molt, vostè.

■ És clar que ric. El govern francès va donar el mínim indispensable. El que vostè diu és cert i no ho és. Al principi, Cultura no donava res. Jack Lang va dir en alguns reportatges que pensava ajudar-nos moltíssim, però el primer any de govern socialista hi havia pocs diners. Va donar una subvenció de quatre-cents mil francs. Amb aquells diners les coses van anar funcionant més o menys. Va anar passant el temps, va tornar la dreta i va baixar a dos-cents cinquanta mil, que és el que avui rep el CTO de París. Educació, Salut, i també el municipi ens fa contractes puntuals per treballs concrets, que de vegades poden arribar a ser importants en funció de l'envergadura de la feina. Però la realitat és que al CTO de París, només el local, ja val més que la subvenció del govern. És a dir, que el govern francès no garanteix ni el pagament del lloguer, la qual cosa és un injustícia. Però ells són així. A Cultura et diuen: «La feina que fan és molt bona, molt important, però aquest àmbit pertany a Educació». A Educació diuen: «És fantàstic, però pertany a Salut». A Salut: «No, és de Solidaritat Social». A Solidaritat Social... Els francesos són molt garrepes. El CTO de París, senyor meu, se subvenciona ell mateix amb el seu treball. Ara he d'anar a Hèlsinki, a una reunió de molts ministres de Cultura i les seves comitatives i estic content perquè m'han convidat a una taula rodona on seré amb el ministre de Cultura de Romania i amb Madame Rottmann, que és la ministra de Cultura de França, que ara torna a ser socialista. Tinc vint minuts per parlar i ja buscaré el moment per deixar-li anar: «Bé, esperem que ara, amb la ministra socialista, se'ns ajudi un xic...».



Augusto Boal amb Julian Beck i Judit Malina al Living Theatre de Nova York, 1971



Augusto Boal a la Universitat Menéndez y Pelayo, de Santander, l'agost de 1982

# Escenaris tancats

■ A partir de 1980, vostè desplega una activitat impressionant. Al mateix temps que el CTO de París es consolida, realitza tallers del Teatre de l'Oprimat arreu del món, torna a treballar esporàdicament al Brasil i comença a desenvolupar una interessant carrera de director d'escena *freelance* en uns escenaris que... no m'atreveixo a dir-ne «convencionals».

■ És clar, perquè «convencional» té la connotació de dolent. «Tradicional» tampoc serveix, atès que també hi ha experiments molt recents que no tenen res a veure amb la tradició i que es consideren teatre «normal».

■ Parli'ns de les escenificacions de teatre «normal», d'aquell que no permet als espectadors irrompre a les seves ficcions, el que va fer a Europa durant aquella època.

■ Vaig treballar en diversos teatres europeus. Recordo especialment la bona relació que vaig tenir amb la Schauspielhaus de Graz, a Àustria, que dirigia Rainer Haver. El primer muntatge que vaig realitzar en aquell teatre va ser precisament *Murro em ponta de faca*. Quan Rainer Haver em va convidar a muntar-la, jo li vaig dir: «Miri, aquesta obra té caracteritzacions tan brasileres que aquí no l'entendrà ningú». I Rainer Haver deia: «Oh i tant, que l'entendran! Totes les famílies austríaques tenen alguna cosa a veure amb l'exili, amb el fet que t'obliguin a deixar el teu país. Aquí vam tenir el nazisme». I tenia raó, perquè quan parlava amb els actors, jo em referia al Brasil, a Portugal, però ells també m'explicaven coses seves. Era curiós perquè, a les seves vides, a les seves memòries, tenien coses molt semblants a les nostres, encara que fos per raons diferents. Va ser preciós veure l'èxit que va tenir l'obra a Àustria. Per a mi, aquell va ser un dels èxits més gratificants que he tingut. No només en el sentit d'haver escrit una obra que ha estat ben rebuda, no. Era una altra cosa. Senties: «He parlat de mi, dels meus, i aquí ens coneixen i ens entenen perquè han sentit el mateix, perquè els va passar el mateix». Va ser la primera trobada amb uns actors que venien d'una altra cultura, d'una altra llengua que jo no parlava i que ells no entenien. Però el que es va donar humanament entre nosaltres va ser francament agradable. *Murro em ponta de faca* la vaig fer dos cops a Àustria. I allà, a la Schauspielhaus de Graz, també vaig dirigir *Arena conta Zumbi*, *Revolució a Amèrica del Sud* i una obra surrealista de Julio Cortázar, *Nada más a Calingasta*, una de les coses de les quals he quedat més satisfet. M'agradava aquella obra, m'agradava l'obra de Cortázar en general i també Cortázar com a persona. Vam ser amics. Crec que vaig trobar la forma de transmetre l'atmosfera irreal que suggeria el text d'aquella obra tan interessant.

■ A Wuppertal, la petita ciutat alemanya el nom de la qual es va fer famós a tot el món per ser la seu de la companyia de Pina Bausch, va muntar *El públic*, de García Lorca, l'estrena mundial de l'obra sencera, em sembla.

■ Sí. Em van dir que fins aleshores existien els fragments publicats a Aguilar i que aquell era el primer muntatge de la versió íntegra, la publicació de la qual no es va fer fins entrats els vuitanta. També em va agradar molt fer Lorca i va resul-

**Murro em ponta de  
faca, d'Augusto Boal,  
direcció del mateix  
autor,  
en versió alemanya  
a la Schauspielhaus  
de Graz (Austria), 1980**



**Nada más a  
Calingasta, de  
Julio Cortázar,  
direcció  
d'Augusto  
Boal,  
a la Schaus-  
pielhaus de  
Graz (Austria),**



**El público, de  
Federico García  
Lorca, direcció  
d'Augusto Boal,  
al Teatre de  
Wupperthal  
(RFA), 1984**



**Eréndira, de Gabriel  
García Márquez,  
direcció d'Augusto  
Boal, al Théâtre  
National Populaire  
de Paris, 1983**



**Augusto Boal amb  
Marina Vlady als  
assaigs d'Eréndira, de  
Gabriel  
García Márquez,  
al Théâtre National  
Populaire, de Paris,  
1983**



tar un espectacle molt bonic. Encara que hi ha una cosa que jo crec de debò i és que Lorca no era un autor surrealista. Ell era bo pel que sabia fer. Per les *Bodas de sangre*, la *Bernarda Alba*, l'*Amor de Don Perlimplín*... Suposo que el fet de conviure amb Buñuel i Dalí li va ficar al cap que havia de fer una obra surrealista. Havent fet una mica abans l'obra de Cortázar, que era veritablement surrealista, quan feies *El público*, que no ho era pas, el contrast era evident. *El público* no era surrealisme sinó que es movia en el *non sense*. Al surrealisme hi ha una línia inconscient que té una coherència: per més absurd que sigui el que hi passa, hom troba natural que sigui així, hi ha sempre un corrent soterrat que diu coses. Al *non sense* serveix qualsevol cosa, una mena de *patchwork* en podríem dir. Al teatre de Wuppertal, on es va representar *El público*, es donava un cas ben curiós: quan jo m'adreçava al públic abans de començar l'espectacle i els tranquil·litzava dient-los que anaven a veure un espectacle, però que podia ser que no entenguessin res, la gent l'entenia millor. Jo els deia: «No es preocupin, perquè jo tampoc no he entès res; però alguna cosa sí que hi passa. Seguin i mirin-s'ho, fiquin-s'hi, però no intentin trobar-hi cap lògica». La gent pensava: «Bé, no estem obligats a entendre-ho» i es quedava tranquil·la. Era una advertència que s'acostumava a fer sempre. Si jo no hi era, sortia un assistent. Però algun cop que no es va fer, la platea va rebutjar l'espectacle. Si els avisaves que estaven autoritzats a no entendre res, ho entenien tot; quan creien que tenien l'obligació d'entendre-ho, no entenien res. Era fantàstic. Aquesta va ser la meva «etapa surrealista» i em va agradar molt fer-la. De tot el que vaig fer aquells anys a Europa, també em va fer molt d'impacte una altra de les coses que vaig fer a Alemanya: el muntatge que vaig fer aquell mateix any a Nuremberg de *La mala sangre*, de l'escriptora argentina Griselda Gámbaro. Nuremberg era un dels símbols del nazisme. Vaig veure l'estadi on Hitler parlava al poble alemany. Hi havia una tribuna per a una sola persona, una trona en realitat, i enormes grades de ciment per al poble, com si fos un camp de futbol. Era preciós perquè els arbres havien fet sortir les seves arrels per sota del ciment i havien destruït les grades. Es veien tots els troncs sorgint del ciment esquerdat. La naturalesa destruint la carcassa nazi. A Nuremberg vaig fer una obra que tractava d'un altre dictador, l'argentí Rozas, i va ser molt interessant veure la reacció dels espectadors. I un altre dels treballs europeus que em sembla que van valer la pena va ser *Eréndira*, de Gabriel García Márquez, que vaig muntar a París el vuitanta-tres, al Théâtre de l'Est Parisien, que aleshores era dirigit per Guy Retoré, amb una Marina Vlady estupenda al capdavant del repartiment i val a dir que amb uns mitjans tècnics i econòmics que no havia tingut mai. Quan es va necessitar un milió de francs més per acabar l'escenografia, que representava un circ que s'anava fent cada cop més gran i que requeria tenir no sé quants circs iguals de diferent grandària, el milió de francs va aparèixer.

# La tornada a casa

## ■ Com va viure la tornada al Brasil?

■ El més frapant va ser que cada cop que anava a un país nou, tot m'era estrany. Havia d'aprendre una altra llengua, m'havia d'acostumar a un menjar diferent, als carrers... sempre necessitava un temps per habitar-me a la nova vida i em deia: «Quan torni al meu país, a la meua llengua, al meu menjar; quan torni a trobar els amics, els llibres, els discs, encara que n'hagi estat tant de temps fora, tot serà com una continuació». Però, quan vaig tornar al Brasil, em vaig adonar que això ja no passaria mai. El Brasil ja no era el meu país, ja no era la meua llengua, ja no era res. Havia de tornar a assimilar el Brasil com si també fos un país nou. El cop era descobrir que era impossible «tornar». No es «torna». Quan hom és a l'exili, ha de perdre l'esperança de tornar al seu país, perquè el seu país mai més no tornarà a ser el seu país. I això ho sento encara avui. Sóc aquí, visc aquí; però la meua relació amb el Brasil no és la relació amb el meu país d'abans. És una relació amb un altre país. És la meua llengua, és clar, i tinc moltes coses que m'uneixen a Rio, la sensació de tornar a Ipanema va ser fabulosa, però la relació és una altra. La gent pensa d'una altra manera.

## ■ Li van deixar petjada els països on va viure?

■ I tant! Coses que van entrar dins meu, també. Hi ha parts de mi que són argentines, parts que són portugueses, parts que són franceses, és inevitable.

## ■ La decisió de tornar-se a instal·lar a Rio de manera definitiva, no va ser dit i fet, tanmateix...

■ Va ser un procés força llarg, és cert. El 1979, quan es veia venir l'amnistia, vaig pensar: «Me n'hi vaig». Quan ja era evident que l'amnistia es donava, la gent d'aquí va començar a preparar la meua vinguda, perquè tot estigués a punt tan aviat com jo pogués entrar al país. El primer contacte va consistir en una setmana de taller a Rio i una altra a São Paulo. Em vaig quedar amb la mel a la boca, és clar. Jo volia venir i ser-hi més temps. Ho vaig fer el vuitanta, aquest cop amb tot el meu grup de París. Aleshores, vam fer tallers i espectacles de Teatre Fòrum. Va ser fantàstic, una revelació.

## ■ El Teatre de l'Oprimat encara era inèdit al Brasil, oi?

■ Era el primer cop que se n'hi feia, sí. I en aquells moments va ser meravellós. Avui em preguntava un periodista què em semblava la campanya d'aquestes eleccions i jo li deia que mai no havia vist una campanya electoral al Brasil tan poc eròtica com aquesta. Perquè, aquí, les eleccions eren molt eròtiques.

## ■ De debò?

■ Aquí, quan hi havia eleccions, la gent estava contenta i ho demostrava. Però ara no. Veus gent pel carrer amb banderes, però no és la militància que surt al carrer com abans. És gent pagada! Jo estic espantat de no ser al carrer. Vius les elec-

cions com si no anessin amb tu. Quan vaig tornar, en canvi, eren moments de gran commoció social. I quan hi ha commoció social, fer teatre és tota una altra cosa! Aleshores, amb l'amnistia, amb la reivindicació d'eleccions directes, hi havia un moviment de redemocratzació que ho amarava tot! Dins aquell procés, a un Teatre Fòrum, que era un exercici veritablement democràtic, la gent venia de manera massiva. La darrera funció va ser memorable. L'espectacle que havíem programat va començar a les quatre de la tarda i va acabar a mitjanit. Vuit hores seguides sense parar! Jo vaig perdre la veu i va haver de prendre el meu lloc un actor del grup que parlava una mica portuguès, poc realment per conduir una sessió de Teatre Fòrum. Però no hi feia res, la gent va seguir amb ell i mentrestant van anar a buscar Glorinha Beutmiller, una especialista en veu molt bona. Em va fer exercicis durant una hora i mitja, em va tornar la veu i vaig tornar a entrar a escena. I allí vaig ser fins a les dotze de la nit. Era una bogeria que un espectacle durés vuit hores de debat! Si hi cabien dues-centes persones, n'hi van entrar quatre-centes. Vam haver de baixar la porta metàl·lica perquè no hi cabia ni una agulla, però la gent s'enfilava per entrar per qualsevol lloc. Per això li deia que va ser una revelació. Una revelació per a la gent: un teatre en el qual es podia intervenir, on es podia participar... Però jo havia de tornar a França, on tenia les condicions per treballar.

■ I com es van crear les condicions, doncs, per a la seva tornada definitiva al Brasil?

■ Bé, després, el vuitanta-u o el vuitanta-dos, quan Mitterrand ja presidia el govern francès i Jack Lang era ministre de Cultura, jo vaig participar en una reunió multitudinària d'intel·lectuals de tot el món que hi va haver a França, per fer una mena de col·loqui sobre socialisme i cultura. En representació del Brasil, hi havia Zeus Furtado, que era un economista molt important, i hi havia també Darcy Ribeiro, que acabava de ser nomenat vicegovernador de Rio de Janeiro. Ribeiro es va assabentar del que el CTO feia a París i ens va proposar a Cecília i a mi tornar al Brasil per muntar-hi una experiència similar. Ens va dir que volia engegar un projecte educatiu progressista molt important i que volia que jo hi participés. Vaig dir-li que sí, que em semblava molt interessant.

■ Però vostès no van tornar fins al vuitanta-sis.

■ Jo havia sortit del Brasil amb la policia empaitant-me i de l'Argentina, si fa no fa, igual. De Portugal, me'n vaig anar sense problemes, però força desanimat. I jo estava molt bé a París. Tenia el grup, la vida muntada, Cecília havia d'acabar el curs, els nois també havien d'acabar els estudis... Tot això va anar endarrerint la tornada. Anava i venia, feia tallers del Teatre de l'Oprimat, teatre normal, també. Definitivament, no vam tornar a Rio fins al vuitanta-sis.

■ En una de les seves anades i vingudes va muntar a Rio el seu famós *O corsário do Rei*.

■ Sí senyor. I també va ser Darcy Ribeiro qui em va fer venir a Rio per fer un gran espectacle musical. Vaig escriure *O corsário do Rei* sobre un fet verídic, que va ser l'ocupació i el saqueig el 1711 de Rio de Janeiro pel corsari francès René Duguay Trouin, que estava a les ordres del rei de França, Lluís XIV, i Chico Buarque hi va posar les cançons.

■ La revista espanyola *El Público* va recollir unes declaracions seves justificant l'actualitat política del muntatge: «Els agents de la dictadura brasilera, com els portuguesos del segle XVII, no es van preocupar pel preu del deute extern. Continuen essent els negres (el poble brasiler) qui l'ha de pagar».

■ De vegades, et deixes portar per l'eufòria i després en pagues les conseqüències. Perquè *O corsário do Rei* va ser un espectacle gegantí, molt bonic, però que em va complicar la vida més del que esperava. Perquè jo havia escrit una obra que passava en un bar on els clients, força beguts, explicaven la història. La meua intenció era explicar la història des del punt de vista dels borratxos, de la gent popular que la conta: «Els borratxos conten la història del corsari del rei». I la idea era fer tot l'espectacle en què les taules del bar fossin els vaixells, i les estovalles, les veles. Però quan Darcy em va convidar a muntar-la ja em va dir: «No pateixis per les despeses, fes el que vulguis». Després va venir Edu Lobo, que n'era el director musical, i em va dir: «Mira, és la primera oportunitat que tenim de treballar amb molts músics, per què no l'aprofitem?». Jo havia pensat de posar-hi contrabaix, bateria, guitarra i flauta, però Edu va insistir a posar-n'hi més i l'orquestra va créixer fins a quinze músics. Va venir l'escenògraf i va dir: «Ja que per un cop a la vida podem treballar amb un bon pressupost, per què en comptes de jugar amb les taules del bar, no fem sortir vaixells de veritat? Jo havia pensat treballar amb uns deu actors, com a *Zumbi*, «però tenim la possibilitat de contractar-ne trenta, i tenint en compte l'atur de la professió, si podem contractar trenta actors, per què contractar-ne només deu...?»».

■ «Cecil B. de Mille conta *El corsari del Rei*». (I disculpi'm l'acudit.)

■ Sí, perquè els arguments em van anar convenent. Era cert que hi havia una crisi molt gran i que si podia donar feina a trenta-cinc actors, per què no ho havia de fer? Jo insistia que l'obra no ho demanava. «Bé, però si retocàvem aquí i allà...» Total, que per a una cosa que va néixer petita com *Zumbi*, de sobte teníem vaixells a l'escenari, canons que disparaven bombes de foc, ballarins que saltaven a les baralles des del capdamunt dels pals. Era bonic de veure, però massa aparatós. Fins hi havia moments que fèiem servir ninots vestits com els actors que queien de dalt els pals i el públic s'espantava pensant que eren gent de veritat. Tot plegat creava un espectacle que la gent seguia amb una gran exaltació. Tenia una música preciosa i unes lletres estupendes de Chico Buarque de Holanda i a la gent li agradava. Però no sé què va passar que *O corsário do Rei* va provocar una mena de revolta entre la gent de teatre d'aquí: de sobte, arriba Boal de fora i hom li ho dóna tot. Ve amb Buarque, que era el gran músic i lletrista, amb Edu Lobo, el gran mestre, quinze músics, tot amb magnificència: la campanya contra l'espectacle va ser mortal!

■ I per què riu?

■ Perquè en el fons era lògic. El meu psicoanalista va dir una cosa molt encertada quan n'hi vaig parlar. Va dir: «És natural. A vostè, la gent de teatre el va identificar com l'invasor Duguay. Arriba de fora i no se li acut res més que fer una obra en la qual arriba un pirata, entra a sac a Rio, l'ocupa i s'ho emporta tot, al mateix temps que vostè ocupava el teatre brasiler amb tot el millor i el més car. És clar que provoca una revolta!».

■ Potser va ser la catarsi de la seva tornada.

■ Sí. De fet, allò va ser només una explosió momentània. Després vaig acabar fent-me amic d'algunes de les persones que m'havien atacat amb més acritud.

■ Tampoc no n'hi devia haver per tant, suposo.

■ No. Però, què volia? El *Jornal do Brasil* havia obert dues pàgines senceres perquè tothom hi digués la seva. Un director parlava malament de la direcció, un escenògraf posava a parir l'escenografia, un músic criticava la música, uns actors parlaven malament de la interpretació, tot plegat era una cosa horrorosa que no havia passat mai. I l'espectacle era bo i va tenir èxit. Un muntatge, aleshores, si tenia cent o dos-cents espectadors cada nit, estava força bé. I nosaltres en teníem quatre-cents o cinc-cents. El que passa és que per mantenir en cartell un espectacle tan gran ens calia tenir-ne set-cents o vuit-cents cada nit, que no els vam arribar a tenir, i l'espectacle, que estava pensat per ser quatre o cinc mesos en cartell, només n'hi va poder aguantar tres i no es va arribar a amortitzar. Potser sí que era massa gran, però tampoc es mereixia aquella contestació generalitzada. El cert és que va ser, juntament amb aquell muntatge d'*Eréndira* al TEP de París, que hem comentat abans, l'única vegada que he fet teatre amb diners. Tota la resta han estat coses molt més senzilles.

■ Aquest incident va ajudar que es retardés la seva tornada?

■ En certa manera. Per què me n'havia d'anar a un lloc on primer t'ho donen tot i després t'estoven? Però, no; finalment el 1986 vaig tornar per instal·lar-me ja a Rio d'una manera definitiva. Li he de confessar que hi va haver un fet que em va facilitar les coses. Després del relatiu fiasco d'*O corsário do Rei*, vaig fer la *Fedra*, de Racine, amb una gran actriu brasilera, Fernanda Montenegro. I això sí que va ser un veritable èxit. I era tot el contrari que *O corsário*. L'escenografia consistia simplement en una pell de bou estesa al terra i l'únic objecte que hi havia era un tronc d'arbre molt bonic que havíem trobat en algun lloc. Era un tronc que impressionava tothom perquè semblava una bèstia atacant. No hi havia res més. Els actors, és clar. I una interpretació molt bona de Fernanda Montenegro, amb qui vam fer un treball molt interessant d'aprofundiment del personatge, fent servir coses de l'Arc de Sant Martí del Desig per trobar el seu sentit més vertader. *Fedra* es va estrenar a l'Arena, de Rio, i després va fer una llarga gira per tot el país. Va estar en cartell gairebé dos anys. I això va ser de gran ajut per a la meua tornada al Brasil, atès que jo, com a director de l'espectacle, tenia el deu per cent dels ingressos. Al Brasil, el director cobra la quantitat que s'estableixi per fer el muntatge, pels assaigs i després té el deu per cent de taquilla. I com que *Fedra* omplia teatres grans, va ser un èxit econòmic. Això em va anar extremadament bé. *Fedra* em va permetre poder organitzar casa meua i instal·lar-m'hi.

■ D'aleshores ençà, no s'ha prodigat gaire als teatres professionals. Què va passar?

■ Vaig fer algunes coses més. Vaig tornar a muntar *La mala sangre* de Griselda Gámbaro —que ja havia fet a Europa—, que també va tenir molt d'èxit, i després una cosa més minoritària, més experimental i amb actor joves, *O encontro marcado*, una adaptació d'una novel·la que havia estat molt popular anys enrere, coses que em va agradar molt de fer. Però el cert és que després em vaig desinteressar força de l'escena pro-



**Fedra, de Racine, amb  
Fernanda Montenegro,  
direcció d'Augusto  
Boal, al Teatro de Arena  
de Rio de Janeiro, 1986**

fessional. D'una banda perquè el Teatre de l'Oprimit m'exigia molta dedicació, però també perquè hi havia coses al teatre professional que jo no suportava. Coses com que el dia d'un assaig general, com em va passar amb *O corsário*, l'actriu principal no hi pogués ser perquè tenia gravació a la televisió i que estigués autoritzada per contracte a no venir, si no podia. Vaig haver de fer l'assaig general amb una altra actriu en lloc seu. Quan estava dirigint *La mala sangre*, la mala sang era la meua. Molts cops no es podia assajar per la qüestió dels enregistraments de televisió. Sempre acabàvem essent els mateixos dos o tres que assajaven les mateixes escenes. Acabaves havent d'assajar amb cada actor per separat per després posar-los tots junts a l'escenari el dia de l'estrena. Per mi, això no és el teatre. No m'agradava, no m'interessava, i vaig preferir deixar-ho.

## Multiplicar i dividir

■ **Vostè i Cecilia Thumin ja eren a Rio. Darcy Ribeiro va complir el que els havia ofert a París?**

■ Quan vaig tornar al Brasil el 1986, Darcy Ribeiro ja tenia organitzats els anomenats CIEP (Centre Integrat d'Educació Popular). Eren locals prefabricats que es van instal·lar als llocs on era més necessari facilitar l'accés a l'educació. Se'n van fer moltíssims. Cada CIEP tenia els seus animadors culturals. Nosaltres vam organitzar un grup de trenta-cinc animadors culturals en què ja hi havia alguns dels actuals membres i col·laboradors del CTO de Rio. A més de Cecilia i jo, hi havia molts mestres, una amiga nostra, Rosalisa Márquez, professora de la Universitat de San Juan de Puerto Rico, que havia treballat amb nosaltres a París. Era un grup de gent molt ben preparada. Es va fer un taller d'alguns mesos per anar formant més gent i vam preparar cinc obres sobre els problemes de la gent en aquell àmbit, naturalment la pobresa en primer lloc. Amb aquestes cinc obres vam recórrer tots els CIEP del Brasil. S'organitzaven els espais improvisats, dues fileres de gent a terra, dues fileres de gent asseguda en cadires, una filera asseguda a les taules i una altra filera amb la gent asseguda en cadires damunt les taules. Quedaven uns teatres ben bé per a tres-centes o quatre-centes persones. I era molt participatiu. La idea era multiplicar. Els trenta animadors que van treballar amb nosaltres anaven a les seves escoles i allí continuaven desenvolupant el treball amb gent nova. Va ser un èxit bàrbar. Però Darcy Ribeiro va perdre les següents eleccions i el nou vicegovernador va desmantellar el projecte.

■ **No van poder continuar aquella tasca?**

■ Es va continuar d'una manera cada cop més precària. A Rio va quedar un petit grup que continuà fent alguna cosa i en algunes ciutats més també hi havia algú que feia el que podia. El 1989, el petit grup que quedava a Rio vam fundar, sense gairebé ajut, el Centro do Teatro do Oprimido, de Rio de Janeiro, que vostè coneix.



■ El Teatre de l'Oprimít va prendre de seguida carta de naturalesa al Brasil, oi?  
■ Va ser una cosa fulminant. Es podia haver fet molt, però això és una mena de treball social que necessita suport. I l'ajut va durar molt poc, en aquella ocasió. Feia vergonya veure que allò no es podia tirar endavant per falta dels mitjans mínims per poder-ho fer. No n'hi havia ni per pagar els desplaçaments de la gent als llocs on es volien engegar coses.

■ Darcy Ribeiro va tornar al càrrec, però el projecte dels CIEP no va ressuscitar, no és cert?  
■ Aleshores ja no interessava. Coses de la política. Va ser una cosa vertaderament trista veure com es va anar desmantellant tota aquella feina que havíem començat amb tan bons resultats. Al final el CTO de Rio vam decidir acabar l'activitat. Va ser el 1992, amb la campanya al carrer a favor del PT, que, com ja els he explicat, va acabar amb mi assegut a la cambra de *vereadores*.

■ Per un cop, la història va jugar a favor seu. I val a dir que vostès van tenir bons reflexos.  
■ És cert. Això va significar que amb la subvenció que tenia l'escó, la cambra va donar feina a tot el grup, atès que l'escó, encara que nominalment fos meu, s'havia acordat que era en representació de tots els grups del Teatre de l'Oprimít de Rio. Al principi vam ser trenta-cinc persones. Després molts ho van anar deixant, perquè el sou que sortia de dividir la subvenció de l'escó entre trenta-cinc, francament, no donava per gaires alegries. En tot cas no puc deixar de sentir-me molt satisfet de la feina que vam realitzar aquells quatre anys de mandat, entre 1992 i 1996, que van donar lloc a l'experiència del Teatre Legislatiu que li explicava al principi de la nostra conversa.

■ I com es financen ara les activitats del Centre del Teatre de l'Oprimít de Rio?  
■ Durant el mandat, la Cambra Municipal va ser la font financera més important i vam arribar a tenir dinou grups amb molts jòquers en actiu. Ara el CTO està format per cinc persones, Claudet, Bàrbara, Helen, Geo i Olivar. Tenim la seu a l'edifici del Teatre Municipal Glauce Rocha, al centre de Rio, i ara tenim un altre local, tocant als Arcs de Lapa, també al centre de la ciutat, encara que aquella és una zona més degradada en vies de recuperació. En diem la Casa de Lapa i és una casa en estat ruïnós que ens va cedir la municipalitat perquè la restauréssim nosaltres mateixos, però sense donar-nos els diners per fer-ho. A la Casa de Lapa es fan moltes activitats per a joves i forma part d'un conjunt d'iniciatives de gent molt diversa que treballa a l'àmbit cultural en condicions d'independència similars a nosaltres. Són cases contigües, totes ruïnoses, que cadascú rehabilita segons les seves possibilitats. Una de les «cases», per exemple, la té el director teatral Amir Haddad, que vostè ja coneix. És un centre cultural alternatiu materialment molt precari, però amb una activitat fabulosa. Pel que fa al finançament, ara tenim un projecte que està subvencionat per la Ford Foundation. És un projecte d'un any i mig de durada en el qual treballen quatre o cinc grups. Volem tenir més suport d'altres fundacions per poder-hi desenvolupar més activitats. Però de moment això és el que hi ha.

### ■ I el Centre de París?

■ El cert és que el CTO de París està molt independitzat. Manté l'activitat, però funciona molt al seu aire, potser amb algun problema d'identitat. Ara té un contracte amb el Ministeri de la Joventut i crec que treballen amb un grup d'unes trenta persones d'àmbits quasi marginals. El centre, a més d'ensenyar-los a fer teatre, que, en principi, és la seva missió, crea un espai per a ells, intenta trobar-los feina; és a dir, fent força d'assistent social.

■ Vostè ha recorregut gran part del món treballant en ambients de gran preocupació pels problemes socials. Coneix la pobresa, la marginació, la injustícia. Són molt grans les diferències, pel que fa a la postura davant aquesta problemàtica, entre els països desenvolupats i els que no ho estan tant?

■ Els problemes, les opressions de les persones i dels col·lectius són semblants a tot arreu. Les necessitats són quasi bé sempre les mateixes. I potser sí que la resposta a determinats aspectes d'aquestes necessitats canvia d'un lloc a un altre, tot i tenir recursos semblants. Jo, encara que abans li parlés de la gasiveria dels francesos, veig que a Europa hi ha una preocupació més gran per la seguretat social, per tenir medecines per a tothom, subsidis d'atur. I penso que als Estats Units, no. Aquell és un país on una part de la població viu molt martiritzada. Europa és diferent d'Amèrica. Potser aquesta diferència ve del fet que molts països europeus, la majoria, van ser destruïts o ocupats per la guerra. Un amic meu, més o menys de la meua edat, m'explicava què passava a França, la penúria, la pobresa, el racionament del pa. La gent va patir molt durant la guerra, les guerres. I, en canvi, avui, a França, per exemple, el nivell de vida és molt alt, va pujar molt en relativament poc temps. Hi ha una mena de memòria col·lectiva que encara té present l'època que tot escassejava. Per això hi ha una consciència més gran per a aquestes qüestions i a l'Estat li pertoca no defraudar-la.

■ No li sembla que, a Amèrica, en oferir els estats menys seguretat, la gent s'organitza més, que la societat civil sap associar-se més per defensar els seus interessos, les seves causes?

■ Això passa a Amèrica del Nord. No fa gaire he estat a Baltimore convidat per la Women International Association for Peace and Freedom, que és una organització mundial de dones per la pau que existeix des del 1917. Imagini's, des de l'any de la revolució soviètica fins avui. Hi havia gent molt gran. Senyores que les seves mares ja pertanyien a l'associació. Però també hi havia molta gent jove. I amb una combativitat extraordinària. Però sempre hi ha una part de la població desprotegida.

■ Hi ha molt interès pel Teatre de l'Oprimit a Amèrica del Nord?

■ Tant al Canadà com als Estats Units s'han fet molts tallers i moltes coses interessants des de fa molt temps. Vancouver, Seattle i altres llocs. A Nova York també, a la universitat i en altres institucions. No fa gaire que a Nova York es va fer, precisament, Teatre Invisible, que abans comentàvem que se'n feia poc. Vam fer uns tallers molt interessants per al Brecht Fòrum d'aquella ciutat. A Toronto, l'any passat es va fer un Festival Internacional de Teatre Fòrum. A la Universitat d'Omaha, a Nebraska, fa una parell d'anys es va fer una conferència sobre la Pedagogia de l'Oprimit, que va permetre que per primer cop parléssim plegats de la nostra feina Paulo Freire i jo. El cert és

que l'interès pel Teatre de l'Oprimid als Estats Units és en ascens. Amb la Universitat de Nova York mantenim un contacte constant. Vostè mateix ha vist aquests dies la gent que ha vingut a preparar un vídeo sobre la nostra feina a Rio. Tinc un amic americà, Dag Patterson, que va informar per Internet que jo havia de ser a Florida en unes dates determinades. Ho va fer pel seu compte, per si altres universitats volien aprofitar la meua estada al país. Van arribar en un no res vint respostes convidant-me a llocs diferents. I jo no puc ser a tot arreu. Així que ell ara m'organitzarà per als propers mesos una mena de gira de tres setmanes i ja m'he compromès a fer-la.

## Colonitzacions

■ En aquella entrevista que li va fer Émile Copfermann el 1978 per a l'edició francesa del *Teatro del oprimido*, parlant de les obres dels grans autors clàssics, tresors de la humanitat, Shakespeare, Molière, vostè considerava que la «universalitat» és, en realitat, «colonialisme cultural». Com pensa avui sobre aquest tema una persona com vostè, que ha treballat a llocs tan diferents, amb gent i amb obres tan diferents? Què és això de la «universalitat», si és que existeix?

■ Fa un temps va ser aquí una amiga meua, Cecile Berry, que és directora de veu de la Royal Shakespeare Company. Va venir aquí a treballar amb actors professionals i també amb gent d'una *favela* del Morro de Vitigão que preparaven amb la meua col·laboració una obra a partir de *Hamlet*. Ella els va ajudar a entendre *Hamlet* una mica més. Dos mesos més tard, jo vaig anar a Statford-Upon-Avon a treballar amb els actors anglesos. Va estar molt bé, perquè ella tenia un saber i va venir a compartir-lo, no a imposar la manera de fer Shakespeare. Cecile va venir a desenvolupar la capacitat de parlar dels actors. Després, que ells entenguin *Hamlet* com millor els sembi. Per part meua, jo també vaig anar a Anglaterra a compartir un saber, no hi vaig anar a dir: «D'ara endavant s'ha de fer així». A mi em sembla que això és universalitzar el saber. I això s'ha de fomentar. Jo vull saber el que passa a l'Índia, jo vull saber el que passa a tot arreu i vull aprendre amb els altres allò que ells saben i que jo ignoro. I utilitzar-ho a la meua manera. Per mi és important la universalització del saber, el que no m'agrada és la globalització del coneixement. Quan vam parlar amb Cecile Berry, ella deia molt clar que molt sovint s'imposa una forma de fer Shakespeare que és com si es digués: «Mirin, els anglesos ho fan d'aquesta manera». Una forma que, al cap i a la fi, no correspon al que feia Shakespeare. Per què els anglesos d'avui són els amos de Shakespeare? El que a mi no m'agrada és que s'imposi una forma. Això sí que és colonialisme cultural. No ho és pas quan hom comparteix un saber. Això és positiu.

■ Vostè va crear el Teatre de l'Oprimat a partir de considerar el teatre una arma molt eficient de domini i d'alliberament. No li sembla que, avui, el teatre és un fenomen molt minoritari, poc útil per al poder que ja ha trobat armes més contundents per inculcar el pensament correcte?

■ No s'ho pensi. Amb la globalització, el teatre continua essent una arma de domini. Aquí ho demostra la televisió. Al Brasil, per exemple, hi ha Globo TV, que té pràcticament el monopoli de la ficció que produeix la televisió. Les telenovel·les sempre presenten el món d'una forma, que és la forma que vol Globo TV i que és la forma de la globalització. Ells estan guanyant, és clar que sí.

■ Vist des de fora, el Brasil és una potència mundial en la invenció i la producció de drama per a la televisió, sobretot pel que fa al fulletó costumista. Globo TV ven els seus productes arreu del món i tenen un gran èxit. A Catalunya, per exemple, la televisió va començar important-los i ha acabat emulant-los. A Catalunya, vénen sovint alguns dels seus professionals a explicar els seus esquemes. I alguns dels nostres també vénen aquí a aprendre'ls *in situ*. I una de les coses a què la televisió catalana ha parat més esment és a la tècnica de ficar a la ficció conflictes socials més o menys candents de la societat real que consumeix aquesta mena de ficció. Diguem que es fa pedagogia social amb el drama televisiu.

■ Sempre en la perspectiva de qui el produeix.

■ I si qui el produeix ho fa de bona fe i crea un producte que respon a criteris socialment més positius per a l'oprimat que per a l'opressor?

■ Hi ha sempre, no ho oblidis, una petita diferència. Qui produeix té el poder i per tant imposa la seva perspectiva.

■ I quan es reconduïxen les trames argumentals, es focalitza més una temàtica o es fan pujar o baixar els protagonismes, segons les opinions d'un *staff* de seguidors?

■ El mateix.

■ No li sembla que és una tècnica subsidiària del Teatre Fòrum? L'acció també es modifica en funció del que el públic opina que hauria de passar.

■ Insisteixo que hi ha una diferència abismal: no és l'oprimat interessat qui introdueix la modificació, i l'executa, a més, a la seva manera, amb les seves paraules i des de l'òptica de qui està vivint realment la problemàtica, sinó que és tot al contrari. La modificació —i també el tractament artístic de què és objecte, no ho oblidis— és, en aquest cas, una arma de manipulació de l'audiència, que respon, com és lògic, als interessos de qui té el poder de consumir-la.

■ Aquest estil de la ficció brasilera que enganxa amb tanta facilitat el poble arreu del món, no té a les seves arrels alguna cosa d'aquella «nova dramaturgia brasilera» dels temps del *Chapetuba Futebol Clube*?

■ Moltes de les persones que avui fan la televisió dramàtica van estar relacionades amb el teatre. I no em refereixo només als actors, sinó als guionistes, és clar. I també als directors i fins i tot als dirigents més importants de la televisió que tenen

la responsabilitat de la decisió de fer una determinada mena de coses. Hi ha molts noms, és clar, que en el passat, en la seva formació o en els seus inicis vocacionals o professionals, van tenir alguna cosa a veure amb aquell món. El Seminari de Dramatúrgia que vaig dirigir a final dels cinquanta i les classes de Dramatúrgia que vaig fer durant anys a l'Escola d'Art Dramàtic de São Paulo, van ser àmbits per on van passar moltes persones i és de creure que les idees que s'hi van generar, els coneixements que s'hi van donar, les maneres d'entendre, en definitiva, l'escriptura dramàtica i amb això els temes i els desenvolupaments argumentals, van passar a formar part del patrimoni cultural del país. Els principis són a l'abast de tothom, fins i tot de qui fa la televisió. I la gent que ha escrit i que escriu per a la televisió, encara que s'hagi hagut d'adaptar a esquemes ja existents —bàsicament els models nord-americans—, segur que ha acabat introduint-hi alguns referents nacionals.

■ Hi ha algunes coses que avui dia fa la televisió arreu del món que semblen, si més no, inspirades en algunes de les seves idees. Aquests programes que es denominen «interactius», en els quals l'espectador vota les decisions que considera que hauria de prendre el personatge, fins i tot els programes de càmera oculta, tenen alguna cosa del Teatre Invisible. Quin efecte li fa veure tot això convertit en espectacle domèstic d'usar i llençar?

■ Encara que de vegades ho sembli, res de tot això té res a veure amb el Teatre Fòrum o amb el Teatre Invisible. Els programes on els espectadors decideixen, els espectadors no decideixen res. Ja han decidit per ells els qui fan el programa, atès que el que fan és donar a triar dues opcions, dues solucions. I la càmera oculta només es dedica a fer maldats amb l'espectador que filma. Nosaltres no fem mai res que comporti violència. Al contrari. Volem revelar la violència que hi ha, però no pas crear-ne una de nova. I la càmera oculta crea violència. Una vegada vaig veure una cosa que em va deixar garratibat. Dos germans. L'home, fent-se passar per transvestit, crida la germana, que va en un taxi. Puja al taxi amb ella i li diu per sorpresa que és un transvestit, que les coses li van molt malament i li proposa robar al pare i altres coses monstruoses. La germana, plorant sense aturador davant d'aquell quadre tan bèstia... I llavors paren i diuen: «Ha, ha, això és una broma! S'està enregistrant per a la televisió!» Què li devia passar pel cap a aquella dona en trobar-se, de sobte, amb el seu germà estimat convertit en una prostituta sense principis? Era terrible. La càmera oculta fa coses per ridiculitzar i prou. A la televisió, per fer riure, són capaços d'inventar coses terriblement violentes. El Teatre Invisible és una altra cosa. Quan nosaltres l'hem fet per a la televisió no ha anat mai en aquesta direcció. Ha estat sempre per mostrar de la manera més espontània la veritable naturalesa dels conflictes socials.

■ Així que el Teatre de l'Oprimat ha arribat a la televisió?

■ De puntetes. S'ha fet Teatre Fòrum en alguna cadena local. Jo vaig fer aquí, al Brasil, un programa de Teatre Invisible al carrer. Eren programes de deu minuts que tenien molt èxit, rebíem cartes i tot això. Però un dia es va suspendre i ja no s'ha tornat a fer. Vaig anar a preguntar per què s'eliminava si tenia tant d'èxit. Em van confessar que, en concret, l'amo de la cadena no volia que a la seva televisió aparegués «massa gent negra».

■ És cert. La imatge de la televisió aquí, al Brasil, és blanca.

■ Rossa. Però el poble és negre! El programa es feia al carrer i al carrer hi ha negres, què hi vols fer. Els vaig dir: «Bé, que posi els diners necessaris i ens n'anirem a fer el programa a Suècia, on és probable que aparegui “massa gent rossa”». Aquí encara hi ha uns prejudicis racials molt grans.

■ I el teatre, de quin color és?

■ També és ros. A la televisió, per exemple, els negres fan papers de servidors. Només molt de tant en tant fan papers protagonistes, com en aquella telenovella sobre una esclava bellíssima que es deia *Chica da Silva*, que va permetre que, per un cop, els actors negres tinguessin una certa oportunitat. Però el normal és que els negres no surtin gaire, si no és amb el davantal. Locutors negres o locutores negres, no en veurà gaire, a la televisió.

■ I quina és la tendència que es veu pel que fa a l'evolució del tema racial, al Brasil?

■ La discriminació racial és una cosa que el Brasil no ha sabut eradicar. Aquí, quan els colonitzadors van necessitar mà d'obra, van voler esclavitzar els indis, però els indis no s'hi van sotmetre, rebutjaven l'esclavatge. Els podies matar, els indis, però no fer-los esclaus. Llavors van començar a portar negres de l'Àfrica: els negres lluitaven entre ells i venien als blancs els negres vençuts. Vull dir que no era només que els blancs ataquessin els negres per emportar-se esclaus, cosa que també passava, és clar, però el més comú era que els mateixos reis africans venguessin els negres perquè els portessin cap aquí. L'abolició de l'esclavitud no va arribar només com a resultat d'un enfrontament entre abolicionistes i esclavistes per una qüestió de tipus moral, sinó que es va produir també per raons de tipus econòmic. Per a molts era convenient que s'acabés l'esclavitud perquè l'esclau sortia molt car. S'havia de tenir cura de la seva salut, de la seva alimentació, donar-li un lloc per viure. Per això, quan va acabar l'esclavitud, els negres, que eren els esclaus, van caure dins la més brutal de les misèries: van guanyar la llibertat, però es van quedar sense feina i sense tenir on anar. Molts no volien ser lliures, preferien la captivitat, atès que la llibertat els deixava sense menjar, sense feina, sense sostre. No es va fer de forma que se'ls digués: «Vostès van ser esclavitzats i ara tenen dret a una reparació. Donarem alguna cosa a cadascun per començar la vida». No els van donar res. I per això, fins avui, al Brasil, la majoria dels negres continua dins la merda.

■ I les lleis què hi diuen?

■ La lleis... Per exemple, l'entrada als edificis. A casa meva, actualment, vénen molts negres. Però quan hi vaig venir a viure, fa uns sis anys, va venir a visitar-me un amic meu de la política, que era una persona negra, i el van voler fer entrar per la porta del darrere. M'hi vaig barallar a crits, els vaig amenaçar que els denunciaria, vaig cridar la síndica, la policia, perquè, legalment, allò era un delictes. «No, no ha estat discriminació —van dir— és que l'ascensor tenia problemes». No era veritat; jo sabia perfectament que es tractava de racisme. I això passa actualment a molts edificis. A tota aquesta platja d'Ipanema hi ha molta gent rica —no ho dic pas per mi, que també hi visc, però no sóc ric; tampoc pobre— que viu en edificis de luxe, no com aquest que és un dels pocs antics que hi queden, on els negres no poden entrar per la porta principal, encara que estigui prohibit per llei.

■ I a les activitats del Teatre de l'Oprimid, hi participa la gent de color?

■ Ja hem fet diverses obres sobre els prejudicis racials. El Teatre de l'Oprimid és integrador per naturalesa. Vostè ha vist grups on hi havia gent de tots els colors i també grups només de gent negra, o que hi són majoria. Aquests grups són així sobretot pel fet de viure als barris més pobres, on els negres són majoria, per això, per ser pobres.

■ I tanmateix la cultura popular brasilera, de la música al futbol, no és fonamentalment de color?

■ La música popular està plena d'arrels negres, sí. Només cal dir una paraula: samba, oi? Al nord i al nord-est del Brasil, zones de molta població negra, hi ha moltes manifestacions populars que sorgeixen de la religió, com el *candonble* i la *macumba*, que ve de l'Àfrica. També és molt gran la influència negra a la cuina. La cuina brasilera té molt d'africana, d'africana del Brasil. La *feijoada*, per exemple, el menjar típic de *porotos* negres, es feia així: quan els blancs mataven un porc, donaven als negres l'orella, la llengua, el genoll, els peus, els budells, tot allò que ells no volien. Llavors els negres, amb tot això barrejat amb els *porotos* negres, feien un plat que era sempre per a molta gent. Es barrejava tot, com si fos una sopa, una escudella, en dirien vostès, i es va convertir en un dels plats més típics del Brasil. L'altre plat també molt típic és el *batapá*, que és com una farina de *manhoca*, que n'hi havia molta, aquí, que es posa en oli de *dembe*, que és un oli molt fort que ve de l'Àfrica, i que ara també es produeix aquí, amb castanya de *cajú*, gambes, cacauets, peix, tot barrejat.

■ I cultura d'arrel criolla, n'hi ha?

■ Aquí no es dona el concepte de crioll que es té, per exemple, a l'Argentina, on els criolls vénen també dels indis autòctons. Aquí, quan hi va haver la invasió portuguesa, hi havia una població de cinc milions d'indis nadius més o menys referenciada. Actualment n'hi ha vint mil. L'altre dia, a Brasília, vaig ser en una finca on hi ha els indis que van emigrant d'un lloc cap a l'altre. Hi vaig estar parlant i em van dir que avui hi ha pobles indígenes que poden seure tots plegats al voltant d'una taula. Pobles reduïts a sis o set persones. Pobles amb una cultura, amb una memòria històrica, amb una llengua que ja només parlen sis o set persones. El que hi va haver aquí va ser un genocidi. Al Perú, a Bolívia, a l'Equador, a Veneçuela, a Colòmbia, a Mèxic, a Guatemala, no; perquè la seva civilització era inca, asteca, maia, tenien cultures molt desenvolupades i, quan van arribar els espanyols, no les van destruir. Van matar molta gent i van portar malalties terribles per als indígenes; però no hi va haver un genocidi com aquí, on de cinc milions només n'han quedat vint mil. Aquí, al Brasil, pel carrer, vostè no veu indis com en veu en països com el Perú, Bolívia, Veneçuela, Colòmbia o el nord de l'Argentina, que se'n veuen pertot arreu. A Buenos Aires potser sí que en veus pocs, però no cap, com aquí. Totes les nostres cultures són estrangeres: africanes, europees, asiàtiques, establertes per immigracions molt fortes al llarg de la història. A la vora de São Paulo, en una ciutat que es diu Aribia, el noranta per cent de la població és d'origen japonès. Tenen cinemes en japonès. A Santa Catalina, el mateix, amb alemanys... així és el Brasil.



■ Reflecteix tota aquesta realitat el teatre brasiler d'avui? Pel que he vist, als teatres de Rio hi ha un predomini d'autors d'aquí.

■ El fet que vegi tants autors brasilers en cartell no significa que sigui un teatre molt seriós ni que parli del Brasil. A Rio, actualment, predomina un teatre de pura diversió. No es pot dir que no tinguem talents, tenim autors molt bons. Però, en conjunt, no hi ha un moviment interessant. És possible que a São Paulo, en general, es faci millor teatre que a Rio. São Paulo i Rio tenen un teatre distint. A São Paulo hi ha més companyies estables, hi ha un teatre de repertori i es fa un teatre més audaç que aquí a Rio. Rio de Janeiro va tenir desgraciadament una tradició de ciutat balneària, tot i que, avui, el turisme ha baixat molt per la violència, per la inseguretat. Rio era cosmopolita de debò, hi havia estrangers pertot arreu Aquí, a Ipanema, a Copacabana, hi va haver una època que els mesos d'estiu, desembre, gener i febrer, eren terribles. Caminaves pel carrer i senties parlar totes les llengües, el portuguès fins i tot, que no era necessàriament la dominant. Per això, a Rio sempre hi va haver un teatre on predominava un repertori més aviat per als turistes. Molta revista i tot això. Aquí es va inventar una forma d'espectacle que es deia *besteiral*, avui ja molt desacreditada, però que durant molt de temps va ser la més popular de Rio. *Besteiral* ve de *besteira*, que vol dir ximpleria. Les peces de *besteiral* eren una acumulació de ximpleries. Els autors de *besteiral* —ells mateixos s'autodenominaven així— es dedicaven a inventar qualsevol bestiesa, qualsevol ximpleria, sense que ni tan sols hagués de contenir una història. El que es fa ara ni té la gràcia del *besteiral*, ni, en general, tampoc no és un teatre interessant. No es pot dir que aquest sigui un dels moments més brillants del teatre a Rio.

■ Aviat vostè tornarà als escenaris amb la versió de *Carmen*. Vagi amb compte i no faci una superproducció com *O corsário do Rei*.

■ Noooo! Tenim un pressupost limitat. Serà molt modesta, la nostra *Carmen*. Però molt intensa, això sí. Les melodies són les originals de Bizet, però els ritmes són brasilers. Pretenc inventar un gènere musical nou: la *sambòpera*. La presentació escènica serà una amalgama de cultures: l'espanyola, la brasilera, la influència àrab i francesa.

■ Té ja l'actriu protagonista?

■ Sí. Al principi no teníem clar si havia de ser una cantant que actués o una actriu que sabés cantar. Jo prefereixo l'actriu que canta. Quan canta bé, és clar. Finalment ho farà Clàudia Ohana, una actriu, actriu. És una dona amb molta força i que canta bé, amb una veu potent. Crec que ha estat una bona elecció. No és una gitana, però és una dona especial que no passa desapercebuda, té una presència, algú habita la seva persona. És una actriu que ha fet cinema, que ha fet coses molt bones. De fet, fa temps que ens coneixem. El vuitanta-tres, quan ella era molt jove, va fer la pel·lícula de l'obra de García Márquez, *Eréndira*, al mateix temps que jo la vaig muntar al TEP de París. Jo vaig anar a veure la pel·lícula i ella va venir a veure la funció, l'altre dia ho recordàvem. Serà una bona Carmen.

■ Continuarà als escenaris professionals?

■ No ho sé. De moment, ara també es farà a Rio *O amigo aculto*.



■ La subtitula «Bulevar politico-cultural em um ato e varios desmaios». Amaga algun petard?

■ He, he... és clar. És una obra que funciona aparentment com una peça de bulevard, però que, en realitat, parla del Brasil d'avui. No és el primer cop que jugo a parodiar un estil convencional per criticar l'actualitat. Ja ho havia fet a *O grande acordo internacional do tio Patinhas*, on parodiava el còmic per parlar del cop del seixanta-vuit, i a *A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire, espia e mulher sensual*, on parodiava l'estil James Bond, sexe, sang i violència, per parlar del cop del setanta-sis a l'Argentina.

■ La dirigirà vostè?

■ No podré. Jo estaré dirigint *Carmen*. Ho farà Aldelbar Fredichi.

■ I quins altres projectes té? Pregunta obligada entre gent de teatre.

■ Vull escriure. Tots aquests mecanoscrits són treballs recents. Són inèdits. Emporti-se'ls.

■ Moltes gràcies. *A herança maldita (o A jangada dos Canibais)*. «L'herència maleïda o el rai dels caníbals»...?

■ És una obra que intenta fer una metàfora de la situació del Brasil d'aquests moments, en què es dona un clima pessimista davant el que sembla que serà la pitjor crisi de la història. Ens estan amenaçant que la recessió de la feina, l'atur, serà pitjor que mai. Avui mateix, hi havia unes declaracions a la premsa d'un economista nord-americà molt conegut que pronosticava un desastre total per a l'economia brasilera. Pot ser que passi o que no passi, tant de bo que no, per descomptat; però se sent l'amenaça. Per això proposo en aquesta obra una mena de paràbola sobre la família. És una família en crisi, els membres de la qual esperen una herència i es maten els uns als altres perquè tots la volen. És una comèdia d'humor negre.

■ *O protagonista insubmisso*. «El protagonista insubmís»...?

■ Aquest és un escrit molt recent que narra l'arribada del cor com una manifestació popular i la sortida del protagonista també com una manifestació de rebel·lia, fins que arriba Aristòtil per posar les coses al seu lloc reglamentari.

■ Aristòtil en acció?

■ Sí. Dono vida a tots aquests personatges, Tèspis, Plató, Aristòtil, als quals hom es refereix constantment com a noms, però que, en realitat, també caminaven, corrien, es barallaven...

■ *I No espaço murado, o infinito!* «A l'espai tancat, l'infinit!»?

■ Parla de la presó, de la llibertat que pot existir dins la presó, de com viure en una presó, on l'espai és tancat entre parets, però dins l'espai trobes l'infinit. Aquest text i l'anterior pertanyen en realitat al context de les memòries que estic escrivint. Però els n'he acabat traient perquè tenen la seva pròpia entitat.

# Acció versus activitat

■ Creu que la guerra per la conquesta d'un teatre popular està definitivament perduda?

■ El teatre, en tant que art popular, passa per un moment crític. I crec que l'evolució d'aquesta crisi dependrà molt de la confrontació inevitable entre Europa i els Estats Units, una polarització que, fet i fet, ja s'ha començat a produir. Jo tinc moltes esperances que guanyi Europa. Perquè, al capdavall, aquí som les principals víctimes de l'imperialisme i del capitalisme salvatge, de la «globalització» que, com li comentava abans, no és una globalització «global», sinó «una» globalització: la que representa Amèrica del Nord. Almenys, a la socialdemocràcia, que és la globalització europea, existeix una inquietud per l'ocupació, la salut, l'educació. Una preocupació que no és dóna en absolut al sistema nord-americà.

■ Georges Banu parlava en un article<sup>60</sup> de la probable desaparició del teatre tal com s'entenia majoritàriament fins ara, i d'una tendència a atomitzar-se, a disseminar-se en altres arts o en altres activitats socials. De fet, vostè és un expert en la matèria, car ja fa temps que va treure la representació dramàtica de les seves reglamentacions tradicionals. Creu que en un futur més o menys pròxim el teatre interessarà més com a joc que com a espectacle; és a dir, més per fer-ne que per veure'l?

■ Jo crec que sí. Però jo no utilitzaria la paraula 'futur' en el sentit de 'per sempre'. Jo dic que, en una etapa pròxima, sí. L'èxit que té el Teatre de l'Oprimat a tot el món ens fa veure que una mica el que vol la gent arreu és apropiari-se també aquesta forma, no només rebre-la. Després, però, en un altre futur més llunyà, potser es torni a fer teatre d'una forma més orgànica, més estructurada o més centralitzada. No sé què passarà; però, de moment, jo penso que sí, que la gent s'està possessionant del teatre.

■ I la televisió i el cinema, continuaran fent servir la ficció dramàtica com a arma de domini?

■ Efectivament. Fixi's si no és xocant: per què el cinema, sobretot un determinat cinema nord-americà —per bé que quasi tot el cinema ja ho fa, o ho intenta fer— mostra sempre els fets violents, els cotxes que s'estimben pels ponts, en fi, tota aquesta mena de coses, i es recrea amb tot detall en la violència física? I per què la tragèdia grega no ho feia? Això no és així simplement perquè és així, sinó que hi ha una raó de pes. El temps de la tragèdia grega era el moment que els filòsofs intentaven aïllar-se de la realitat sensible, sensorial i arribar al raonament. No és cert? Era el temps que Pitàgores, per exemple, descobria que es pot sumar sense concretar les coses sumades. Abans seu, perquè dos més dos fessin quatre, els comerciants havien de veure allò que sumaven: dos sacs de farina més dos sacs de farina, eren quatre sacs de farina; tres vaques amb dues vaques, cinc vaques. Pitàgores va ser el primer que va dir: «Set i set, catorze». «Set què?», li van preguntar. No era imaginable que hom pogués sumar set més set sense fer referència a les vaques. Prou difícil ja era fer-ho amb les vaques al davant, perquè no s'estaven

<sup>60</sup> BANU, Georges, «Le théâtre, minorité disséminée», a *Le théâtre ou l'instant habité*.

Augusto Boal a l'Institut del Teatre, de Barcelona, el 1998

FOTO: PERE BATLLE GASCH



quietes, volien anar-se'n i menjar. Però si s'hi estaven, una, dues, tres més una, dues, tres, feien tantes vaques. Pitàgores va descobrir aquesta cosa monstruosa, enorme, meravellosa: que set més set sumen el mateix, independentment que fossin taronges o plàtans. I va crear la religió del nombre, en la qual tot el que existia era numerable. I hi va parar boig, perquè havia descobert que el nombre no necessitava la cosa numerada, que es podia treballar sols amb els nombres. I Sòcrates, per part seva, parlava del logos. Era el concepte el que interessava. Aquesta acció és heroica, però què és l'heroisme? Per això la tragèdia grega era la festa de la paraula. La gent es comunicava per la paraula. El que li servia era la paraula. Aquesta festa de la paraula era el descobriment fonamental: el descobriment del logos. Perquè fins aleshores hom era capaç d'entendre una acció heroica o una acció criminal, però no l'heroisme o la virtut. Els grecs deixaven de ser animals en contacte directe amb la natura i començaven a entendre el comportament de la persona. La humanitat va descobrir la paraula. La tragèdia grega és la festa de la paraula; no s'hi mata, no s'enfonsen els ulls en escena. L'escena és per a la paraula, és el regne de la paraula. L'activitat, les morts, passen a fora. Vol extreure la paraula del fet per poder manejar la paraula com una abstracció, com manejar els nombres sense la cosa numerada. El cinema, aquest cinema, és el contrari: no vol que s'entengui res. Ha de presentar sempre el fet sense l'explicació del fet, el fenomen sense l'explicació del fenomen: la violència com a espectacle. Jo ja no puc veure la televisió. A les pel·lícules i en moltes altres coses ja no existeix acció, solament activitat, activitat, activitat... Portes que donen cops, persones que cauen, aparicions sobtades... És una tornada a la selva on no se sap què sortirà de darrere l'arbre. I jo crec que cal lluitar contra tot això.

- O sigui, prestigiar el raonament, la paraula; l'acció contra l'activitat. És això?
  - Efectivament.

■ I ho creu encara possible?

■ Fem-ho.

■ No té esmena, senyor Boal! *Genio y figura...*

■ Hasta la sepultura!

■ Seria capaç d'autodefinir-se en el terreny artístic?

■ Per què? No m'agrada gens quan em posen etiquetes. No ho faré pas jo, ara. No m'escauen, les definicions: «Ah!, aquest és un “antibroadway”, un “postbrechtià”, un “postmodern”...». Jo no sóc “anti” res ni “post” ningú, senyors! Sóc jo! Vaig néixer quan vaig néixer, vaig créixer com vaig créixer i ara sóc aquí. Tot això de “post” tal i “anti” tal et redueix a una categoria; i un és un ésser humà, no pas una categoria!

■ Doncs, deixi'm dir-li almenys que, vist en perspectiva, hom podria dir que el seu treball s'ha distingit sempre per una preocupació més gran per la seva eficàcia en funció de l'objectiu que s'havia assenyalat, que per la recerca d'originalitat; no obstant això, el seu treball ha resultat sempre profundament original. Podria anar per aquí?

■ Fa alguns dies, quan treballava en la meua biografia, vaig intentar fer una mena de resum... I em vaig adonar que, en realitat, el que jo he fet sí que té una certa coherència. De començar com un jove de bones intencions que parla dels oprimits, que els dóna consells, passo a adonar-me, de sobte, que jo no entenc els oprimits ni conec les opressions de les quals parlava, que jo entenc les meves opressions, però no les dels altres. Hi va haver aquell moment, com de transició, de dir-me: «No vull donar més consells que no pugui seguir». Va ser aleshores quan vaig començar a buscar, a través del Teatro Jornal, de la dramaturgia simultània, formes perquè el mateix oprimit descobrís els seus camins, descobrís fins on podia anar i quines coses podia fer sense que jo el dirigís. Però, en plena escriptura, va trucar el meu fill Julián des de França, on fa un treball per a la seva universitat sobre els centres populars de cultura que hi va haver aquí, en el qual hi ha una part que parla del Teatre de l'Oprimit, i em va explicar una cosa que deia al seu treball. Segons l'estudi del meu fill, jo vaig abandonar una mica la idea paternalista de l'artista que, perquè és artista, n'ha de saber més que el simple mortal, i vaig donar, amb el Teatre de l'Oprimit, els mecanismes perquè l'espectador teatral pogués pensar pel seu compte. Això, segons ell, plantejava una qüestió a resoldre: l'artista li ha donat els mitjans. Bé; però, què passa ara?, els oprimits seran ara els intel·lectuals, faran el que feien ells? I els que eren els intel·lectuals, en donar la paraula als nous protagonistes, ja no tindran res més a dir? Com podrà conviure amb ell l'oprimit que va esdevenir artista, però que encara necessita el suport intel·lectual d'aquell que li va donar les eines?

■ Segur que vostè té la resposta.

■ Jo li dic que no ho sé. Que jo vaig arribar fins aquí. Que jo sé que, fins aquí, vaig fer el Teatre de l'Oprimit, que això ajuda molta gent arreu del món a discutir els seus problemes interns i externs i que, al mateix temps, això m'ha alliberat per escriure. Durant molt de temps, jo no vaig poder escriure les meves obres. No podia: havia de preparar les que es necessitaven perquè ells poguessin parlar. La meua preocupació única eren els oprimits. Ara que el Teatre de l'Oprimit ja està fet, que el Teatre Legislatiu

està fet i hi he demostrat que és possible promulgar lleis a través del teatre, ara són ells qui han de fer la resta, no pas jo. I això, com li dic, m'allibera perquè jo pugui escriure, perquè jo pugui donar el meu testimoni. I també perquè jo pugui parlar de les meves emocions, de les meves angoixes, dels meus problemes personals i de com veig les coses. Aquest any he escrit dues obres teatrals, ja n'hi he parlat, i en tinc al cap una tercera, que estic a punt de començar. I he escrit les meves memòries. Per a mi també ha estat important haver escrit l'autobiografia, perquè estic convençut que totes las conquestes de la humanitat es fan amb la vida de cada home i de cada dona. Per a mi, la meva història no és més que el resum de tot el meu treball. Hi dic que he fet moltes coses al teatre, que vaig arribar a ser empresonat i torturat, que he viatjat, que he fet això aquí i allò altre allà. Que ho he fet tot i que ara em toca arribar a la paraula. Ara he de fer que la paraula expliqui el que vaig fer. El fet d'escriure la biografia és com si digues: «Tota la meua vida he viscut; i estic vivint, fet i fet; però en aquest moment vull fer una pausa i viure en la paraula. I explicar, amb la paraula, com vaig fer tot allò que vaig fer...». Encara que, al mateix temps, penso començar una altra cosa.

■ **Ho veu com no té esmena?**

■ Vull començar una cosa que em penso que resoldrà el problema que em posa el meu fill. Quan ell diu: «Bé, tu els vas donar el Teatre de l'Oprimat, però ells, seran capaços de fer-lo tots sols sense ningú que els ajudi? Els obrers, els pagesos, es reuniran sols?». No ho sé. Potser no. Quina serà la relació? Per a mi és la relació amb el màgic mestre. El prestidigitador treu els conills del barret i tothom fa un «Ooohhh!, guaita com treu els conills!». Però quan acaba l'espectacle aquest màgic crida la gent, disposat a ensenyar-los el truc. «Vostès podrien fer el mateix —els diu—, perquè els conills no neixen als barrets. Qualsevol els hi pot ficar». Aquesta és la resposta. Ser mestre i artista.

■ **I no li sembla que la majoria de la gent l'únic que vol és que li provoquin l'oohhh!?**

■ Vostè ho creu?

■ **Bé, sempre hi ha algú més fascinat per saber com es fa...**

■ I això és bonic! Alguns diuen: «Està be, m'ha agradat»; i uns altres diuen: «Però, com ho ha fet?» i pensen: «Si ell ho pot fer, per què no ho puc fer jo?». Aquesta és la persona que cal ajudar.

■ **Encara que no sigui gaire bona per fer-ho?**

■ Tothom pot desenvolupar allò que porta a dintre. I hi té tot el dret. Els uns van al davant i uns altres aixequen la mà, ja ho sabem. Però, per què basar el saber dels uns en la ignorància dels altres?

■ **El somni d'un dia, tothom artista?**

■ Millor que el d'un dia tothom soldat.

■ No seré pas jo qui ho posi en dubte. Gràcies, amic Augusto, per dedicar quasi tota la seva vida a provocar-ho. I gràcies també per haver-ne dedicat una estona a explicar-nos-la de viva veu.

■ Gràcies a vostès per escoltar-me.

**Augusto Boal amb  
Lula, del PT, durant la  
campanya electoral  
brasileira del 1989**





**Arena conta Zumbi**, d'Augusto Boal  
i Gianfrancesco Guarnieri, direcció  
d'Augusto Boal, en versió alemanya a la  
Schauspielhaus de Graz (Àustria), 1983

# Epíleg

Rio de Janeiro, 29 de novembre del 2000

## Així doncs... han passat dos anys!

Estimat Joan,

La veritat és que dos anys passen molt de pressa. Des que ens vam veure a Rio, he dirigit l'espectacle que havia planejat de *Carmen*. Va ser a la cartellera cinc mesos i el juny passat es va presentar al Festival Paris-Quartier d'Été. A pesar de l'enorme èxit, encara no hem aconseguit subvencions per continuar l'experiment de la sambòpera... La privatització de la cultura, al meu país, fa que tota la programació artística depengui de les empreses comercials i industrials, no dels artistes... Jo volia adaptar *La Traviata* de Verdi, però entenc que una heroïna prostituta que mor de tuberculosi a l'acte quart difícilment interessarà a patrocinadors fabricants de *pastasciutta* italiana —ho hauríem d'haver intentat amb alguna companyia farmacèutica de penicil·lina...

D'altra banda, el Centro de Teatro do Oprimido continua en plena expansió. A més del projecte de Teatre Legislatiu sense Legislador —a la ciutat de Santo André-S. Paulo, el govern municipal va oficialitzar el Teatre de l'Oprimid i, dins del mateix govern, ha creat un grup que teatralitza totes les accions públiques del govern de la ciutat—, hem començat dos projectes de gran magnitud: el Teatre a les Presons, organitzat pel professor Paul Heritage, de la Universitat de Londres, que treballa amb nosaltres des de fa molts anys, i una intensa col·laboració amb l'MST (Moviment dels Treballadors Sense Terra).

En el primer projecte treballem amb presos de São Paulo, al sud, i a Pernambuco, al nord-est brasiler. Avui, al Brasil, hi ha un vertader holocaust silenciós a les presons superpoblades —n'hi ha algunes on els presos han de fer torns per poder dormir a terra: no hi ha prou espai. La violència no té fre: tot el que era prohibit fora de la presó (el robatori, l'assassinat, la droga, l'estupre homosexual i la consegüent propagació del VIH) es permet dins les cel·les. El teatre pot ajudar els presos a recobrar la seva dignitat humana, que a les nostres



presons es perd. Les nostres presons animalitzen els presos i nosaltres mirem de rehumanitzar-los. Això no és una exageració literària: és una terrible realitat.

Els presoners estan presos en l'espai, però tenen el temps lliure del seu present per analitzar el passat i inventar el futur. El Teatre de l'Oprimat pot ajudar-los i els ajuda. Van cometre crims en el passat, però la nostra societat engendra el crim; també és criminal: hem d'estudiar-los tots dos.

L'MST, d'altra banda, és segurament l'organització social brasilera més ben estructurada avui en dia, que actua a quasi tot el territori nacional i continua creixent. No busca solament ocupar hisendes improductives per establir-hi famílies que en cultivin la terra, sinó que també té cura d'altres aspectes essencials de la vida humana, com la cultura. No idealitza el poble com una entitat perfecta i santificada! —com es feia al meu país, dècades enrere!—, però entén que els pagesos s'han de comprendre a ells mateixos per poder comprendre millor la societat opressiva en què vivim.

Per això ens han demanat de treballar amb ells temes com la violència policíaca, sí, l'autoritarisme del govern protector dels latifundistes, sí, però també perquè estudiem, amb l'Arc de Sant Martí del Desig (les tècniques introspectives del Teatre de l'Oprimat), les relacions familiars i de parella, el poder del cap de família, les estructures d'opressió que poden existir dins de la família i dels grups del mateix MST.

El Teatre de l'Oprimat és un llenguatge: per això pot ser utilitzat per tothom i en tots els aspectes de la vida social on hi hagi opressió. És el que es fa. Tant de bo que s'introdueixi aquest mètode a Espanya, no per tractar de les nostres opressions brasileres (això ja ho fem nosaltres), sinó les espanyoles, que, segurament, també n'hi ha.

Una forta abraçada fraterna de  
Augusto



# PREMIOS DE HONOR

## 3

**Los Premios de Honor del Institut del Teatre tienen como finalidad reconocer la trayectoria profesional de una personalidad del teatro o de la danza en cualquiera de sus facetas, especializaciones o modalidades.**

El Premio de Honor de 1997 fue otorgado, en la categoría de arte dramático, a Augusto Boal, director y teórico brasileño, creador del Teatro del Oprimido, por la influencia que ha ejercido y ejerce, desde los años setenta, en la constitución de un teatro verdaderamente alternativo, comprometido con la realidad social y con la captación de un nuevo público.

**BOAL**

# CUENTA BOAL

## SUMARIO

148	REINVENTAR EL TEATRO
149	Leer Boal
150	Primeros desafíos
152	Laboratorio de revoluciones
154	El exilio y el Teatro del Oprimido
158	Nuevas opresiones
159	Actores
160	Legislar el deseo
161	Hacer Boal
166	La contramagia
167	CRONOLOGÍA TEATRAL, LITERARIA Y PEDAGÓGICA
172	ENTREVISTA
172	Balancé
174	Teatro de cámara
175	Memoria
176	Escribir en Nueva York
178	El Arena de Boal
180	Arena política
181	Teatro de urgencia
182	El síndrome Che Guevara
184	El preso brechtiano
185	Nancy 71: esperando a Boal
186	Exilio argentino: el fuego y las brasas
187	El espectador a escena
190	Batuta y partitura
191	Reglas de oro del Teatro Foro
193	Teatro a traición
194	Teatroterapia
195	El descubrimiento de Europa
197	Escenarios cerrados
198	La vuelta a casa
200	Multiplicar y dividir
202	Colonizaciones
205	Acción versus actividad
207	EPÍLOGO

# REINVENTAR EL TEATRO

Augusto Boal nació en Río de Janeiro hace sesenta y nueve años, escribió desde muy joven, se doctoró en Química y estudió dramaturgia en Nueva York. A los veinticinco años empezó una carrera profesional en el teatro, de la cual puede decirse que ha sido beneficiosa para las sociedades que la han pagado.

Los frutos de la cosecha boaliana –se llamen Teatro del Oprimido, Arco Iris del Deseo, Teatro Legislativo, etc.– hoy son utilizados como maná en los ámbitos del trabajo social que busca la mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos con más problemas.

Con temple de investigador, Augusto Boal ha llevado siempre su trabajo con el valioso espíritu del científico de laboratorio capaz de imaginar lo inexistente, de combinar elementos y de perseguir con perseverancia y paciencia la comprobación de su hipótesis.

Es cierto que este siglo que está a punto de decirnos adiós ha cotidianizado el verbo «experimentar» hasta el punto de hacerlo formar parte del lenguaje común en los contextos más diversos. El ámbito artístico, sin ir más lejos, lo ha usado a menudo como etiqueta de una categoría estética asociada a nociones de vanguardismo y de modernidad. Algo parecido a lo que ahora se está produciendo con el término «alternativo», el cual, gracias a la insistente y arbitraria utilización de que suele ser objeto en los contextos más diversos y distantes, ya está entrando también en crisis de identidad. No es éste el caso, desde luego, cuando se trata de hablar del trabajo de Augusto Boal, un contexto en el que los términos «experimental» y «alternativo», aplicados al teatro, toman, por una vez –y que no cunda el pánico–, su significado funcional más primario.

La labor artística y pedagógica de Augusto Boal debemos situarla, efectivamente, dentro del universo de esa noble

e imprescindible actividad del ser humano en su supervivencia como es la experimentación. Y pide también ser alineada sin ninguna prevención en el campo del arte alternativo, entendido plenamente en su sentido de búsqueda de nuevas posibilidades con las que poder cambiar lo establecido.

Augusto Boal ha sido –lo es aún hoy– un experimentador nato de la materia dramática que ha dedicado buena parte de su actividad a buscar incansablemente nuevas formas teatrales con las que intentar ofrecer una mejora tangible para la vida de la gente. Una labor original, hecha con una mezcla de utopía y pragmatismo bastante explosiva, que ha aportado al mundo unas maneras peculiares de entender y utilizar el drama escrito y su representación para enseñar a las personas a pensar y a expresarse libremente.

**Me interesan todas las formas de teatro que liberan al espectador. Que lo hacen protagonista de la acción dramática y, como tal, le permiten intentar soluciones para su liberación.**<sup>1</sup>

ha repetido Augusto Boal con una insistencia que probablemente habría convencido al mismo Aristóteles.

Con esta consigna, este carioca del mundo ha recorrido un largo camino de más de cuarenta años, proyectando el encuentro hipotético de actores y espectadores en un nuevo escenario, decidido a reinventar el teatro para liquidar un viejo contencioso.

**Al principio, el teatro era el canto diti-rámico: el pueblo libre cantando al aire libre. El carnaval. La fiesta. Después, las clases dominantes se adueñaron del teatro y construyeron sus muros divisorios. Primero, dividieron el pueblo, separando actores de espectadores: gente que hace y gente que mi-**

**ra: ¡se terminó la fiesta! Segundo, entre los actores, separaron a los protagonistas de la masa: empezó el «adoc-trinamiento coercitivo».**<sup>2</sup>

Su trabajo para enmendar la plana a Aristóteles y restituir las cosas a su lugar original ha sido duro, pero con un final gratificante. Un poco como el de aquellas brigadas de trabajadores que perforan arduamente un túnel por las dos vertientes de la montaña hasta que, finalmente, su abrazo sólo depende del derribo de un fino tabique. Un último toque de barrena basta para volverlos a reunir otra vez en un único grupo y en un espacio común.

Ya hace tiempo que Augusto Boal encontró la cantidad de explosivo necesaria para abrir ese nuevo espacio sin el más mínimo destrozo. Un éxito que, además, no quedó en una aventura artística más del siglo que elevó la innovación a código de supervivencia, ni tampoco en una entelequia utópica. Augusto Boal supo organizar y describir los procesos y los resultados de sus a veces explosivos experimentos en datos perfectamente tangibles. Y legó a la posteridad la crónica de ese camino convertida en un tratado lleno de audacia sobre cómo dejar de considerar el teatro como aquella *grande magia* patrimonio de unos cuantos iniciados, y de cómo ponerlo, sin resistencias ni sentimientos de propiedad, al servicio del pueblo, que se conoce universalmente como Teatro del Oprimido.

El Teatro del Oprimido constituye una poética teatral alternativa verdaderamente radical, por mucho que, hoy, su nombre quizás pueda sonarle a alguien como algo rancio y desfasado. El propio Boal se queja con su particular sorna carioca de que últimamente le hayan etiquetado como «posmoderno», «resucitado de una época muerta»<sup>3</sup>. Lo cierto es que el Teatro del Oprimido tiene tras él, por encima del tiempo transcurrido desde su con-

1 BOAL, A. *Teatro del oprimido*. Vol. I: *Teoría y práctica*, p. 227 (incluye la entrevista de Émile Copfermann a A. Boal «Al pueblo los medios de producción teatrales»). México: Nueva Imagen, 1980. La primera edición de esta obra fue publicada en Argentina con el título *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974).

2 *Ibidem*, p. 13.

3 Declaraciones aparecidas en el periódico de São Paulo *A Folha* el 6-9-1998.

cepción, un trabajo de un alcance social y de una coherencia estética y ética tan ejemplar, que merece la pena destacarlo y explicarlo.

Aunque quizás esta última intención sea un tanto inútil, dada la rotunda claridad expositiva de Boal y el didactismo que lo define. Basta con leerlo, escucharlo o ver sus espectáculos. Y editarlo, por supuesto, ya que en nuestro país la obra de Augusto Boal no ha gozado de una aten-

ción significativa, a pesar de la gran tradición en los ámbitos de la pedagogía activa, el trabajo social y el teatro vocacional que siempre se ha dado en nuestra tierra. En consecuencia, intentaremos dar al lector, en esta presentación, las claves y la medida del alcance de su trabajo, hoy reconocido mundialmente, acercándonos a la globalidad de su obra en una perspectiva sencillamente divulgativa. El resto lo pondrá él mismo con su palabra,

respondiendo a nuestras preguntas en la parte esencial de este libro, que hemos querido titular *Boal cuenta Boal* como homenaje al nombre de aquella serie de espectáculos suyos –*Arena cuenta Zumbi, Arena cuenta Tiradentes...*– que tanta fortuna hicieron en los años agitados y apasionantes del final de la década de los sesenta y del principio de la de los setenta.

## Leer Boal

La obra escrita de Augusto Boal, compuesta por la mencionada poética teatral alternativa y por una variada producción literaria y dramática, puede considerarse en su conjunto como la crónica de un taller abierto de largo recorrido que se inicia hace cuarenta años, en el mismo momento de su incorporación al Teatro de Arena de São Paulo y que se desarrolla, paso a paso, con la singular perseverancia antes nombrada, hasta llegar al estadio actual de su investigación, una búsqueda que aún no se puede considerar como un ciclo cerrado.

Leer Boal, su teatro, sus manifiestos, sus novelas, en el orden cronológico de su creación, supone el seguimiento minucioso del experimento de larga duración a que nos referíamos, en el que un escrito más actual de Augusto Boal tiene siempre ese carácter de revisión perfeccionada de un material conocido con anterioridad.

Artículo tras artículo, con todo el cuidado del investigador que publica sus hallazgos, Boal nos hace llegar los nuevos detalles, las nuevas observaciones, los ma-

tices novedosos de los efectos, las reacciones y los rendimientos de los mismos componentes en nuevos tejidos, en nuevas cobayas. A base de explicar el desarrollo completo de nuevos casos, de nuevas experiencias, Boal llega a construir un vasto recetario de combinaciones, donde el teatro entra en lo educativo y lo terapéutico y donde lo educativo y lo terapéutico se convierten en teatro. En esa perspectiva, cada una de sus obras puede ser leída, desde esa perspectiva, como una entrega que contiene, además de la revisión de la hipótesis, la metodología de aplicación práctica de sus nuevas ideas.

Pero leer Boal, ahora y aquí, también es entrar en la crónica indirecta de una buena parte de la historia contemporánea de América del Sur, donde se fecundó y desarrolló el embrión de su búsqueda, y en la de una Europa que supo entenderla, adoptarla y difundirla en unos años en los que el progresismo teorizante del viejo continente miraba con ojos encandilados la creatividad latinoamericana, casi como quien mira un laboratorio de revoluciones vivas.

Leer Boal, aquí y ahora, es, por último, entrar en la biografía de un hombre entregado a una utopía quijotesca en la que, en lugar de la locura que permite al hidalgo confundir los muñecos de Maese Pedro –«¡Deteneos, malandrines y viles criaturas!»– con la realidad, encontramos cordura y lucidez. Una cordura y una lucidez de creatividad no menos brillante e incisiva que la del hidalgo desquiciado, en tanto que igualmente capaz de intervenir (en) la función; de mezclar de manera interesada la ficción y la realidad, la realidad y la ficción, para luego aislarlas en el laboratorio y reconducirlas hacia un mejor servicio a las personas.

Leer Boal, ayer u hoy, aquí o en cualquier parte, es –si uno quiere que así sea– un sano y estimulante ejercicio que ayuda a recordar que todos somos criaturas que compartimos un mismo planeta y que el poder de cada cual para mejorar la vida, la propia y la ajena, no es inferior a la capacidad evidente de empeorarla. Augusto Boal viene a decir que ese poder es la pura voluntad de actuar o no actuar de cada cual.

## Primeros desafíos

Tracemos un sucinto recorrido del *work in progress* boaliano.

Augusto Boal llegó el año 1956 al Teatro de Arena de São Paulo, después de su aprendizaje dramático con John Gassner en la School of Dramatic Arts de la Universidad de Columbia de Nueva York y de haber frecuentado el Actor's Studio de aquella ciudad. Su llegada a aquel grupo independiente paulista con vocación de incidir en la renovación cultural que se estaba produciendo en aquellos años en Brasil, coincidió con una época de libertad y estabilidad política y económica que estaba relanzando el arte de aquel país y poniendo la semilla de una cultura progresista en la juventud más inquieta. Una juventud que poco podía suponer que su progresismo naciente iba a generar el feroz atrincheramiento de unas fuerzas reaccionarias que acabarían imponiendo al país su ley del más fuerte.

Al ser invitado a compartir la dirección del Teatro de Arena con su fundador y hasta entonces único director, José Renato, Boal supeditó su aceptación a poder trabajar, de entrada, con los elementos más jóvenes del grupo. Así, el Arena de São Paulo fue su primer laboratorio profesional, donde en seguida revelaría su talante renovador y su gusto por el riesgo y el rigor artísticos siempre desde un compromiso ético.

Ya en sus primeros montajes con el grupo Arena, el joven dramaturgo convertido en director puso sobre la mesa y sobre la escena hipótesis de trabajo que iban más allá de la estricta puesta en escena de las piezas. Su inconformismo se manifestó primero en términos estéticos, y se lanzó a modificar la tendencia a la afectación dominante en la manera de interpretar de los actores brasileños de en-

tonces. A tal efecto, introdujo un repertorio de obras realistas de autores extranjeros y una dirección de actores de vocación estanislavskiana declarada. Con estos elementos, el nuevo director se lanzó a su primer experimento: quitar a sus actores la pátina italianizante en el gesto y la dicción que imperaba entonces en los escenarios de São Paulo, fomentada por la predilección por los directores italianos del empresario paulista más importante de la época.<sup>4</sup>

Con el método Stanislavski en la mano, cuyo rendimiento acababa de comprobar en su paso por el Actor's Studio, los actores del Arena pusieron manos a la obra, en busca de una nueva forma de interpretar que reflejara la propia idiosincrasia expresiva de los actores, en tanto que brasileños.

La aplicación del método Stanislavski en el Arena tenía, sin embargo, un rasgo muy particular. Si bien, como confesaban el mismo Boal y algunos de los actores que trabajaron con él en aquel proyecto, se seguían al pie de la letra los consejos del maestro ruso,

**[...] Stanislavski fue desmenuzado palabra por palabra y practicado desde las nueve de la mañana hasta la hora de entrar en escena. Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Flávio Misciaccio, Nelson Xavier, Milton Gonçalves, etc., fueron los actores que fundamentaron este período.**<sup>5</sup>

había un aspecto ideológico en el trabajo que lo alejaba en alguna medida de la ortodoxia. El rigor stanislavskiano del Arena no perseguía solamente aquel fin estético, por otra parte nada despreciable, de buscar la veracidad escénica de la mentira dramática, una meta entonces –habla-

mos de los años cincuenta– en el horizonte de buena parte de los teatros artísticos del mundo; en el Arena de São Paulo, Boal y sus actores usaban Stanislavski para inscribir su arte en aquella corriente de construcción de una cultura nacional que pretendía convertir la actividad artística en reflejo de la inquietud del país. Una renovación a la que se había lanzado también toda la deslumbrante vanguardia musical, cinematográfica, arquitectónica que hervía en Brasil y que alcanzó su máximo esplendor al principio de la década de los sesenta. Un «nacionalismo» cultural que para aquellos jóvenes artistas no respondía a la exaltación de un sentido abstracto de nación, sino que quería erigirse en voz y reflejo de los problemas reales del país, es decir, de sus gentes.

Aquel compromiso se concretó, en aquellos primeros años de Boal en el Arena de São Paulo, en una iniciativa plenamente identificada con el intento de rescatar el arte de la gratuidad y del elitismo para hacerlo reflejo vivo de su mundo. El primer paso fue la creación del Seminario de Dramaturgia brasileña, dirigido por Boal y en el que colaboraron un buen número de jóvenes escritores, algunos de ellos actores del grupo, deseosos de encaminar hacia la creación dramática una vocación teatral todo terreno.

**Al principio nadie tenía confianza: ¿cómo iban a transformarse en dramaturgos, unos jóvenes casi sin experiencia de vida o de escenario? Se juntaron unos doce, estudiaron, discutieron, escribieron. [...] Durante cuatro años se lanzaron muchos dramaturgos primerizos: Oduvaldo Viana Filho (*Chapetuba F.C.*), Roberto Freire (*Gente como nosotros*), Edy Lima (*La farsa de la espo-***

4 Cf. p. 178.

5 BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 64.



sa perfecta), Augusto Boal (*Revolución en América del Sur*), Flávio Migliaccio (*Pintado de alegre*), Francisco de Assis (*El testamento de Cangaceiro*), Benedito Rui Barbosa (*Fuego frío*) y otros.<sup>6</sup>

El Seminario de Dramaturgia fue uno de los hechos que abrieron a la realidad y proyectaron al futuro el teatro y la dramaturgia de Brasil. Aquella iniciativa consiguió desarrollar una cantera de autores teatrales comprometidos en la misma aventura de llevar a los escenarios independientes los temas y los personajes contemporáneos de su contexto y de ejercer la crítica social con vocación de crear conciencia de los problemas del país. El Arena propició y respaldó el proyecto con la representación exclusiva de las obras que producían los nuevos autores teatrales convertidos en auténticos *fournisseurs* del grupo. Los frutos fueron espectaculares.

Después de haber tanteado el realismo interpretativo a base de obras de Steinbeck o de O'Casey, el grupo se lanzó a la representación de aquellos materiales radicalmente contemporáneos y comprometidos con su entorno social, buscando más el contenido que el estilo. Y juntamente con la nueva dramaturgia, el Arena, con la creación de un Laboratorio de Interpretación estable para actores jóvenes –animado en muchos casos por los mismos elementos que empezaban a desarrollar una carrera de dramaturgo–, formó una generación de actores capacitada para asumir todo tipo de retos artísticos. Una quinta que demostró su preparación adaptándose con rigor a las diferentes etapas estilísticas que el grupo se encontró cultivando, bajo la batuta inquieta de Augusto Boal, durante los años dorados del Arena.

Augusto Boal no sólo influyó en el Teatro de Arena a nivel artístico. Introdujo cambios radicales incluso en la propia or-

ganización del grupo, adelantándose en el tiempo a las formas de autogestión que se popularizarían en el teatro independiente de todo el mundo. Así lo explica Vianinha, uno de los componentes más destacados del Arena de la época, tal como recoge Richard Roux en su documentado trabajo *Le Théâtre Arena (São Paulo 1953-1977)*:

**Dejó de haber funciones estancas de actor, director, iluminador, etc. El Arena se convirtió en un equipo, no en el sentido amistoso del término (en el sentido amistoso del término quiero creer que casi todas las compañías son equipos), sino en el sentido creador. Todos los actores del Arena tuvieron acceso a la orientación del teatro; orientación comercial, intelectual, publicitaria. Boal movilizó toda la enorme capacidad ociosa existente; Flávio Migliaccio, que sólo hacia colillas y cargaba material de contra-reglaje, inventó prácticamente un nuevo actor en Brasil; Guarnieri, Boal, Chico de Assis, Flávio, Milton Gonçalves, Nelson Xavier escribieron obras. Todos participamos en un laboratorio de actores. Y todos estudiábamos y debatíamos conjuntamente.**<sup>7</sup>

En aquella agitación intelectual y artística que no dudaba en inventar los propios moldes de su trabajo, se suscitó la necesidad de ir más lejos en la incidencia popular de todo aquel esfuerzo de contemporaneidad. El Arena se planteó entonces un nuevo reto: el teatro había de servir para algo más que mostrar unas ficciones, por más reflejo de los tiempos y de sus problemas que fuesen. Hasta entonces, los dramaturgos y los actores del Arena conseguían representarlas con exactitud fotográfica. Era el momento de penetrar en las causas que propiciaban aquellas situaciones. Boal empezó a probar formas más didácticas, formas capaces

de provocar alguna suerte de reciprocidad entre la ficción y su público. Se trataba también de acceder con más facilidad a un público popular mayor, a pesar de las pequeñas dimensiones de la sala en la que trabajaban. Como escribe Boal años después:

**El Arena descubrió que estábamos lejos de los grandes centros, pero cerca de nosotros mismos, y quiso hacer un teatro que estuviera cerca. ¿Cerca de quién? De su público. Y, ¿cuál era su público? Bueno, aquí comienza otra historia.**<sup>8</sup>

Esta vocación popular llevó al Arena hacia un giro estilístico radical. Los primeros pasos, Boal los dio apoyándose en discursos más parabólicos y ejemplares que encontró en los textos de los autores clásicos, generalmente estructurados en conflictos de poder diáfanos y universales, canónicos, y a menudo fácilmente extrapolables a determinados conflictos de la actualidad. Obras clásicas escenificadas, eso sí, con estrategias estilísticamente más bastardas que el rigor estanislavquiano practicado hasta entonces, más libres, de una teatralidad más incisiva y más interactiva con el público.

Durante esta nueva etapa que después denominará de «nacionalización de los clásicos», Boal escenificó obras como *La mandrágora*, de Maquiavelo; *El mejor alcalde, el Rey*, de Lope de Vega; *El inspector general*, de Gogol, y el *Tartufo*, de Molière, espectáculos rabiosamente brasileños que consiguieron, burlando la censura, aludir con gran claridad y a veces, incluso, con un sentido explosivo de la sátira, a las cuestiones de más actualidad del Brasil de los años sesenta.

6 *Ibidem*, p. 64.

7 Roux, Richard, *Le Théâtre Arena (São Paulo 1953-1977)*, p. 143.

8 BOAL A., *Teatro del oprimido*, p. 61.

## Laboratorio de revoluciones

Toda aquella labor del Arena de los sesenta, realizada primero en São Paulo y llevada más tarde también a Río de Janeiro y a todo Brasil, así como a muchos países del continente americano, reflejaba ya una concepción muy personal y concreta de algo que en aquellos años hacía devanar los sesos a la gente de teatro de tantos países: la idea de teatro popular. El artista politizado buscaba entonces un teatro que llegase al público más numeroso posible, y muy especialmente a las clases más populares. Un teatro político cuyo contenido ideológico partiese de la perspectiva de la clase a la que iba dirigido y que plantease fórmulas estéticas que huyesen de la zafiedad de lo habitualmente considerado «popular» desde –como hubiésemos dicho utilizando el lenguaje de entonces– la óptica burguesa del sistema.

Aquel principio propició en todas partes consecuciones estéticas notables y abrió caminos rutilantes al lenguaje teatral que ni siquiera hoy se han terminado de recorrer; pero no logró actuar con la misma efectividad en el terreno de la emancipación de las clases populares que perseguía. El teatro popular se desarrollaba, de hecho, circunscrito en buena medida a un público de minorías «progres», amplias en algunas ocasiones, de gente iniciada o como mínimo predispuesta al goce de un teatro en general inteligente y brillante en proporciones diversas.

Pero el teatro popular preconizado por Boal partía de un planteamiento rotundo: la necesidad de implicación efectiva del público en los asuntos tratados sobre el escenario.

**En lo que yo quiero insistir es en que hacer teatro popular depende básicamente de la perspectiva de análisis de los fenómenos que se nos presentan, y no del número de personas que pueden asistir a estas representaciones. Entonces se puede hacer un espectáculo de teatro popular para un solo obrero, mas cuando en determinados momen-**

**tos la asistencia masiva es prohibida por la policía. En definitiva, el teatro popular puede hacerse para un solo obrero, para un solo campesino, ya que su característica fundamental es el proceso de análisis.**<sup>9</sup>

Se trataba, sin embargo, de un teatro que no prescindía de la teatralidad eficaz, de la diversión ni de una elaboración estética rigurosa, aunque basada siempre en la economía y nunca en los grandes despliegues de medios. Si bien el Augusto Boal director fue y es un creador imaginativo, original incluso, con el sentido rítmico del espectáculo que distingue a los grandes maestros de la escena, en su trabajo quiso siempre anteponer a la belleza de la imagen, de la que, por otra parte, nunca estuvieron exentos sus espectáculos, la efectividad didáctica del contenido, del tema; la eficacia del impacto dramático en relación directa con los intereses de la platea.

**Pensábamos en aquellos a quienes nos queríamos dirigir y en las interrelaciones humanas y sociales de los personajes, válidas en otras épocas y en la nuestra. Claro que llegábamos siempre a un «estilo», pero nunca «apriorísticamente». Esto nos creaba responsabilidades de creadores y nos quitaba los límites de la copia.**<sup>10</sup>

La búsqueda de un tipo de espectáculo que reflejase su concepción popular del teatro llevó en seguida a Augusto Boal hacia un orden de planteamientos dramáticos y escénicos radicalmente innovadores. El Arena empezó a cultivar un teatro que, aun siendo de autor, surgía de unos procesos de participación muy activa de actores y músicos, sin ser de creación colectiva en un sentido estricto. Nacía también de un sometimiento declarado a los avatares políticos de su país, el cual se estaba complicando por momentos. E intentaba no perder nunca de vista la necesidad de una cercanía conceptual y también física del cada vez más nume-

roso público que asistía a los espectáculos de la pequeña sala del Arena.

En esa línea de búsqueda, a mitad de los sesenta, cuando el golpe militar despojó al pueblo brasileño de sus derechos fundamentales, Boal intentó llevar al escenario una especie de versión real del *proceso* kafkiano con personas públicas perseguidas arbitrariamente por la policía, que explicarían al público desde el escenario, en una especie de réplica teatral al *cinema verité*, su situación y sus opiniones sobre la situación de Brasil. La dificultad de llevar adelante aquel juego escénico con la realidad mediante unas personas ajenas al mundo de la farándula llevó a Boal a organizar algo parecido con cantantes muy conocidos y comprometidos, que sí quisieron lanzarse a contar y a cantar sus vidas y sus opiniones al público que quisiera oírlos. Aquel show destinado a pasar a la historia de la resistencia democrática brasileña se llamó *Opinião*.

Aquel show musical, teatral-no teatral, abrió el camino a toda una serie de espectáculos donde muchos artistas conocidos compartían con el público el testimonio personal de sus opiniones, en un emotivo clima de complicidad surgido del mismo riesgo compartido de hacerlo en aquella situación de pérdida de libertad que vivía Brasil. Y proporcionó también a Augusto Boal una constatación que no desaprovechó: las grandes posibilidades que la música y la canción le ofrecían en su búsqueda del acercamiento del escenario y la platea.

La música popular era en el Brasil de aquellos años un movimiento generacional vivísimo llamado Música Popular Brasileira (MPB), lanzado a recuperar y actualizar toda la tradición musical del país, inscrito en aquel potente renacimiento del arte brasileño. Sus jóvenes protagonistas, llamados a ser las grandes figuras del futuro, alcanzaban en sus actuaciones la plena comunión creativa con su público.

Aunque ya en algún espectáculo anterior, como *Revolución en América del Sur*, la música había tenido un papel relevan-

<sup>9</sup> BOAL, A., «El arte y las masas», *Primer Acto*, núm. 55.

<sup>10</sup> BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 68.

te, *Opinião* significó, en efecto, para Augusto Boal el descubrimiento de ese poder aglutinador extraordinario de la música y la canción en un espacio teatral. En el nuevo paso estético que dio el Arena, la música y la canción fueron ingredientes ya insustituibles. Los nombres de todos los grandes músicos e intérpretes de la música popular de su país aparecieron desde ese momento cotidianamente vinculados al Arena de São Paulo.

La etapa de «los musicales», según posterior denominación de Boal, dio al Teatro de Arena sus más grandes éxitos y permitió a su director encontrar un nuevo eslabón en su búsqueda de un teatro didáctico y participativo, antídoto del mencionado «adoctrinamiento coercitivo» que generaba, según su análisis, la reglamentación aristotélica. *Arena conta Zumbi* y *Arena conta Tiradentes*, que Boal coescribió con el también actor de la compañía Gianfrancesco Guarnieri, y que contaron con música de Edu Lobo, la primera, y de Caetano Veloso y Gilberto Gil, entre otros, la segunda, fueron algunos de los espectáculos «musicales» creados por Boal y sus colaboradores a partir de personajes míticos de la historia de Brasil.

Aquellos espectáculos, hoy de olvidada referencia en la historia del teatro político, funcionaban como grotescas, agitadas y lúdicas lecciones de historia, impartidas como una narración épica salpicada de escenas de intenso dramatismo, y con una constante presencia de la música, medios con los cuales se conseguía incidir indirectamente en la complicada situación del país ya en plena dictadura. Los espléndidos actores del Arena, bregados en la práctica de las distintas técnicas que la programación del grupo les había obligado a desarrollar, y la fuerza provocadora de tensión de la música de raíz popular, convertían el didáctico esquematismo de aquellas obras en un bombardeo de acontecimientos vibrantes que llegaban al público con gran facilidad, contagiándole la fuerza de la

escena y consiguiendo de él una respuesta de exaltada complicidad.

Con las obras de aquella etapa, se empezó a desarrollar en el Arena una dramaturgia que el director y dramaturgo bautizó con el nombre de «sistema comodín» (*sistema coringa*, en portugués) que se basaba en tres pilares fundamentales: la explicitación del punto de vista conductor de la narración, encarnado en un actor ejerciendo de maestro de ceremonias; la ruptura de la identificación del personaje con un actor determinado, y el uso ecléctico de distintos estilos y géneros con una notable presencia de música y canciones:

**Zumbi se proponía muchas cosas y consiguió varias de ellas. Su propuesta fundamental fue la destrucción de todas las convenciones teatrales que se habían transformado en obstáculos para el desarrollo estético del teatro. Se buscaba más todavía: contar una historia, no desde la perspectiva cósmica, sino desde una perspectiva terrena bien localizada en el tiempo y el espacio: la perspectiva del Teatro de Arena y de sus integrantes. La historia no era narrada como si existiera autónomamente: existía solamente referida a quien la contaba.**<sup>11</sup>

A partir de *Arena conta Zumbi*, el sistema comodín fue repetidamente aplicado a distintos temas y en distintas circunstancias, siempre en espectáculos que buscaban la denuncia radical de aquella situación de asfixia que estaba generando la represión de la dictadura brasileña, entonces en manos de Castelo Branco.<sup>12</sup> Aquel juego de rupturas de las convenciones resultó tan eficaz para la idea boliana sobre el reencuentro del público con el teatro, que el director y dramaturgo no dudó en convertirlo en la convención narrativa distintiva del Arena. Al margen de la efectividad distanciadora y didáctica que consiguieron en las reali-

zaciones del Arena, hay que decir que las técnicas del sistema comodín propuestas por Boal constituyen aún hoy un excelente sistema de análisis y de puesta en escena del personaje en una línea podríamos decir que cercana a la idea del *gestus social* brechtiano.

**Así como en nuestra vida cotidiana vivimos rituales y no los percibimos, también en el teatro es difícil percibirlos; por lo tanto se torna necesaria la utilización de ciertas técnicas que permitan al espectador «ver» los rituales como tales, ver las necesidades sociales y no las voluntades individuales, ver la alienación del personaje sin que se establezca con él una relación empática.**<sup>13</sup>

Con todo, a diferencia de Brecht, Boal refrenda la teoría con toda una serie de interesantes técnicas, como las denominadas de «descomposición del ritual», con sus ejercicios de descomposición, repetición y metamorfosis de los aspectos distintivos del personaje, y «máscara social», cuya aplicación sirve para desenmascarar las «caras reales del personaje», perfectamente útiles, a mi entender, en cualquier nivel de puesta en escena que persiga ese tipo de rendimiento significativo de la apariencia del actor.

El laboratorio del Arena continuó en constante alerta. La necesidad urgente de introducir la realidad de la situación brasileña en su pequeña sala dio lugar a un nuevo experimento: el Teatro Diario,<sup>14</sup> que situó la búsqueda de Augusto Boal a un paso de formular lo que sería su gran aportación: la irrupción real, no conceptual, de la realidad en la ficción.

El Teatro Diario nació en los cursos para jóvenes actores que se impartían en el Arena. Cuando surgió aquella nueva vía en la dirección perseguida, el maestro no dudó en ayudar a desarrollarla a fondo. El Teatro Diario dramatizaba con urgencia, casi con sello de «última edición», alguna noticia periodística del día, con la

<sup>11</sup> BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 69.

<sup>12</sup> Durante los veinte años de dictadura militar, Brasil fue presidido sucesivamente por cinco generales: Castelo Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Medici (1969-1974), Geisel (1974-1979), Figueiredo (1979-1984).

<sup>13</sup> BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 99.

<sup>14</sup> En español, Boal denomina «Teatro Periodístico» al Teatro Jornal. Nosotros mantendremos la traducción literal, «Teatro Diario», puesto que consideramos improbable que, en este contexto, la palabra «diario» (o «periódico») pueda tomarse como una referencia a la periodicidad en lugar de referirla a la prensa informativa como genérico.

intención de revelar el carácter sesgado, publicista o directamente manipulador habitual en las informaciones al alcance de la población en un régimen dictatorial. La técnica consistía en aplicar al contenido y a la redacción de la noticia distintos tratamientos de procedencia teatral y musical,<sup>15</sup> reactivos con los que la propia noticia se convertía en reveladora de todas las verdades y mentiras, tergiversaciones y manipulaciones que puede esconder la pretendida objetividad periodística:

[...] La verdad llamada «objetiva» es siempre manipulada y presentada según los intereses de los dueños de los diarios. Cada forma de ficción tiene sus técnicas específicas y lo mismo ocurre con la ficción del periodismo. La novela utiliza la fábula; el teatro realista utiliza el conflicto de voluntades libres; la poesía lírica usa la visión subjetiva que tiene el poeta de la realidad exterior que lo estimula. El periodismo utiliza las técnicas de disgregación: en esto reside su carácter de ficción. El periodismo es un arte, no una ciencia; está más pró-

ximo a la poesía que a la sociología. Y, como todo arte, es político. Y como arte político, es un arma. Y como arma, es utilizada a favor de unos y contra otros. Y como propiedad privada es utilizada por los propietarios, por la burguesía, por las clases dominantes en general, en contra de las clases dominadas, con el objetivo único de perpetuar la dominación. Las técnicas ficticias de la disgregación son utilizadas por los señores contra el pueblo, lo que no impide que el pueblo pueda adueñarse de esas técnicas, y utilizarlas como armas de lucha para su propia liberación.<sup>16</sup>

Los últimos tiempos de Boal en el Arena de São Paulo fueron momentos de gran desasosiego, tanto en el aspecto personal como en el del proyecto colectivo. El recrudecimiento de la represión en Brasil radicalizó la postura combativa de muchos artistas brasileños y, en consecuencia, aumentó el recelo del estado policiaco hacia ellos. La inseguridad que entonces se vivía en Brasil llevó a la compañía a emprender giras fuera del país.

El Arena recorrió los países de todo el continente americano. Empezando por la Universidad de Berkeley en California (Estados Unidos), realizaron una gira que les organizó Joanna Pottlitzer, directora del Theatre of Latin America Inc. y que, según recoge la prensa de la época, «comprende en los Estados Unidos las siguientes universidades: Riverside, Kansas, Indiana Ohio, State University of New York y Rutgers University». Aquel cambio de aires facilitó a Augusto Boal y a su mujer, Cecilia Thumin, el contacto directo y el intercambio de ideas y técnicas con los grupos experimentales más notables de las Américas, como La Mama, Our Place y Open Theatre.<sup>17</sup>

Aquellas salidas de Brasil estaban destinadas a dar resultados tan positivos como el inicio del reconocimiento internacional del trabajo de Boal y del Arena. Una notoriedad merecida, pero que, además, iba a resultar providencial por el curso que tomaron los acontecimientos.

## El exilio y el Teatro del Oprimido

En febrero de 1971, Augusto Boal fue detenido ilegalmente y encarcelado durante varios meses, torturado y juzgado sin garantías. Tras ser puesto en libertad gracias a la presión internacional, Boal fue «oficialmente desterrado del territorio nacional», tal como consta en los archivos de seguridad de la Presidencia de la República de Brasil.

Augusto Boal tuvo que exiliarse de su país. El laboratorio de revoluciones vivas que fue el Teatro de Arena de São Paulo se quedaba sin su principal cultivador de virus agitadores. La recolección de los frutos de todos aquellos intentos de hacer que la realidad irrumpiese en la escena,

llevados a cabo con la gente del Arena en su Brasil natal, tuvo que efectuarla fuera de su país, en un largo exilio que comenzó en Argentina en 1971.

Los primeros años de exilio los vivió en Argentina, donde, además de la proximidad con Brasil, tenía un reconfortante punto de referencia familiar al ser el país de su mujer, Cecilia Thumin. Afortunadamente, el exilio de Augusto Boal empezó en un ambiente propicio, al menos para el desarrollo de sus ideas radicales sobre el papel que podía jugar el teatro en el terreno de la emancipación de los oprimidos. De hecho, el teatro emergente de la América y la Europa de esos años

se hallaba en pleno trance de recoger y amplificar aquella ilusión por el teatro popular. El teatro independiente latinoamericano quería hacer realidad una revolución no sólo escénica, con sus espectáculos agitadores y participativos. Sus gentes empezaban a encontrarse y a comunicarse en el plano más real de su supervivencia como artistas comprometidos con su mundo. Los festivales de teatro empezaron a ser como grandes congresos culturales, extremadamente politizados. En algunos festivales, como el de Manizales (Colombia) en América del Sur, o en el de Nancy (Francia), en Europa, salvando todas las distancias de situación polí-

<sup>15</sup> Cf. p. 181.

<sup>16</sup> BOAL, A., *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, p. 49.

<sup>17</sup> ROUX, Richard, *Le Théâtre Arena...*, p. 211.

tica y económica, empezaban a sentarse las bases éticas y estéticas del teatro del futuro.

La autoridad de Boal en la materia ya era, entonces, incontestable:

[...] Estamos realizando una revolución copernicana al revés: siempre fuimos satélites del arte metropolitano; ahora estamos proclamando que somos el centro de nuestro universo artístico. El teatro verdadero es el teatro latinoamericano. Es decir, éste es nuestro teatro; por lo tanto, es «el» teatro.

Y así ya lo comprenden muchísimos grupos en muchos de nuestros países. En Paraguay, bajo la más violenta represión, un grupo teatral lleva a los campesinos la vida de Jesús: el protagonista y sus apóstoles, y todo el pueblo, hablan en guaraní. Los soldados romanos, en castellano, la lengua del opresor. En Uruguay casi todos los artistas dignos participaron activamente de la campaña electoral del Frente Amplio con espectáculos en calles, estadios, camiones, y en el contacto vivo con el pueblo vivo, fabricando su estética, y dándose cuenta de que ya no pueden volver a los teatros tradicionales con el mismo instrumental artístico que usaban antes. En Brasil, el teatro popular, paradójicamente, sigue su desarrollo clandestino utilizando técnicas de Teatro Diario. En Perú, el teatro campesino habla en quechua; en Colombia, en Argentina, un sinnúmero de grupos desarrollan las técnicas más convenientes para sus objetivos, para el diálogo con su pueblo.

Pero es claro que nuestra liberación cultural no es «nacional»; es decir, no es la totalidad de la nación que se libera de la cultura importada. Nuestra liberación cultural coincide con nuestra liberación popular. El pueblo (las clases trabajadoras y los grupos sociales que a ellas se asocian) necesita crear su propia cultura. Pero a la burguesía y a la oligarquía les basta con la cultura de los colonizadores, que, en verdad, los expresa mucho mejor a ellos que la cultura del pueblo al cual no pertenece.

Y esto nos lleva al segundo aspecto de nuestra revolución copernicana al revés; los artistas siempre ocuparon el centro de sus relaciones con los espectadores. ahora debe ser al contrario; el espectador (el pueblo) debe ser el centro del fenómeno estético. Nosotros, los exsatélites, somos ahora el centro de nosotros mismos. ¡Así perteneceremos al pueblo! Y otra vez se produce en nuestras conciencias la necesidad de otra revolución copernicana; volvemos a ser satélites, pero de un nuevo universo en cuyo centro está el pueblo. Los artistas producen y los espectadores consumen; ésta es una visión netamente burguesa que hay que eliminar: los espectadores deben ser también productores. El verdadero artista popular es el que, además de saber producir arte, debe saber enseñar al pueblo a producirlo. Lo que debe ser popularizado no es el producto acabado, sino los medios de producción. En este sentido, felizmente, la revolución ya está en camino en muchos de nuestros países, y el teatro va mucho más allá de las instituciones, de los rituales convencionales, y abandona el teatro templo para transformar en teatro todos los locales donde el hombre trabaja y vive, y abandona la vieja idea del actor-sacerdote, para transformar en actor a todos los hombres. Cuando quieren defender sus ideas, los obreros no estudian oratoria antes de participar en una asamblea; los obreros también pueden utilizar el teatro sin necesidad de pasar cinco años en el Conservatorio... [...].<sup>18</sup>

Éste y otros textos, como la categorización de las diversas formas del teatro popular –y antipopular– y también la explicación del funcionamiento de las técnicas del Teatro Diario, fueron recogidos por Boal en el libro *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, publicado en Argentina en 1975.<sup>19</sup>

En los primeros años del exilio argentino, Augusto Boal se entregó a la conversión en obra escrita de todo el arsenal de material didáctico para la acción teatral que había desarrollado hasta entonces.

Ello sin abandonar sus otras facetas de director de escena y novelista. Es una época prolífica en la que produce textos de gran calidad e interés, como la novela *Milagre no Brasil*, sobre su encarcelamiento, la obra teatral *Torquemada*, sobre la tortura, que él mismo pone en escena en varios países, y crea también espectáculos importantes en teatros de América del Sur y de Europa. Con todo, será el gran impacto del Teatro del Oprimido lo que iniciará la bola de nieve que convertirá a Augusto Boal en la figura internacional que es hoy.

*Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* vio la luz de las librerías en 1974. Boal sistematizó en esta obra toda la experiencia acumulada en su camino hacia la conversión del tradicional sujeto pasivo del ritual teatral, el espectador, en sujeto activo: en actor igualmente capaz de actuar y de inventar ficciones.

Decíamos al principio de esta introducción que el *Teatro del oprimido* podía considerarse una poética teatral verdaderamente alternativa: un tratado sobre cómo dejar de considerar el teatro como algo casi mágico en poder de unos cuantos iniciados y ponerlo al servicio del pueblo. El abrazo ya nada metafórico entre la escena y su, hasta entonces pasivo, público, produce cosas tan estimulantes como un espectador capacitado para intervenir en una acción dramática para transformarla y reconducirla a su gusto. Y el mundo progresista post-mayo-del-sesenta-y-ocho estaba aún en un punto suficientemente optimista para aprovechar esa oferta inesperada del teatro.

Augusto Boal lo explicaba así en la reveladora entrevista que le hizo Émile Copermann en 1974, y que incluyó en la edición francesa de su *Teatro del oprimido*:

Lo que me propongo hacer en este trabajo es un relato de mi participación personal en el sector del teatro, y de todas las experiencias que hicimos considerando el teatro como lenguaje apto para ser utilizado por cualquier persona, tenga o no aptitudes artísticas. Intentamos mostrar en la práctica cómo puede el teatro ser puesto al servicio de los oprimidos para que éstos se expre-

<sup>18</sup> BOAL, A., *Técnicas latinoamericanas...*, p. 118.

<sup>19</sup> Esta obra, aun habiendo aparecido con posterioridad a *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, que se publicó en 1974, recoge escritos anteriores representativos de ese punto álgido del teatro político en América del Sur.

sen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos.

Necesitamos un teatro que nos ayude a cambiar la realidad. No solamente que ayude a cambiar la conciencia del espectador. El espectador que va a cambiar su realidad, la cambiará con su cuerpo. Es decir, que en una revolución, en una lucha contra varios tipos de opresión, global, se actúa con la conciencia, se actúa con el cuerpo. Hay que liberar al espectador de su condición de espectador, de la primera opresión con que choca el teatro. Espectador, ya estás oprimido porque la representación teatral te ofrece una visión acabada del mundo, cerrada; inclusive si la apruebas, ya no puedes cambiarla. Hay que liberar al espectador de su condición de espectador; entonces podrá liberarse de otras opresiones.

Vas a ver una obra feminista. Una mujer oprimida, como feminista, debe poder expresar su propia opinión, pero no después del espectáculo, en el «diálogo», con los actores. No. El espectáculo termina. El diálogo comienza. No. En ese caso, los actores tienen el papel de maestros de ceremonias, como un rato antes. Tú hablas, el otro habla. Está previsto. Eso no cambia nada del espectáculo. La opresión continúa. Todas las formas de teatro deben servir al espectador para salir de su condición de espectador.<sup>20</sup>

Una declaración de principios que hace honor a la posición izquierdista y luchadora desde la que Augusto Boal realizó sus sucesivas experiencias, profesionales o altruistas, artísticas o pedagógicas, que constituyeron la base de su obra emblemática.

*Teatro del oprimido* era, efectivamente, el corolario de aquella filosofía del encuentro del teatro con la sociedad que había ido creciendo en la trayectoria de Augusto Boal como director y dramaturgo de una compañía teatral independiente y que había alcanzado la madurez en la serie

de experiencias educativas en ámbitos muy populares de América del Sur, realizadas en los primeros tiempos de su salida de Brasil.

Boal había conseguido convertir aquella filosofía en praxis con la propuesta concreta de un conjunto de técnicas perfectamente experimentadas, expuestas con un lenguaje y una estructura de gran eficacia pedagógica. Un conjunto de juegos y ejercicios para actores y para no actores, como reza el título de la segunda parte de su obra, y de formas de representación y de relación escena-público pensadas y diseñadas exclusivamente para iniciar a cualquier persona en la práctica teatral. Siempre, no se olvide, con la finalidad de dar la palabra al espectador.

El Teatro del Oprimido de Augusto Boal, se desarrolla, pues, alrededor de un principio esencial: la práctica del arte escénico como actividad educativa en un sentido amplio, dedicada exclusivamente a contribuir a un cambio social prioritario. A partir de ahí, el arte escénico puede entenderse y practicarse considerando siempre la posibilidad de transformar su función tradicional de espectáculo lúdico o cultural, en otra de utilidad distinta: el teatro como alternativa a actividades sociales educativas en cuya naturaleza no está necesariamente la representación teatral. El Teatro del Oprimido concreta tal principio proporcionando las herramientas y los saberes necesarios para iniciar a los «no actores» a la creación y la representación teatrales y poniendo las bases de unas formas particulares de relacionar la ficción y su público.

Las formas y las fórmulas de representación y de relación escena-público que propone el Teatro del Oprimido son diversas. Es probable que el máximo exponente sea el llamado Teatro Foro, donde el espectador decide y realiza él mismo las acciones que han de llevar una situación por los derroteros que él considera más efectivos para sus intereses.

<sup>20</sup> BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 16.

<sup>21</sup> *Jeu*, núm. 27. «Le Théâtre de l'opprimé: stop! ce n'est pas magique... Entretien avec Augusto Boal», Québec, 1982.

O el Teatro Invisible, donde el actor entra en el núcleo mismo de su destinatario, el espectador, sin que él lo sepa.

El Teatro del Oprimido conduce a sus practicantes hacia una especialización de contenido declaradamente tendenciosa: negar el mencionado «adoctrinamiento coercitivo» aristotélico y restituir la iniciativa a sus propietarios originales. La reinención del teatro que hace Boal, al mismo tiempo que propone esas nuevas formas de relacionar ficción y realidad que mencionábamos, desarrolla para la ficción unas estructuras dramáticas que se asientan sobre la decisión de mostrar exclusivamente las opresiones sociales que reducen la libertad del individuo.

**El opresor es aquél que utiliza su estatuto social como arma para reducir al otro a la pasividad, a la sumisión, a la condición de objeto. Por ejemplo, si mi hijo quiere oír su música muy fuerte y yo le digo: «Esto me molesta, sal de aquí, yo soy tu padre», yo utilizo una de las armas del arsenal que me confiere mi estatuto social. Me convierto en un opresor. Se pone a menudo la cuestión de la opresión entre hombre y mujer. El amor puede oprimir o no. Si yo amo a alguien que no me ama, esa persona, ¿me oprime porque no me ama, o debe amarme porque yo la amo? La pregunta no se plantea así. Se trata de un problema individual; cada cual se las arregla para ser amado. Pero si alguien dice: «Yo soy tu marido y tú vas a hacer tal cosa» o «Yo soy tu mujer y exijo tal cosa», uno está utilizando las armas de su posición social, luego hay opresión.<sup>21</sup>**

Las intenciones del Teatro del Oprimido son, pues, también en ese terreno, bien claras: se trata de facilitar el reconocimiento de la naturaleza de las opresiones, de modo que puedan ser combatidas. Es decir, Augusto Boal no propone

únicamente restituir al profano su derecho a officiar, sino que, además, también le invita y le enseña a llevar la creación dramática al terreno de sus intereses.

Con este objetivo, la poética boaliana explica con simplicidad el funcionamiento estructural de agentes y pacientes de la acción dramática y enseña a introducir en sus situaciones aquellos conflictos que reflejan relaciones de opresión. En esa dirección, el Teatro del Oprimido propone un repertorio de técnicas de expresión real y de improvisación teatral con que llegar a crear acciones dramáticas a partir de los deseos verdaderos de quienes las habrán de representar. Y también, además de enseñar a construir y a manejar las estructuras de roles opresores y oprimidos, enseña a convertir esos roles en personajes. Y a dar la palabra y el protagonismo a los personajes oprimidos.

La contestación boaliana al «sistema coercitivo» de Aristóteles llegó, pues, con el Teatro del Oprimido, a un punto sin retorno.

Para que se entienda esta poética del oprimido es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, «espectador», ser pasivo, en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Espero que queden claras las diferencias: Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que éste actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho a pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una «catarsis»; en el segundo, una «concienciación». Lo que propone la poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que

actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio –en resumen, se entrena para la acción real. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un «ensayo» de la revolución. El espectador liberado, un hombre íntegro, se lanza a una acción. No importa que sea ficticia: ¡importa que sea una acción!<sup>22</sup>

O sea que en el Teatro del Oprimido, el teatro deja de hablar de política para convertirse en activismo político. El Teatro del Oprimido es una idea política en acción. Hacerlo implica necesariamente una inmersión en un proyecto voluntario de transformación de la realidad, por pequeña que sea la escala a la que se realice. Todo aquél que se involucra en su realización, tanto sus animadores como sus practicantes espectadores-actores, hace política.

Yo tengo muchas ideas políticas, algunas de las cuales son esenciales e indisolubles de las técnicas del Teatro del Oprimido. Por ejemplo, si alguien quisiera utilizar el Teatro Foro de una forma no democrática, no podría hacerlo. Para utilizar el Teatro Foro y dar la palabra a todos los presentes, es indispensable –resulta evidente– ser democrático y aceptar el hecho de que todos tienen derecho a hablar, a decir lo que piensan. O sea, la base debe ser la misma: únicamente las personas que creen que los oprimidos pueden liberarse, solamente quienes creen en la democracia teatral y en la democracia en general pueden utilizar el Teatro Foro. El Teatro Foro no puede ser utilizado como medio de propaganda política; no puede ser utilizado de manera intransitiva, porque es en sí mismo, esencialmente, diálogo. Estas ideas genera-

22 BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 17.

23 *Jeu*, núm. 27, *op. cit.*

24 Paulo Freire (1928-1997) es el creador de la Pedagogía del Oprimido.

## Nuevas opresiones

El Teatro del Oprimido comenzó a hacer fortuna. El mundo, al inicio de la década del setenta, tenía a su juventud más politizada en plena resaca de todos los maños del sesenta y ocho que se habían dado a mayor o menor escala en tantos lugares del planeta. Aquella generación, a parte de haber aprendido a correr delante de la policía y a defenderse de sus cada vez más sofisticados medios de represión urbana, cree en la participación, en la pedagogía activa, en el arte popular, en la autogestión, en la posesión de los medios de producción para salir de la reglamentación capitalista e imperialista basada en la inevitabilidad de la dialéctica de explotadores y explotados.

Pero en Argentina, la convulsa y progresivamente deteriorada situación política de la época del regreso de Perón se puso pronto en contra del talante democrático de su trabajo, fundamentalmente «subversivo», para los regímenes policiales que no tardaron en hacerse con el país. Augusto Boal se marchó entonces a vivir a Portugal. La gente de A Barraca, de Lisboa, una de las compañías de teatro independiente más importantes y populares del Portugal de entonces, le había ofrecido la posibilidad de trabajar con ellos. Se quedó dos años en Lisboa y para A Barraca dirigió tres espectáculos siguiendo la línea de trabajo desarrollada en el Arena, consiguiendo de nuevo un gran éxito de público con el *remake* de *Tiradentes*, esta vez contado por A Barraca. De Portugal se marchó a Francia, contratado como profesor de la Sorbonne Nouvelle de París, trabajo que le proporcionó una gran movilidad para la continuidad internacional de su trabajo teatral. La relativa disponibilidad de un exiliado político para moverse por el mundo facilita a Augusto Boal la posibilidad de convertirse en una especie de profesional *free-lance* con capacidad para trabajar en cualquier lugar del mundo. No obstante, París se convirtió, en efecto, en el centro de un constante ir y venir de Augusto Boal, que montó talleres que introducían el Teatro del Oprimido en infinidad de países siempre con

gran éxito. Y en aquella ciudad se fundó en 1978 el primer centro estable dedicado enteramente a aquella actividad: el CEDITADE (Centre d'Étude et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression), todavía activo con el nombre de CTO (Centre du Théâtre de l'Oprimé).

Taller tras taller, el mundo del Teatro del Oprimido se fue desarrollando a través de una especie de transmisión oral, de cadena que ampliaba sin cesar la nómina de maestros, animadores culturales, trabajadores sociales y directores y actores que, convertidos en nuevos *coringas*, añadían a su oficio o a su arte la dimensión altruista de aquella actividad. Su práctica se extendió para llegar a ambientes sociales muy distintos, aunque la extensión de la utopía contó siempre con un lastre real e inevitable: tener que depender financieramente de la iniciativa social, pública o privada, de gobiernos, municipios, universidades y de sus siempre sigilosas prioridades económicas.

También es cierto, sin embargo, que la misma variedad de ambientes y de condicionantes económicos que introduce la práctica la internacional del Teatro del Oprimido propiciará una evolución cuyos aspectos más llamativos no pasarán desapercibidos al ojo atento de su artífice.

**Viviendo primero en Lisboa y después en París, trabajé durante una quincena de años en muchos países de Europa con emigrantes, maestros, mujeres, obreros originarios de países en los que subsistían las opresiones que yo conocía bien en la América Latina: el racismo, el sexismo, las condiciones de trabajo insoportables, los sueldos miserables, los abusos de la policía... En los talleres del Teatro del Oprimido aparecieron opresiones que yo desconocía: la soledad, la imposibilidad de comunicación con los otros, el miedo al vacío. Para alguien que, como yo, había huido de dictaduras explícitas, crueles y brutales, era natural que aquellos temas pareciesen de entrada superfi-**

**ciales y poco dignos de atención. Era como si yo, de una forma mecánica, pidiera siempre: «Pero, ¿dónde están los policías?» Porque yo estaba acostumbrado a trabajar con opresiones concretas y visibles.**

**Poco a poco, cambié de parecer. Descubrí que el porcentaje de suicidas era mayor en países como Suecia o Finlandia, por ejemplo –donde las necesidades esenciales del ciudadano en lo que concierne a la vivienda, la salud, la alimentación y la seguridad social estaban satisfechas– que en países como los nuestros, los países del Tercer Mundo. En América Latina sobre todo se muere de hambre; en Europa, de sobrealimentación. Pero, sea cuál sea su forma, es de muerte de lo que se trata siempre. Y, pensando en el sufrimiento de quien elige matarse para acabar con su miedo al vacío o con las angustias de su soledad, yo me decidí a trabajar con estas nuevas opresiones y a considerarlas como tales.<sup>25</sup>**

La publicación en 1990 de *L'Arc-en-ciel du désir* da bien la medida de la evolución o de la adaptación del Teatro del Oprimido a nuevos contextos. Esta nueva obra vuelve a evidenciar que el *work in progress* boaliano no frena sus experimentos y que parece decidido a potenciar algunas de las aparentes perversiones que estaban cambiando algunos aspectos característicos del «método Boal»: la progresiva invasión de la casuística social del Teatro del Oprimido por un alud de opresiones interiores del individuo. Una realidad no sólo es aceptada por el padre de la criatura, sino que es alimentada con la incorporación de nuevos ejercicios y juegos capaces de atender a esa nueva demanda de ayuda de la gente

El Arco Iris del Deseo desarrolla una serie de nuevos ejercicios de introspección en público, cuya práctica, aun partiendo de la conversión de las opresiones reales en representación teatral, abre un sutil camino para un mejor autoconocimiento, para un mayor acercamiento del individuo a las causas interiores de los

25 BOAL, A., *L'Arc-en-ciel du désir*, p. 16.



problemas exteriores. A partir de la hipótesis «los policías están en la cabeza y los cuarteles en el exterior», un seminario terapéutico —«Flic dans la tête»— que se realizó durante dos años en París, trató de descubrir, mediante una serie de ejercicios de introspección, «cómo los *flics* [policías] han entrado en nuestras cabezas, y de inventar los medios para hacerlos salir».<sup>26</sup>

La didáctica de Boal muestra ahora una exquisita pertinencia al entrar en el terreno de los sentimientos personales describiendo al ser humano como un compendio de cualidades sensitivas, emotivas y racionales. Con un planteamiento cla-

ro y osadamente esquemático de la problemática psicosocial de las personas, el Teatro del Oprimido se propone ahora atacar las «enfermedades» de los individuos en la vivencia social, aplicando la medicina de la distancia que les confiere su conversión en materia dramática analizable y transformable. El laboratorio del Teatro del Oprimido añadía así a la función educativa y social que había conseguido extraer de su arsenal de ejercicios y juegos teatrales, un nuevo rendimiento: el terapéutico. Un ámbito que acercaba, además, las posibilidades de su propuesta —hasta entonces circunscrita al

ámbito del trabajo social— al campo de la psicoterapia curativa.

**O usted hace política, o hace metafísica o hace terapia. Quiero decir que el teatro es un lenguaje. Se ocupa de todas las actividades humanas. Algunas en el sentido de terapia, como es el caso de ésta. Zerka Moreno, viuda del creador del psicodrama, Jacob Levy Moreno, y Greta Leutz me invitaron a abrir un congreso de psicoterapia de grupo en Amsterdam. Fui; pero dije: «No soy terapeuta». Ellas dijeron: «No lo es, pero su trabajo es terapéutico».**<sup>27</sup>

## Actores

La dedicación de Augusto Boal a propagar y desarrollar nuevos campos de acción para su Teatro del Oprimido no significó su abandono definitivo de los escenarios profesionales ni el arrinconamiento de su faceta pedagógica en la dirección de actores, su primer ámbito experimental y la base de todo su trabajo.

**[...] me gusta trabajar con actores profesionales; me gusta tanto como trabajar con personas que no son actores. Me gusta trabajar con buenos actores. Con los malos es terrible... Lo he hecho... Los buenos actores aman el teatro invisible, para ellos es una manera de arriesgar algo, al mismo tiempo que es también una manera de no sentirse mercancía. Cuando en un teatro empieza el espectáculo de pago, el espectador mira al actor y se dice: ¿acaso merece el dinero que he pagado? Si se ríe, si le gusta la representación, olvida el dinero. Pero es necesario que el espectador olvide el dinero para relacionarse con el actor. En el teatro invisible, no. El actor se siente liberado de ese tipo de relación, crea con mayor facilidad. Muchos aman doblemente el**

**teatro invisible, como personas, como actores. Se valoran, se sienten el mago del que hablábamos, con dos placeres: el de actuar, de provocar el ¡ah! de satisfacción del público, y a ello agregan un segundo ¡ah!, el de cómo hacer, en tanto que espectador, el pase de prestigiosidad.**<sup>28</sup>

El mago magistral capaz de fascinar a su público sacando los conejos del sombrero, pero que, al acabar su juego de magia, les enseña el truco: una de las metáforas preferidas del maestro Boal.

Desde los primeros tiempos del Arena, Boal dirigió siempre a sus actores haciéndoles participar intensamente en la creación del personaje, considerando que ellos eran, en definitiva, quienes tenían la responsabilidad de hacerlo convincente ante el público, noche tras noche.

**La dirección de Boal era muy poco actuante en el sentido de imposición de alguna cosa. Era una dirección interrogativa, de apertura de posibilidades. En verdad quien hacía el espectáculo eran los actores, Boal hacía la crítica. Ese método interrogativo es un método in-**

**teresante. En el Teatro de Arena empieza a aparecer una negación de la figura del *metteur en scène*, del director como creador del espectáculo; en el Teatro de Arena, el espectáculo lo creaban las personas.**<sup>29</sup>

Boal nunca negó la posible inutilidad del director, a partir de una eventual entrega al actor de sus saberes y continuó aplicando —y enseñando— unas técnicas de análisis del personaje basadas en la lectura de toda la complejidad de relaciones que cada personaje puede desarrollar implícitamente consigo mismo y con su entorno.

La propia idea de buscar toda la gama de interacciones que se produce en la percepción del mundo de una persona que emana de El Arco Iris del Deseo, además de ser un juego de buen rendimiento terapéutico en su aplicación con los no-actores, funciona como un eficaz método de profundización en los personajes de obras ya existentes. La aplicación con este objetivo de alguna de las técnicas de improvisación del «arsenal» del Teatro del Oprimido abre grandes posibilidades de penetración «teórica» en el papel, al

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>27</sup> Entrevista aparecida en el periódico de São Paulo *A Folha* el 6-9-1998.

<sup>28</sup> BOAL, A., *Teatro del oprimido*, p. 244.

<sup>29</sup> ROUX, R., *Le Théâtre Arena...*, p. 193.

mismo tiempo que propone ejercicios escénicos que ayudan al actor a encontrar una buena manera de enfocar la representación de su personaje. La nueva edición de *Jogos para atores e não-atores*, publicada en Brasil en 1998, incorpora técnicas útiles para el trabajo actoral en el teatro de repertorio, cuya eficacia ha sido comprobada incluso con actores de los recursos y la profesionalidad de los de la Royal Shakespeare Company, con quienes Boal realizó en julio de 1997 un trabajo sobre el *Hamlet*, de Shakespeare.

**Interrogatorio (ejercicio perteneciente al apartado: «Para desarrollar el subtexto: enraizar el diálogo»).**

**Un actor se sienta en el banquillo. Sin salir de su personaje, es interrogado por el grupo sobre lo que piensa de**

**los otros personajes, sobre los acontecimientos de la obra, de su vida, de su ideología, sus gustos y sus fobias, o cualquier otra cosa, incluso absurda. Los actores deben cuestionar al del banquillo sin salir de sus personajes. El ejercicio es conducido como una batalla, enérgicamente.**

**[...] Se debe crear un clima de duelo en el cual los actores deben siempre defender, en cualquier circunstancia, a sus personajes, ¡pasionadamente! ¡Teatro es pasión! *Hamlet*: cuando estábamos utilizando esta técnica durante la demostración con la que concluimos nuestro trabajo con los actores de la Royal Shakespeare Company, durante la primera escena del fantasma, donde él dice que será castigado «hasta que mis crímenes sean purgados», un**

**espectador preguntó qué crímenes eran esos. La verdad es que en la obra sólo se habla bien del difunto rey —¿qué crímenes había cometido, entonces? El excelente actor que interpretaba al fantasma tembló, pensó y salió con esto: «Soy rey, y como rey fui llevado a trabar muchas guerras. En todas las guerras, como sabemos, los soldados cometen excesos, cometen crímenes. El rey es responsable de todos esos crímenes cometidos por sus soldados.» Una bella explicación, sin duda, y que, como es lógico, ayuda al actor a crear su personaje.<sup>30</sup>**

Una muestra, todo ello, de la culminación actual del trabajo de este escritor, pedagogo y director teatral, inmerso en un proceso cuya vitalidad parece indicar que

## Legislar el deseo

Así es. Cuando muchos creían —puede que hasta su propio creador— que el Teatro del Oprimido abandonaba irremisiblemente su vocación fundacional de mejorar la vida de los colectivos menos afortunados, cediendo a la creciente individualización de la problemática de los hombres y las mujeres contemporáneos, surge un nuevo reactivo que da la gran sorpresa. Las circunstancias —y, por supuesto, los reflejos de Augusto Boal— consiguen que el trabajo de tantos años por un teatro que sea capaz de intervenir en la transformación real del mundo, logre promover, nada más ni nada menos, que la conversión de los deseos en... ¡leyes! No unas leyes maravillosas, justas y necesarias, pero existentes sólo en una ficción dramática inventada. No. Se trataba de leyes reales.

En 1993, el Teatro del Oprimido consiguió, en efecto, llevar la utopía al terreno de lo práctico. En un lugar del mundo llamado Río de Janeiro, los deseos hu-

manos generados por la necesidad social, desvelados y analizados, en este caso, mediante la práctica del Teatro Foro, podían convertirse en preceptos civiles legales, en leyes discutidas, ratificadas, sancionadas y promulgadas por un parlamento democrático.

Entre 1993 y 1996, Augusto Boal, como cabeza visible —y voz audible— de un numeroso grupo de animadores sociales y culturales cariocas identificados con el Teatro del Oprimido, ocupó su escaño de *vereador*<sup>31</sup> en la Cámara Municipal de la hermosa y llena de problemas capital del Brasil. Los votos de sus conciudadanos y conciudadanas en las elecciones de 1992 así lo habían decidido.

Esa experiencia inaudita e insólita, que Augusto Boal, con sus innegables reflejos propagandísticos, bautizó rápidamente con el nombre de Teatro Legislativo, surgió a partir del momento en que el Centro de Teatro do Oprimido de Río de Janeiro dejó de recibir ayudas de la Admi-

nistración y decidió disolverse ante la imposibilidad de llevar adelante el trabajo de animación y educación que realizaba en los ámbitos más pobres de Río. Lógicamente, para la vena agitadora del grupo capitaneado por Boal no parecía muy adecuada una retirada silenciosa, así que tomaron la decisión de hacer un poco de ruido y despedirse participando en la campaña electoral para la Cámara Municipal de la ciudad, apoyando al Partido dos Trabalhadores, la formación de izquierda liderada por Lula. Para dar coherencia a aquel apoyo que se suponía puramente testimonial, el PT les pidió que formaran parte de su lista electoral, y el propio Augusto Boal asumió la decisión de su grupo de que fuera su nombre el que figurara en ellas.

Se trataba de armar ruido, pero todo hacía suponer que el lugar que ocupaban en la lista no les permitiría salir elegidos. Pero la que organizó el Teatro del Oprimido en las calles de Río fue de tal mag-

30 BOAL, A., *Jogos para atores e não-atores*, p. 298.

31 *Vereador* es el nombre que se da en portugués al miembro de la cámara legislativa de la ciudad de Río de Janeiro. Augusto Boal fue elegido *vereador* por el Partido de los Trabajadores (PT) en las elecciones de 1992 y ejerció el mandato durante toda la legislatura, entre 1993 y 1996.

nitud y fue tan considerable la resonancia en la prensa de las revulsivas y populares representaciones callejeras de Teatro Foro y de las espectaculares manifestaciones teatralizadas que amenizaron la campaña, que todo ello se convirtió en una inestimable publicidad gratuita.

Contra todo pronóstico, Augusto Boal, como representante del CTO de Río de Janeiro, salió elegido y ocupó su escaño de *vereador* en la cámara legislativa de su ciudad. De pronto, la subvención para la asesoría del escaño representaba la posibilidad de reforzar el grupo y de retomar con mayor fuerza la labor de descubrir el «deseo» de mejora de las capas más populares para convertirlo en acción teatral, aplicando, por supuesto, las técnicas de provocación e improvisación del Teatro del Oprimido. Pero, ahora, aquellos deseos surgidos de la ficción se encuentran con que tienen a uno de sus provocadores, el

ideólogo, además, sentado en la cámara que hace las leyes de la ciudad, representándoles.

El Teatro Legislativo empezó en seguida la redacción y presentación de leyes surgidas por aquella particular vía teatral alternativa... ¡alguna de las cuales llegó incluso a ser aprobada! Los primeros resultados de ese periplo se publicaron en Brasil en 1996, aún en pleno mandato, y con un buen número de proyectos de leyes populares circulando todavía por los vericuetos parlamentarios de la Cámara.<sup>32</sup>

Aunque, por otra parte, el precio de aquel nuevo éxito fue, para él, en aquellos momentos, bastante alto, al tener que hacer frente a una campaña de denuncias de corrupción y a una serie de juicios de los que él y su Teatro Legislativo salieron imolutos.

La crónica de esa experiencia pionera, ya completada, se ha publicado reciente-

mente en lengua inglesa, y Augusto Boal se halla dispuesto de nuevo a exportar al mundo la experiencia brasileña del Teatro Legislativo. Tanto es así, que, en noviembre del noventa y ocho, otra andadura, de nuevo utópica, del Teatro del Oprimido se inicia en el Greater London Council, la cámara legislativa londinense que fue cerrada por Margaret Thatcher en 1986, con la realización de una sesión de Teatro Foro, con intervención de grupos de Teatro del Oprimido de varios puntos del mundo, con transmisión directa del sonido vía Internet, y una –teatral–promulgación simbólica de las leyes populares redactadas entre todos los participantes, presentes e internautas, en tan solemne acto:

**La promulgación de esas leyes será meramente simbólica. Mas, sin los símbolos, ¿qué sería de la civilización?**<sup>33</sup>

## Hacer Boal

No sé si lo dicho hasta ahora deja entrever que el fenómeno del Teatro del Oprimido y sus secuelas, pese a su prolongada vida, su internacionalidad y la solidez ideológica de sus postulados, ha sido y es un movimiento fundamentalmente minoritario. Su conocimiento y su práctica se ha dado siempre preferentemente en circuitos muy especializados de la pedagogía y el trabajo social, tanto del ámbito público como del privado. Si, en alguna ocasión muy puntual, ha obtenido un cierto eco mediático, es probable que haya sido casi siempre a causa de algún aspecto «espectacular», en la óptica, claro, de los criterios sobre lo que es o no es «noticia-ble» que rigen la información en un determinado contexto. Momentos como la irrupción novedosa del Teatro Invisible en las calles de Estocolmo, con la intervención real de la policía, las acciones en el metro parisiense o la espectacular pre-

sencia callejera conseguida durante la campaña electoral del PT en Río de Janeiro que citábamos antes, han sido algunas de las escasas ocasiones en que el Teatro del Oprimido ha dado fe de vida más allá de los ámbitos donde realmente realiza su misión.

¿Qué significa, entonces, hacer Boal? Significa, simplemente, hacer teatro, aprender a hacerlo, perder el pudor para hacerlo, encontrarse por sorpresa con la satisfacción y la emoción de hacerlo.

Aunque Augusto Boal siempre refleja en sus escritos experiencias ejemplares, casos interesantes, extraídos de la práctica realizada aquí y allá a lo largo de los años, en su práctica cotidiana, hacer Teatro del Oprimido no significa que siempre sucedan cosas originales ni que aparezcan casos dignos de ser citados. A menudo lo que pasa no es gran cosa, incluso parece que ni siquiera es bueno,

emocionante o divertido. Pero es teatro; un teatro ciertamente especial en el que quienes ejercen eventualmente de espectadores observan a quienes ejercen eventualmente de actores, con una intensidad y una perspicacia notables. Con un saber en el que todo el mundo es experto. Se trata de las personas, de la vida, de la realidad. Y para doctorarse en esa materia no se precisa haberla estudiado. Basta con estar en el mundo. Un teatro en cuya práctica siempre llega ese momento en que todos los participantes saben lo que quieren alcanzar con lo que dicen y lo que hacen, y actúan creyendo firmemente en ello.

Cuando, haciendo Boal, uno hace de espectador de una actuación, de un juego, de un ejercicio, se siente como el copiloto más experto en conducción que el mismo conductor, el cual va viviendo interiormente la manera en que habría que conducirse para llegar sanos a destino. Pero pa-

<sup>32</sup> La obra de Augusto Boal *Teatro Legislativo*, publicada en Brasil en 1996, contiene un apéndice con las leyes presentadas y aprobadas en la Cámara, así como las que entonces se hallaban en trámite.

<sup>33</sup> Cf. p. 174.

ra este espectador la propiedad de su pensamiento es inviolable y tiene la libertad, el derecho de hartarse de tanta impericia y de arrebatarle el volante al conductor manazas para demostrarle, poniéndose en su sitio, cómo deben hacerse realmente las cosas.

La sola existencia de esa posibilidad, es decir, la *ausencia de la convención de inviolabilidad de la escena* y de aquello que pasa en ella, incluso del personaje, basta para destruir la pasividad receptora, el conformismo del espectador ante lo ajeno, para sumirlo en un interés auténtico y profundo por lo que los actores están representando, que en cierta manera es tam-

bién suyo. El seguimiento que provocan esas actuaciones es así tan profundo y tan activo intelectualmente, que el rito teatral se renueva y, de pronto, parece volver a adquirir la esencia coral de su origen, aun produciéndose en su forma cultural más evolucionada en Occidente: la palabra, la verosimilitud situacional, el reconocimiento social de los personajes y de sus conflictos.

Todo es una pura ficción, un simple juego. A veces es incluso inevitable que, ante la visión de un grupo de gente haciendo Boal, no se suscite esa cuestión un poco como para poner en duda la trascendencia que se le suele dar a su efica-

cia social. Una ficción, un simple juego, ¿qué queda de ello, después? Pero esa pregunta tiene, a nuestro entender, una respuesta: se trata de un juego, de una ficción que, sin embargo, son una verdadera y –perdonen la redundancia– palpable realidad sensible, puesto que el Teatro del Oprimido lleva el juego y la ficción al terreno de más difícil acceso de la vida real: el de la autoestima de las personas.

Permítanme insertar aquí, como ejemplo de esta aproximación al significado de hacer Teatro del Oprimido, el relato que hace Boal de una de sus experiencias:

## Ella hizo sonreír a su hermano

(Una experiencia de Teatro Foro de tres minutos)

En septiembre de 1989, me invitaron a dar un taller para el congreso brasileño de chicos y chicas de la calle en Brasilia, en el estadio Mané Garrincha. Debido a una cierta desorganización inevitable en este tipo de encuentros, acabé con sólo la mitad del tiempo inicialmente previsto.

En noventa minutos, yo tenía que hacer teatro con unos ochenta adolescentes de edades entre 12 y 17 años. Eran un agitado y ruidoso grupo que nunca había hecho teatro. Mi trabajo iba a enseñar algo útil que ellos podrían dirigir más tarde sin mi ni ninguna otra persona. Por supuesto, yo pensé en el Teatro Foro. Como no había obra o escena que sirviera como modelo, decidí hacer el foro de tres minutos.

Empecé con una cuestión: «¿Qué es teatro para ti?»

Sus respuestas aludían a la televisión, el único teatro que conocían. Pero ellos hablaban sobre todos los tipos de teatro.

«Teatro es ser capaz de inventar la vida en lugar de dejarse llevar por ella».

«Teatro es verlo todo en una escala más grande».

«Teatro es la profesión de los actores».

«¿Qué es un actor?», pregunté.

«Un actor es una persona mejor que

nosotros, porque nosotros podemos vivir una sola vida, mientras ellos pueden vivir muchas».

«¿Qué? ¿Cómo?»

«Porque ellos estudiaron cómo hacerlo».

Entonces la única diferencia entre estos chicos y chicas y los actores de televisión sería que los actores han estudiado. «¿Qué estudiaron?», pregunté. «¿Es algo muy difícil?»

«Estudiaron cómo caminar para atrás y para delante sin chocar. Estudiaron cómo hablar fuerte y cómo llorar y echar lágrimas de manera que nosotros podamos sentir tristeza, y cómo reír tanto que nosotros nos podamos sentir felices».

A su manera, los chicos me estaban diciendo que los actores eran gente que ha estudiado cómo usar sus cuerpos de la mejor manera. Sugerí que intentáramos algunos ejercicios físicos como hacen los actores, solo para divertirnos. Entonces hicimos algunos juegos de imagen –diálogos mudos, que consistían en imágenes (*imagery*) expresadas en el escenario por los mismos participantes como usando sus cuerpos, las mesas, las sillas y otros objetos encontrados en el espacio. Jugamos. Después les pregunté

en qué tema querrían basar una obra, suponiendo que fueran actores. Para darles confianza hice hincapié en que no íbamos a hacer teatro –«pretendríamos» hacer teatro. Ellos gritaron al unísono:

«¡Violencia!»

«Familia», sugirió Débora.

Después de alguna duda, todos ellos acordaron: «Familia y violencia, todo es la misma cosa».

Encontré raro que aquellos niños quisieran discutir la familia como un tema –precisamente la única cosa que había estado ausente en todas sus vidas. Eran niños sin hogar que vivían en las calles un día tras otro.

Pedí a Débora que pensara un cuadro de familia. Me mostró personajes de familia: un padre borracho, un ama de casa, un hermano drogadicto, otro hermano que se volvió religioso y que tenía conversaciones con Dios y ella misma haciendo la carrera. Débora tenía catorce años. Parecía ya una prostituta cansada. Sus imágenes reflejaban su desilusión, su tristeza.

Pregunté si alguien quería cambiar *the picture*, y sugerir otras posibilidades, pero todos estaban contentos con ella. «¡Es exactamente eso! ¡Eso es la familia!».

¿Y quién hace Boal?

En Brasil, por ejemplo, hoy, las actividades del Centro de Teatro do Oprimido de Río<sup>35</sup> tienen una implantación cuantitativamente modesta, a pesar de que su rendimiento social, es decir humano, puede considerarse espectacular. Su trabajo se realiza en ámbitos propios de la enseñanza teatral, de la animación cultural, del trabajo social y de la educación especial. Los miembros del CTO de Río despliegan igualmente su actividad en los modestos centros sociales de los barrios más precarios y desatendidos, o participando como asesores en las actividades de Teatro del Oprimido que se organizan co-

mo parte de un programa de activismo político en el terreno social auspiciado y financiado por alguna administración progresista, como es el caso de la municipalidad de Santo André, una populosa ciudad industrial colindante con la gigantesca São Paulo, donde algunos concejales han creado sus grupos ejerciendo ellos mismos la función de comodín.

Los grupos populares están formados por personas que pueden haberse reunido por las causas más diversas. Puede tratarse de adolescentes, chicos y chicas sin demasiada motivación que responden al anuncio del centro social de su barrio para la formación de un grupo de Teatro

del Oprimido, y que lo hacen por puro reflejo de probar una manera de pasar el rato fuera de la calle. O por el contrario, un grupo puede estar formado exclusivamente por gentes asociadas de antemano y movidas por el interés fundamental de airear sus respectivas problemáticas o defender una alternativa muy concreta. O pueden ser, sencillamente, grupos de personas coincidentes en el tiempo y el espacio por cualquiera de las múltiples causas de rescate de personas por cuyo trabajo social a menudo se ven arrastrados.

Las edades, las condiciones, los intereses más variados, pueden coincidir simplemente por haber dado ese paso de que-

Entonces pedí a los actores que pensarán en voz alta durante tres minutos permaneciendo todavía dentro de la *picture* y sin moverse –esto es, cada uno debería poner o expresar con palabras los pensamientos del personaje que estaba representando. El próximo paso fueron tres minutos entre los actores, también sin movimiento. El tercer paso consistía en enseñar a través del lenguaje corporal todos sus deseos; todos los pensamientos que llegaran deberían expresarse como gestos en movimiento. Además, al lado de cada actor coloqué un chico o una chica que oía los pensamientos de su *partner* en caso de que ellos los olvidaran.

Este procedimiento preparaba a los actores para el teatro foro que entonces tendría lugar. Lo que primero había sido una simple escultura, una imagen helada, era ahora una escena que cobraba vida por los personajes individuales que acababa de crear. Todos los actores conocían sus personajes –se identificaban con ellos personalmente o los reconocían como el «otro».

Explicué las reglas del juego y pregunté cuál de los personajes debería ser el protagonista que sería sustituido en la escena. Dijeron que debía ser el chico religioso que hablaba con Dios. De acuerdo con ellos, sería el personaje que más modificaría la dinámica de la familia con su cambio de comportamiento.

A continuación empezaron las improvisaciones. Con cada intervención, pregunté sólo cuál era su especial contribución. Y la audiencia respondía mostrando qué habían entendido o deseado, algunos de ellos o todos.

«Hizo que el chico hablara con sus familiares en lugar de con Dios, que no nos escucha».

«Hizo que el hermano cura hablase con cada miembro de la familia personalmente en lugar de ofrecer consejo a todo el mundo al mismo tiempo».

«Forzó al padre y al hermano drogadicto a tomar alguna determinación. Los agarró por las manos en lugar de limitarse a hablar con ellos. Fue la primera vez que alguien tocaba a alguien

de hecho. En esta familia parece que nadie toca a nadie».

«Gritó al padre hasta que finalmente le hizo hablar. Fue la primera vez que el padre tenía a alguien con quien hablar. No importa lo que dijera».

Entonces subió una chica e hizo su intervención: Tomó a su hermano drogadicto por la mano, bailó con él, corrió, hizo un payaso de sí misma. Dio volteretas. No estaba diciendo nada, y para mí no ofrecía ninguna solución nueva. De hecho incluso pensé que podía estar burlándose de la sesión entera con todos aquellos gestos exagerados y cómicos. Intenté objetar, pero la audiencia protestó resueltamente contra mi protesta.

Les pregunté cuál pensaban que era la nueva contribución de esta intervención que yo había sido incapaz de apreciar.

Débora me explicó llanamente lo que había estado mirando sin realmente verlo.

«Hizo sonreír a su hermano».

Fue tan poco. Y para ellos fue tanto, sin embargo.<sup>34</sup>

34 BOAL, A., «She made her brother smile. A three-minute forum theatre experience», *Playing Boal*, p. 81.

35 El Centro de Teatro do Oprimido de Río de Janeiro fue creado en 1989 y en la actualidad lo componen seis miembros: Augusto Boal, Geo Brito, Oliviar, Barbara, Helen y Claudet.

rer participar en un taller del Teatro del Oprimido. Un paso, cuyo porqué, de aplicársele una buena medición sociológica, su análisis, constituiría, probablemente, un dato muy interesante para el mejor conocimiento de las carencias más endémicas de nuestra sociedad. Un dato que probablemente también argumentaría con claridad la razón de ser y la necesidad de actividades profundamente formativas como ésta, al servicio de la gente que no se resigna a padecer esos males y que intenta hacer alguna cosa para transformar su realidad.

Quisiera resaltar en este punto la importancia fundamental de los monitores bien preparados, que son capaces de sacar el máximo rendimiento de esta actividad. La labor del comodín (no puedo evitar mi preferencia por la denominación portuguesa, *coringa*) consiste en propiciar la creatividad y azuzar la capacidad de razonar y actuar de las personas. En su encomiable tarea, un comodín no se crece en proporción directa a la genialidad que puedan llevar los pupilos a la palestra, sino a la necesidad de aprendizaje de convivencia, de expresarse, de mejorar, que transmiten los participantes. Su responsabilidad es, en definitiva, llevar a buen término la ambición esencial del Teatro del Oprimido: enseñar a los componentes de un grupo a apreciar el valor del propio pensamiento.

Con las mismas técnicas, los mismos juegos, la misma filosofía y las mismas reglas para todos, todo ello hábilmente dosificado según la dinámica que el grupo va creando, el comodín va generando esa transformación personal, a base de aportar pequeñas dosis de autosatisfacción a los miembros del grupo, a base de hacerles sentirse más capaces de dar forma a un deseo propio, aunque sea a través del juego efímero del teatro.

El trabajo cotidiano del comodín del Teatro del Oprimido consiste en entender las características siempre particulares de los distintos tipos de personas que forman el grupo y adaptarse a ellas. La primera etapa de su labor animadora y didáctica es conducir el proceso que ha de

llevar el posible escepticismo incrédulo, o el exceso de expectativa de «milagro» iniciales, hacia una concentración real en el factor humano concreto que caracteriza al grupo. El comodín organiza las actividades de tal manera que todo tienda a liberar de prejuicios la convivencia y a facilitar la progresiva sinceridad y espontaneidad de los miembros del grupo. Los juegos cumplen a la perfección su objetivo de ir revelando el carácter real de sus participantes y allanan el camino hacia una actitud relajada de simple disponibilidad a la participación, verdadero factor constituyente de un grupo.

Cuando un grupo reúne, por ejemplo, a un grupo de personas que a priori saben muy bien lo que desean debatir y que quieren lanzarse en seguida a hacer, por ejemplo, Teatro Foro sobre el tema que dominan, algunos miembros llevan la voz cantante; el comodín experimentado sabe entonces que el curso del trabajo acabará por desmontar cualquier *parti pris*. Aunque el grupo parezca homogéneo, atendiendo a que sus componentes pertenecen a un mismo estamento, condición e intereses, y que muestre una gran predisposición inicial que, de entrada, parece facilitar el clima de confraternidad y el espíritu de equipo, los ejercicios de reconocimiento corporal y los juegos para potenciar los reflejos y la concentración tenderán a clarificar la realidad humana peculiar que se esconde tras esa postura colectiva teóricamente compacta. Poco a poco, los ejercicios y los juegos van mostrando los temperamentos auténticos de los individuos, lo cual propiciará un tipo de convivencia menos protocolaria y más necesariamente respetuosa a partir de la asunción de la diferencia desde la que cada uno se va a manifestar. En la medida en que eso se consigue, crece la energía y se crea la corriente de la comunicación y el intercambio de las ideas: la «tensión creativa» que, como Boal se encarga de recordar de vez en cuando, «distingue a las personas de los animales».

En este clima propicio, el trabajo del comodín consistirá en crear las condiciones

para que el grupo pueda llegar de manera consensuada a la concreción colectiva de los deseos individuales –lo que en el lenguaje del Teatro Foro se denomina «descubrir el deseo temático del grupo». El comodín establecerá también la forma de representación y ayudará a construir la imagen o la historia que mejor sintetice ese deseo. A partir de aquí, la creación de imágenes y la improvisación de escenas a partir de ideas y relatos de los miembros del grupo –todo ello con el objetivo de ser debatido y reconducido por las intervenciones del grupo en su conjunto– va provocando la progresiva apropiación de la iniciativa por parte del grupo y la conversión del comodín en un simple moderador del festín de los oprimidos, que, finalmente, se han hecho con la palabra.

Ver a los componentes del CTO de Río en acción ejerciendo de comodín es toda una lección de tacto y de reflejos. El enorme cuidado que ponen en la creación de la comodidad inicial entre las personas, siempre tan iguales y tan distintas, y siempre con la piel tan fina en cuestiones de convivencia activa, es un espectáculo edificante. Estableciendo los juegos, explicando las reglas, moderando la participación, corrigiendo los errores y eclipsándose cuando conviene, los comodines conducen a los grupos al terreno del teatro, a hacer teatro, casi sin darse cuenta. Pero a un teatro distinto, aunque para la mayoría no haya otro referente que el teatro de *boulevard* o las novelas de O'Globo. Los comodines les llevan hacia un teatro, a menudo *naïf*, lleno de estereotipos y referencias entrañables. Un teatro que, en cualquier caso, hace que su eventual espectador se quede prendido de la acción, sea cual sea su proximidad al tema que desarrolle.

Un grupo de adolescentes de la Isla do Governador, un barrio obrero de Río de Janeiro, trabajan en un pequeño espacio del centro social del barrio. En realidad se trata del vestíbulo, por donde no deja de circular otra gente que va al centro a buscar servicios que responden a necesidades mucho más imperiosas que jugar a hacer teatro, que mira a los chicos

y las chicas con más condescendencia que comprensión. No ha sido fácil para Claudet, la comodín de este grupo, conducir los juegos hasta unas improvisaciones, ante la poca concentración de los participantes, en parte por no poder desprenderse de la incómoda sensación de estar siendo observados por gente ajena al grupo. Pero la pericia de Claudet los ha llevado, casi sin que ellos se den cuenta, a la realización de unas escenitas mínimas creadas por ellos. Los jóvenes han llegado, sin saber muy bien cómo, a la posesión de unas palabras, de unos gestos y unas emociones que pocos minutos antes no existían. Pero ahora están ahí, habladas, actuadas, con palabras de su propiedad, o propiedad del personaje que han esbozado con claridad. Unos hacen, otros observan. Aunque estén en medio de un sitio de paso, es el teatro. A medida que representan lo surgido de un juego realizado aplicando una de las técnicas del «arsenal», se encuentran ante la doble sorpresa de sentir, por un lado, focalizada sobre ellos –sobre lo que ellos están haciendo, representando, pero sobre ellos también–, la atención –¡sincera!– de los compañeros; y por otro, de sentir que poseen las palabras y las acciones de unos personajes de ficción y que, medio en broma, medio en serio, están haciendo una escena: ¡actúan!

Aquel grupo de chicos y chicas, o mejor dicho de chicas y un chico, al principio aburridos, distraídos, descreídos, han llegado de pronto al placer de hacer, de concentrarse, de sentirse interesados por algo que nadie les ha impuesto. Incluso alguno de ellos que quizás se había apuntado al taller de Teatro del Oprimido movido por un cierto afán de exhibicionismo en cualquiera de las doscientas mil caretas de este afán, ha llegado sin darse cuenta a la satisfacción de interesar seriamente al mundo, aunque sea por un instante y por medio del teatro.

En otro lugar, un centro social de la Compañía de Agua de Santo André, cerca de São Paulo, un grupo de concejales del municipio han formado varios grupos con gente activa para hacer Teatro

del Oprimido. Se trata de aplicar la idea del Teatro Legislativo para convertir los deseos de los individuos en realidades sociales. Como en el más utópico de los socialismos democráticos, se va hacer Teatro Foro con la intención de detectar los problemas sociales de la tribu y ayudar a establecer las prioridades presupuestarias del municipio.

Uno de esos grupos está formado por gente de la teóricamente llamada tercera edad, puesto que se trata de personas en su mayoría de presencia física envidiable tanto en el cuidado aspecto como por la energía corporal e intelectual que derrochan. De nuevo, como en el caso del grupo de jóvenes de antes, mayoría absoluta de mujeres. Por el momento, en ese grupo solamente hay dos varones, y uno de los dos es el concejal-comodín del grupo. El otro, un jubilado de aspecto juvenil, lleva su cruz de varón en minoría con tanta resignación y espíritu participativo que no dudará en representar –eso sí, con una óptica sutilmente masculina– el rol de marido opresor surgido del relato de una de sus compañeras. Un hecho, desde luego, anecdótico, pero harto revelador del esfuerzo de voluntad de unas personas mayores al dedicar su ocio, dejando de lado incomodidades y prejuicios, a un activismo social comprometido con su condición y con su medio. El tema escogido por ese grupo como objeto del Teatro Foro que quiere realizar era el abandono a que quedan reducidos los mayores, ya sea por los propios hijos o por el trato que les dan las instituciones cuando están en situación de inferioridad. Su Teatro Foro debiera servir para mostrar a sus coetáneos menos decididos la posibilidad que ellos mismos tienen de incidir activamente en la mejora de sus condiciones de vida, aunque sea jugando a hacer teatro.

El desarrollo de una sesión es el habitual: juegos entre equipos, juegos de parejas... Las risas caldean pronto el ambiente de confraternización y de concentración de las casi treinta personas reunidas. Diversas historias aportadas por algunos miembros del grupo sobre ese tema que se decidió dramatizar en la se-

sión anterior son presentadas y el grupo elige de entre todas las que considera que expresan con mayor claridad las opresiones de la gente mayor, producto generalmente de las decisiones de las personas que la tienen a su cargo. El grupo, dividido en varios equipos, prepara escenas que reflejan esas situaciones, las representan ante el resto del grupo, se eligen las que muestran a su entender los conflictos de manera más elocuente, para volver a representarlas con la técnica del Teatro Foro. Unos actúan, otros miran, los que miran entran en escena para reconducirlas a su manera, quienes han actuado primero miran la versión de sus compañeros que han tomado su lugar para ofrecer un nuevo comportamiento ante la misma situación... Poco a poco, el clima se apasiona. La escena y la platea, todos a una, buscan aquella decisión capaz de acabar con la opresión.

La claridad de las ideas de ese grupo respecto a cómo deberían ser las cosas en ese terreno es notable; pero, no obstante, las distintas personalidades van aportando nuevos matices humanísticos. A pesar de la aparente coincidencia a priori del grupo, el interés del debate no decae. Ni tampoco el interés teatral. A medida que van entrando nuevos actores a representar un mismo rol en la ficción, actuándolos según su opinión y a su manera, las palabras y la energía que las acompaña se producen con tanta convicción que importa poco que unos tengan una vena actoral más innata que otros, que incluso algunos no lo hagan mal, que lleguen a tener bastante gracia. Lo que ahí concentra el interés es la concreción y la convicción que introducen los improvisados actores en sus improvisadas intervenciones. No son intérpretes, actúan su propia dramaturgia y lo que hacen transmite exactamente aquello que quieren transmitir. Son actores sinceros. Hacen, pues, buen teatro.

## La contramagia

Es posible que el Teatro del Oprimido hoy ya no sea un arma revolucionaria como pudo ser considerado en el contexto en que comenzó su desarrollo, sino que sea, simplemente, un rudimento que ayuda a las personas a estar vivas, a pensar y a tomar decisiones sin intermediarios. Quizás apenas tenga ya más poder subversivo que el de su capacidad de hacer un poco más libres y algo más felices a quienes lo practican. Algo ciertamente muy valioso en un mundo como el nuestro en el que la globalización no parece atender mucho a la mejora substancial de la vida de los individuos que forman parte de la mayoría de la población del planeta.

La contramagia inventada por Boal, tanto si está conducida por él mismo como si está en manos de quienes a lo lar-

go y a lo ancho del mundo han ido recibiendo la transmisión de los saberes del prestidigitador, es, pues, ante todo una herramienta útil a la sociedad. O quizás sería más pertinente decir útil a las personas. A nadie debe extrañar la pervivencia en el tiempo del Teatro del Oprimido de Augusto Boal. En la solidez de sus implantaciones en contextos geográficos y sociales tan distintos no ha influido nunca el factor moda, sino la eficacia reconocida de su práctica. Por ello, la presencia de Augusto Boal continúa siendo requerida constantemente en los cinco continentes. Hoy, quizás, más que nunca. Es lógico, a nuestro entender, el interés por que sea él mismo quien muestre y demuestre la verdadera estructura de la contramagia que pone al alcance de la mano

la posibilidad de transformar la realidad, aunque sea por medio de ese modesto y arcaico juego de la realidad con la ficción que llamamos teatro. Por más que todos sus hallazgos y sus métodos estén tan perfectamente recogidos en sus escritos, oír todo ello, de viva voz, a su propio inventor, es la garantía para una nueva audiencia de que podrá captar plenamente el fundamento ético de sus ideas.

Quisiéramos que nuestros lectores obtuvieran, a través de la lectura de la entrevista que sigue con Augusto Boal, una experiencia parecida. Esperamos que la transcripción que hemos hecho de sus palabras consiga transmitir, en alguna medida, la convicción de sus ideas y la intensidad y el magnetismo de su expresión oral. Nos gusta pensar que un libro

Milwaukee, noviembre de 1998



# Cronología teatral, literaria y pedagógica

## 1931

— Nace en el barrio de la Penha Circular de Río de Janeiro (Brasil).

## 1948

— Inicia estudios de Química en la Universidad de Río de Janeiro.

## 1950

— Empieza a escribir teatro, con obras cortas como: *Maria Conga*, *Histórias do meu bário*, *Martín pescador*, inspiradas en personajes y situaciones de su barrio, y *Laio se matou*, *Orungan*, en las que mezcla los personajes del barrio con mitos griegos y africanos, yorubas y nagos.

## 1952

— Termina los estudios de Ingeniería química en la Universidad de Río de Janeiro con el título de doctor.

## 1953

— Se traslada a Nueva York para estudiar Química en la Columbia University of New York (CUNY) y se matricula en la School of Dramatic Arts, en los cursos de Dramaturgia de John Gassner, Milton Smith, Maurice Valency, Norris Houghton.

## 1954

— En Nueva York, frecuente, en calidad de oyente, el Actor's Studio de Lee Strasberg y forma parte de la asociación de jóvenes escritores Writer's Group.

— Obtiene el premio de la Columbia University por su obra *Martín pescador*.

## 1955

— Debuta como director en el Malin Theatre de Nueva York, con la puesta en escena de dos piezas cortas suyas: *O cavalo e o santo* y *A casa do outro lado da rua*.

## 1956

— José Renato, director del Teatro de Arena, de São Paulo, le invita a formar parte de la compañía como director teatral.

— Dirige sus primeros espectáculos en el Teatro de Arena: *Ratos e homens (Of mice and men)*, de John Steinbeck, y su obra *Marido magro mulher chata*.

## 1957

— Dirige en el Teatro de Arena *Juno e o pavão (Juno and the peacock)*, de Sean O'Casey. Empieza el Laboratorio de Interpretación del Teatro de Arena y un curso de Dramaturgia.

## 1958

— Dirige en el Teatro de Arena *A mulher do outro (They knew what they wanted)*, de Sidney Howard.

— A iniciativa suya, el grupo comienza a funcionar como una cooperativa de actores.

— Funda, con otros miembros del Teatro de Arena, el Seminario de Dramaturgia de São Paulo, que se dedicará a la creación de obras teatrales inspiradas en la realidad brasileña.

## 1959

— Dirige en el Teatro de Arena *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho y *Gente como a gente*, de Roberto Freire.

— El Teatro de Arena realiza una gira por el estado de São Paulo e inaugura una nueva sede en Río de Janeiro en la calle Siqueira Campos. Escribe *Helena e o suicida* y una adaptación de *As famosas asturianas*, de Lope de Vega.

## 1960

— Escribe *Revolução na América do Sul*, obra que pone en escena José Renato en

la nueva sede del Teatro de Arena en Río de Janeiro.

— Adapta y dirige para el grupo Oficina, de São Paulo, *A engranagem (El engranaje)*, de Jean-Paul Sartre, y *Fogo frio*, de Benedito Rui Barbosa, que se estrenan en la sede paulista del Teatro de Arena. Dirige también *A farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima.

— Comienza a impartir la asignatura Dramaturgia en la Escola de Arte Dramática de São Paulo.

## 1961

— Dirige en el Arena de São Paulo *Pintado de alegre*, de Flávio Migliaccio, y *O testamento de Cangaceiro*, de Francisco de Assís.

## 1962

— Comparte con Flávio Império, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira y Paulo José la nueva propiedad del Teatro de Arena y su nuevo equipo de dirección, al vender José Renato, el fundador de la compañía, su participación al grupo.

— Dirige en el Teatro de Arena *A mandrágora (La mandrágora)*, de Maquiavelo, inaugurando la etapa que él mismo denominará de «nacionalización de los clásicos».

— Se estrena en el Teatro de Oficina su obra *José, do parto a sepultura*.

— Recibe en São Paulo el premio Padre Ventura al mejor director del año.

## 1963

— Escribe *Maquiavelo y la poética de la virtud*.

— Dirige en el Teatro de Arena *O noviço*, de Martín Pena.

— Escribe con Gianfrancesco Guarnieri y Paulo José una versión de *O melhor juiz*,

o *Rei* (*El mejor alcalde, el Rey*), de Lope de Vega, que monta en el Teatro de Arena y con la que realiza una gira por los estados del nordeste del Brasil.

**1964**<sup>36</sup>

— Dirige, en el Teatro de Arena, el *Tartufo* (*Tartuffe*), de Molière.

— Se traslada a Río de Janeiro, donde organiza y dirige el show *Opinião* con los cantantes João do Vale, Zé Ketí y Nara Leão, substituida después por Maria Bethânia, que se estrena en el local de la calle Siqueira Campos.

— Escribe *Golpe a galope*, adaptación de *Condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, y, conjuntamente con Nelson Xavier, *Julgamento em Novo Sol*.

**1965**

— Dirige en el Arena de São Paulo *Arena conta Zumbi*, escrita conjuntamente con Gianfrancesco Guarnieri y con música de Edu Lobo, espectáculo que abre la etapa que denominará «de los musicales».

— Dirige en el TBC *Arena canta Bahia*, escrito por él con dirección musical de Caetano Veloso y Gilberto Gil, con los cantantes Maria Bethânia, Gal Costa y Tomzé.

— El Teatro de Oficina monta *Tempo de guerra*, de Boal y Guarnieri, con poemas de Bertolt Brecht y con los cantantes Gilberto Gil, Maria Bethânia, Caetano Veloso y Gal Costa, y *Sérgio Ricardo posto em questão*.

— Recibe en Río de Janeiro el premio Molière por su puesta en escena de *A mandrágora*.

**1966**

— Dirige en el Teatro de Arena *O inspetor geral*, de Gogol.

— Firma un manifiesto con los directores de escena y los dramaturgos residentes en São Paulo en defensa de la representación de obras nacionales.

— Escribe «El sistema trágico coercitivo de Aristóteles».<sup>37</sup>

— Viaja a Buenos Aires para dirigir en el Teatro IFT *O melhor juiz, o Rei*, y en la Sala Planeta, *A mandrágora*.

— Conoce a Cecilia Thumin.

**1967**

— Dirige en el Arena de São Paulo *Arena conta Tiradentes*, de Boal y Guarnieri, con música de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller y Theo Barros.

— Recibe en São Paulo el premio Molière por la creación del «sistema comodín».

**1968**<sup>38</sup>

— Dirige en el Teatro A Hebraica *O círculo de giz caucasiano* (*Die kraukasische Kreidekreise*), de Brecht; en el Arena *A criação do mundo segundo Ari Toledo*, recital de canciones de Ari Toledo con guión de Boal y Guarnieri, y *A moschetta* (*La moschetta*), de Ruzzante; *Praça do povo*, dentro de los lunes dedicados a la programación de música popular (Bossarena) en apoyo al MPB.<sup>39</sup>

— En la sala Gil Vicente del Teatro de Ruth Escobar dirige *Primeira Feira Paulista de Opinião*, con textos de Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Jorge Andrade, Bráulio Pedroso, Plínio Marcos y de él mismo, y música de Ari Toledo, Caetano Veloso, Carlos Castilho, Edu Lobo, Gilberto Gil y Sérgio Ricardo. Dirige en ese mismo teatro *Mac Bird*, de Barbara Garson.

— Escribe *Tio Patinhas e a Pilula* y *A lua pequeninha* y *a caminhada perigosa* sobre la lucha del Che Guevara en Bolivia.

— Deja su puesto de profesor de la Escuela de Arte Dramática de São Paulo, al quedar ésta bajo control del gobierno.

**1969**

— Escribe *Bolívar, lavrador do mar* (*Arena conta Bolívar*).

— Presentación del Teatro de Arena en el Saint Clement's Theatre, de Nueva

York, con *Arena conta Zumbi*, invitado por el Theatre of Latin America.

— Dirige en la sede de São Paulo el recital *O comportamento sexual segundo Ari Toledo*.

**1970**

— Emprende con el Teatro de Arena una gira que lleva *Arena cuenta Zumbi* y *Arena cuenta Bolívar* a Caracas, Lima, Buenos Aires y diversas ciudades de México y de Estados Unidos. Participa en el Festival de Manizales (Colombia), donde presenta la comunicación «El arte y las masas».

— Inauguración de la segunda sala del Teatro de Arena, el Areninha, donde se darán las primera representaciones de Teatro Diario: *Núcleo 2 presenta Teatro Jornal: Primeira edição*.

— Dirige en el Teatro de Arena *A resistível ascensão de Arturo Ui* (*Der unaufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*), de Brecht.

— Escribe *Categorías del teatro popular*.

**1971**

— El grupo del Teatro de Arena pasa a llamarse Companhia de Teatro Popular de São Paulo. El 2 de febrero es detenido por el DOPS, aislado en una celda de seguridad máxima, sometido a tortura en los interrogatorios y retenido ilegalmente en la prisión de Tiradentes (nombre de quien fue, paradójicamente, el mártir de la independencia del Brasil). Arthur Miller, Richard Schechner, Robert Anderson y otros, en Estados Unidos, y Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jean-Paul Sartre y Jack Lang (entonces director del Festival de Nancy, en Europa) movilizan a un gran número de intelectuales y artistas de todo el mundo que presionan al gobierno brasileño, con lo cual consiguen ser juzgado y liberado en mayo.

— Sale del Brasil con su mujer, Cecilia Thumin, y se instalan en Buenos Aires (Argentina). Dirige en la Sala Planeta, de Buenos Aires, su obra *El gran acuerdo internacional del tipo Patilludo*.

<sup>36</sup> El 1 de abril se produce el golpe de estado que pone a Brasil bajo una dictadura militar.

<sup>37</sup> Texto incluido en el libro *Teatro del oprimido*.

<sup>38</sup> 1968 fue un año de represión violenta, especialmente contra el medio universitario brasileño. La libertad de expresión fue reducida al mínimo con la promulgación en diciembre del Acto Institucional núm. 5, que limitaba las libertades.

<sup>39</sup> MPB (Música Popular Brasileira) fue el nombre que se dio al movimiento de renovación de la música popular de Brasil de los años sesenta.

— La revista italiana *Sipario* publica la traducción al italiano de *Arena conta Zumbi*.  
— Escribe la obra teatral *Torquemada* y comienza la novela *Milagre no Brasil*.  
— Recibe en Nueva York el Obie Award al mejor espectáculo del off-Broadway por *Feira Latinoamericana de Opinião*.

#### 1972

— Estreno en la New York University de *Torquemada*, bajo su dirección. Presentación de *Torquemada* en el Teatro La Mama, de Bogotá, y en el Teatro del Centro de Buenos Aires.

— Imparte cursos de aprendizaje acelerado de teatro en diversos países de América Latina.

— Participa en el Festival de Manizales (Colombia). Realiza en Buenos Aires las primeras experiencias con el Tren-Teatro y el Teatro Invisible.

— Se publican en Argentina *Revolución en América del Sur* y *El gran acuerdo internacional del tipo Patilludo*. *Sipario* publica la versión italiana de esta última, *Zio Paperone*.

— La revista española *Primer Acto* publica «Las metas del sistema comodín» y «El arte y las masas».

— *Travail Théâtral* publica *Catégories du théâtre populaire*.

#### 1973 <sup>40</sup>

— Participa en un programa de alfabetización en Perú. Creación de la «dramaturgia simultánea». Prepara la edición de sus *Poéticas políticas*, que se publicarán, finalmente, con el título *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*.

#### 1974

— Publicación en Argentina de *Teatro del oprimido*.

— Participa en el encuentro de trabajadores del teatro latinoamericano que tiene lugar en México. Prepara la edición de *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*.

#### 1975

— Publicación en Argentina de *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* y de 200 ejercicios y juegos para actores y no-actores.

— Nace su hijo Julián.

#### 1976 <sup>41</sup>

— Escribe las adaptaciones de *A tempes-tade*, de Shakespeare, y de *Mulheres de Atenas*, de Aristófanes, los cuentos de *Crónicas de nuestra América* y la novela paródica *A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire, espia e mulher sensual*, sobre el golpe militar en Argentina.

— Se publica en Brasil *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*.

— Gana un proceso contra la dictadura brasileña que le había negado el pasaporte.

— Después del golpe militar, deja la Argentina y se instala en Portugal.

#### 1977

— Dirige A Barraca, de Lisboa, en *Barraca conta Tiradentes*, de Boal y Guarnieri, y *Ao Qu'isto Chegou, collage* de textos de diversos autores portugueses con la participación entre otros de Xosé Afonso.

— Dirige un taller en el Teatro Libero de Palermo (Italia). Participa en el Skeppsholmsfestivalen de Estocolmo (Suecia).

— Organiza en el Festival de Teatro de Nancy (Francia) la manifestación sobre la «diáspora» de latinoamericanos.

— A Barraca, de Lisboa, presenta en el Festival de Teatro de Sitges (España) *Barraca conta Tiradentes*.

— Publicación en Brasil de la novela *Jane Spitfire, espia e mulher sensual* y del libro de cuentos *Crónicas de nuestra América*.

#### 1978

— Dirige A Barraca, de Lisboa, en *Zé do Telhado*, de Helder Costa.

— Escribe la obra teatral *Murro em ponta de faca*.

— Realiza en Bollène el primer taller de Teatro del Oprimido en Francia.

— Se publica en Francia *Théâtre de l'opprimé*.

— Imparte clases en La Sorbonne Nouvelle, de París.

— Talleres de Teatro del Oprimido en diversos países europeos.

— A Barraca, de Lisboa, presenta en el Festival de Teatro de Sitges (España) *Zé do Telhado*, de Helder Costa. Conferencia en la Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet de Llobregat (España).

— Se publica en Brasil *Murro em ponta de faca*, que es estrenada en São Paulo, bajo dirección de Paulo José.<sup>42</sup>

#### 1979

— Fundación en París de CEDITADE (Centre d'Étude et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression) llamado después CTO (Centre du Théâtre de l'Opprimé).

— Publicación en Gran Bretaña y Estados Unidos de *The Theatre of the Oppressed*, primera edición en inglés de *Teatro del oprimido*.

— Publicación en Brasil de la novela *Milagre no Brasil*.

— Amnistía general en Brasil, que le permite viajar a São Paulo y realizar el primer taller de Teatro del Oprimido en Brasil.

— Dirige en el CEDITADE, de París, su obra *Murro em ponta de faca*.

#### 1980

— Inicio en París del seminario «Flic dans la tête», que dirige conjuntamente con Cecilia Thumin, el cual se prolongará durante dos años.

— Escribe piezas para Teatro Foro como *La surprise*, *La coherence*, *Comme d'habitude*, *L'anniversaire de la mère*, *O dragão esverdeado e a família surda* y *Le nouveau badache est arrivé*.

— Dirige con el CTO en el Théâtre du So-

<sup>40</sup> En 1973 regresó a Argentina Juan Domingo Perón y se celebraron las elecciones que dieron lugar a la presidencia del que había sido su representante, Héctor José Cámpora, cuya dimisión permitió que Perón ocupara, finalmente, aquel mismo año, la presidencia de Argentina.

<sup>41</sup> En marzo de 1976 se produjo el golpe militar de Jorge Rafael Videla, que, instaurando la dictadura militar, derrocó de la presidencia de Argentina a María Estela Martínez, Isabelita, esposa de Perón, que la ocupaba desde 1974.

<sup>42</sup> En 1978, en Brasil hubo una apertura hacia la democracia que permitió la publicación y el estreno de las obras de Augusto Boal. Ese mismo año se preparaba la amnistía que permitiría su regreso.

leil, en la Cartoucherie, de París, el espectáculo de Teatro Foro *Stop! c'est magique*, en el que ejerce de comodín.

— Dirige en la Schauspielhaus de Graz (Austria) la versión alemana de *Murro em ponta de faca*.

— Se reedita en español *Teatro del oprimido*, incluyendo la entrevista de Émile Copfermann «Al pueblo los medios de producción teatral», contenida en la edición francesa.

— Presentación en Río de Janeiro del CEDITADE de París con los espectáculos de Teatro Foro *L'anniversaire de la mère*.

— Taller de Teatro del Oprimido en Santo André (Brasil).

— Se publica en Francia y en Brasil *Stop! c'est magique*.

— Se publica en Brasil *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*.

#### 1981

— Dirige en la Schauspielhaus de Graz (Austria) *Nada más a Calingasta*, de Julio Cortázar.

— CEDITADE presenta en la SPEC el espectáculo de Teatro Foro *L'Ogre méchant et les gentils marchands de couteaux* y espectáculos de Teatro Imagen en el Metro de París.

— El gobierno francés le condecora como Officier des Arts et des Lettres de Francia. Realiza con Cecilia Thumin, por invitación del Dr. Roger Gentis, un taller de Teatro del Oprimido en el hospital psiquiátrico de Fleury-les-Aubrais.

#### 1982

— Presentación del CEDITADE de París en Quebec.

— Participa en el V Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Amateur que se celebra en Austria con el tema «Drama y educación».

— Participa en el seminario sobre las relaciones de la cultura con el mundo moderno, realizado en la Sorbonne de París a instancias de Jack Lang, ministro de Cultura del gobierno socialista de François Mitterrand.

— Encuentro en París con Darcy Ribeiro, secretario de Cultura del estado de Río

de Janeiro, que le propone la creación en Brasil de un centro del Teatro del Oprimido.

— Seminario en la Universidad Menéndez Pelayo, en Santander (España).

#### 1983

— Dirige en la Schauspielhaus de Graz (Austria) la versión alemana de *Arena conta Zumbi*, de Boal y Guarnieri.

— Dirige *Eréndira*, de Gabriel García Márquez, en el Théâtre National Populaire, de París, con Marina Vlady.

— Primer Taller en la CPTA (Canadian Popular Theatre Alliance) de Edmonton (Canadá).

— Reescribe *As aventuras do tio Patinhas*.

#### 1984

— Dirige en el Teatro de Wuppertal (RFA) *El público*, de Federico García Lorca, por primera vez en su versión íntegra; y en Nuremberg (RFA) *La mala sangre*, de Griselda Gámbaro.

— Escribe piezas para Teatro Foro como *La vie nouvelle* y *J'achète, je n'achète pas*, encargada por la central sindical Confédération Française Démocratique du Travail (CFDT).

#### 1985

— Escribe *O corsário do Rei*, que se publica en Brasil y se estrena bajo su dirección en el Teatro João Caetano de Río de Janeiro, con canciones de Chico Buarque de Hollanda y dirección musical de Edu Lobo.

#### 1986

— Aunque continúa trabajando extensamente en Europa, Norteamérica, etc., instala su residencia definitivamente en Río de Janeiro.

— Dirige, en el Teatro de Arena, de Río, *Fedra*, de Racine, con Fernanda Montenegro, y adapta y dirige para un grupo de actores principiantes *O encontro marcado*.

— Forma un equipo de pedagogos y animadores culturales para la realización de talleres de Teatro del Oprimido en los CIEP (Centro Integrado de Educación Popular) promovidos por el actual vicego-

bernador del estado de Río de Janeiro, Darcy Ribeiro.<sup>43</sup>

— Crea unos miniprogramas de Teatro Invisible para la televisión de Río de Janeiro. Publicación en Brasil del primer volumen de *Teatro de Augusto Boal*.

#### 1987

— Con la supresión de los CIEP, inicia su disolución el grupo de animadores creado para el trabajo en las escuelas.

— Realiza talleres y cursos de Teatro del Oprimido en la Universidad de San Juan de Puerto Rico y en Sydney (Nova Scotia), Canadá.

#### 1988

— Participa en un encuentro sobre el Teatro del Oprimido en la Universidad de Mainz (RFA). Dirige en el Teatro Vanucci de Río de Janeiro *A mala sangue*, de Griselda Gámbaro.

— Se publican en el Brasil *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas y Técnicas latinoamericanas de teatro popular*.

#### 1989

— Creación del CTO (Centro de Teatro do Oprimido) de Río de Janeiro.

— Participa en la X Convención de la IAGP (International Association of Group Psychotherapy), que se celebra en Amsterdam, donde realiza la obertura y un taller.

— Realiza un taller de Teatro del Oprimido en la New York University y otro en Río de Janeiro con profesores y alumnos de dicha universidad.

— Publicación en alemán de *Teatro del oprimido*.

— Participa con otros intelectuales en el llamado «Gobierno paralelo» del PT (Partido de los Trabajadores).

#### 1990

— Publicación en Francia de *L'Arc-en-ciel du désir (Méthode Boal de théâtre et de thérapie)*. Dirige en Río de Janeiro el espectáculo de Teatro Foro *Somos 31 milhoes, e agora...?* Acaba la escritura de la novela *O suicida com medo da morte*.

— Se publica en Brasil el segundo volumen de *Teatro de Augusto Boal*.

43 Los talleres del Teatro del Oprimido en los CIEP de Darcy Ribeiro sólo tuvieron seis meses de vida. En las elecciones que se celebraron ese mismo año, Darcy Ribeiro no fue reelegido, y los CIEP desmantelados por el vicegovernador entrante. Aunque los resultados electorales del año siguiente permitieron a Darcy Ribeiro volver a su antiguo cargo de vicegovernador, los intereses políticos de la nueva coyuntura no permitieron volver a poner en marcha los CIEP.

**1991**

— Se celebra en París la Conferencia Internacional del Teatro del Oprimido.

— Talleres de Teatro del Oprimido y Arco Iris del Deseo en Guissen (RFA) y otras ciudades europeas y americanas.

— Participa en el International Theatre Workshop, en Burkina-Faso.

**1992**

— Publicación en Brasil de la novela *O suicida com medo da morte* y, en EUA y Reino Unido, de *Games for Actors and Non-actors*, edición inglesa de *Jogos para atores e não-atores*.

— Talleres en el Brecht Forum, de Nueva York, con realización de experiencias de Teatro Invisible.

— Se presenta como candidato a las elecciones a la Cámara Municipal de Río de Janeiro en las listas del Partido de los Trabajadores, realizando con los miembros del CTO una gran actividad teatral en las calles de la ciudad.

— Es elegido como uno de los seis *vereadores* que el PT sentará en la cámara.

**1993**

— Toma posesión de su escaño en la Cámara Municipal de Río de Janeiro.

— El CTO organiza en Río de Janeiro el 7º Festival Internacional de Teatro del Oprimido con el tema «La comunicación no verbal en el Teatro del Oprimido», con la participación de doce países con sus elencos de Teatro Foro más quince países con videos, conferencias, etc.

**1994**

— Publicación en EUA y Reino Unido de *The Rainbow of Desire*, versión inglesa de *L'Arc-en-ciel du désir*.

— La UNESCO le concede la medalla Pablo Picasso.

— Recibe el Cultural Award de la ciudad sueca de Gavle.

**1995**

— La Cámara Municipal de Río de Janeiro promulga la Lei 2384 «Dispõe sobre o atendimento geriátrico nos hospitais da Rede Pública Municipal, na forma que menciona, e dá outras providências»,

primer texto legislativo surgido de las reivindicaciones planteadas por los grupos de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro.

— Ofrece la medalla Pedro Ernesto de la ciudad de Río al profesor Paulo Freire.

— Dirige en el CTO de París *Iphigénie en Aulide*.

— Obtiene la Outstanding Cultural Contribution, de la Academy of the Arts-Queensland University of Technology y The best special presentation del diario *Manchester News* (Reino Unido).

— Recibe el Premio Cultural del Institut Für Jugendarbeit de Gauting, Baviera (RFA).

**1996**

— La cámara municipal de Río promulga nuevas leyes redactadas por los grupos de Teatro del Oprimido.

— Se publican en Brasil *Teatro Legislativo (Versão Beta)*, *Aqui ninguém é burro! Graças e desgraças da vida carioca* y la primera edición en portugués de *O arco-iris do desejo*. Participa conjuntamente con Paulo Freire en la conferencia Pedagogy of the Oppressed en la Nebraska University de Omaha (EUA), donde es nombrado Doctor Honoris Causa in Human Letters.

— Entrega el Prémio Benemérito de la Ciudad de Río a Paulo Freire, creador de la Pedagogía del Oprimido.

— Recibe la Cultural Medal de la Universidad de Göteborg (Suecia).

— Acaba su mandato como *vereador* en la cámara municipal de Río de Janeiro.

**1997**

— Realiza un taller con actores de la Royal Shakespeare Company, en Stratford-Upon-Avon. Participa en el octavo International Forum Theatre Festival, en Toronto (Canadá).

— Recibe el Lifetime Achievement Award de la American Theatre Association in Higher Education (ATHE); la Medal of Merit del Ministerio de Cultura de Egipto y el Premi d'Honor, Art Dramàtic, del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (España).

**1998**

— Publicación en Brasil de una nueva edición de *Jogos para atores e não-atores*.

— Publicación de *Legislative Theatre*, edición inglesa de *Teatro Legislativo*.

— Escribe sus memorias *Ainda bem eu nasci (¡Qué bueno que nació!)* y tres obras teatrales al estilo de *boulevard*, para hablar de temas políticos actuales: *A herança maldita*, *A Marquesa de Bariloche* y *O amigo oculto*.

— Participa en la Conferencia de ministros de Cultura de Helsinki.

— Participa en Londres en la realización de un acto de reapertura simbólica del Greater London Council con una Symbolic Solemn Session de Teatro Legislativo retransmitida con sonido directo a través de Internet.

— Comienza en Río de Janeiro los preparativos para la puesta en escena de su versión de *Carmen*, de Bizet, experimentando un nuevo género: «a Sambópera».

— Desarrolla en Santo André y Porto Alegre (Brasil) nuevas formas de Teatro Legislativo, incorporado a los programas de los gobiernos de dichas ciudades (PT) a fin de elaborar un presupuesto participativo (los ciudadanos votan el uso de los dineros públicos).

**1999**

— Estreno en el Centro Cultural Banco do Brasil, de Río de Janeiro, de *Carmen*, sambópera de Augusto Boal, Marcos Leite y Celso Branco, dirección escénica de Augusto Boal y musical de Marcos Leite.

— Celebración de la Fifth Conference of Pedagogy and Theatre of the Oppressed en la New York University, de Nueva York (EUA). Talleres de Teatro Legislativo en Viena (Austria).

— Publicación en Brasil de su autobiografía *Hamlet e o filho do padeiro* («Hamlet y el hijo del panadero»).

**2000**

— Presentación de la sambópera *Carmen* en el Palais Royal, de París (Francia).

— Curso en el Brecht Forum de Nueva York.

# ENTREVISTA

Río de Janeiro, septiembre de 1998

## Balancé

—Ese libro que tiene sobre la mesa, *Legislative Theatre*, ¿es la edición inglesa de *Teatro Legislativo*?

—Sí.

—¿Me permite...?

—Por supuesto.

—Obrigado... Una edición estupenda.

—Mi editorial inglesa siempre pone un cuidado especial en mis libros. No se lo regalo porque es el primer ejemplar. Aún no lo ha visto ni mi esposa.

—¿Aún le ilusiona publicar libros?

—Desde luego. Y éste es muy especial. Va a salir a la venta coincidiendo con una gran sesión de Teatro Legislativo en el edificio del County Hall, de Londres. Se llamará Symbolic Solemn Session. Va a ser una especie de reapertura simbólica del Greater London Council,<sup>44</sup> la vieja cámara legislativa de la ciudad que cerró Margaret Thatcher. Haremos Teatro Foro con grupos de varios países y podrá intervenir todo el mundo a través de Internet. Será dentro de nada, el 27 de noviembre.

—Vaya año, el noventa y ocho, ¿verdad?

—Sí que ha sido movido.

—Usted está en todas partes. Veo que O'Globo, de Río, anuncia también una conferencia suya para la semana próxima: «Os limites do teatro»...

—Eso será para la presentación de la nueva edición en portugués de *Jogos para atores e não-atores*. Una nueva edición muy actualizada que incluye experiencias recientes, como el trabajo sobre *Hamlet* que realicé con actores de la Royal Shakespeare Company el pasado año en Stratford-Upon-Avon.

—*Jogos para atores e não-atores* es su libro más popular?

—Más que *Teatro del oprimido*. Siempre se ha vendido mejor.

—En la presentación, estarán con usted Aderbal Freire Filho, Amir Haddad...

—Aderbal i Amir son dos de los directores teatrales más notables del actual teatro brasileño.

—José Renato...

—El fundador del Teatro de Arena, de São Paulo, al que estuve muy vinculado durante muchos años, como usted sabe. Todos amigos míos.

—Y su agenda de invitaciones para que explique en persona el Teatro del Oprimido en todo el mundo, la debe tener como siempre, sin un solo hueco...

—Alguien debe pensar que tengo el don de la ubicuidad. Lo cierto es que paso más horas en las butacas de los aviones que en el sofá de mi casa. El año pasado fueron diecisiete veces veinticuatro horas: ¡diecisiete días! ¡Una monstruosidad! Y este año van a ser más o menos doce días. Ayer estuve en Brasilia, ahora, en seguida, me voy a Helsinki por cuatro días, después a Londres, para lo del County Hall...

—Pues, permítame decirle que este salón pide un poquito más de dedicación. El Atlántico, desde ese gran ventanal, no parece un mal entretenimiento...

—Sí que es hermoso.

—Vive en un lugar privilegiado de Río.

—Arpoador. El edificio es bastante viejo, pero el apartamento se restauró y quedó muy bien. Aunque no se puede evitar que cuando hay tormentas fuertes entre el agua hasta dentro.

—Pero, para compensar, tiene a sus pies toda la playa de Ipanema...

—Lo que queda de ella, en realidad. El Niño se está comiendo las playas de Río. Eso es triste. Esperemos que no sea irreversible.

—A pesar de ese inconveniente, me imagi-

no que nada banal para un carioca, ¿está usted satisfecho de cómo le van las cosas?

—Me agrada mucho todo esto que está pasando...

—Por lo que he ido viendo, aquí, en Brasil, usted es una persona muy conocida y respetada...

—Debe ser así.

—Están en plena campaña electoral para la presidencia y el Parlamento de Brasil y aparece usted más en los medios de comunicación que los propios políticos.

—Últimamente, todos los entrevistadores más importantes de la televisión de acá, como Jo Soares, Marília Gabriela, Leda Valle y otros, me están invitando a sus programas. Pienso ir a todos. En cuanto tenga tiempo. De momento, ya he participado en los de Soares y Marília Gabriela.

—Está usted muy solicitado. ¿Ya le queda tiempo para trabajar?

—De repente, todo el mundo me quiere entrevistar. Un periódico de São Paulo acaba de publicar un reportaje a cuatro páginas, con muchas fotografías de toda mi trayectoria y con mi cara ocupando toda la portada. Y es un diario de esos grandes, como son aquí en Brasil.

—Me pareció que se hablaba de usted y de todo lo que ha significado su trabajo de manera bastante seria. Muy en la perspectiva brasileña.

—¡Ah! ¿Ya lo vio?

—Sí. Un reportaje verdaderamente espectacular.

—Sí, sí. Y, claro, uno piensa... ¿qué está pasando acá? Y fuera es lo mismo. No paran de darme premios. Me nombraron Doctor Honoris Causa en la Universidad de Omaha; ustedes, en Cataluña, me conceden el Premio de Honor del Institut del Teatre... Así que, acá, en Brasil deben pen-

<sup>44</sup> El Greater London Council es la Cámara legislativa londinense, que fue cerrada en 1986, por el gobierno de Margaret Thatcher. La Cámara forma parte del edificio del County Hall, situado junto al Támesis, frente al Parlamento. Después de cerrado, el edificio fue vendido a un consorcio japonés, el cual instaló en él un gran hotel y un inmenso acuario para turistas. La Sala de Plenos (Debating Chamber), donde se celebraban los debates y se promulgaban las leyes londinenses —hoy elaboradas por el poder central— permanece intacta, protegida por la ley.

sar: ¿qué está pasando con Boal que nosotros no sabemos?

—¿Lo sabe usted?

—Bueno. Digamos que éste es un momento en que se me están abriendo muchas puertas. Hasta voy a poder realizar mi proyecto de montar *Carmen* en Río.

—¿La ópera de Bizet?

—Sí, sí; con el patrocinio del Banco do Brasil.

—¡Caramba! ¿La banca con Boal?

—Sí, señor. Hoy hablaba de ello *O Jornal do Brasil*. Voy a hacer una *Carmen* muy brasileña. Una «sambópera».

—Habrá de ser sin torreador, pues.

—Naturalmente.

—En la versión negra que hicieron Rogers y Hammerstein, *Carmen Jones*, lo convirtieron en boxeador...

—Acá va a ser un goleador. No se ría. Usted es de Barcelona y conoce perfectamente la importancia de los goleadores brasileños.

—¿Qué cree que ha cambiado para que ahora se le abran puertas que antes estaban cerradas?

—Bueno... uno no puede evitar pensar si no estarán intentando captarme de una forma sutil: «Le vamos a dejar hacer lo que quiera». Y así, conmigo como ejemplo, se demuestra que esto de acá es verdaderamente una democracia. Imagínense, ¡hasta Boal puede hacer lo que quiere! De lo cual se puede deducir que si otros no lo hacen es porque no quieren...

—Noto una cierta ironía en su tono; escepticismo, incluso irónico. Mala leche, diríamos en España.

—Bueno... Bromas aparte, respondiendo a su pregunta de antes, digamos que sí, que estoy contento.

—¿Llegó ya su momento de bajar la guardia?

—No lo sé. No lo he pensado en esos términos.

—Con tantas cosas como han llegado a pasarle...

—Unas cuantas, es verdad.

—Pero usted ha sido capaz de salir airoso incluso de su etapa de *vereador* de Río de Janeiro, cuando, en el mundo de hoy, casi es más difícil salir entero de la política que superar como superó usted, hace ya cerca de treinta años —y perdone las comparaciones— la prisión, la tortura y el exilio.

—De mi etapa de *vereador*, salí con muchas heridas. Tuve que soportar toda aquella campaña infame contra mí. Porque aunque fuese, sobre todo, contra el proyecto de Teatro Legislativo que yo repre-

sentaba, se hizo a través de mi persona. Fue terrible, terrible. Muy terrible. Algo de mucha violencia, con todas aquellas amenazas, con los procesos...

—La verdad es que los años que estuve en la cámara de representantes, elegido por el Partido de los Trabajadores, el tono de las noticias que hablaban de usted y que ocuparon muchas páginas de prensa era bien distinto del que comentábamos hace un momento.

—Me pasaron de un lado al otro de la balanza.

—Si prefiere no hablar de la campaña de acusaciones de corrupción que se levantó contra usted durante esa etapa de hace apenas dos años, dejamos el tema...

—No es agradable, pero es muy reciente y si quiere que se lo explique, por qué no voy a hacerlo.

—¿Cómo empezó aquel calvario?

—Fue justo la semana siguiente a un escándalo que hubo en la cámara, cuando se votó una amnistía de muchos millones de dólares y yo denuncié que algunos concejales estaban comprados por las compañías aseguradoras de salud. Fue una sesión muy violenta. Les acusé de ladrones. A partir de eso, la semana siguiente, el mismo lunes, empezó una campaña que duró un mes y medio en la que se me acusaba de utilizar el cargo para mi beneficio. Estuve saliendo en primera página durante tres semanas. Después, tres semanas más en páginas interiores. Sólo las acusaciones. Las acusaciones salían en primera página y con más espacio, mientras que cualquier declaración mía respecto a la corrección de mis actuaciones se quedaba, claro, en quinta o sexta página.

—Su colega italiano Streheler lo llevó bastante mal cuando fue acusado de corrupción. Se fue de Italia. Y ni siquiera puede contarle. ¿Por qué excita tanto a la prensa política el poder asociar artistas o intelectuales a la lacra habitual de los políticos?

—Siempre eres una buena cortina de humo. El caso es que yo llegué a ser juzgado dos veces por la cámara sin haber hecho nada ilegal, ni siquiera incorrecto. Yo ofrecí a la municipalidad, en un momento en que tenía aquí muchos grupos extranjeros de Teatro del Oprimido, la posibilidad de que esos grupos que ya estaban acá presentasen sus espectáculos gratuitamente. «Mirad, podemos montar seis o siete minifestivales en los que actúen tres o cuatro grupos en zonas muy populares de la ciudad. Los grupos no co-

bran porque ya están subvencionados por el Banco do Brasil. El municipio se ha de encargar de la infraestructura de sonido, iluminación y transporte, fundamentalmente. Nosotros actuamos gratis, presentamos un espectáculo y nos vamos». Todo era legal, no había problema alguno, nada extraño en aquella operación. Lo que hubiera sido ilegal es hacer un contrato según el cual yo ganaba alguna plata. Si la municipalidad me hubiese dado un solo real por hacer un trabajo, entonces hubiese habido irregularidad, pero no era el caso. Lo que hicimos fue lo que en portugués llamamos «una convención», un convenio; pero nunca un contrato. Y los convenios están permitidos sin ningún problema. Me juzgaron y salí inocente. Después, el tribunal de la ciudad me juzgó también y vio todas mis cuentas, comprobando otra vez que todo era correcto. Después aún hubo una acción popular de un abogado de otro partido contra mí a través de la justicia común, la federal. Me volvieron a juzgar y tampoco encontraron nada incorrecto.

—Veo que aún le afecta aquella historia.

—¡Es que aquello fue una masacre muy dura! ¡Una cosa muy violenta que me hizo un daño muy grande! La gente de la calle a duras penas podía saber lo que pasaba. A la gente sólo le queda lo que dicen las portadas...

—¿Le dejaron tranquilo, finalmente?

—Sí, sí; ya lo ve; ahora estoy en el otro lado del péndulo: me dan la plata para que haga teatro.

—¿No será que interesa más tenerle a usted en el teatro que en la política?

—¡Sí! En cuanto se vio que el Teatro Legislativo podía ser una buena arma para la democracia, los que no son muy fanáticos de ella dijeron: «Vamos a parar esto antes de que vaya demasiado lejos». Se habían dado cuenta de que el Teatro Legislativo era algo factible, que funcionaba, que era útil para la gente con menos voz...

—¿Se acabó con la legislatura, la aventura del Teatro Legislativo?

—Para nada; acá, en Brasil, el Teatro Legislativo está funcionando en Santo André y en Porto Alegre. Y el acto que le dije antes que se va a hacer en Londres va a tener además un significado simbólico para la democracia. El hecho de realizarse en la sede del Greater London Council cerrado por Margaret Thatcher, aún le añade un sentido más emblemático. Eso va a dar fuerza al Teatro Legislativo.

## Teatro de cámara

—Explíquenos qué es el Teatro Legislativo.

—Mi idea siempre fue hacer un tipo de teatro que interviniera directamente en la realidad, que no sólo fuese una reflexión sobre la realidad. Y esta forma que encontramos es sin duda la mejor: intervenir en la propia legislación.

—¿Cómo se le ocurrió?

—Los grupos populares que hacían Teatro del Oprimido se revelaron como un medio que permitía, al dramatizar algunos problemas colectivos, llegar a la conclusión de que una determinada ley mejoraría las cosas. De ahí a redactarla, sólo había un paso. Eso es el Teatro Legislativo. Hagamos nuestra la ley que nos va a regir a todos. Las leyes se pueden cambiar, pero existe como una pasividad del pueblo que dice: «Eso no es cosa nuestra, eso lo hacen ellos y nosotros no podemos intervenir aunque los hayamos elegido». No es cierto. La ley sale de la confrontación de fuerzas sociales organizadas. Y en este caso lo que hizo el Teatro del Oprimido fue servir de herramienta de debate a esas fuerzas sociales organizadas. Cuando se dio la situación inesperada de que los grupos populares tenían, como sucedió durante la pasada legislatura del Parlamento de Río, una vía directa de planteamiento y defensa de esos problemas a la cámara de *vereadores*, que era yo, en tanto que representante del colectivo de grupos de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro, se consiguió esa especie de milagro. Leyes redactadas directamente por el pueblo. Entre el noventa y tres y el noventa y siete, de los casi cuarenta proyectos de ley y enmiendas presupuestarias que presenté a la cámara, seis se convirtieron en ley. Todas fueron leyes populares. Cosas necesarias para la mejora de las condiciones de vida de la gente mayor y de la gente con deficiencias físicas.<sup>45</sup>

—Por lo que sé, el Teatro Legislativo fue producto de una serie de azares...

—Sí que es cierto que nos encontramos con lo que luego llamaríamos Teatro Le-

gislativo casi por sorpresa. Cuando la falta de apoyo ahogó por completo el CTO de Río y decidimos acabar la actividad, pensamos hacerlo metiendo un poco de ruido en la calle. Fue entonces cuando ofrecimos al PT el apoyo en la campaña electoral del noventa y dos, a base de hacer teatro y todo tipo de actividades parateatrales en la calle. Sería la traca final. Entonces la gente del PT tuvo la idea de que, para que el apoyo fuese más efectivo, era interesante que uno de nosotros saliera en la lista de candidatos del partido. El grupo se reunió y dijo que el candidato debía ser yo. Yo dije que no, puesto que ya tenía muchos compromisos y debía de viajar constantemente. Pero el argumento fue que yo no iba a ganar, que no tenía ninguna posibilidad. Ante eso, dije: «Si no voy a ganar, adelante; no importará que mi campaña no sea muy buena». Pero resultó que la presencia en la calle del grupo haciendo Teatro Foro por todas partes sobre los problemas del trabajador y del ama de casa, los pasacalles, las provocaciones del Teatro Invisible, todo causó un gran impacto. Tanto, que los medios de comunicación, los diarios y la televisión, empezaron a hacerse eco de nuestras actividades y aquello se convirtió en una propaganda gratuita fabulosa. Y, contra todo pronóstico, salí elegido uno de los seis *vereadores* que el partido de Lula sentó en la cámara de representantes de Río de Janeiro.

—Y usted no se durmió en los laureles, y aprovechó la ocasión para llevar al Parlamento aquello que habitualmente no pasaba de los espacios sociales donde la gente ventilaba sus deseos convirtiéndolos en simple ficción teatral...

—Así fue.

—¿Se podría decir, entonces, que el Teatro Legislativo es el punto de llegada lógico del Teatro del Oprimido?

—Visto en la perspectiva de ahora, sí. Actualmente, en Santo André y en Porto Alegre, que son ciudades con ayunta-

mientos del PT que se llaman de «presupuesto participativo», que quiere decir que los ciudadanos votan el uso del dinero público, se están utilizando nuevas formas de Teatro Legislativo promovidas por los mismos programas de gobierno, con intención de fomentar la participación real del ciudadano.

—Sin embargo, imagino al *vereador* representante del Teatro del Oprimido en la cámara de representantes, en medio de los políticos profesionales, como una especie de defensor de causas perdidas.

—Una voz defendiendo la verdad en un parlamento nunca está de más. Aunque se intentó defenestrarme públicamente, siempre encontré medios para salir de ese tipo de impotencia. Llegué a organizar sesiones parlamentarias en la calle, ante las puertas del Parlamento.

—Usted tiene un libro satírico reciente que se llama *Aqui ninguém é burro!*, que refleja bastante bien la combatividad con que abordó su labor parlamentaria.

—Sí, recogí en él algunas anécdotas de mi vida parlamentaria y también algunas intervenciones mías en los plenarios.

—Y es una buena antología del humor boaliano, de su ironía corrosiva.

—Algo de eso hay, sí.

—Permítame que le lea aquel impropio que lanzó usted desde la tribuna: «Vossas Excelências que votaram essa indignidade são todos ladroes o são todos burros!...»

—Ja, ja.

—«[...] Voltei para minha bancada, envergonhado. Perguntei aos meus companheiros mais experientes o que devia fazer para remediar. Pedir desculpas? Aguantar firme? Deixar para lá? Logo depois, alguns vereadores foram ao microfone protestar. Um deles, muito tranquilo, disse: —“Sua Excelência, o nobre vereador Augusto Boal, exagerou. Ele disse que aqueles que votaram a favor da inserção são todos ladroes o são burros [...]”»<sup>46</sup>

—«Sua Excelência sabe muito bem que,

<sup>45</sup> El libro de Augusto Boal *Teatro Legislativo* (Civilização Brasileira, 1996) recoge detalladamente en los anexos (p. 134 a 150) los proyectos de ley y las enmiendas presupuestarias que se convirtieron en leyes en los primeros tres años del mandato de Augusto Boal (6); los proyectos del mandato en el orden del día (25) y los proyectos en trámite en el momento de la publicación del libro (6), así como el inventario de los núcleos históricos en activo del Teatro del Oprimido en Río de Janeiro (9); los antiguos, ya desaparecidos (23), y los actuales núcleos del Teatro del Oprimido en activo (19).

<sup>46</sup> BOAL, A., *Aqui ninguém é burro!*, p. 7.



aquí, ninguém é burro», me dijo. Es decir, eran ladrones.

—**¿No se mordió nunca la lengua el Boal parlamentario?**

—Poco. Había muchas cosas imposibles de tragar para alguien que no era un político profesional, una persona normal que no estaba acostumbrada a las cosas que pasan en los parlamentos. Yo veo acá, por ejemplo, las compañías de transporte urbano. Son tan fuertes que corrompen a los concejales de la cámara. Siempre que queríamos hacer una ley relacionada con esa cuestión, por más justa que fuera, los concejales representantes de las compañías de autobuses la sabotaban. Usted sabe que sabotear una ley es bien fácil: cuando se aproxima el momento de la votación, un concejal propone una pe-

queña modificación, puede ser una simple palabra, y ya no se puede votar y hay que devolverla a las comisiones. En las comisiones, los concejales que trabajan para las compañías de autobuses hacen todo lo posible para que la ley no adelante, para que se demore y quede bloqueada. Pasados uno o dos años vuelve a votación. Otro concejal cambia otra palabra y la ley se puede quedar ahí años y años sin que llegue nunca a aprobarse. Aquí el transporte es privado y tiene mucha fuerza. No es fácil promulgar ninguna ley que vaya contra sus intereses, por justa y necesaria que sea. En una ocasión se quemó un autobús y murieron unas personas que no lograron salir por las ventanillas, que son muy pequeñas. Las empresas dijeron que no se podían hacer

mayores, puesto que entonces la gente entraría por ellas sin pagar. Aquí, para entrar en un autobús hay que pasar dos vallas giratorias. Además de ser grotesco, se humilla al pasajero. Falta una civilidad que ayude a hacer la vida más amable. Son secuelas de la dictadura, que dejó cosas muy negativas incrustadas en la sociedad. La violencia, los secuestros... En el Brasil de antes de la dictadura no pasaban esas cosas. O sea que cualquier acción que ayude a devolver el espíritu cívico y democrático a las personas me parece algo por lo que merece la pena trabajar. Por eso estoy tan satisfecho con esta experiencia del Teatro Legislativo, a pesar de que en su momento fuera combatida con tanta violencia a través de mi persona.

## Memoria

—**Antes, reconocía que le han pasado algunas cosas, en la vida...**

—Tengo ya sesenta y siete años.

—**Y una trayectoria bastante movida. Explíquenos algunas cosas de ese largo camino teatral, literario y también vital.**

—Nací en el barrio de Penha Circular de Río de Janeiro. Soy hijo de emigrantes portugueses. Mi padre tenía una panadería. Tengo cinco hermanos. Empecé a escribir muy pronto. Estudié para ingeniero químico. Me doctoré. Me fui a estudiar teatro a Nueva York. Hace cuarenta y dos años que debuté en el Teatro de Arena de São Paulo; veinticinco de la publicación del *Teatro del oprimido*, tengo dos hijos mayores... Es un camino, sí.

—**Y a sus sesenta y siete años, en plena forma, se dispone a publicar sus memorias. ¿Están muy avanzadas?**

—Casi terminadas.

—**¿Qué significa para usted en este momento redactar esas memorias?**

—En realidad, yo no quería escribirlas. Fue Talia Rodgers, mi editora inglesa, quien me sugirió que escribiera mis memorias. Yo dije: «No, no quiero contar mi vida, mi vida es mi vida. Yo quiero contar, en todo caso, las cosas que he hecho, y eso no he dejado nunca de escribirlo».

Ella insistió. Decía que el Teatro del Oprimido es el primer método del hemisferio sur que ha invadido el hemisferio norte. Allá, en Gran Bretaña, por ejemplo, hay mucha gente que hace Teatro del Oprimido. Pero de pronto se preguntan, ¿qué estamos haciendo, de dónde viene todo esto? Empecé a componer mi biografía, aunque sin muchas ganas, ésa es la verdad, como diciendo: «No lo voy a hacer; pero, si lo hiciese, ¿cómo sería?». Y de pronto empecé a hablar con mis hermanas y con otras personas. Empezaron a explicarme cosas y empezaron a llegar muchas imágenes del pasado. Y empecé a escribir, a contar cómo fue mi infancia, la boda de mi padre con mi madre, cómo era la vida en Portugal cuando ellos se casaron, que yo nunca llegué a conocer, aunque la conocería después. Empecé a escribir con lo que me contaba mi madre. Historias de mi familia. Hay toda una parte que es como una novela. Hay historias realmente fantásticas, como la de mi padre y mi madre, por ejemplo. Ella tenía doce años cuando mi padre, que tenía veinte, le dijo: «Me voy al Brasil a ganar dinero y te vengo a buscar para casarnos». Volvió doce años después sin haberle escrito ni una sola carta, cuando mi madre ya tenía vein-

ticuatro y su familia la empujaba a casarse. Veinticuatro años ya era una edad muy madura para una chica soltera en aquel entonces —se casaban con dieciocho o veinte—, así que entró en relaciones para casarse. Mi padre llegó diez días antes de la boda y, de entrada, ella lo rechazó: «Cómo vienes a buscarme después de doce años sin haber dado señales de vida, ahora que me voy a casar». Empezaron a hablar, a hablar, a hablar y ella decidió que se iba a casar con él, así que fue a decirle a su padre que había que cambiar la fecha de la boda. Mi abuelo cambió la fecha y el novio, y se casaron. Fue una historia que me contaron con todo detalle y la encontré tan bella, que empecé a escribir sobre ellos como si fueran personajes y entendiendo que para ellos aquello era posible. Escribí contando la venida para Brasil de la familia, cómo era Brasil entonces y en los años en que yo crecí, la repercusión de la segunda guerra mundial en los niños que sentían la guerra sin saber lo que estaba pasando en el mundo y mirando hacia aquella derecha fascista, hacia aquellos *galhinas verdes* que hacían desfiles por las calles. Y me encontré reviviendo aquella especie de pavor que me causaba la política sin saber

lo que era. Brasil, primero fascista, de pronto al lado de los aliados, ¿qué cambio se produjo? Todo esto hasta llegar a la historia de mi marcha a estudiar a los Estados Unidos. La primera parte es de recuerdos míos y de otras personas. Sale hasta una prima mía que me cambiaba los pañales cuando yo era un bebé y que todavía vive. Con casi noventa años, la fui a ver y hablé con ella. «¿Te acuerdas de aquello, te acuerdas de lo otro?» Tenía una memoria estupenda y me contó muchas cosas. Es una parte que para mí es muy emocionante. A la gente que la ha leído le ha gustado mucho, porque cuenta una vida muy dura, en Portugal y en Río, y al mismo tiempo muy entrañable. De pronto, cambia y continúa contando las cosas que me pasaron a mí.

—Usted ya escribió en su momento aquella estupenda novela *Milagre no Brasil*, sobre un episodio especialmente duro de su vida, cuando fue encarcelado y torturado en tiempos de la dictadura. ¿El paso del tiempo le ha dado otra perspectiva de todo aquello?

—Cuando llegué al punto de explicar aquella etapa de mi biografía, todo volvió a mi cabeza con tanta fuerza que no podía escribir. Hay vivencias que no se extinguen, que al recordarlas vuelven con toda su intensidad física y emocional. Ya no son las secuelas, que por supuesto aún están ahí. Es volver a recorrer caminos que fueron terribles. La potencia de aquellas imágenes, de aquellas emociones, en el momento en que se hacen tan vivas en el recuerdo, puede llegar a impedir escribir... Pero el bloqueo ya se superó.

—¿Serán estas memorias la revelación de un Boal más intimista en su faceta de escritor? Porque su vena ha sido siempre sobre todo testimonial y satírica...

—Lo que yo intento hacer siempre es no ser exclusivamente factual y dar también el significado de las cosas. Estoy contando los hechos, pero siempre de una manera subjetiva, un poco à la *recherche du temps perdu*. Pero contando la verdad y qué significados tenía. Intimidaciones mías, no cuento. He pensado titularlas *Ahinda ben eu naci* («Menos mal que nació», podría traducirse). Ya ve, no quería escribir mis memorias y todo esto es sólo la tercera parte.<sup>47</sup>

## Escribir en Nueva York

—Me ha dicho que empezó a escribir «muy pronto», ¿cómo de pronto?

—Antes de cumplir los once.

—¿Y cómo eran sus primeras obras, cuando su imaginario era el de un adolescente sin grandes experiencias?

—Ja, ja.

—¿Se ríe?

—Es que a la edad de menos de once años, yo tenía una costumbre bastante curiosa: mi madre recibía por correo todas las semanas aquellos folletines que se editaban por entregas. Eran historias como *El conde de Montecristo* o aquella que se llamaba *La rea misteriosa*. Algunas eran novelas muy buenas y otras muy malas. Yo las representaba los domingos que había lo que en Brasil se llamaba un almuerzo *allantarado*. «Llantar» es cena, en portugués, así que se trataba de un almuerzo-cena... Con una sola comida a las tres o las cuatro, ya estábamos listos para todo el día. En mi casa se juntaban hasta veinte parientes y yo dirigía a mis primos y presentaba las funciones delante de todos. O sea que desde los nueve o diez años ya estaba haciendo cosas de teatro, pero siempre dirigiendo, nunca hacía de actor, nunca entraba en escena, yo, siempre de director de mis hermanos y mis primos. A los quince años

más o menos, cuando ya habíamos cambiado de casa, empecé a escribir mis versiones de las cosas que leía. Historias como las de Catalina de Rusia y Pedro el Grande. Las leía, me encantaban y yo las reescribía cambiando algunas cosas. Escribía muchísimo.

—¿Las convertía en teatro?

—No. Al principio yo escribía novelas. No empecé a escribir teatro hasta llegar a la universidad. Ahí empecé a escribir sobre la realidad que yo veía. Mi padre tenía una panadería, como le dije, y yo a veces trabajaba allá, ayudándole. Yo observaba a todo el mundo, a los obreros que iban a trabajar a una fábrica de cueros que había cerca. Empecé a interesarme por la vida de toda aquella gente y de ahí salieron mis primeras obras. *Maria Conga*, *Histórias do meu bário* o *Martín pescador*... son de esa época.

—¿Y la Química?

—Mi padre, que como ya le dije fue un emigrante portugués, era un hombre muy justo. Él quería que todos sus hijos e hijas fueran doctores. «Y después hagan lo que quieran con su diploma». Así que yo hice la carrera de Química, fui un buen estudiante, me formé bien; incluso gané el anillo de doctor.

—Tenía un brillante porvenir científico por delante y sin embargo acabó estudiando teatro en Nueva York. ¿Le costó mucho tomar aquella decisión?

—Fue fácil. Como la carrera de Química era más corta que las que habían estudiado mis hermanos —cuatro años, dos menos que mi hermano mayor, que había estudiado Medicina, que eran seis años, y uno menos que mis hermanas, que habían estudiado una Arquitectura y otra Lenguas Neolatinas, que eran cinco—, mi padre consideró que no era justo que yo sólo hubiese estudiado cuatro años. Así que me dijo: «Vete donde quieras un año y estudia más». Entonces me fui a Nueva York, a estudiar en la Columbia University. Había terminado la facultad, acá en Río, en el cincuenta y dos y me fui a Estados Unidos en el cincuenta y tres. Me quedé dos años, hasta el cincuenta y cinco. Escribiendo mucho.

—¿Fue a Nueva York a hacer una especialización en materiales plásticos y terminó en la School of Dramatic Arts de la Columbia University, pasando por el Actor's Studio? Explíquenos esa extraordinaria carambola.

—Tenía un libro que había comprado —creo que en el cincuenta y dos— titulado *European Theories of the Theatre*, que tenía una parte dedicada al teatro norteameri-

47 La autobiografía de Augusto Boal ha sido publicada en Brasil en 1999 con el título definitivo *Hamlet e o filho do padeiro* («Hamlet y el hijo del panadero»).

cano en la que escribía John Gassner, que había sido profesor de Arthur Miller, de Tennessee Williams y de muchos autores de allá. Aquel texto de Gassner me gustó mucho e hice averiguaciones para ver si podía ir a estudiar con él. Me escribió que iba a dar clases en la Columbia University de Nueva York y me informó de todos los requisitos para solicitar la inscripción en su curso. Así que cuando mi padre me dijo que me fuera un año a estudiar lo que quisiera, me fui para allá. En la CUNY empecé sobre todo a escribir. En el curso de Dramaturgia que daba John Gassner tenía que escribir siguiendo un determinado método. Por ejemplo, en dos meses teníamos que presentar una obra de un acto y era casi por obligación, como unos deberes. Era fabuloso. Yo me decía: «Bueno, aquí tu tarea es escribir, que es lo que te gusta». El hecho de ganar un concurso interno de la Universidad con *Martín pescador*, aún me animó más a escribir. El Actor's Studio lo frecuenté en calidad de oyente y para mí fue una experiencia importantísima ver trabajar el método Stanislavski a la manera de Kazan, seguramente muy influido por el cine, donde tú ves, no siempre, pero sí la mayor parte de las veces, la cara del actor sin la interacción correspondiente. En aquella manera de interpretar el tiempo subjetivo del actor, sus pausas expresivas, no tenía por qué corresponderse con el tiempo objetivo de la escena, que el teatro muestra siempre en su dimensión real. El resultado era una especie de Stanislavski expresionista.

—**¿Le resultó interesante la vida teatral del Nueva York de principios de los cincuenta?**

—La mayor parte del teatro que se hacía, no me gustaba mucho. En realidad yo tenía una postura antagónica respecto al teatro que veía. Había cosas buenas, desde luego, pero a mí nada de aquello me entusiasmaba realmente.

—**¿Qué fue lo más innovador que vio en aquellos años?**

—Poca cosa innovadora. No había una vanguardia, entonces. Estamos hablando del cincuenta y cuatro. No estaba ni Beckett. No recuerdo muy bien, pero en esa época lo que se hacía era Tennessee Williams, *El ángel de piedra*, *The Glass Menagerie*; recuerdo el estreno de *La gata sobre el tejado de zinc*. Se montaban muchas obras de O'Neill... De pronto se montaba

una *Ondine*, de Giraudoux, con Audrey Hepburn de protagonista, o un *Tea and simpaty*, de Robert Anderson, que interpretaba Anthony Perkins, a quien también veía trabajar en el Actor's, una obra muy violenta, sobre un chico homosexual que acusa de serlo a otro que no lo es. Y había aquellos musicales, muy bien hechos pero poco más... como *South Pacific*. Era todo una cosa muy antigua. Recuerdo que me gustó en aquella época *Porgy and Bess*, de Gherwin, o *Wish You Were Here*, que era una especie de ópera o de musical de Giancarlo Menotti no muy convencional. A mí me gustaba sobre todo lo que no fuese muy cuadrado, aunque también me gustaban, desde luego, las obras de Arthur Miller y no me desagradaban las cosas que hacía Elia Kazan.

—**¿Tenía algún modelo que seguir aquel estudiante de Dramaturgia?**

—No. En realidad nunca tuve conciencia de seguir un modelo. Y menos contemporáneo. Quien me gustaba mucho entonces —me gustó siempre— fue Shakespeare. Shakespeare y Cervantes. Hubo una época que leía todos los años *El Quijote*. Todos los años. Llegaba marzo, más o menos: «¡Todavía no he leído *El Quijote*!». Entonces me ponía a leerlo y lo leía hasta el final. Eso me pasó durante unos diez años. Todos los años leía *El Quijote* y tres o cuatro obras de Shakespeare. Me sabía muchos trozos de memoria. Yo hablaba mal el inglés cuando me fui a Nueva York, pero sabía leer y recitar perfectamente «To be or not to be, that is the question»... aunque a veces no supiera bien el significado de todas las palabras. ¡Pero yo sabía declamarlas! Mis mitos en literatura eran Cervantes y Shakespeare, los dos. Después empezó a gustarme mucho Molière.

—**¿Y no tenía ninguno contemporáneo?**

—Entonces me gustaban más los clásicos. Lo que veía, me parecía todo muy pequeño. De lo contemporáneo, empezó a interesarme Brecht.

—**¿Cómo llegó a sus manos?**

—En Nueva York. En la escuela, hacia el final de 1955.

—**En esa época, cuando ya debía hacer cinco o seis años que Brecht había dejado los Estados Unidos para volver a Alemania y fundar en la República Federal el Berliner Ensemble, se hizo en Nueva York *The Threepenny Opera* en un teatro de lo que hoy se**

**conoce como off-Broadway. La hacía Lotte Lenya, la esposa de Kurt Weill, el autor de la música, que había muerto unos años antes en Nueva York. ¿La vio?**

—No vi *The Threepenny Opera*. Brecht, entonces, era una novedad. Conocí su existencia a raíz de la fama que acompañó al Galileo Galilei que interpretaba Charles Laughton en un montaje de *Vida de Galileo*, en la otra costa, en California. ¿Quién era ese autor nuevo y desconocido? Entonces Brecht sólo era conocido por los pequeños círculos más enterados. Cuando más tarde empecé a leer sus textos teóricos y sus obras me gustó mucho. Aún en Nueva York, leí *Madre Coraje*, *Vida de Galileo*, *El círculo de tiza caucásico* y otras. Lo estudié mejor cuando volví a Brasil.<sup>48</sup>

—**Cuando volvió a Río, en 1956, el destino le tenía preparada una sorpresa: dirigir teatro. De repente le proponen dirigir una obra en el Teatro de Arena, de São Paulo. ¿Le costó mucho decidirse a aceptar?**

—Todo vino rodado. De vuelta de Nueva York, estaba acá en Río, en mi casa de La Penha, y un día me llamó por teléfono Sabato Magaldi,<sup>49</sup> que era un crítico teatral de São Paulo. Sabato me dijo: «El Teatro de Arena de São Paulo necesita un director. ¿Quieres ser director?». Yo le contesté: «Yo no soy director, yo soy autor, yo escribo.» Aunque, en realidad, yo sí había dirigido. Cuando en Nueva York gané el premio con *Martín pescador*, el premio era al montaje de la obra; pero la obra hablaba de cosas de violencia en Brasil y a los de la Universidad les pareció mejor no montarla. Entonces yo estaba en un grupo que se llamaba The Writers Group y el grupo se propuso montarla por su cuenta. Pero no una sola obra de cuarenta minutos, que es lo que duraba *Martín pescador*, sino que se montaría con otras dos obras, otra mía y una de un amigo. Se montaron así tres piezas en un acto y, como no había director, cada autor debía dirigir su obra. De manera que los autores nos convertimos en directores. O sea que era verdad que yo ya había dirigido cuando me llamaron del Arena de São Paulo y me dije: «Bueno, voy a intentarlo».

—**Y allí, en el Teatro de Arena, invirtió quince años de su vida. ¿Bastante productivos, verdad?**

—Bastante, bastante.

—**¿Le parece bien que les pasemos revista?**

<sup>48</sup> Augusto Boal incluyó una interesante visión de la teoría brechtiana del teatro épico en la cuarta parte de su *Teatro del oprimido*: «Hegel y Brecht: ¿personaje sujeto o personaje objeto?» (*Teatro del oprimido*, p.193).

<sup>49</sup> Sabato Magaldi es un crítico teatral de São Paulo, autor de *Um palco brasileiro*, o *Arena de São Paulo* (São Paulo, Brasiliense, 1984), obra imprescindible para conocer la importancia del Teatro de Arena.

## El Arena de Boal

—¿Qué le pidieron al llegar al Arena?, ¿qué esperaba de usted aquella compañía que se había fundado en 1953?

—José Renato, el director del Arena, trabajaba también en la televisión y no tenía suficiente tiempo. Me preguntó si yo podía ayudarlo a dirigir una obra y después alternarnos en la dirección. Yo fui muy honesto y le dije: «Mira, yo no soy director, pero podemos intentarlo. Él tenía dos elencos, uno formado por actores profesionales y otro con gente más jovencita que tenía elementos como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Milton Goçalves... gente de veinte, veintitún años. Le dije a José Renato que prefería trabajar con los más jóvenes, tan inexperimentados como yo. «Si voy a trabajar con actores que ya saben lo que es el teatro –le dije–, puede ser que no lo consiga». José Renato accedió, dio vacaciones a los actores del elenco profesional y yo me puse a trabajar con el grupo más joven.

—Un grupo que, según he leído, lo recibió con ciertos prejuicios...

—Un tipo «colonizado» me llamaban...

—Gianfrancesco Guarnieri, que acabaría siendo uno de sus más estrechos colaboradores, coautor de sus obras más emblemáticas, dijo: «Cuando se fijó nuestro primer encuentro con Boal, ya estábamos preparados para hostilizar al “gringo”; de repente, aparece un tipo simpático, medio desquiciado, con un tremendo deje carioca... y en seguida nos entendimos a las mil maravillas. Boal estaba contentísimo de estar rodeado de una turba tan joven y fogosa».<sup>50</sup>

—Sí, nos entendimos bien. En seguida monté con ellos *Ratones y hombres*, de John Steinbeck, mi primera obra con el Arena. Fue realmente un éxito y José Renato me invitó a quedarme. Me quedé y empecé a dirigir obras mías y de otros autores. Quince años en el Arena. Hasta el setenta y uno. Allí me detuvieron para meterme en la cárcel. Ahí acabó la historia.

—Aparte del éxito de las obras que escribió y dirigió durante esos quince años, su trabajo en el Teatro de Arena fue siempre muy va-

lorado por los caminos que abrió al desarrollo de una dramaturgia brasileña, entendida como hecho cultural y nacional. En esa labor tuvieron especial trascendencia el Seminario de Dramaturgia puesto en marcha en 1958 e incluso el Laboratorio de Interpretación para actores jóvenes que dirigió más tarde. ¿Fueron realmente tan importantes aquellas iniciativas?

—Yo creo que lo fueron. Yo empecé en el cincuenta y seis, y ya en el cincuenta y siete inauguramos un Laboratorio de Interpretación fundamentalmente stanislavquiano. Había que hacerlo. Cuando yo empezaba, el teatro que era considerado «el gran teatro paulista» pertenecía a un industrial muy rico que se llamaba Franco Zampari. Él quería los mejores actores para su teatro y tenía cinco directores italianos: Adolfo Celi, Luciano Sauce, Ruggero Jacobi, Polini Cerri; después vino Alfredo Daversa. Tenía también un director belga, Maurice Vadou, y un polaco, Federico Cembinski. No tenía ninguno brasileño. Así que los actores ya empezaban a hablar con prosodia italiana. Algunos de aquellos directores eran muy buenos y creaban espectáculos muy bellos; pero al explicar a los actores cómo querían la escena, lo hacían con su prosodia italiana. Inevitablemente, en el teatro se hablaba un poco el italiano. Entonces quedó como que la lengua oficial del buen teatro era el portugués pero un poco italianizado. Nosotros estábamos contra eso. Por eso fueron importantes el Laboratorio de Interpretación, en el que buscamos una forma brasileña de actuar utilizando el método Stanislavski, aunque hiciéramos obras extranjeras y, por supuesto, el Seminario de Dramaturgia, que procuró a los actores brasileños la posibilidad de acercarse más a sus personajes. Empezamos un curso de Dramaturgia, que daba yo a partir de todo lo que había aprendido con Gassner en Nueva York y con lo que había desarrollado por mí mismo. En 1958 hicimos el seminario de Dramaturgia del que usted me habla. Lo formamos doce personas, y yo fui su director. Nos

encontrábamos todos los sábados para leer las obras que escribíamos. Y escribíamos mucho. Leíamos nuestras obras, se discutían y se rehacían todas las veces que conviniese. Era un auténtico colectivo y en él se gestó una dramaturgia brasileña verdaderamente comprometida y nacional.

—En ese reportaje que hace pocos días le dedicó *A Folha*, de São Paulo, usted aclaraba expresamente a su entrevistador el sentido que el concepto «nacional» tenía para usted en aquel período brasileño en que tanto se habla de afirmación nacional.

—Claro. Le dije que, aunque yo usase la palabra «nacionalismo», mi preocupación era la nación. Mejor dicho, era, claro está, la nación, pero eso no significaba estar ciego ante las desigualdades que había en la nación. Yo veía lo que pasaba entonces y lo que pasa hoy, de manera todavía más cruel. Esta división de humanidades. La humanidad que posee el mercado. La segunda humanidad, que está inserta en el mercado, como consumidora. Y la tercera, la humanidad descartable, la que se juega fuera de Brasil, en los Estados Unidos, en todas partes. Mi preocupación por la nación, por el nacionalismo, era decir: «Vamos mudar juntos».

—Lo cierto es que el tiempo político de su país les llevó muy rápido del «vamos mudar juntos» a tener que defenderse juntos.

—De los cincuenta a los sesenta tuvimos un presidente, Kubitschek, que quería hacer cincuenta años en cinco. Ése era su lema: «Hagamos cincuenta años en cinco». Entonces todo prosperó. En Brasil, de 1955 a 1960 hubo un boom en todo, tanto en el terreno de la economía, con una industria que se desarrolló enormemente –no había desempleo–, como en el de la cultura. Empezó la bossa-nova, empezó el teatro nuevo, empezó la arquitectura nueva, Brasilia. Hasta el deporte seguía esa línea. En fútbol, ganamos por primera vez el campeonato del mundo; en basket, fuimos campeones mundiales; en boxeo teníamos al campeón mundial de no se qué peso; en el tenis ganamos dos veces en

<sup>50</sup> Roux, R., *Le Théâtre Arena...*, p. 122.

Wimbledon... Brasil era la euforia total y eso duró hasta el sesenta y cuatro. Ése fue el contexto en que se desarrollaron mis primeros ocho años en el Arena. En 1964 fue el desastre, la dictadura.

—El Arena fue un verdadero testimonio, nada mudo, por cierto, de aquel triste retroceso que sucedió a la euforia de todo un país a la búsqueda de su identidad cultural. Tengo la impresión de que, siguiendo la evolución de la línea estética de los espectáculos del Arena, se puede intuir por dónde iba la situación política de Brasil.

—El trabajo en el Teatro de Arena fue evolucionando y cambiando, nunca fue una cosa estática. Yo mismo lo clasifiqué a posteriori en cuatro etapas distintas: la del realismo, la de la configuración de una dramaturgia brasileña, la de la nacionalización de los clásicos y la de los musicales y el «sistema comodín». Y es evidente que fueron cambios que respondían a una necesidad de incidencia política en nuestro público. Y claro, en los años de la euforia, hay un mayor énfasis en lo artístico, en lo formal, aunque fuera en función de aquella búsqueda de una identidad cultural nacional. La etapa en que buscamos una interpretación brasileña, a partir de Stanislavski, la etapa del realismo, en que la problemática del país sólo era la materia para crear obras de arte convencionales, en definitiva, por mucho interés social que impulsara a los autores que constituimos en el cincuenta y ocho aquel seminario de Dramaturgia. Después, cuando el Brasil más reaccionario empezó los movimientos que acabaron desembocando en el golpe del sesenta y cuatro y en la dictadura que fue endureciéndose hasta llegar a aquel punto insoportable del sesenta y ocho y los años que siguieron, buscamos nuevos caminos a partir de los cuales poder hablar de nuestra realidad. La utilización de textos clásicos para hablar de los problemas contemporáneos del Brasil y, después, la creación de espectáculos cada vez más próximos al público y a su realidad, marcaron efectivamente la línea estética del Arena.

—¿Qué trabajos suyos recuerda con más satisfacción de aquellos años?

—Hubo muchos y muy distintos. *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, que monté en 1959, fue la que más me gustó de la etapa realista, porque era un espectáculo muy preciso. Hablaba metafóricamente de la corrupción nacional a través del Chapetuba, un club de fútbol del interior de São Paulo. Para mí, un club de fútbol es una metáfora. También guardo un recuerdo especial de *Revolución en América del Sur*, una obra mía del sesenta que dirigió muy bien José Renato y que se montó y estrenó en la primera venida del Arena a Río de Janeiro y en la que yo asumí la subdirección. Fue un impacto muy fuerte, *Revolución en América del Sur*. También recuerdo muy bien la etapa de lo que llamamos «nacionalización de los clásicos», en que utilizaba obras del pasado libres de toda sospecha para hablar de la situación presente de Brasil. Monté cosas muy divertidas, en este sentido de decirlo todo sin decir nada, como aquella obra de Lope de Vega, *El mejor alcalde, el Rey*, que monté en el sesenta y tres y que llegaba con una gran claridad a todo el mundo y que llevamos por las tierras del nordeste del Brasil en una gira muy emocionante. Hicimos *La mandrágora*, de Maquiavelo, en el sesenta y dos, que era también la metáfora de la toma del poder, que en la obra era la toma de la mujer: de cómo se consigue la mujer amada, igual que se consigue el poder sin escrúpulos, como hacen con Lucrecia. Y también el *Tartufo*, de Molière, que hicimos justamente después del golpe de estado del sesenta y cuatro. El golpe se hizo «en nombre de Dios» con todas aquellas marchas «por Dios, por la Familia». Se hablaba de Dios sin parar... era terrible: había una organización que se llamaba «Tradicición, Familia y Propiedad». *Tartufo* fue un golpe muy fuerte. La gente lo entendía todo.

—¿Fue importante salir de São Paulo, dar el salto a Río y a todo el país?

—Giras como aquélla del nordeste de Brasil, con un público tan motivado, eran cosas que nos producían una gran emoción y nos daban muy bien la medida de nuestra responsabilidad. También estuvo bien ampliar el público instalando una sede

permanente en Río de Janeiro, que fue una decisión que tomamos en el sesenta. El Arena había actuado en Río en algunas ocasiones, en 1955 y en 1959, pero fue entonces cuando nos decidimos a buscar un lugar fijo para presentar nuestros montajes, que fue el local de la calle Siqueira Campos, en Copacabana. Le contaré una anécdota curiosa que se produjo cuando negociábamos el alquiler de aquel local, que era un espacio inacabado destinado a sala de fiestas, en un edificio donde se había comenzado a construir el *shopping center*. Cuando fuimos a proponer al dueño del edificio la posibilidad de hacer allí un teatro, resultó que el dueño del local era un senador por el estado de Alagoas, que había asesinado a un diputado del Congreso en plena sesión parlamentaria «por casualidad». Fue un caso muy famoso que dio mucho que hablar en Brasil. En la entrevista que tuvimos con aquel hombre para alquilarle el local, él nos quiso convencer de que no era culpable, diciéndonos unas cosas que, en realidad, eran espantosas: «Soy inocente —nos decía— yo no tuve la culpa. Yo saqué el revólver, sí; pero yo no quería matar al diputado. Era el senador, a quien yo quería matar.» Él no era culpable. Fue la bala, que se equivocó de dirección. Aquel pobre senador víctima del error de la bala de su revólver se llamaba Arnon de Mello y su hijo fue presidente de la república el año 1990.

—¿Fernando Collor de Mello?

—Sí señor. Que también fue una víctima. Collor sufrió de un vicio, que era su perdición: robaba, pobrecito... Eran de una zona del país donde se mata mucho, una especie de Far West del siglo pasado.

—Pero el senador les alquiló el local...

—Sí. El local de la calle de Siqueira Campos, en Copacabana, fue una especie de segunda sede del Arena<sup>51</sup> y en él se hicieron algunas temporadas memorables. Allí realicé el montaje *Opinião*, el mismo año del golpe de estado.

51 Al teatro de la calle Siqueira Campos se le llamó primero Teatro Opinião, y a partir de 1981 tomó el nombre de Teatro Arena, como homenaje a la compañía que en aquel momento ya no existía.

## Arena política

—¿Cómo influyó la dictadura en el cambio de rumbo de la estética del Arena?

—La dictadura me marcó una necesidad cada vez más acuciante de acercar el teatro a la realidad.

—¿Opinião iba en esa dirección?

—Desde luego. El año del golpe vine a Río, por una parte por razones de seguridad. Mucha gente salía entonces de São Paulo y venía a Río porque la policía no estaba informatizada como ahora, y aunque allá estuvieras fichado, era posible que acá no supieran nada. Y vine también con la intención de hacer un espectáculo a partir de *El proceso*, de Kafka, con personas que estaban realmente perseguidas como el personaje de Kafka. Quería hacerlo con mi editor, Enzo Vero, con periodistas, con Sérgio Buarque de Holanda, padre de Chico Buarque, y gente así. Ellos aceptaban la invitación y se sentían comprometidos, puesto que se trataba de hacer un espectáculo de apoyo al Centro Popular de Cultura. Pero al no ser gente del espectáculo, nunca se acababa de concretar y no era fácil ponerlo en marcha. Al ver que era imposible hacerlo con ellos, se nos ocurrió hacerlo con tres cantantes: João do Vale, Zé Ketí y Nara Leão, remplazada después por Maria Bethânia. Hicimos una especie de *cinéma vérité* que filmaba personas reales pero en versión teatral: teatro verdad. Los cantantes hablaban de sí mismos, de su propia situación. Muchas de aquellas canciones se convirtieron en emblemas de toda la izquierda reprimida por la dictadura. *Opinião* fue un gran impacto en el Brasil del principio de la dictadura.

—Por lo que se deduce de las fotografías y los comentarios que me ha ido haciendo, con *Opinião* usted creó unos vínculos muy consistentes con todos los grandes creadores de la música popular brasileña. ¿Puede decirse que es a partir de esa experiencia cuando la música comienza a adquirir una importancia determinante en sus espectáculos?

—Sí. *Arena conta Zumbi*, mi primer «musical» después de *Opinião*, una obra mía y de Gianfrancesco Guarnieri, ya tenía música de Edu Lobo, que colaboraría en muchas ocasiones con nosotros. Después vino *Arena canta Bahia*, con Caetano Ve-

loso y Gilberto Gil. En *Tempo de guerra* estuvieron Gilberto Gil, Maria Bethânia y Gal Costa, que entonces se llamaba Maria da Graça. En 1968, cuando las cosas en el país se ponían cada vez más duras, empezamos las *Feiras de Opinião*, que fueron espectáculos muy críticos y participativos, que también fueron un giro muy estimulante en mi trabajo.

—Aquel nuevo paso, ¿tenía algo que ver con la actividad contestataria sobre todo en los ambientes universitarios que, con epicentro en el mayo parisino, se estaba dando aquel año de 1968 en tantos países del mundo?

—Tuvo que ver y mucho. Mayos del sesenta y ocho también se dieron en muchos lugares de América Latina. Recuerde la muerte de un estudiante en México, donde aquél fue un año muy violento. Y acá, en Río, fue un año de muchas huelgas y manifestaciones. En marzo mataron a un estudiante que se llamaba Edison Riz. El 13 de diciembre de 1968, el dictador de la época<sup>52</sup> cerró el Congreso. Entonces fue cuando se estableció la dictadura en todo su rigor, con la suspensión de todas las garantías individuales, con todo el aparato represivo. La dictadura pura y dura empezó en el sesenta y ocho. Comparativamente, en el sesenta y cuatro todavía se mantenía una apariencia de democracia. Y fue en junio de ese año cuando hicimos un espectáculo en el cual seis autores teatrales, seis compositores y muchísimos artistas plásticos tenían que responder con una obra de arte a la pregunta: «¿Qué piensa usted del Brasil de hoy?». Con sus respuestas en forma de obras teatrales, musicales y plásticas, hice un gran espectáculo mural. Todo el entorno del teatro estaba lleno de esculturas y pinturas. Dentro, canciones, escenografía y teatro. La censura nos dijo tres días antes que estaba autorizada, aunque con cortes. Quedamos muy contentos. La obra, que titulamos *Primera Feira Paulista de Opinião*, tenía ochenta páginas. Claro que resultó que, de las ochenta páginas, los cortes correspondían a sesenta y cinco. Sólo habían autorizado... ¡quince páginas! Entonces todo el sector teatral de São Paulo hizo una huelga general. Pararon todos los

teatros de la ciudad y toda la profesión vino al teatro de Ruth Escobar, donde estaba previsto presentar nuestro espectáculo, y allí se declaró la desobediencia civil: los artistas no iban a aceptar nunca más la censura. Al día siguiente, la policía había tomado el teatro. Fuimos a otro teatro y al día siguiente todos los teatros de São Paulo estaban tomados por la policía. Entonces nos fuimos todos a Santo André, ciudad vecina de São Paulo, y presentamos la *Primera Feira Paulista de Opinião* en el Teatro Aluminio de aquella localidad. Claro que, al otro día, también los teatros de Santo André y de todas partes estaban tomados. Pero decidimos denunciar el caso a la justicia y el juez nos dio la razón en la causa previa. Reconoció que teníamos el derecho de continuar las representaciones hasta que hubiese juicio. O sea que, aunque estaba prohibida por la policía, estaba al mismo tiempo permitida por el juez. La *Primera Feira Paulista de Opinião* estuvo seis meses en cartel.

—Sus espectáculos tenían un sello particular que fue bastante imitado en todas partes por la gente que también quería hacer un teatro político y agitador que levantase las plataformas. ¿Cuáles eran los ingredientes que hacían tan especiales los espectáculos del Arena de Boal? ¿Cuál cree que fue su hallazgo más significativo desde el punto de vista del lenguaje teatral?

—¿Hallazgos? Pues... quizás lo fuera la incorporación del «sistema comodín»,<sup>53</sup> que empezamos a desarrollar con *Arena conta Zumbi*. Fue un hallazgo. Un hallazgo producto precisamente de la pobreza de medios con que trabajábamos. No teníamos dinero para hacer espectáculos con repartos que requiriesen mucha gente. El sistema comodín que introduje con *Zumbi* era un poco como decir: «Bueno, vamos a abolir la propiedad privada del personaje por el actor. Todos los personajes van a ser hechos por todos los actores». Había una justificación estética, pero una motivación económica. Teníamos claro que había que hacerlo así. Eso me gustó mucho. Y también estoy muy satisfecho de todo el trabajo que hicimos a partir del Teatro Jornal.

<sup>52</sup> Véase la nota 12, p. 153.

<sup>53</sup> Cf. p. 164.

## Teatro de urgencia

—Aunque en su obra *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* usted describe con la precisión que le es propia el funcionamiento del Teatro Jornal, explíquenos, por favor, cómo surgieron sus técnicas.

—La idea ya me rondaba por la cabeza en el cincuenta y nueve, cuando hice *Chapetuba*. Habíamos pensado en hacer una forma de Teatro Jornal que quería decir: todas las mañanas leeríamos los periódicos y seleccionaríamos algunas noticias. Por la tarde íbamos a ensayar rápidamente, improvisando algunas o leyendo otras. Y por la noche, a representarlás. Cada noche íbamos a hacer un espectáculo distinto. Ésa era una idea que yo siempre quise poner en práctica, pero no había tiempo, porque obligaba a parar todo lo demás para dedicarse exclusivamente a eso. Fue en 1970 cuando Cecilia, mi mujer, llevaba un seminario de jóvenes actores en el Teatro de Arena. El curso ya iba a terminar, pero los alumnos querían seguir trabajando. No sé por qué razón, creo recordar que el curso no podía continuar y que yo propuse que investigaran eso: descubrir técnicas de transformación de noticias del diario en teatro. Aceptaron la propuesta y empezaron a plantearse la manera de hacerlo: primero leer la noticia. Una noticia leída, por el simple hecho de que al leerla la sacas de su contexto, ya es algo bueno. En el contexto hay una diagramación, la importancia de la primera página, de la segunda, la foto, al lado o no. Cuando se pasa de ahí a la lectura cruda, ya provoca otro impacto. Después, vamos a hacer un cruce de noticias, una que habla de que «Brasil paga su deuda» y otra de que «los habitantes del nordeste atacan los supermercados porque tienen hambre». Al cruzarlas, una noticia explica la otra. Después, pensamos: «Vamos a ponerle ritmo». Leer la noticia, pero con ritmo de tango, de samba, de canto gregoriano. Ya teníamos una tercera técnica. El ritmo ya aportaba un valor. Me acuerdo, por ejemplo, de que había un discurso de un dirigente muy reaccionario a favor de la censura: nosotros lo hicimos en canto gregoriano. Sin cambiar nada del discurso, sólo el hecho de ver cantar las loas a la censura con música gregoriana resultaba muy revelador y cómico. La gente se daba cuenta del contenido medieval de lo

que se decía. Después encontramos otra técnica que llamamos «concreción de la abstracción», con la cual se hablaba y se representaba concretamente lo que se decía. Y así, una tras otra, fueron apareciendo nuevas técnicas.

—¿Tenían en cuenta los antecedentes históricos de ese tipo de *agit-prop*?

—No recuerdo que nuestro Teatro Jornal partiese de ningún antecedente preciso. Existían las experiencias soviéticas de después de la revolución y las norteamericanas de los años treinta, pero en realidad aquello lo desarrollamos sin tenerlas muy en cuenta.

—¿Y qué difusión alcanzó el Teatro Jornal en una situación de endurecimiento de la dictadura como el de aquel momento?

—El Teatro Jornal había surgido, como le dije, en el grupo del taller de interpretación que llevaba Cecilia, pero después lo institucionalizamos y pasó a llamarse Núcleo 2 del Arena. El Núcleo 2 presenta... Nuestro teatro era muy pequeño y, no obstante, hicimos en el segundo piso otra sala aún más mínima, que tenía setenta plazas, el Areninha, y ahí hicimos el Teatro Jornal. Teníamos tres días por semana, más o menos. El resto íbamos a iglesias, asociaciones de barrio, escuelas, sindicatos, cuando aún se podía, y enseñábamos a la gente a hacer el Teatro Jornal sobre sus problemas. Empezamos a hacer Teatro Jornal, no sólo con las noticias de la prensa, sino también con actas de reuniones, de asambleas. Todo documento podía ser objeto de la aplicación de las técnicas del Teatro Jornal: lectura simple, cruce, ritmo, concreción de la abstracción, complementación. Las técnicas eran diez o doce, no me acuerdo. Las publiqué en *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* en 1974. Llegó a haber una gran cantidad de grupos que hacían Teatro Jornal. En algunas iglesias trabajaba regularmente un mismo grupo. Y en ese contexto empezamos a probar con otras formas. Empezamos a utilizar la fotonovela, por ejemplo, que en aquella época hacía furor entre las clases populares. Se sacaban argumentos de fotonovelas, se improvisaban como escenas de fotonovela y se buscaba cómo sería si aquello les pasara a los miembros del grupo. O Teatro Biblia. Por ejemplo, el pasaje del huer-

to de los olivos, cuando Cristo lo deja todo y dice: «Me voy al huerto de los olivos a hablar con el padre», y cuando vuelve, ya ha dejado de ser revolucionario. Se hacía esta escena y se planteaba cómo hubiera sido de producirse hoy. No era exactamente un Teatro Foro, pero por ahí andaba la cosa.

—En 1971 vi al Arena haciendo Teatro Jornal en el Festival de Nancy. Yo era entonces estudiante de teatro, y a mi regreso a Barcelona quise intentar ponerlo en práctica con algunos compañeros y compañeras del Institut del Teatre. No era fácil...

—Hacer Teatro Jornal requería una motivación muy fuerte. Casi una relación de supervivencia ante la verdad oficial de los periódicos. Ustedes tenían también una dictadura...

—Sí, claro, por eso lo intentamos. Precisamente, aquel año, 1971, la dictadura de Franco estaba en un momento duro, con el estado de excepción que vino tras los procesos de Burgos, que culminaron con varias penas de muerte que la presión internacional consiguió frenar.

—¿Hicieron mucho Teatro Jornal?

—No mucho, la verdad. Algunos estudiantes de teatro hicimos unas cuantas salidas «teatrales-informativas» que nos parecieron heroicas. Nada que se acercase a un movimiento, desde luego. De hecho, en aquella época, la gente de la calle no estaba para jugarse la tranquilidad ni recogiendo una octavilla del suelo. Estas cosas se circunscribían a los ámbitos universitarios y de las vanguardias obreras y cívicas que se movían en la clandestinidad. Aunque, tras lo de Burgos, poco a poco, la cosa fue cambiando.

—¿Y se hacía algún tipo de teatro que fuese en esa dirección?

—El teatro independiente que se estaba desarrollando era mayoritariamente izquierdista y combativo. Pero había una censura muy fuerte para las cuestiones políticas y se desarrolló un teatro lleno de dobles lecturas, un poco en la línea de lo que ustedes habían hecho unos años antes. En Cataluña, la actividad artística que llevaba la antorcha de la denuncia y la agitación fue, ya desde los años sesenta, un movimiento musical, con algún punto en común con el MPS brasileño, que se llamó «la Nova Cançó». Y lo que también hubo en Cataluña en aquellos años fue un gusto por el llamado Teatro Docu-

mento y por los espectáculos épicos sobre hechos y personajes históricos que querían dar una visión distinta de la historia oficial. También aquí se puede establecer algún paralelismo entre algunos intentos que se hicieron en esta línea y su sistema comodín, aunque, aquí, quizás pesaban más algunas influencias europeas: Peter Weiss, Brook, el Berliner, el Théâtre du Soleil...

—¿Y no les llegaban los ecos de lo que hacíamos en América Latina?

—Sí, sí. La revista española *Primer Acto* informaba bastante de la actividad de los grupos latinoamericanos y también de aquellos festivales tan movidos de entonces. José Monleón tenía, y continúa teniendo, mucha relación con el mundo teatral de América Latina. Aunque, recopilando material para preparar esta conversación, he visto que estábamos más cerca de ustedes en los años setenta que ahora. De hecho, el teatro independiente español de entonces mostraba bastantes puntos de contacto con lo que se hacía por allá. Y a ustedes, ¿les llegaba alguna influencia del teatro popular que se hacía en Europa: Vilar, Planchon, Strehler...?

—Sí y no. Un ejemplo. El caso de Jean Vi-

lar. Jean Vilar tenía un teatro, el TNP, que tenía subvenciones inmensas y hacía sus espectáculos en el Palais Chaillot, que era una infraestructura fabulosa. Y nosotros... perdone que me ría así..., pobrecitos de nosotros, teníamos una sala que era más pequeña que esta sala de estar. El Teatro de Arena, físicamente, era muy pequeño, no tenía funcionarios ni tenía nada. Era un teatro extremadamente pobre. Lo que el TNP, en su caso, quería —y me parecía muy bien que lo quisiera— era más bien usar los clásicos universales como si fuera a «hacer cultura hacia el pueblo». Y nosotros intentábamos ver «qué cultura tiene el pueblo». No era llevarla a ellos, sino tomarla de ellos. Cuando hicimos realismo, primero con obras norteamericanas e irlandesas —O'Casey, por ejemplo— y después con obras brasileñas, era un poco para decir qué pensaba, qué sentía el pueblo. Pero los escritores no eran del pueblo, y ahí había una cierta falsedad. Eran obras que hablaban del pueblo, pero no eran la expresión del pueblo. Quiero decir con eso que mi búsqueda, nuestra búsqueda fue por otro lado. Aquel

episodio que conté en Barcelona, que suelo contar a menudo, ejemplifica bien el problema. Es la historia de un campesino que vino y nos dijo: «Si ustedes piensan como nosotros que hay que dar la sangre para liberar la tierra, vengan con sus fusiles de escena y nosotros vamos a pelear contra el coronel que invadió nuestras tierras». Yo le expliqué que los fusiles no eran de verdad. Que nosotros sí éramos de verdad, pero no los fusiles. Y el dijo: «Bueno, si ustedes son de verdad, vengan con nosotros y habrá fusiles para todos». «Nosotros somos de verdad, pero artistas. Somos artistas, no campesinos. Somos artistas de verdad que hacemos de campesinos». Entonces él dice: «Bien, cuando ustedes, verdaderos artistas, dicen "Vamos a derramar nuestra sangre", están hablando de la nuestra, no de la suya». Ahí sentí una vergüenza muy grande, porque lo que estábamos haciendo algunos artistas era hablar en nombre del pueblo, pero no éramos pueblo, en nombre de los negros, pero éramos blancos, en nombre de las mujeres y éramos hombres. El síndrome Che Guevara.

## El síndrome Che Guevara

—¿El síndrome Che Guevara?

—Sí. El Che Guevara ve que hay un problema en África, él sabe qué hacer y va para allá a resolver el problema. De pronto, no le dan pelota; se va a México y allá encuentra a Fidel. Bueno, hay un problema en Cuba... y para allá. Resultó bien, pero él sigue... Hay un problema en Bolivia, él sabe cómo hacer, va para allá a explicárselo a los bolivianos y lo matan. El síndrome Che Guevara, para mí, es el que se da cuando una persona tiene la clarividencia de que lo que piensa es acertado. Sólo que eso no tiene que pensarlo sólo él. Los principales interesados tienen que pensarlo también, ¿no le parece? Ahora es usted quien se ríe, ¿eh?

—Es que es usted tan didáctico...

—Es que si yo pienso que hay que hacer la revolución en Río y me voy allá a empezar a pegar tiros, no va a resultar nada. Acá, en Brasil, fue mucho el daño que hizo aquel libro de Régis Debray, que era

amigo del Che, titulado *Théorie du foyer* («Teoría del foco»). Se hace un fuego aquí, allí otro fuego y el pueblo se levanta. Y no se levantaba. Si llega de fuera, con toda la buena voluntad y la honestidad que quiere, una decisión no deja de ser ajena. Y siempre me preocupó no caer en eso. Hasta llegar al Teatro del Oprimido donde decimos: «Miren, nosotros tenemos una situación que termina mal: ahora hagan que termine bien. Pero háganlo ustedes».

—Aquellos años, el teatro popular estaba en plena euforia. Esa cuestión usted la tenía bien clara. En 1970 estableció su clasificación por categorías de teatro popular que publicaría más tarde en sus *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Incluso presentó una comunicación en el Festival de Manizales (Colombia) titulada «El arte y las masas». ¿Lo recuerda?

—Intentaba aclarar que el concepto «popular», tanto en el teatro como en cualquier otro arte, no era una cuestión cuan-

titativa sino cualitativa. Un arte para el pueblo no significaba necesariamente un arte de masas. Se podía hacer un espectáculo popular para una sola persona. Yo decía que el concepto popular dependía básicamente de la perspectiva del análisis de los fenómenos que son presentados y no del número de personas que pueden asistir a las representaciones.

—A principios de los años setenta, su trabajo empezó a sonar más en Europa. Todas las revistas teatrales traducen y difunden sus textos y montajes. En España, por ejemplo, en 1971, *Primer Acto* publicó sus artículos sobre el teatro popular y en 1972 el texto en español de *Arena cuenta Zumbi*. Antes ya se ha hecho en Francia —*Travail Théâtral*, punto de referencia básico, entonces—, y en Italia *Sipario*. ¿Qué provocó aquella repentina repercusión internacional del Teatro de Arena y de Augusto Boal?

—El hecho de que comenzáramos a llevar más nuestro trabajo fuera de Brasil



contribuyó bastante. Aunque fue algo a lo que la propia situación del país nos empujó. Yo sentía que, de un momento a otro, acá ya no iba a poder ser. Fue entonces cuando yo empecé a viajar mucho más. En el sesenta y nueve viajé para México y Estados Unidos. Nuestra presentación en Nueva York aquel año tuvo una gran resonancia, y en el setenta volvimos. —**El *New York Times* los dejó por las nubes: «Musical maravilloso, excitante, y la compañía dirigida por Augusto Boal ha demostrado una cohesión y un extraordinario talento ofreciéndonos una interpretación electrizante».** Y el *Village Voice*: «Las experiencias del Arena son comparables a las del Open Theatre y a las del Performance Group. Sin embargo, parece que el Arena tiene mucho más para dar que para pedir».

—El año siguiente recibí el Obje Award al mejor espectáculo del off-Broadway. Las giras se fueron haciendo cada vez más largas. Actuamos en muchas ciudades norteamericanas, recorrimos todo México: Monterrey, Guadalajara, Morelia, Potosí. Y también muchos países de América del Sur.

—**El *Día*, de Méjico, dijo: «Excelente en todos los sentidos, concilia la extraordinaria calidad artística con una visión progresista y justa».** Para contrastar, mire lo que dijo *La Prensa* de Buenos Aires: «Augusto Boal es un fanático. Pero un artista extraordinario». O *El Sol*, de Puebla: «Nunca se ha visto en nuestra ciudad un espectáculo tan sensacional como éste». O *El Heraldo de Guanaquato*: «El Teatro de Arena se ha de quedar con nosotros. No podemos dejar marchar a este grupo tan maravilloso». Les recibían con mucho calor...

—Sí. Cecilia y yo aprovechábamos las estancias en muchos lugares para dar conferencias y cursos, para establecer contactos por lo que pudiese pasar... En realidad, ya buscábamos un puerto donde amarrar para salir de acá.

—**¿Tan dura se hizo la situación en su país?**

—Realmente dura. La represión más violenta había empezado a producirse en Brasil después del sesenta y ocho. Puedo explicarle que, en la época de la *Feira de Opinião*, a veces los actores entraban en escena con revólveres cargados y, cuando terminaba el espectáculo, saludaban con el revólver preparado, atentos a si la platea iba a avanzar o no. Se hacía teatro en el terror. Había siempre dos estudiantes vigilando la sala con la mano tras el telón con orden de bajarlo si ellos llegaban. Nor-

ma Benguell, una actriz que era muy conocida en la época, fue raptada en el Teatro de Arena cuando estaba haciendo una obra de Plinio Marco. Apareció cinco días después, el ejército la trajo para Río. Mataron a dos directores que tenía de asistentes: Helen Guariba y Leo Lopes fueron asesinados por la dictadura. Y otras personas. Era muy cruel, aquella época. Y hacer teatro dando la cara era muy peligroso. Un órgano muy bonito que tenía en el segundo piso del teatro para una obra de Chico Buarque llamada *Roda Viva*, lo tiraron abajo y lo hicieron trizas. Era muy violenta, la situación. Y más para nosotros, que peleábamos. Peleábamos. Hacíamos asambleas casi todos los días. Hubo momentos en que Antonio Piedro, un actor que estaba en el último espectáculo, y yo éramos los presidentes de la asamblea, teníamos una asamblea diaria. Durante un mes, empalmamos todos los días el espectáculo con la asamblea. 1969 y 1970 fueron años difíciles, pero continuábamos fieles a lo que queríamos. El Teatro de Arena mantuvo un repertorio más o menos aceptable para las autoridades. En 1970 monté *La resistible ascensión de Arturo Ui*, de Brecht, por ejemplo; pero en la otra sala manteníamos el Teatro Jornal. Y así fue hasta el setenta y uno, en febrero del setenta y uno, cuando me detuvieron allí mismo, en el teatro. Eso creó una mayor repercusión fuera de Brasil, y, en consecuencia, una mayor fama del Arena y mía.

—**¿Lo detuvieron por su actividad artística?**

—Pues sí y no, otra vez. Había llegado un momento en que las cosas estaban tan mezcladas, que ya no se podía saber qué era y qué no era considerado subversivo por aquella gente. Piense que había una ley terrible que decía que si un maestro sabía de actividades llamadas subversivas de un alumno tenía que denunciarlo y que si no lo hacía, él era tan culpable como el alumno. ¡Una ley en favor de la delación! Había una ley secreta que decía que una persona podía ser acusada sin que se revelara de qué, de manera que la persona no se podía defender. Todo el mundo estaba más o menos metido en alguna cosa. Yo ayudaba de alguna manera aquí y allí. Es decir, yo nunca asalté un banco, nunca maté a nadie; pero bajo aquellos parámetros, uno siempre ha hecho algo. Los subversivos eran ellos. Yo estuve siempre a favor de la paz. A mí siempre me interesó la paz. Yo quiero la paz.

Pero no la paz de los cementerios. Yo quiero la paz justa, la paz humana, la legalidad. Y fueron ellos quienes subvirtieron la legalidad. Como ve, su pregunta no tiene respuesta. Era muy difícil saber por qué cogieron a cada uno de los que cogieron. Y fue mucha la gente que cayó entonces. Yo tuve suerte.

—**Puede contarlo.**

—Puedo, puedo...

—**¿Y por qué se ríe?**

—Porque, ahora, en Brasil, la Casa Militar de la Presidencia de la República está obligada por ley a facilitar todas las informaciones que se habían elaborado sobre cada persona. Yo pedí la mía...

—**¿Y...?**

—¡Lo tenían todo! ¡Todo! ¿Cómo quiere que no me ría? ¡Había siempre gente mirando, viendo lo que uno hacía! Incluso en el extranjero, me siguieron. En una de las giras con el Arena, me encontré en Estados Unidos con Arthur Miller. Pues eso... ¡estaba en la Casa Militar de acá! «Se encontró con Arthur Miller para hablar de la represión en Brasil. Se encontró con no sé quién en la Asociación de Boxeo de Argentina y habló contra la dictadura...»: ¡Durante el tiempo que estaba fuera me seguían por todas partes!

—**Una ayuda inesperada para sus memorias.**

—Ja, ja.

—**¿Y cuándo ha sabido todo eso?**

—¡Ahora! Sólo hace tres o cuatro meses que lo descubrí. Es una cosa muy reciente. Mi abogada (una de ellas, porque tengo muchos abogados y abogadas por las distintas causas en que he estado metido en los últimos tiempos) me había de sacar derechos de trabajo por los quince años que estuve en São Paulo, porque cuando me detuvieron me robaron todos los documentos, incluso la cartilla de trabajo. Si yo trabajé esos quince años, quiero que se me cuenten como trabajados. No me lo querían reconocer, y entonces otra abogada mía pidió la transcripción de todo lo que tenían en mi ficha.

—**¿Y qué efecto le produjo conocer su propia ficha?**

—Una impresión muy fuerte, se lo aseguro. Porque uno se dice: «Así que cuando yo estaba en tal lugar, quién fue que me vio...». Da un escalofrío pensar que a uno lo estuvieron siguiendo siempre. Aunque me dé risa, no me hace ninguna gracia.

## El preso brechtiano

—De todas aquellas giras del Arena fuera de Brasil, usted y su esposa se perdieron precisamente la de su presentación europea, que fue en abril de 1971, en el festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy (Francia), entonces en pleno auge bajo la dirección de Jack Lang...

—No pudimos ir, en efecto. Estábamos muy ocupados. Yo estaba en la cárcel y ella, lógicamente, intentando sacarme.

—Yo estuve en Nancy, aquel año. Y puedo asegurarle que se habló mucho de su encarcelamiento. Era un asunto que surgía en todas las conversaciones, en todas las conferencias y debates, en todas las publicaciones. Aún guardo los diarios del festival. Tengo la nota de la llegada del Arena a Nancy: «Le Teatro Arena de São Paulo est déjà arrivé à Nancy. Un grand absent: son animateur, Augusto Boal, emprisonné “pour avoir entretenu une correspondance avec l'étranger”. Une pétition est en cours pour réclamer sa libération. Mais...» Pero... Entonces aún no se sabía cómo acabaría su historia. Entonces no se sabía, realmente, cómo podían terminar estas historias. Ahora sabemos que acabó bien, pero entonces... Hoy, por fortuna, ya no se conoce lo que era aquel miedo a la arbitrariedad que sentimos tantas veces la gente que vivimos bajo dictaduras como las nuestras.

—Fue curioso. Yo estuve preso sólo tres meses. Normalmente duraba mucho más. Fue gracias a la presión internacional por lo que acabó antes. Arthur Miller, en Estados Unidos, por ejemplo, redactó una carta y la hizo firmar por cien personas, gente famosa. En Francia, Jack Lang, que era el director presidente del Festival de Nancy, pidió a todo el mundo que firmara. Llegaron cartas hasta de Japón. Cuando los militares recibían cartas del Japón, que está en las antípodas de Brasil, pidiendo mi libertad, a ellos les causaba una impresión muy grande. Yo creo que por eso se apuraron con mi juicio. Nadie era juzgado antes de dos años, normalmente. A mí me juzgaron al cabo sólo de tres meses. Me condenaron a prisión y mi grupo se fue a Nancy. Así que yo estaba preso mien-

tras el grupo estaba en Europa. Y también fue una suerte que todo aquello pasara entre dos festivales, porque la presión internacional fue aún más fuerte. Aquello contribuyó también a la rapidez de mi salida de la cárcel. Acá, en Brasil, la dictadura feroz empezó en el sesenta y ocho; en el setenta y uno, cuando el dictador de turno era Garrastaçu, fue el peor momento. Se llamaba Garrastaçu Medici y nosotros le llamábamos Garrastaçu das Mortes, porque mandaba matar, era terrible. Pero por lo que se vio debía ser sensible a los sellos de correos exóticos.

—Los nuestros no debían ser tan filatélicos. Esa presión que pudo con los militares de su país en una dictadura cruenta, no tuvo paralelo en España, donde, en cambio, ya en plena transición a la democracia, cuando fueron condenados por un tribunal militar los miembros del grupo Els Joglars<sup>54</sup> por su espectáculo sobre las últimas ejecuciones de la dictadura. Los políticos de la transición fueron incapaces de usar la presión internacional para imponerse a los militares. Volviendo a su encarcelamiento, en su libro *Aqui ningúem é burro!* usted explica humorísticamente un episodio de la tortura a que fue sometido con un título que me parece francamente inspirado: *A memória e a casa das torturas* («La memoria y la casa de las torturas»). ¿Cómo se comporta la memoria tras experiencias tan duras como la que le tocó vivir en aquellas circunstancias?

—Hay cosas que uno no olvidará nunca, que son para siempre. Incluso cosas físicas. Mi rodilla, por ejemplo. Sigue sin funcionar muy bien a causa de la tortura. Y también mentalmente. Hay imágenes que vuelven con mucha fuerza. Cuando escribes sobre ello, como ahora he tenido que hacer por el encargo de mis memorias, también se establece una relación con la palabra, cuando uno hace memoria. Yo había escrito sobre esas cosas, hasta escribí una novela, *Milagro en Brasil*, pero muy en el momento del combate. Pero ahora que ya han pasado tantos años —estamos en el noventa y ocho, y aquello pasó en el setenta y uno, casi

treinta años, ya—, con la distancia, con el tiempo transcurrido, todavía me vienen muchas imágenes. Y lo hacen con mucha, mucha fuerza. Hay momentos en que me acuerdo del color, del olor de tal o tal cosa. Hay cosas que no se apagan. Mientras me torturaban desnudo y de cabeza para abajo, uno de ellos me decía por lo bajo: «No tengo nada contra usted. Incluso admiro mucho sus obras. No vi ninguna, pero me gustan todas. Usted me disculpará que le torture, pero me toca dentro de mi horario». Supongo que debía haberle dado las gracias.

—¿Tiradentes, se llamaba la cárcel, verdad? Una buena ironía...

—Desde luego. Tiradentes fue el gran defensor de la libertad, un mártir por la independencia de Brasil.

—¿Pasó rápido su tiempo de prisión? ¿Cómo lo resistió? ¿Hubo alguna cosa que se le hiciera más soportable?

—El primer mes fue muy largo. Estaba solo en una celda de seguridad máxima. Había un corredor con varias celdas con mucha gente, y después, otra puerta muy fuerte, muy sólida, donde empezaba un corredor con celdas individuales. Una celda individual significaba estar solo todo el día. Tenía únicamente una ventana alta por la que no se podía ver nada y la ventana pequeñita por la que se veía el corredor. Estar un mes allí fue duro.

—¿Le permitían tener visitas?

—Ya al final me pudo visitar mi madre; porque, al comienzo, yo estaba allá secuestrado. Nadie sabía dónde estaba. Fue entonces cuando fui torturado. No fui detenido y encarcelado legalmente. Cuando mi familia me buscó, ellos decían que no estaba. Pero un día mi hermano tuvo la intuición de que yo estaba allá y se puso muy nervioso. Tuvo tal ataque de nervios, que, para calmarlo, fueron a buscarme. A partir de ese momento quedé preso legalmente.

—¿Pudo escribir?

—No, no podía escribir. Pero de pronto me dieron papel y lápiz. No podía escribir nada, pero empecé a hacer dibujos

<sup>54</sup> El grupo Els Joglars había estrenado en 1977 un espectáculo llamado *La torna*. Tras 40 representaciones, sus miembros fueron detenidos, sometidos a consejo de guerra, condenados y encarcelados.

que me hiciesen acordar de cosas que habían pasado. Se los daba a mi madre, cuando pudo empezar a venir a visitarme. Les decía que eran para mi hijo Fabian, porque a mi hijo le gustaban mucho los dibujos que yo hacía y la policía permitía a los carceleros que los sacaran: «Son dibujos para su hijo, no importa, dejadlos pasar». Y mi madre los guardaba. Cuando me soltaron, mi madre me dio todos los dibujos que yo había hecho y yo me acordaba del noventa por ciento de lo que significaban. Así que empecé rápido a escribir, antes de que se me olvidara. Escribí una obra de teatro, *Torquemada*, y una novela, *Milagro en Brasil*.

—**Milagro en Brasil refleja con gran dramatismo aquellos momentos. Aunque, a mi modo de ver, se trata de un dramatismo impregnado de un cierto distanciamiento, de humor, humor negro, pero humor. ¿Está de acuerdo?**

—Había un cierto pudor de hablar de esas cosas. Aún hoy es difícil. Porque uno quiere hablar de esa época, pero no quiere caer en lo patético, en provocar la piedad... Pobrecito, ¡cuánto sufrí! Pero tampoco quieres esconder que hubo sufrimiento, porque había mucho sufrimiento realmente. Y sufrimiento físico. La tortura es una violencia contra el ser humano y hay que explicarla. Pero es muy difícil hacerlo. Ahora, en las memorias, cuento que yo nunca confesé nada. Había cosas que ellos sabían, que eran evidentes, puesto que había dos personas que me habían denunciado. Dos personas que eran de mi organización, las personas con las que yo lo hablaba todo, porque de la organización uno no conoce la organización entera,

conoce a unas personas. Uno de ellos era el contacto más importante que yo tenía, y lo torturaron tanto que acabó confesando. Cuando me interrogaron delante de él, ellos ya sabían, estaban seguros de todo lo que yo había hecho. Por más que yo dijera «No, yo no hice eso, en realidad lo que pasó fue que él se confundió, o se equivocó, porque, en realidad...» intentando tornar más o menos creíble, decir que no era ni mentira ni verdad lo que él había dicho que había hecho, que él se había confundido. Y lo mismo con el otro... ¡Son momentos tan difíciles! Yo nunca confesé nada y tampoco condeno a los que amenazaban contra la familia, todo eso asustaba mucho. Yo tengo la alegría de que nunca delaté a nadie y al mismo tiempo hubo un episodio que me ayudó mucho y que se produjo por una coincidencia increíble. Cuando yo estaba encerrado, solo en aquella celda, no podía ver ni siquiera el corredor de máxima seguridad en el que estaba yo, ni tampoco veía el resto de las celdas que había a junto a la mía. En cambio veía un corredor que quedaba enfrente de la pequeña ventana de mi celda y yo podía ver a la gente que llegaba por allí; pero de lo que había a mi lado —sabía que había otras cuatro celdas—, no podía ver nada. Una mañana estuve hablando con el carcelero y, cuando se fue, al lado oí una voz que decía mi nombre. Yo dije, «Sí, soy yo». Era Helen, Helen Guariba, la directora que tenía de asistente en el Arena. Después la mataron. Llevaba presa más de un año y ya no debía estar allí, porque yo sabía que estaba en una celda con más gente. Pero como

tenía que ser interrogada con otro preso, la pusieron allí por un día y una noche, para interrogarla al día siguiente y devolverla a su sitio. Helen me dijo algo en broma que me ayudó muchísimo. Me dijo dos cosas, la primera fue: «No hay que confesar nada: si uno confiesa una cosa pequeñita, ya no te sueltan, porque si ya contestaste eso, contestarás más, y ellos quieren más y más. A veces, para librarse de la tortura, uno confiesa un poquito esperando que entonces se acabará, y no es así». La primera consigna era, pues, «No confieses». La segunda: ella, un poco en broma, me dijo: «Mira, aquí hay que ser brechtiano y no stanislavaskiano; de todo lo que veas, no creas nada enteramente, porque la gente, acá, exagera un poco. El dolor lo exagera todo». Mi primera mujer también estaba presa allí en una de aquellas celdas colectivas y también había sido torturada. Y Helen me dijo: «Cuando veas a Albertina, no lo creas, está exagerando, no es verdad; fue torturada, le pegaron, pero no es para tanto». Y la vi por la mañana. La vi que apenas conseguía caminar y yo pensé: «No, seguro que exagera; seguro que no es para tanto». Después supe que no exageraba, que era verdad; pero pensar aquello me ayudó. Yo, en una celda solo, al lado Helen diciéndome aquellas cosas, ver venir a mi primera esposa sin apenas conseguir andar sobre sus piernas... era terrible. En aquellos momentos era realmente mejor ser brechtiano: era verdad, pero en ese momento era mentira para mí.

## Nancy 71: esperando a Boal

—Mientras usted pagaba esa alucinante factura por intentar acercar a la realidad a sus conciudadanos, a través de la ficción, su teatro seguía adelante, sin su presencia, pero recogiendo el apoyo de todos los colegas para usted y su causa.

—Fue algo muy hermoso, todo aquel movimiento de solidaridad hacia mí. Estoy muy agradecido.

—La participación del grupo Arena de São Paulo en el festival de Nancy fue altamente celebrada, tanto las representaciones de *Arena*

como las de Teatro Jornal en espacios no convencionales. Y ya no hablo de las fiestas de samba y batucada para los festivaleros que se organizaban y que duraban hasta las seis de la mañana...

—Pues ya ve; mientras ustedes bailaban, yo me entretenía en discernir si era mejor ser brechtiano o stanislavskiano...

—Lo cierto es que aquel Festival de Nancy de 1971 fue un conglomerado de cosas extraordinario. Por un lado, la constante acti-

vidad reivindicativa con tal cantidad de manifiestos, asambleas y debates, que uno tenía la sensación de estar viviendo en plena praxis de las consignas del sesenta y ocho. Era fabuloso, para toda la gente de países oprimidos que estábamos allí. La revolución teatral, en términos estéticos, y «la revolución», en el contenido de los espectáculos, estaban allí. *Zumbi* y el Teatro Jornal del Arena, y también las experiencias de otros grupos latinoamericanos, como los colombianos La Mama y La Candelaria, de Bogotá, y

el TEC de Cali y tantos otros, nos daban a los estudiantes europeos la medida de lo que podía ser un teatro de incidencia política, concienciador y agitador. Pero también hubo cosas de gran impacto con poca o con ninguna carga política, como el juego sensorial propuesto por Bob Wilson (*Deafman Glance*) y la provocación cuerpo a cuerpo que proponía el emergente Cricot-2 de Tadeusz Kantor (*La Poule d'eau*, de Witkiewicz). Todo el teatro del futuro estaba, de hecho, en aquel festival maratoniano del setenta y uno. Sin embargo, para la extremadamente politizada juventud universitaria de entonces, exquisiteces del tipo de aquella gran ópera muda «oída» por la vista desde el silencio de la sordera, con que Wilson hipnotizaba al público, o incluso el connotado e inquietante surrealismo de Kantor, quedaban para la mayoría como puros artilugios estéticos, los cuales muchos no tenían empacho alguno en adjudicarles el adjetivo «reaccionario». Lo cierto es que, entonces, en Nancy triunfó la efectividad de aquel didactismo revolucionario tan contundente que traían a Europa los grupos de América Latina.

—Era lógico. El mundo no estaba para

que el teatro se recreara en banalidades sin contenido. En el mismo Brasil, la tendencia era hacer espectáculos muy visuales y rebuscados en los que no pasaba nada. Eso era lo que buscaba la dictadura.

—Si no hubiese tenido que marcharse, ¿qué hubiera continuado haciendo, en Brasil? ¿Tenía muchos proyectos, cuando lo detuvieron?

—Desde luego continuar haciendo un teatro con contenido. Quería seguir desarrollando el Teatro Jornal y animando todas aquellas actividades que habían ido surgiendo a partir de su práctica en ámbitos no teatrales. Todo aquello iba acercándose ya a mi idea de que «son ellos quienes tienen que hacer». Todo aquello ya iba bastante en el sentido del Teatro del Oprimido.

—¿Quiere decir que, aunque no hubiese pasado todo aquello y no hubiese tenido que exiliarse y buscar nuevos caminos de subsistencia artística y humana, el Teatro del Oprimido habría visto igualmente la luz?

—Las circunstancias marcan siempre el camino, eso es evidente. También al co-

mienzo. Si yo empecé queriendo hacer Stanislavski desde el primer ensayo, era porque yo veía a los actores hablando como italianos, y para mí aquello no podía ser. Porque si los directores eran ingleses, ¿hablarían como ingleses, o si eran belgas como belgas? No; si tenían que hablar como alguna cosa, yo quería que hablaran como brasileños. Era una respuesta. Por muy buenas ideas y muchos proyectos que uno tenga, si uno está inscrito en un contexto social, inevitablemente ese contexto algo le dice, algo le obliga a responder.

—En la entrevista que Émile Copfermann le hizo en 1977, le decía usted que la dictadura le hizo el favor de liberarle de una de sus opresiones: la necesidad de repertorio, refiriéndose a que en el Arena puso en escena una obra tras otra durante quince años sin llegar a tomarse el tiempo de reflexionar.

—Le dije que la noche de la primera representación de una pieza me preguntaba cuál sería la siguiente... Que lo sacrificué todo a eso y que, si entonces hubiese continuado, tal vez no habría imaginado otro tipo de teatro. Era cierto.

## Exilio argentino: el fuego y las brasas

—El primer puerto de su exilio fue Argentina.

—Claro. Cuando me fui de Brasil, yo no tenía la idea de que la dictadura fuese a durar tanto. Yo pensé, voy a Argentina, primero porque la familia de mi mujer, Cecilia, vivía allá y era bueno tener una familia, un punto de referencia; pero también porque estaba cerca de Brasil. «Estoy allá, pero... así que pueda, vuelvo», pensaba. Mientras, hice teatro, cursos y, sobre todo, escribí.

—El nombre de su mujer, Cecilia Thumin, lo hemos visto en calidad de actriz en muchos de los repartos de sus montajes del Arena y también junto al suyo en muchas de las actividades pedagógicas del Teatro del Arena, primero, y después del Teatro del Oprimido en sus diversas manifestaciones. Parece que forman un buen tándem.

—Cecilia Thumin y yo nos conocimos en el sesenta y seis, en la primera visita que hice a Buenos Aires para dirigir una obra.

Cecilia era actriz y yo la invité a participar en el espectáculo que yo monté. Estamos juntos desde entonces, aunque no nos casamos hasta al cabo de veinticinco años. O sea que estamos juntos desde hace casi treinta y tres años. Un cierto tiempo, ¿verdad?. Y allá en Argentina, después de nueve años, en el setenta y cinco, nació nuestro hijo Julián. Cecilia, además de buena actriz y buena cantante, siempre fue una excelente pedagoga y ha llegado a ser una estupenda psicoanalista. Ejerció de comodín en muchas ocasiones, formó parte del grupo de animadores de los CIEP de Darcy Ribeiro, aunque de esto todavía no hemos hablado,<sup>55</sup> y sus conocimientos de psicoanálisis han sido muy útiles en el desarrollo de la vertiente más terapéutica de mi trabajo.

—Un buen porcentaje de todo lo que usted ha publicado, lo escribió entonces, durante aquella primera etapa de su exilio. ¿Cómo lo consiguió?

—En sólo tres años, terminé de escribir *El Teatro del oprimido*, escribí *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, escribí *Categorías del teatro popular*, *Juegos para actores y no actores*, escribí *Crónica de nuestra América*, escribí *Milagro en Brasil*, *Jane Spitfire, espía e mulher sensual*... En tres años, nueve libros y un hijo. Uno tras otro.

—No le debió quedar mucho tiempo para hacer teatro, pues.

—Ya lo creo que lo hice. Pero sólo dos años. Los primeros. Luego, en Argentina, ya empezó a resultar más complicado...

—¿No encontró el ambiente propicio para hacer el teatro que usted quería, en Argentina?

—Sí, al principio. En los primeros dos años, como le dije, todo fue muy bien. Monté en Buenos Aires *Torquemada* y *El gran acuerdo internacional del tipo Patilludo*, empecé a hacer Teatro Invisible... El problema que se dio en Argentina fue que yo no era ni del partido comunista ni del

55 Cf. p. 200.

partido peronista. Y allá, quien no era ni peronista ni comunista, no trabajaba. Y cuando volvió Perón, allí ya era imposible trabajar. Fue cuando empezó la Asociación Anticomunista Argentina, López Rega, a quien llamaban *El Brujo*, y empezaron las matanzas de gente.

—Usted salía del fuego y se metió en las brasas.

—Sí. La llegada de Perón a Argentina fue algo terrible. Le esperaban millares, millares y millares de peronistas. Pero en el peronismo estaban la extrema derecha y la extrema izquierda, y cuatrocientas de las personas que fueron a esperarlo en Eceiza se mataron peleándose unas con otras.

A partir de ahí, empezó a dominar la derecha del peronismo. Yo estaba en Argentina con mucho miedo porque los brasileños decían que se estaban matando y haciendo desaparecer a extranjeros. Porque con Isabelita, cuando murió Perón, también se mató y se hizo desaparecer a mucha gente. Perón había sido un dictador, un caudillo que aceptaba todo, y tras su muerte la lucha que se produjo dentro del propio peronismo fue enorme. Cuando murió, dominó la extrema derecha, muy corrompida; se mató mucho. Argentina fue de mal en peor hasta que llegó Videla. La verdad es que en aquella situación yo me quería ir de Argentina.

Además tenía una invitación de Carlos Porto para irme a Portugal a trabajar en A Barraca, de Lisboa, pero el gobierno brasileño no me permitía renovar el pasaporte, que estaba ya vencido. Tenía el pasaje para Portugal sin poder salir. Por suerte, un ex alumno mío de Dramaturgia, César Vieira, que entonces era abogado de presos políticos, me propuso hacer un proceso contra el gobierno de Brasil, accedí y, después de un año, lo ganamos. Recuperé mi pasaporte en el setenta y seis, cuando ya estaba Videla en el poder. Y me fui para Portugal.

## El espectador a escena

—Aquellos años en Argentina, a pesar de todos los problemas que tuvo como exilado y como hombre de izquierda, fueron también, como hemos visto, un período francamente productivo: nueve libros y un hijo. Y fue el momento que usted acabó de redactar y publicó su obra más emblemática: *Teatro del oprimido*. ¿Qué influyó más de todo lo que usted había hecho en la forma final que adquirió su propuesta de un teatro vivo y social?

—Fueron bastantes cosas. De hecho, el libro es la explicación de todas ellas. Después de la prisión uno sentía que tenía que hacer algo, que tenía que hablar para Brasil, para los brasileños. Tengo que hablar de sus problemas; pero después me doy cuenta de que no estoy hablando en nombre de ellos; estoy hablando para ellos, diciendo: «Ustedes son así». Y me doy cuenta de que no, de que son ellos quienes tienen que hablar. Con el teatro empecé diciendo: «Háganlo ustedes, elijan ustedes lo que quieren». Después empecé otra experiencia que se llamaba «dramaturgia simultánea». Yo creaba la obra hasta un punto de crisis; ahí se paraba y entonces preguntábamos a los espectadores lo que ellos querían y nosotros lo improvisábamos. En Perú, vino la historia de la mujer que entró en escena y ahí pensé que lo que había que hacer era preparar un espectáculo para que ella pudiera destruirlo. Destruir un espectáculo para crear uno nuevo. Ella, entrando en escena, destru-

ye el que yo hice; pero crea uno nuevo. Es como un pintor que pinta un cuadro: la obra de arte es el cuadro; pero el pintor pintando, es decir la fabricación de la obra de arte, también es una obra de arte. Eso me fascinó.

—¿Y cuándo y cómo cayó el último obstáculo para que actores y espectadores se volvieran a encontrar en el espacio común del teatro?

—La entrada del espectador en mi teatro fue una secuencia más o menos lógica. En Buenos Aires, hice una obra en favor de una ley que existía y según la cual ningún argentino podía morir de hambre. Si un argentino tenía hambre, por ley, tenía el derecho de entrar en cualquier restaurante, pedir cualquier comida, menos postre, y beber lo que quisiera, menos vino. Entonces, firmaba con su nombre y se podía marchar sin pagar. Nosotros hicimos una obra en la que ocurría eso; yo ayudé a escribirla: la preparamos y, cuando íbamos a hacerla en la calle, mis amigos brasileños me dijeron: «No vayas, porque te puede detener la policía. Y si te detienen, con los argentinos no hay problema, los van a soltar y en paz, pero a ti te mandan de vuelta a Brasil. No vayas». Así que dije a la gente de mi grupo: «Yo no voy; vayan ustedes y háganlo, que no corren ningún riesgo». Era una dictadura, pero que se democratizaba. Entonces estaba Lanusse, que había prometido elecciones y el gran acuerdo nacional, y había un ambiente como predemocrático.

No había realmente ningún riesgo para un argentino, pero sí para mí, puesto que había conexión entre las policías argentina y brasileña. Fue ahí donde alguien tuvo la idea: «Si vos que hiciste la obra no vas a poder asistir, por qué no vamos a representarla dentro de un restaurante sin decir a nadie que es teatro, y vos podés estar al lado comiendo tranquilamente un bife con papas fritas. Comés y mirás, y si viene la policía, vos estarás comiendo. Nadie se va a meter». Así lo hicimos. Yo fui para allá, me quedé comiendo y ellos entraron sin decir nada a nadie, cada uno se sentó en una mesa distinta. Empezó la escena normalmente. El actor decía que era argentino, que tenía hambre, que quería comer y beber, que no quería postre, que no quería vino. La gente se reía, era divertido... Incluso el gerente sonreía. En el primer acto. En el segundo era cuando el decía: «Yo no tengo plata pero firmo». Lo curioso ahí fue que nosotros teníamos al actor que hacía de mozo en nuestra pieza, pero el mozo real entró en escena; teníamos al gerente, pero el gerente real entró en escena. E hicieron la obra exactamente como habíamos previsto, aunque con dos personajes nuevos y la platea interviniendo a favor, en contra, una discusión enorme. Teníamos un actor que al final salía y decía: «Yo pago su cena, su almuerzo, no hay problema», y quedaba todo bien. Cuando vi esta simultaneidad de realidad y ficción, que la

ficción se volvía realidad, que había una superposición, una amalgama, me dije que aquella era una forma teatral que me interesaba mucho.

—**Quienes sabían que aquello era ficción—ustedes, en este caso— lo veían como teatro; quienes lo ignoraban lo veían como realidad, aunque la acción era la misma, ¿sería algo así?**

—Así era. Y el actor, cuando venía un espectador a hablarle, un espectador verdadero que no sabía que era teatro, sentía también su doble condición de estar en la ficción y en la realidad al mismo tiempo, de tal manera que lo que llevaba preparado no le servía. También tenía que inventar. La fusión con la realidad era fantástica. Y era una forma distinta que podíamos añadir a las que ya teníamos, como el Teatro Jornal y el Teatro Foro. Poco a poco, fueron apareciendo las formas que en su conjunto hacen lo que llamé en un principio «poéticas políticas», después «poética del oprimido» y que por diversas razones, mayormente editoriales, acabó llamándose Teatro del Oprimido.

—**¿Y cómo llegó a asociar al concepto de opresión, aquella especulación digamos estético-filosófica de la vuelta del teatro a su origen?**

—Una situación de opresión se da siempre que alguien utiliza el poder que le da la fuerza o su estatuto social, económico, o incluso cultural, para reducir a alguien a la pasividad, a la sumisión, a la condición de objeto. Eso se da, desde luego, con el poder, con el dinero y con la fuerza. Incluso con la educación. El arte, el teatro, también pueden ser el sujeto de la opresión si quienes los dominan los utilizan como algo que les pone por encima de quienes no los dominan. Hay formas de cambiar esa relación a través del mismo arte, del mismo teatro en mi caso. Usarlo, no como arma de opresión, sino de liberación.

—**¿Esta denominación, «Poética del Oprimido», mantiene algún parentesco con la «Pedagogía del Oprimido» de su paisano Paulo Freire?**

—Desde luego. No es ningún secreto que el Teatro del Oprimido debe su nombre a la Pedagogía del Oprimido, que Paulo Freire había publicado diez años antes. Siempre admiré el trabajo de Freire. Nos conocimos en 1960 y desde entonces hubo una larga amistad entre nosotros. A pesar de ser dos personas bastante diferentes, puesto que él era unos nueve años

mayor que yo y era, además, una persona muy religiosa, algo que yo no soy en absoluto, sí que hay una coincidencia grande entre sus postulados y lo que yo hago. Efectivamente emparentado con la Pedagogía del Oprimido, lo que yo quería con aquel discurso, con aquella poética, era decir: «El pueblo es tan artista como yo. Yo quiero ayudar a que cualquier persona exprese su lado artístico», a través del teatro en mi caso, pero podía ser a través de la música o de otra cosa.

—**La intensa producción escrita de aquellos tres años argentinos que condensa toda la experiencia práctica y toda la reflexión teórica acumulada desde sus inicios, es un universo de posibilidades distintas de acercamiento del teatro al espectador. Pero no en un sentido de la «participación» exclusivamente físico y lúdico, que fue también una búsqueda muy propia de aquellos años, sino con una ambición transformadora de la persona y del mundo. ¿Una ambición revolucionaria?**

—Siempre he tratado de buscar un teatro que no sea sólo «espejo de la realidad», como decía Shakespeare. He intentado ver cómo entrar en esa imagen del espejo y modificar la imagen para que después quede esta nueva imagen. El acto de modificar una imagen es un acto creativo. Si yo entro en el espejo mágico, como se hace en el Teatro Foro, es porque estoy viendo una imagen que no me gusta, así que entro e intervengo. El hecho de que yo esté modificando esa imagen es un acto transformador, puesto que yo me transformo transformando. Se trata, pues, de buscar todas las maneras en que eso puedo hacerse, de invadir con el teatro todas las actividades humanas. Porque, en realidad, si nace el teatro, es que la gente quiere explicar algo, quiere cantar, quiere crear. Pero de pronto viene el Teatro y cierra esa posibilidad. Siempre es la tentativa de la teatralidad que uno trae consigo que es amordazada por las formas teatrales entendidas como simple espectáculo, como teatro domesticado. Lo que yo quiero es volver a Téspis, con esta idea tespiana de rehusar las imágenes por mejores que sean: justamente porque son las mejores, hay que transformarlas, porque la realidad hay que transformarla. A mí me gusta el trabajo sobre estas superposiciones. Lo que yo quiero es hacer una investigación en todo aquel ámbito donde el teatro exista como realidad. Yo digo siempre que la ficción no existe, que la única ficción que existe es la palabra fic-

ción, porque designa una cosa que no existe. Es irónico, porque cuando se crea una ficción, esa misma ficción tiene su realidad. Y la imagen de lo real es real en tanto que imagen. Es decir: siempre trabajamos con realidades. Y lo que yo quiero es ver esas mezclas de realidades, de niveles de realidad, de perspectivas de realidad.

—**Entonces, ¿podemos decir que el Teatro del Oprimido ofrece, por un lado, diferentes modalidades de utilización del juego teatral y, por otro, un conjunto de ejercicios y técnicas de improvisación, todo ello con el objetivo de propiciar la desinhibición, la sensorialidad, y también la capacidad de observación, comunicación y mimesis de las personas no especialmente dotadas ni entrenadas para la interpretación?**

—Yo utilizo, efectivamente, un sistema de ejercicios físicos, de juegos estéticos, de técnicas de imágenes, y de improvisaciones especiales, donde el objetivo es salvaguardar, desarrollar y redimensionar esta vocación humana, haciendo de la actividad teatral un útil eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales y personales.

—**Aunque sus libros lo explican con todo detalle, díganos en qué se diferencian las distintas modalidades de representación y participación, como el Teatro Foro, el Teatro Invisible, el Arco Iris del Deseo...**

—Cada modalidad propicia en una medida distinta la involucración de actores y espectadores en el juego teatral y un particular sistema de intercambio de roles. En el Teatro Invisible, es el espectador que no sabe que es espectador actuando con el personaje; en el Teatro Foro, uno entra en la acción, una transgresión, también; en el Arco Iris del Deseo es mi cabeza lo que, de pronto, yo siento que está en el cuerpo de otra persona. Y yo ejerzo mi voluntad contra mis deseos, que son al mismo tiempo el deseo de personas que lo reconocen y por eso pueden incorporar el teatro.

—**Parece ser que la más practicada de estas opciones es el Teatro Foro. ¿Por qué?**

—Seguramente porque el Teatro Foro demuestra una gran eficacia como herramienta de debate y transformación de las opresiones sociales e individuales. La gente necesita expresarse y es cierto que el Teatro Foro da la posibilidad doble de expresar aquello que uno piensa y de sentir la bondad terapéutica de la transformación de la sociedad y de uno mismo, aun-

que sea mediante una actuación teatral. —Vi unas sesiones con gente mayor en Santo André y quedé sorprendido e impresionado por la facilidad con que se iba dando la creación y la modificación de escenas, a partir de todo el proceso que empezaba con los juegos, continuaba con el debate y desembocaba en los ensayos de un Teatro Foro. Pero aquel grupo no me pareció gente muy oprimida, precisamente, sino personas muy activas y concienciadas, muy capaces de defender su dignidad con el mayor desparpajo.

—Sí, claro; en aquel caso era gente con las ideas muy claras y su misión era trabajar para intentar que hubiese más gente como ellos, más personas mayores, capaces de ventilar sus opresiones y mejorar así su vida. Aquello, en realidad, formaba parte de la experiencia de Teatro Legislativo que está llevando a cabo el municipio de aquella ciudad. En Santo André son los mismos concejales del ayuntamiento los que ejercen de animadores y monitores. Pero usted también vio las experiencias con jóvenes de barrios pobres en Vicario Geral, la Ilha do Governador, y en Jacarepaguá; y vio también algunos de los grupos que trabajan en la Casa de Lapa.<sup>56</sup> ¿Qué le parecieron?

—La verdad es que ver a gente joven no especialmente interesada por el teatro haciendo teatro para debatir su problemática fue una experiencia en muchos momentos emocionante. Para mí, que trabajo habitualmente con estudiantes de teatro que quieren dedicarse a él profesionalmente y que son, comparativamente, una auténtica élite social, el hecho de ver las mismas herramientas usadas para mejorar una realidad infinitamente más dura, ha sido una lección moral nada pequeña.

—Me satisface que haya sentido eso.

—Pero, debo decirle que, aparte de ese evidente rendimiento del Teatro del Oprimi-

do, como dice usted, educativo, social y terapéutico, viendo hacer Teatro Foro yo he encontrado en esa práctica también un factor, digamos que esencialmente teatral, que me ha parecido fascinante. Me refiero a la absoluta focalización del interés que se crea sobre la acción que se realiza en escena, aunque se haga en medio de un corredor. Por muy ajeno a la temática presentada que sea un espectador, cuando otro espectador entra en escena a hacer lo que, según su punto de vista, debería hacer el personaje que acaba de actuar, por poco hábil que sea el actor, y por trivial y tópico que sea su planteamiento, allí se produce algo muy potente que capta profundamente la atención de quien lo mira. El tiempo de la ficción se manifiesta con toda la fuerza de una conjugación en presente, de una inmediatez, que, a mi entender, el teatro sólo consigue cuando es buen teatro. ¿Por qué?

—Porque eso es el teatro: inmediatez, tiempo real. Porque el texto puede decir «Buenos días» y eso, por supuesto, no será nunca nada maravilloso, ningún hallazgo literario; pero la acción va mucho más allá que la palabra escrita. Y lo que usted dice es verdad: la entrada del espectador en escena es siempre el presente interviniendo en el pasado para crear un futuro. Él está diciendo: «Cuando me pase esto, voy a ser así». El presente entrando en el pasado, creando el futuro. Cuando el espectador entra en escena, cuando hay un buen espectáculo de Teatro Foro, se produce algo como cuando pasan los aviones supersónicos y tras ellos viene todo el sonido que ha producido su paso. Es una explosión, ¿no? Cuando hay buen Teatro Foro —porque algunas veces es demagógico, pero muchas, muchas veces viene con la verdad de la gente—, cuando la gente está realmente preocupada y emocionada con lo que hace, todo pasa a tener un significado enorme para la per-

sona, y entonces la fuerza de atracción que adquieren los conflictos es grande.

—Usted, que es un director teatral de gran experiencia y que siempre ha intentado introducir esa fuerza en sus espectáculos, sabe que conseguir esa sensación de cosa en transformación, viva verdaderamente, no es fácil en la escena digamos convencional...

—Poco, poco... Es difícil ver hoy un espectáculo realmente vivo. A veces se ven cosas que están bien hechas, pero... en general, nada. No hace mucho vi una cosa en Suecia que estaba teniendo un éxito enorme. Trataba de un grupo de suecos que iban a vivir a los Estados Unidos al final del siglo pasado, cuando hubo un éxodo muy grande de suecos hacia allá. En la cabeza de todos los suecos existe un poco la imagen de aquel tío que se fue y no volvió nunca, del padre que se fue y se hizo rico. Tenía mucho argumento y verlo producía una gran emoción, aunque, en el fondo, no fuera más que un melodrama bastante banal. Podrías decir: Como obra de arte no es buena; pero mueve tantas cosas dentro de cada uno, que pasa a ser algo bueno». No era bueno; pero... cuando ves a tanta gente llorando, es porque aquello tiene una gran carga de algo más o menos verdadero. En mis clases de Dramaturgia siempre ponía el ejemplo de la importancia de la caracterización: cuando en una obra sobre Jesucristo entra el actor que hace de Jesucristo, antes de que abra la boca para decir lo que sea, toda la gente ya sabe que es Jesucristo y ya está emocionada: al verlo ya sabe que morirá en la cruz, ya tiene toda la información. Y en esa obra sueca se daba ese ¡oh! de emoción al producirse el reconocimiento.

<sup>56</sup> La Casa de Lapa es un local del CTO situado junto al acueducto de Lapa, en el centro de Río de Janeiro, donde se realiza buena parte de su trabajo pedagógico. Ocupa uno de los edificios en ruinas que el Ayuntamiento cedió para actividades culturales y artísticas a algunas personas y grupos de Río, como el CTO y el director teatral Amir Haddad. Aunque el municipio cedió los locales en estado totalmente ruinoso sin ningún presupuesto para rehabilitarlos, los diferentes grupos se están haciendo cargo de ella, en la medida de sus posibilidades, y están convirtiendo aquella zona tradicionalmente degradada de la ciudad en un foco activísimo de cultura alternativa.

## Batuta y partitura

—Usted tiene una gran capacidad de fijación y sistematización de sus experiencias...

—Siempre me gustó poner en papel lo que hago. Recuerde que yo empecé escribiendo.

—¿Le ha sido útil su formación de químico?

—Sí, claro. Eso hacía que tuviera la sistematización en la cabeza. Había pasado cuatro años en la universidad y había aprendido que nada se puede quedar así, sin saber a qué responde. El conocimiento no puede decir: «Esto es así, y basta». Esto es así... pero ¿qué relación tienen con lo demás?

—¿Conserva sus cuadernos de dirección?

—No, es una lástima. Perdí muchas cosas que la policía se llevó.

—Imagino que debían de ser ejemplares...

—Sí, eran muy detallados. Todo estaba explicado. Yo hacía siempre un gráfico de personajes: las voluntades, los choques de voluntades de unos personajes contra otros, la voluntad contra la voluntad en el interior del personaje... Todo era racional, sí, casi matemático a veces. Los espectáculos que yo hice eran de mucha precisión. Al decir tal cosa, había tal sonido, había tal movimiento. Era todo un mecanismo de relojería.

—Y en los ensayos, ¿se ceñía al modelo preestablecido o improvisaba?

—Improvisaba mucho, pero sabiendo lo que quería. Íbamos al grano, descubría algo nuevo, incorporaba. Nunca he impuesto a los actores un «tiene que ser así y se acabó», sino más bien «bueno, vamos a descubrirlo...». Pero al ir descubriendo se llegaba a una estructura que tenía que ser obedecida. Había mucha discusión, mucho debate, memorias de uno y de otro, pero al final se llegaba a un esquema y de ahí ya no se salía. Había mucha racionalidad en el ensayo. Pero venía con la emoción también. En escena, nunca he querido la racionalidad pura sin más.

—Los textos sobre Aristóteles, Maquiavelo y Brecht incluidos como referencia ideológica en *Teatro del oprimido* tienen un valor pedagógico importante por sí mismos, incluso al margen del contexto concreto donde se enmarcan. ¿No le parecería interesante publicarlos ahora solos?

—Quizás. De hecho, esos textos son de antes del *Teatro del oprimido*. Yo di el curso de Dramaturgia en la Escuela de Arte Dra-

mático de São Paulo, desde 1960 hasta 1968, en que quedó bajo el control del gobierno y dimití. Yo creo que una cosa que efectivamente me influyó fue el hecho de ser un maestro que tenía que dar su clase, lo cual te obligaba a organizar lo que ibas a decir. Como profesor que era, estaba obligado a formular correctamente las ideas, a sistematizar las cosas si es que quería enseñarlas.

—Hablado de cuestiones didácticas, me gustaría preguntarle algunas cosas sobre la figura del comodín del Teatro Foro, de ese monitor, animador, director, que tiene la función de llevar la batuta de los juegos y las discusiones y de los procesos de creación de los grupos que hacen Teatro del Oprimido.

—Adelante.

—Cuenta cómo ha de ser un buen *coringa*, un buen comodín, si es que cree que puede explicarse, claro.

—Se puede delimitar, en todo caso. Cuando se celebró aquí, en Río, el Festival del Teatro del Oprimido, yo pude ver a doce comodines distintos, doce personas distintas haciendo de comodín. Gente de Asia, de África, Europa, Estados Unidos, América Latina. Lo que yo veía era que había mucha diferencia de personalidad entre unas personas y otras. Pero casi todos eran muy buenos en conseguir que los espectadores produjeran efectivamente las acciones que querían producir. Ustedes saben que la función del Teatro Foro es permitir que el espectador invada la escena y, desde la ficción de la escena, cree una posibilidad futura de acción. Lo que era lindo en el festival era ver, por ejemplo, un comodín muy animado, muy cálido, cuyas intervenciones eran casi un espectáculo en sí mismas. De pronto venía otro más reflexivo, que preguntaba más y opinaba menos, y entonces la platea también le seguía perfectamente. Muchos de ellos eran muy buenos y, sin embargo, no eran parecidos, porque cada cual tenía su propia personalidad. Pero lo que sí era importante es que el comodín no impusiera su opinión. Es decir, el comodín no está ahí para imponer una opinión, para decir cuál es la solución, sino para preguntar. Es la idea de Sócrates, la mayéutica: hay que preguntar, plantear bien las cuestiones, y entonces llegan las buenas respuestas. Y la función prin-

cial del comodín es ésta. Si lo hace con mucho vigor, con mucha alegría o lo hace de una forma más reflexiva, no importa, es la personalidad de cada uno. Pero lo que tiene que hacer obligatoriamente es no imponerse. Y debe tener un cierto carisma, porque hay que crear una relación de confianza con el espectador. El espectador tiene que estar seguro de que no le van a tomar a broma, de que no van a jugar de mala manera con él en ningún momento. Ése es un factor importante de la personalidad del comodín: la capacidad de inspirar confianza. Después hay algunas cosas técnicas que se emplean algunas veces y funcionan. Pero lo esencial es eso: crear confianza sinceramente, poder dar a la gente el placer de responder a su pregunta, porque a veces la gente tiene el placer de afirmar cosas, el placer de descubrir lo que piensa la gente, de ver cómo piensa. Viene un espectador y dice una cosa. Viene el segundo y dice la misma. Pero nunca es la misma. La manera de decir es distinta. El comodín debe sinceramente querer saber lo que los otros quieren decir: eso es lo fundamental.

—¿Y cuáles son las técnicas a las que se refería?

—Hay varias cosas. Por ejemplo, yo siempre sentía cuándo tenía que hacer una escena con el espectador enfrente; cuando la escena ya estaba en marcha con un espectador que había entrado, los espectadores miraban a la escena y yo creía que cuando ya se había hecho lo necesario, lo que el espectador quería hacer, ya no había mucho más que trabajar. Yo avanzaba un poco y prestaba atención a los espectadores. Si ellos, cuando yo avanzaba, se quedaban mirando a la escena, es porque había todavía algo más que seguir, y entonces yo retrocedía otra vez. Si yo avanzaba y notaba que empezaban a mirarme a mí, desinteresándose de la escena, yo avanzaba un poco más y cortaba la escena, para pasar a comentar lo realizado, y volver a pedir la opinión de un nuevo espectador. La técnica de alejarse un poco, aproximarse otra vez, para sentir si la tensión viene para uno o si se queda en la escena, es un detalle técnico que siempre funciona. Pero lo esencial no es el detalle técnico, la aplicación fría de la técnica; lo esencial es el deseo muy sincero



que debe tener el comodín de querer saber lo que piensan los demás.

—**Este corifeo del siglo xx que es el comodín, ¿ha de ser una persona con una gran formación?**

—La persona que hace de comodín puede tener toda la sabiduría que quiera, pero no debe imponerla nunca. Debe utilizarla exclusivamente para descubrir la sabiduría de los demás. Es decir, si yo voy a hacer una escena de Teatro Foro pero yo ya sé lo que hay que hacer, eso deja de ser Teatro Foro; yo voy a hacer la propaganda de mi opinión. Pero si yo tengo dudas, hay que intentar llegar a las cosas. Hoy estaba discutiendo con un periodista del *Jornal do Brasil* sobre el sentido del concepto de «globalización». Yo decía que hay por lo menos tres globalizaciones: la norteamericana, de la cual nosotros acá somos víctimas; la globali-

zación actual de los países europeos, casi todos socialdemócratas, y la globalización de los restos del comunismo. Yo quisiera saber lo que piensa la gente sobre eso y debo explicar lo que significa el concepto en las diversas perspectivas. Cuando damos por definitivamente válida una opinión, estamos en el teatro político que hacíamos en los cincuenta o sesenta, que era proselitista, que era impositivo, que era evangelizador y decía cómo había que hacer las cosas, y eso ya lo abandonamos hace mucho tiempo.

—**¿Hay alguna formación específica para llegar al dominio de la función de comodín?**

—La formación del comodín es empírica. Yo veo cómo lo hacen ellos y después hablo en función del trabajo que he visto. Una formación específica es muy difícil, porque, como decía antes, depende bastante de las características de cada perso-

na. Hay gente que es muy buena para interpretar un personaje, pero que no sabe conducir a la gente. Volviendo a las cosas técnicas, tenemos, por ejemplo, todo el tema de la posición del comodín en el espacio. Si durante la escena el comodín se pone en una actitud que exprese algo muy concreto, va a estar transmitiendo a la gente la opinión que esa actitud transparente. Si, mientras el comodín está respondiendo a una persona, interviene alguien de la primera fila, por ejemplo, y entonces se pone a conversar con esa persona, abandona a los demás. El comodín no puede perder de vista que el conjunto del público está participando de una conversación. Todos deben sentir que no importa quién hable, que todo es para todos.

## Reglas de oro del Teatro Foro

—**En unas sesiones de ensayo con técnicas de Teatro Foro en que algunos miembros de su grupo de Río supervisaban el trabajo de los comodines, al comentarles los defectos que había observado en la conducción, se dijo que usted tenía terminantemente prohibida la palabra «solución». ¿Es así o ya hay comodines más boalistas que Boal?**

—Ja, ja, supongo que sí; pero, en este caso, eso es cierto. Son caminos hacia la solución. Hubo un grupo que al final hacía una competición para decidir cuál había sido la mejor solución hallada para el problema planteado, y eso era malo. Y también depende de la finalidad que tenga ese Teatro Foro. Podemos hacer Teatro Foro bajo dos perspectivas: una es aquella que parte de que mañana vamos a hacer algo y hoy ensayamos cómo lo vamos a hacer con técnicas de Teatro Foro. La otra es más de reflexión sobre el problema. Si es una reflexión sobre el problema, una obra sobre el racismo, por ejemplo, pero mañana no va a pasar nada concreto sobre racismo, entonces discutimos y lo importante es saber los caminos posibles para salir de una situación de opresión, las posibilidades que existen. Entonces no

hay que elegir una, porque puede ser que ésta hoy me parezca la mejor; pero mañana la situación puede ser distinta. O puede ser que sea la mejor para mí, pero para otra persona con otras características, la otra solución puede ser la más indicada. Es una reflexión. No tenemos que decir: «la solución es ésta», porque no lo es, porque a veces la solución sería una mezcla de soluciones. Por el contrario, se trata de preparar una acción concreta... es distinto. Por ejemplo, mañana vamos a hacer una huelga —ya hicimos foros preparando la acción del día siguiente—; entonces no es que necesitemos saber cuál sería la buena solución, sino que tenemos que saber lo que vamos a hacer mañana. Por ejemplo, mañana alguien deberá ponerse en la puerta del banco para convencer a los clientes de que acepten la huelga y ellos no van a querer aceptarlo: ¿cuáles son los argumentos que vamos a emplear? ¿Qué táctica vamos a seguir? ¿Vamos a hablar con ellos antes de que ellos vengan a hablar con nosotros? ¿Quién va a hablar con el gerente? ¿Qué le dirá? ¿Cómo se lo dirá? Cuando se trata de la preparación de algo que va a pa-

sar efectivamente, hay que saber cuál es la mejor manera de hacerlo. Debemos tener un consenso porque mañana lo vamos a aplicar. Si no hay urgencia y es una reflexión, entonces es malo decidir una solución: hay que descubrir el máximo de caminos posibles.

—**¿Se puede hablar de límites en una sesión de Teatro Foro?**

—Fundamentalmente, evitar la agresión física, porque a veces el espectador quiere agredir. Hay que evitar también lo que llamamos el «bloqueo», es decir, el momento en que el actor se resiste a perder su papel en la dinámica de cambio. En el arsenal del Teatro del Oprimido hay un juego entre dos personas que se empujan una a otra por distintas partes del cuerpo, pero está prohibido vencer: cuando uno está empujando al otro y está empezando a ganar, tiene que hacer un poco menos de fuerza para que el otro entre. Hay que mantenerse en el límite de la fuerza del otro. Éste es un ejercicio físico, pero es simbólico del foro. Si el actor que está en el foro es mucho más fuerte que el espectador que interviene y lo destruye, no está bien. Tampoco está bien lo contrario:

que dé la impresión de que cualquier cosa que quiera hacer la persona que llega le va a ser aceptada. Ha de ofrecer una resistencia, pero suficiente para hacer al espectador más creativo, más fuerte, más capaz de desarrollar su intuición. No hay que ser bloqueador en ningún sentido. Otra cosa que no debe hacerse nunca es que los actores desmonten la escena para discutir con los espectadores que intervienen. Es bueno que se mantenga la visión de la escena con los personajes, con la situación, porque mientras los demás están discutiendo o se ha detenido la acción y el comodín habla con los espectadores, si se mantiene la visión de la escena montada, los espectadores que aún no han hablado van a tener más ideas.

—**Como una especie de pizarra donde se mantiene escrita la frase analizada, ¿no?**

—Sí, como una pizarra. Si se borra, si de pronto se deshace lo que se había construido y desaparece la imagen de referencia, es como si el espectáculo se hubiese terminado.

—**¿Los actores no intervienen en el debate?**

—Al comienzo del Teatro Foro yo sentía que los actores querían discutir también. Pero debe ser el comodín, y no los actores, quien hable con el público. Los actores deben hacer sus personajes y no convertirse en actores y hablar directamente a la platea.

—**Y respecto a su presentación formal, ¿tiene alguna norma el Teatro Foro?**

—La claridad. Es muy importante hacer el máximo esfuerzo para que la visión del espectáculo sea clara a todos niveles. Que todas las imágenes tengan significado, que no aparezca nada producto del azar sin que tenga un significado preciso. En escena tiene que haber únicamente aquello que tenga significado, incluso en lo que se refiere a los objetos y a la indumentaria que se use. En el proceso de alfabetización de Paulo Freire, de quien ya hablamos antes, la primera cosa que él pregunta a la gente es cuáles son las palabras clave de su vida. Un albañil dirá «cemento, arena, pared...». A partir de las palabras clave, él va a intentar el proceso de alfabetización. Nosotros hemos de hacer lo mismo en relación a los objetos clave. Por ejemplo, si a mí me preguntan cuál es mi objeto clave, yo diría que un computador, que yo no puedo vivir sin

un computador en las manos. El computador es parte de mi cuerpo, como antes lo era la Olivetti; ha de estar siempre a mano. O puedo decir que una copa de vino, puesto que también es importante para mí tener una copa de vino, etc. Los objetos son como si fueran las palabras y hay que organizar una sintaxis con esas palabras y ponerla en escena. Mis cosas, además de mías, son también las del grupo que yo represento, de manera que a través de ellas, a través de esa sintaxis de los objetos, va a estar representado todo el grupo. También es fundamental en la puesta en escena del Teatro Foro que haya un tratamiento artístico o artesanal evidente y que sea representativo de los medios con que trabaja el grupo.

—**¿Y la música?**

—La música es muy importante. La música empezó a estar siempre presente en mi teatro ya en 1960, cuando hice *Revolución en América del Sur*, donde ya aparecían canciones que comentaban la acción y facilitaban el paso de una escena a otra. Después, en el sesenta y cuatro, hice el show *Opinião*, que fue la introducción real de la música en el teatro, es decir, de hacer música como teatro. De *Arena conta Zumbi*, que ya tenía música de principio a fin, se dijo que no era teatro, que era un «musical», porque los actores cantaban y bailaban todo el rato. O sea que es evidente que, siempre que es posible, mis espectáculos tienen música. Y desde luego, cuando el Teatro del Oprimido sale a la calle, como es el caso de *O trabalhador*—el espectáculo de Teatro Foro que se hizo para la campaña electoral del noventa y dos—, la música es todavía más necesaria. Imprescindible, diría yo.

—**¿Por alguna razón en especial?**

—Shakespeare, por ejemplo, comienza siempre sus obras con alguna cosa muy violenta y ruidosa, como las brujas de *Macbeth*, las peleas de *Romeo y Julieta* o el naufragio de *La tempestad*. Él hacía eso para atraer la atención del público. Ahora estuve en la inauguración de The Globe, en Londres, donde se hacen las representaciones al estilo elisabetiano, y tal como está organizado el espacio, a plena luz y con buena parte del público de pie, se ve que eso servía para focalizar la atención. Entonces no había luz eléctrica. Hoy día, bajas la luz, la gente se queda calla-

da y empieza el espectáculo. En la calle no hay eso tampoco, y entonces la música me ayuda mucho a concentrar a la gente. Cuando trabajamos en la calle, a veces incluso invitamos a cantantes, y antes de empezar el espectáculo los cantantes cantan sus canciones. Por ejemplo, con Cecilia, mi mujer, que canta muy bien, o Teresa, también con una voz muy hermosa, hacíamos veinte minutos de música antes de empezar, la gente iba viniendo y cuando estaba lleno, empezaba el espectáculo, que en sí mismo también tenía música.

—**¿Quiere decir eso que el teatro ha de coger el público a traición?**

—Acá en Brasil, a la gente le gusta la música. Los espectáculos que yo vi en África todos son musicales y danzados. Son pocos los países en los que el teatro más popular no contiene música y baile. Y la canción propiamente dicha, a través de la letra, los estribillos, las repeticiones, los juegos de palabras, suele ser un buen vehículo para hacer reflexiones. A través de la canción, la frase aquella que ayuda a sintetizar una idea queda más en la cabeza de la platea. Yo diría que para la gente en general la música, la popular especialmente, es una forma artística de más fácil accesibilidad que el teatro. Es difícil encontrar a alguien que muestre algún tipo de prevención hacia una manifestación popular de la música. Incluso es más fácil hacer participar al público cantando a coro que hacerle salir y hablar. La gente se atreve más con la música. Aquí en el Maracanhão, que es la versión pequeña para treinta mil personas, del estadio de Maracaná grande, los cantantes populares lo llenan y hacen cantar como si nada a todo el estadio.

—**Aquí, en Brasil, la música y el baile son algo tan extremadamente participativo, que parece que no exista nadie negado para el ritmo.**

—Es verdad. Y el Carnaval, con las escuelas de samba, que reúnen tres, cuatro, cinco, hasta seis mil personas, en una comparsa donde todo el mundo canta y baila y asume la fantasía de los trajes... la música lo preside todo.

## Teatro a traición

—Otra de las formas teatrales desarrolladas por el Teatro del Oprimido, quizás la más sofisticada y tal vez por eso la menos cultivada actualmente, es el Teatro Invisible. ¿Por qué se hace tan poco Teatro Invisible en comparación con el Teatro Foro?

—Me gustaría hacer más. No sé por qué se hace tan poco.

—En una entrevista publicada hace veinte años en la *Canadian Review* le preguntaron qué tipo de sociedad pagaría por el Teatro Invisible, algo que pasa sin que el espectador sepa que está pasando. ¿Le pareció buena la pregunta?

—Si le preguntan a uno qué tipo de sociedad pagaría tal cosa, yo desde luego digo que ninguna, puesto que la sociedad es un conglomerado y nunca es el conglomerado el que paga. ¿Qué sectores de un tipo de sociedad pagarían?, ahí sí, ahí hay respuesta. Serían, naturalmente, los sectores interesados en traer a debate una discusión sobre un tema dado. Ahí el Teatro Invisible, aunque sea eso, «invisible», y el hecho, en sí, no exista para nadie, sí existe a través de la función que cumple, que es hacer hablar, debatir. En Francia hicimos mucho Teatro Invisible en un determinado momento. Hasta en el metro de París. Eran las mujeres las que querían hacerlo. En Italia también se hizo bastante y también fueron las asociaciones de mujeres las que lo movieron. En Alemania, fueron las organizaciones antirracistas. No era, pues, la sociedad; eran las organizaciones antirracistas de dentro de la sociedad las que estaban dispuestas a pagar por hacer esta forma de teatro.

—¿Y cuál es la rentabilidad de este teatro a traición?

—Su misión, como le dije, es hacer hablar, debatir. El incidente no existe como teatro, no se sabe qué es teatro, pero existe y da que hablar. Por eso el Teatro Invisible es una forma de teatro que tiene un aspecto político muy intenso. Se puede hacer Teatro Arco Iris del Deseo sobre una angustia personal vaga. Pero el Teatro Invisible no puede ser sobre una angustia. Y si lo hacemos, veremos en seguida cómo esta angustia adquiere otra trascendencia más colectiva.

—¿Nos puede poner algún ejemplo?

—Estábamos en una ciudad italiana haciendo Teatro Invisible. Había gente que quería trabajar sobre el problema de la falta de vivienda, otros sobre no sé qué otra cosa y un inmigrante dijo: «Lo que yo quisiera hacer es algo sobre lo que me pasa a mí, porque yo estoy muy solo en esta ciudad y ya he pensado algunas veces en suicidarme. Yo no quiero hablar de vivienda ni de empleo. Yo quiero hablar de esta soledad que me lleva al suicidio». Le pregunté si quería hacer Arco Iris del Deseo, y él decía: «Eso no me satisface, porque yo ya sé lo que me pasa. No me interesa descubrir más cosas sobre mí. No quiero matarme, pero es posible que acabe haciéndolo». Me quedé tan emocionado, que nos pusimos a pensar una escena de Teatro Invisible. Y la escena que se pensó fue así: ir con una grabadora a un banco de un jardín público y empezar a dialogar con el aparato. Era una escena hermosa, él agarraba la grabadora y decía: «Me siento solo»; entonces él lo ponía y la cinta repetía: «Me siento solo». La gente empezaba a mirar. Entonces él la volvía a coger y grababa: «Ya no sé qué hacer con mi vida». Y empezaba a hablar y a crear un diálogo con el aparato: «¿No tienes amigos?», «No, no tengo amigos...» La gente empezó a acercarse, eran solidarios, muy expresivos, muy italianos: «Yo te llevo a mi casa», le dijo alguien. Se creó una cosa tan hermosa, que nosotros entramos también y empezamos a participar. Porque él creó un diálogo consigo mismo, aunque lo hiciese mediatizado por la grabadora. Era una escena preparada. Él había memorizado más o menos algunas preguntas y algunas respuestas, no fue espontáneo. Y era él solo. Teníamos también a otros actores que iban a entrar, pero la gente participaba de forma tal, que quedó él solo rodeado de italianos, hablando sobre el problema que es tener que salir de un país y llegar a otro, incluso aunque uno tenga amigos; de cómo se hace para aceptar otra cultura y de las razones por las que uno tiene que salir de su casa para irse a otro lugar. Si él había salido, fue para ir en busca de trabajo, porque no lo tenía. Era un brasileño que

había emigrado a Italia. Eso quiere decir que a veces también se puede incidir en el problema individual con el Teatro Invisible. Aunque, como ve, haciéndolo, en seguida se trasciende lo personal y se convierte en político. Es decir que se puede hacer Teatro Invisible sobre un tema como la soledad, pero el Teatro Invisible, en general, se orienta a temas sociales más contundentes, más enérgicos, como por ejemplo el racismo. En Alemania hicimos mucho Teatro Invisible sobre racismo. Inventamos algunas historias que a veces no fueron radicalmente Teatro Invisible. Por ejemplo, en una ciudad que tenía un puente que era cruzado por mucha gente, hicimos lo siguiente: pusimos a tres grupos que recibían a la gente que se disponía a pasar el puente. Los primeros paraban a la gente que iba llegando diciéndole: «Usted no puede pasar por acá, tiene que ir por la izquierda», «Usted que lleva gafas tiene que ir por allí, usted no lleva gafas, pero pase también por acá, como si las llevara». Incluso se separaba a personas que iban juntas. Y la gente obedecía, oiga, por más absurda y arbitraria que fuera la orden. «Usted es muy alto... Pase por aquí. Usted, más bajo, por allí. Usted flaco o usted muy gordo, pase por allí». Al llegar a la segunda línea se preguntaba a la gente por qué creía que había sido discriminada. Nadie había entendido nada, pero en el fondo todo el mundo reaccionaba con un reflejo de «algo habré hecho», cuando era discriminada arbitrariamente. Nadie había entendido nada, pero todo el mundo había obedecido. En la tercera línea se hablaba de racismo y se intentaba demostrar que lo que se había hecho con ellos era lo mismo que ellos hacían con un negro o con cualquiera que fuese diferente. Tres fases: en la primera, la persona sufría una agresión; en la segunda se le preguntaba qué había sentido, y al final se debatía con ellos el tema. Por eso decía que aquella experiencia no era totalmente invisible. Uno sabía que allí había habido una organización. A mí me gusta mucho el Teatro Invisible. Así como el Foro es más de reflexión y la gente tiene también el pla-

cer de actuar, el Teatro Invisible es muy útil para los momentos de tensión social, para poner de manifiesto en cualquier momento esas tensiones. Pero todo se puede combinar.

—**Supongo que para actuar sin que se note, a traición, como quien dice, haciendo Teatro Invisible, hay que contar con muy buenos actores.**

—Claro. Porque es una cosa delicada. A veces piensa uno que el Teatro del Oprimido es sólo para los no actores. No es verdad. Si hay un buen actor, las cosas pueden alcanzar aún mayor fuerza. Una

vez, cuando todavía no hablábamos en términos de Teatro Invisible, fuimos a hacer la obra *Arena conta Tiradentes*, en la propia tierra del héroe nacional sobre el que trataba el espectáculo, en el mismo lugar donde transcurría la historia que representábamos que era Ouro Ouro Preto. Los actores iban por la calle con el vestuario del personaje y hablando con el texto de la obra. Dos o tres actores se ponían en una parada de autobús a hablar de los impuestos que había que pagar a la corona. La gente se preguntaba qué impuestos eran esos, no era actual, pero ha-

blaban de cosas que habían pasado en su tierra doscientos años atrás y todo el mundo lo seguía en serio, nadie se ponía a hacer chistes. Si entraban los actores en un bar y empezaban a preguntar si había que pagar los impuestos a la corona o liberar al Brasil, se quedaba en una situación ambigua. Liberar al Brasil, ¿de qué: de Portugal o de los Estados Unidos? Se daba una conversación entre dos épocas. A los actores del Arena, que eran muy buenos, aquello les daba una gran seguridad para después representar a los personajes en escena. Como ensayo, resultaba un tra-

## Teatroterapia

—**A lo largo de su cuarto de siglo de vida, el Teatro del Oprimido no ha sido algo estático, sino que su propia práctica ha ido añadiendo a su «corpus» nuevos estadios, incluso nuevos objetivos. Háblenos de El Arco Iris del Deseo.**

—Trabajando con personas, era lógico que se produjera ese desplazamiento. En todas partes la gente también quiere hablar de sus pasiones y de sus miedos. Es cierto que durante bastante tiempo teníamos la tendencia a realizar los análisis pensando más en una categoría, en un genérico, la clase, la condición, que en las personas individualizadas. Hablando hace unos días de esta misma cuestión, dije que en una misma situación cada persona actúa de una manera diferente y que lo que representaron las técnicas introspectivas del Arco Iris del Deseo para el Teatro del Oprimido fue restaurar, reconquistar al individuo, en absoluto el abandono del genérico.

—**¿Fue el reconocimiento de un error?**

—En cierta manera. Mejor digamos de una insuficiencia. Porque no era un error, sino un proceso, una evolución. La gente empezó por lo genérico, después contó también con el individuo. En este sentido, *El Arco Iris del Deseo*, que se publicó primero en Francia, donde comenzó a ponerse en práctica, en 1990, —después en inglés, en el noventa y tres; y en portugués, acá, en Brasil, en el noventa y seis, hace dos años—, desarrolla unos planteamientos más introspectivos de los problemas, lo cual tiende a actuar terapéuticamente

de una manera más personal. En París, Cecilia y yo montamos un seminario durante dos años, que se llamó «Le flic dans la tête», («El poli en la cabeza»), que llamó así al darme cuenta de que los problemas de la gente no estaban sólo en las opresiones generadas por la injusticia social y los regímenes dictatoriales. No era sólo el miedo al sistema policíaco y el sufrimiento de las desigualdades que ese sistema protegía. También dentro de las personas podía haber regímenes difíciles de soportar.

—**Este giro llevó el Teatro del Oprimido al ámbito médico especializado en la terapia de la mente. ¿Cuál fue su aportación?**

—Algunos psicoterapeutas se han interesado, en efecto, por el rendimiento que en su terreno puedan tener nuestros juegos teatrales. En cualquier caso, aunque nunca he pretendido entrar abiertamente en ese terreno, siempre he tenido conciencia de los puntos de contacto que muchos de los ejercicios del arsenal del Teatro del Oprimido y del Arco Iris del Deseo tienen con algunas de las técnicas desarrolladas en su momento por Moreno, que las recoge en su obra.

—**Al Arco Iris del Deseo también se le puede extraer un rendimiento interesante para los actores en su trabajo de creación de personajes de obras teatrales ya existentes. Usted aplica este método para salirse de la obiedad en la recreación escénica del personaje dramático. Me contaba que recientemente lo había utilizado en Stradford-Upon-Avon, en un taller con actores de la Royal Shakespeare**

**Company. ¿Qué provecho sacaron?**

—Ellos, de pronto, podían penetrar en su personaje considerando todas las posibilidades de relación con los otros personajes, encontrando nuevas y sorprendentes lógicas. Descubrir cosas, experimentándolas uno mismo, es algo que al actor le gusta, porque, además de sentirse creativo, dueño de su trabajo, puede interpretar un personaje de manera más compleja, con muchas más razones para actuar de lo que a primera vista suele aparecer. Y también con más seguridad. Con ese trabajo, cuantos más recursos posee el actor, más posibilidades tiene de conseguir una actuación llena de matices inesperados, quizás extraños, según la visión habitual de algunos personajes, pero verdaderos, en tanto que explicables y fundados en razones coherentes. Fue una experiencia muy enriquecedora.

—**Aún quisiera comentarle un aspecto más del Teatro del Oprimido para los no-actores, para acabar con este tema. Es sobre el hecho de que su práctica permita, o mejor dicho, facilite, que todos puedan participar en él como dramaturgos de su propio papel, propiciando incluso la creación dramática textual. Es decir, que personas no necesariamente dotadas para la escritura, y probablemente convencidas de la imposibilidad de hacerlo, de pronto, se atreven a escribir.** —Sí, sí, ellos escriben....

—**Improvisar escenas, con todo su mérito, no deja de ser algo inherente al juego: cualquier persona lo ha experimentado, al menos en la infancia. Y también la inventiva oral. Pe-**

ro escribir tiene un prestigio, se supone que no cualquiera es capaz de hacerlo. Así que cuando alguien escribe su escena, al margen de su calidad, el hecho de fijar su invento en un papel, ¿no es algo especialmente edificante, positivo para esa transformación de la persona?

—Claro que sí. No cambiará el mundo con su escena, pero la persona ya ha empezado a cambiar ella por el hecho de ser capaz de escribirla, de repetirla memorizada, ya no como algo lúdico y espontáneo, sino como una obra de arte. Ahí está esa función transformadora del Teatro

del Oprimido.

—**La gente presenta su escena escrita con la satisfacción de haber hecho bien la tarea. Me da la impresión de que eso debe tener una gran fuerza dignificadora.**

—La tiene, realmente. Vi una cosa en Cuba que me pareció hermosa. Fue en un hospital psiquiátrico de mujeres mayores. Las ancianas tenían todo su día estructurado en actividades. Dio la casualidad de que llegué en el momento en que tenían programada el «aula de danza» y fui a verlas. Eran viejas de ochenta años y más, con problemas mentales; pero su

clase de baile era sagrada: se la tomaban completamente en serio. Empezaba a sonar la música, las viejecitas hacían sus movimientos y los profesores iban corrigiéndolas, colocándolas bien. Me pareció una cosa tan bella, ver aquellas señoras que ya poco podían reflexionar sobre ninguna de las cosas del mundo, ni siquiera sobre la vida o la muerte, completamente confusas, pero con aquel punto de apoyo que las dignificaba al ver simplemente que ellas tenían clase igual que los demás: nosotras, ancianas con problemas mentales, también aprendemos.

## El descubrimiento de Europa

—**Háblenos de la etapa europea de su exilio.**

—Cuando gané el pleito que puse al gobierno brasileño para recuperar mi pasaporte, me fui a Portugal, donde me quedé algo más de dos años, hasta 1978. Estuve como director invitado del Teatro A Barraca, de Lisboa, donde monté tres espectáculos en tres temporadas. Hice de nuevo *Tiradentes*, que allí se llamó *Barraca conta Tiradentes*, monté *Ao Qu' Isto Chegou*, que era un collage de varios autores portugueses, una especie de *Feira Portuguesa de Opinião*, con Xosé Afonso, y *Zé do Telhado*, de Helder Costa, basada en la historia de un bandolero del siglo XIX.

—**¿Se mantenía la euforia cultural de la revolución, cuando usted trabajó en Portugal?**

—La revolución estaba ya declinando cuando yo estuve allá. Ya no era la revolución de los claveles. En realidad, pasaban cosas bastante poco revolucionarias. Recuerdo que el Ministerio de Cultura nos invitó a mí, a Carlos Porto y a otros profesores del Conservatorio a hacer una revolución desde el conservatorio: «Hagan lo que quieran, hagan un proyecto de cómo hacer el mejor conservatorio posible: teatro, danza, música, con el profesorado y los medios que hagan falta. Hagan el plan ideal». «¡Lo haremos!» Durante seis meses nos reuníamos varias veces por semana para hacer «el plan ideal», el conservatorio ideal. Cuando estuvo listo, pedimos audiencia al ministro y fuimos con varias copias del proyecto, con mucho or-

gullo, puesto que nos había costado mucho trabajo, pero ahí estaba. El ministro nos recibió a todos, le dimos todas las explicaciones, se quedó muy contento —«¡Qué maravilla! Está muy bien lo que han hecho y voy a estudiarlo con calma...» Y cuando ya nos íbamos... «Ah, olvidé decirles una cosa: hoy por la mañana firmé un decreto exonerando a todos ustedes. Ustedes ya no son profesores del Conservatorio». «¿Cómo que ya no somos profesores del Conservatorio?» «No, no; he firmado y están todos despedidos. Si quieren volver, deberán pasar un examen». Si queríamos volver podíamos pasar un examen con tres profesores que él había seleccionado, que eran los más reaccionarios del conservatorio. «Pueden pedir sus títulos y ese tribunal decidirá quién entra y quién no». ¡Y estábamos despedidos de verdad! Así lo dijo. Aquello era una situación que no tenía nada que ver con la revolución de los claveles. Era otra cosa.

—**La vieja guardia se atrinchera, presiona y gana. Suele pasar en la vieja Europa. ¿Usted dejó Portugal bastante pronto, verdad?**

—El trabajo en A Barraca estuvo bien. Me gustó trabajar con ellos, con Maria do Céu Guerra, con Helder Costa, con Xosé Afonso, que ya murió, que había cantado «Grandola, vila Morena», la canción que fue la consigna para el inicio de la revolución... Pero yo tenía ganas de hacer Teatro del Oprimido, y allí no funcionó mu-

cho. Aunque en Portugal pasó una cosa muy hermosa que nunca me había pasado antes. Fui a hacer un Teatro Foro en Oporto, precisamente en una calle donde durante la revolución de los claveles habían detenido a un muchacho que era de la policía política de Salazar, se había discutido si lo enchironaban o lo soltaban y habían ganado los que preferían soltarlo. Pero una vez lo soltaron, aquel elemento mató a no sé quién que era revolucionario. El grupo con el que trabajaba preparó una obra que reproducía la detención del joven policía y la llevamos al mismo local donde había tenido lugar la detención. Se hizo el espectáculo de Teatro Foro y la gente participaba, entraba en escena para mostrar qué harían si fuera hoy. Era muy fuerte hacer aquello en el mismo lugar donde había sucedido aquello tiempo atrás y que era muy famoso por eso. Pero en Portugal no había ambiente para el Teatro del Oprimido. La gente quería hacer teatro del «grande». Había mucha euforia por el hecho de que ya se podía hacer «todo» y no tenían la cabeza para otra cosa. De pronto, había desaparecido la censura y la gente quería hacer sus obras tanto tiempo prohibidas, era normal.

—**Hay una obra que me parece que escribió usted en esa etapa que me interesa especialmente: *Murro em ponta de faca*. Creo que se estrenó en Europa, dirigida por usted mismo, e incluso en Brasil, antes de su vuelta, dirigida por otro director. ¿Lo recuerda?**

—Muy bien. *Murro em ponta de faca* viene de una época que me marcó mucho. Viene de cuando estaba en Portugal, donde, a pesar de tener trabajo —un trabajo que me gustaba. Aunque nunca estuve en contra de lo que hice allí, en el fondo no dejaba de sentir que hacía cosas convencionales por obligación. Hice *Tiradentes*, la *Feira de Opinião*, la obra con Xosé Afonso, que eran cosas que me gustaban; pero me faltaba la otra parte que yo quería continuar desarrollando. Lo cierto es que estaba aburrido de lo que hacía: aunque me gustara y funcionara, no era todo lo que yo quería hacer. Porque en América Latina había empezado con mucho vigor el Teatro del Oprimido, y quería continuar. Pero en Portugal no podía ser. Y entre eso y que yo empecé a desesperarme con la situación brasileña, aquél no era uno de mis mejores momentos.

—**¿Le empezaba a afectar el exilio?**

—¡Se mezclaron tantas cosas, cuando estaba en Portugal! Lo cierto es que lo veía todo bastante negro. Ya le expliqué antes que cuando fui a vivir a Argentina, a parte de que allí estaba la familia de Cecilia, lo hice también por la proximidad, por la esperanza de que aquello iba a terminar en seguida y yo estaría allí, preparado, para volver en cualquier momento. Pero no fue así, como usted sabe. El tiempo pasaba y una y otra vez parecía que iba a haber una apertura, pero volvía a cerrarse de nuevo. Fue una época en la que se suicidaba mucha gente, había mucho pesimismo. Yo pensaba mucho en tanta gente que conocía y que también se sentía tan desesperanzada como yo. Conocí a otros exiliados, entre ellos un poeta que se llamaba Ferreira Gullar, que cocinaba muy bien, y nos reuníamos en casa de uno o en casa de otro para nuestras comidas. Cuando llegué a Portugal yo estaba ya bastante desesperanzado. Y en Lisboa se repetía la situación. Allí conocí a otro gran poeta que también sabía cocinar, Tiago de Mello. En mi cabeza se empezaron a forjar arquetipos. De pronto, aquellas personas se me empezaron a fundir una con otra. Yo sabía quién era cada uno, claro, pero era como si los poetas que yo había conocido en el exilio formaran un poeta, como si todos los guerrilleros, los más duros y los más razonables, formaran un solo guerrillero. Y estaban los suicidas, sintetizados en una mujer, Maria. Fue un momento en que empecé a escribir poniendo mucho de lo que yo sen-

tía. No era nada autobiográfico, eran personajes, pero había mucho de mi estado de ánimo en ellos. Sobre todo de mi sentimiento de lejanía del Brasil. En Argentina tenía los pies tocando a la tierra. Ahora estás acá, en Brasil, y saltas para Argentina, ahora estás en Argentina y puedes volver a Brasil. Pero allá, en Portugal, empecé a sentir que no tocaba la tierra con los pies, que estaba flotando. Por eso, los personajes, los vi todos como si no pararan de dar vueltas. La obra termina como comienza, como si aquello hubiese de continuar así toda la vida, como si ya nunca fuera a pasar nada. De aquel momento tan doloroso para mí salió *Murro em ponta de faca*.

—**Curiosamente, esa obra se estrenó en São Paulo cuando usted todavía no podía volver a su país, aunque sus obras ya no estaban vetadas...**

—El estreno de *Murro em ponta de faca* en São Paulo, que dirigió Paulo José, un antiguo actor del Teatro de Arena, fue, efectivamente, en 1978, cuando ya se preparaba una amnistía. Entonces ya se podían publicar y estrenar mis obras. Era muy curioso: podía estar mi obra, pero no yo mismo. Pudieron estar antes los libros que yo. Los libros, se entendía: eran objetos. Pero de pronto había actores representando muchas cosas que eran mi propia vida. Podían representarme, pero yo no podía estar. Podía estar Renato Bori, pero no yo. A mí me podían detener. La amnistía vino en noviembre de 1979 y yo volví por primera vez a Brasil un mes después de la amnistía, en diciembre, quince días después de morir mi madre. Mi madre estaba esperándome, pero se murió quince días antes de que yo volviera. Poco después, en el ochenta, volví otra vez. Mi vuelta definitiva no fue hasta el ochenta y seis.

—**¿Tuvo alguna relación con España, en sus años de estancia en Portugal?**

—Poca. A Barraca presentó en dos ocasiones espectáculos míos en el Festival de Sitges: *Barraca conta Tiradentes*, en el setenta y siete, que tuvo un gran éxito, y *Zé o Telhado*, que se llevó el premio del festival el año siguiente. En Barcelona de una conferencia invitado por Ricard Salvat en la Escola d'Estudis Artístics de l'Hospitalet. Yo iba de paso hacia Francia y José Monleón me puso en contacto con Salvat. Más adelante hice un seminario en Santander con mucha gente de teatro de su país.

—**¿Su marcha de Portugal se debió a alguna circunstancia especial?**

—Se dieron una serie de coincidencias. En 1978, Émile Copfermann, que estaba a punto de publicar la traducción francesa de *Teatro del oprimido*, me invitó a hacer mi primer taller en Francia, en Bollène, al sur del país. Al mismo tiempo hubo una vacante de un año para un puesto de profesor en la Sorbonne Nouvelle, en París, y él y Bernard Dort propusieron que fuera yo. Por supuesto que acepté la propuesta. Era un contrato sólo de un año, pero me pagaban muy bien. Y con mi título de doctor en Química tenía el grado más alto. O sea que me fui de Portugal para lanzar el libro en Francia y trabajar de profesor en la Sorbonne Nouvelle.

—**¿Y qué materia impartió?**

—¡Yo mismo era la materia! Teatro del Oprimido. Era una situación privilegiada. Daba dos clases por semana, tres horas los sábados por la mañana y una hora y media los lunes por la mañana, de modo que los lunes por la tarde me podía ir a cualquier otro país, trabajar toda la semana y volver el sábado. Eso me permitió empezar una red de trabajo internacional. Empecé a trabajar en muchos lugares: Suecia, Alemania, Bélgica, Italia... Todo había ido tan bien aquel primer año, que pensabas: «A ver qué va a pasar cuando se acabe...».

—**¿Y qué pasó?**

—Pasó que, medio año después de haber llegado a Francia, fundé en París el CEDITADE, que después se llamó Centre du Théâtre de l'Opprimé. Hice mi primer montaje con el CTO de París, que fue precisamente *Murro em ponta da faca*, y, poco después, en el ochenta, monté *Stop! c'est magique* en el Théâtre du Soleil, en La Cartoucherie, un espectáculo de Teatro Foro que fue un gran éxito.

—**¿Fue muy generoso el gobierno francés con el CTO de París? Tengo entendido que se lo financiaron simultáneamente los ministerios de Cultura, de Salud y de Enseñanza...**

—Je, je.

—**Se ríe usted mucho...**

—Claro que me río. El gobierno francés dio el mínimo indispensable. Lo que usted dice es cierto y no lo es. Al principio, Cultura no financiaba nada. Jack Lang dijo en algunos reportajes que iba a ayudar muchísimo, pero el primer año de gobierno socialista había poca plata. Dio una subvención de cuatrocientos mil francos.

Con aquella subvención de cuatrocientos mil francos las cosas fueron yendo más o menos. El tiempo fue pasando, volvió la derecha y bajó a doscientos cincuenta mil, que es lo que financia hoy el CTO de París. El trabajo con Educación, con Salud, con el municipio, son contratos puntuales. A veces se hacen contratos importantes cuando se va a hacer un trabajo concreto en un lugar concreto. Pero al CTO de París, sólo su local, ya le cuesta más que la subvención del gobierno. Es

decir, que el gobierno no garantiza ni el pago del alquiler, lo cual es una injusticia. El CTO de París se financia con su trabajo. Pero ellos son así. Te dicen en Cultura: «El trabajo que ustedes hacen es muy bueno, muy importante; pero ese ámbito pertenece a Educación». En Educación dicen: «Es hermoso, pero pertenece a Salud». En Salud: «No, es la Solidaridad Social». En la Solidaridad Social... Los franceses son muy agarrados. Ahora va a haber en Helsinki una reunión de

muchos ministros de Cultura de Europa y estoy contento porque me invitaron a una mesa redonda donde estoy con el ministro de cultura de Rumanía y con madame Rottmann, que es la ministra de Cultura de Francia, que ahora es otra vez socialista. Yo tengo veinte minutos para hablar y ya buscaré el momento para decir: «Bueno, esperamos que ahora, con la ministra, se nos ayude un poco...».

## Escenarios cerrados

—A partir de 1988, usted despliega una actividad impresionante. Al mismo tiempo que el CTO de París se consolida, realiza talleres del Teatro del Oprimido en todo el mundo, vuelve a trabajar esporádicamente en Brasil y empieza a desarrollar en Europa una interesante carrera de director teatral *free lance* en unos escenarios que... no me atrevo a llamar «convencionales».

—Claro, porque «convencional» tiene la connotación de malo. «Tradicional» tampoco sirve, puesto que también hay experimentos muy recientes que no tienen nada que ver con la tradición y que se consideran perfectamente teatro «normal».

—Háblenos de sus puestas en escena de teatro «normal», de aquél que no permite a los espectadores irrumpir en sus ficciones, el que hizo en Europa en aquella época.

—Trabajé en varios teatros europeos, sí. Recuerdo especialmente la estupenda relación que tuve con la Schauspielhaus de Graz, en Austria, que dirigía Rainer Haver. Mi primer montaje allí fue precisamente mi obra *Murro em ponta de faca* de la que hablábamos hace un momento. Cuando Rainer Haver me invitó a montar la, yo le dije: «Mire, esta obra tiene caracterizaciones tan brasileñas, que acá nadie la va a entender». Y Rainer Haver decía: «Claro que la van a entender. Todas las familias austríacas algo tienen que ver con el exilio, también; alguna relación tienen con el hecho de que te obliguen a irte de tu casa. Aquí tuvimos el nazismo». Y tenía razón porque, cuando hablaba con los actores, yo me refería a Brasil, a Por-

tugal, pero ellos me contaban cosas de sí mismos también. Era muy curioso porque ellos, en sus vidas, en sus memorias, tenían cosas muy parecidas a las nuestras, aunque fuera por razones distintas. Fue muy lindo ver el éxito que tuvo la obra allá. Para mí fue uno de los éxitos más gratificantes que he tenido. No sólo en el sentido de pensar: «He escrito una obra y ha tenido éxito», no. Era por otra cosa: «Hablé de mí, de los míos, y acá nos conocen porque sintieron lo mismo, porque pasó lo mismo». Fue el primer encuentro con unos actores que venían de otra cultura, de otra lengua que yo no hablaba, que ellos no comprendían, pero lo que ocurrió humanamente entre nosotros fue francamente agradable. *Murro em ponta de faca* la hice dos veces en Austria. En la Schauspielhaus de Graz dirigí también *Arena cuenta Zumbi, Revolución en América del Sur* y una obra surrealista de Julio Cortázar, *Nada más a Calingasta*, que fue una de las cosas de las que más satisfecho he quedado. Me gustaba aquella obra, me gustaba en general la obra de Cortázar y también Cortázar como persona. Éramos amigos. Creo que encontré la forma de transmitir la atmósfera irreal que sugería el texto de aquella obra tan interesante.

—En Wuppertal, la pequeña ciudad alemana cuyo nombre se hizo famoso mundialmente por ser la sede de la compañía de Pina Bausch, dirigió, en 1984, el estreno mundial de *El público*, de Federico García Lorca.

—Sí. Me dijeron que, hasta entonces, exis-

tían los fragmentos publicados por Aguilar y que aquél era el primer montaje de la obra íntegra que se publicó en el ochenta y algo. También me gustó mucho; y resultó un espectáculo muy hermoso. Aunque hay una cosa que yo pienso realmente y es que Lorca no era un autor surrealista. Él era bueno en lo que sabía hacer. Era bueno en *Bodas de sangre*, *Bernarda Alba*, *Amor de Don Perlimplín*... todas aquellas obras. Supongo que el hecho de estar con Buñuel y con Dalí debió de meterle en la cabeza que tenía que hacer una obra surrealista. Porque haciendo la obra de Cortázar, que era verdaderamente surrealista, y haciendo *El público*, que no lo era, el contraste era evidente. *El público* no era surrealismo, sino que se movía en el *non sense*. Porque en el surrealismo hay una línea inconsciente que tiene una coherencia: por más absurdo que sea lo que pasa, uno encuentra natural que sea así. En el surrealismo hay siempre una corriente subterránea que dice cosas. Y en el *non sense* cualquier cosa sirve, es como una especie de *patchwork*, podríamos decir. En el teatro de Wuppertal donde se representó *El público*, se daba un caso bien curioso: cuando yo me dirigía al público antes de empezar el espectáculo, y les tranquilizaba diciéndoles: «Miren, ustedes van a ver un espectáculo y puede ser que no entiendan nada de nada», la gente lo entendía mejor. Yo les decía: «No se preocupen, porque yo tampoco entendí ni una línea. Pero ahí va a pasar algo. Siéntense y vean lo que pasa, penetren ustedes en ello, pero no bus-

quen ninguna lógica». La gente pensaba: «Bueno, no tenemos la obligación de entender» y se quedaba tranquila. Esa advertencia se solía hacer siempre. Si no estaba yo, salía un asistente. Pero alguna vez que no se hizo, la platea rechazó el espectáculo. Cuando había un aviso que autorizaba a los espectadores a no entender nada, lo entendían todo. Y cuando tenían la obligación de entenderlo, no entendían nada. Era muy lindo. A mí me gustó la experiencia porque fueron las dos únicas obras del capítulo surrealista de mi trabajo. También me impactó mucho otra

de las cosas que hice en Alemania. Fue el montaje que realicé aquel mismo año en Nuremberg de *La mala sangre*, de la escritora argentina Griselda Gámbaro. Nuremberg era una de los símbolos del nazismo. Vi el estadio donde Hitler hablaba al pueblo alemán. Había un púlpito para una sola persona y grandes gradas de cemento para el pueblo, como si fuera un campo de fútbol. Era precioso porque los árboles, al echar raíces por debajo del cemento, habían destruido las gradas y se veían los troncos emergiendo del cemento quebrado: la naturaleza destruyendo la

armazón nazi. Allí, en Nuremberg, hice una obra que trataba sobre otro dictador, el argentino Rozas, y fue muy interesante ver la reacción de los espectadores. Otro trabajo europeo que creo que mereció la pena fue la *Eréndira*, de Gabriel García Márquez, que monté en el ochenta y tres en el Théâtre de l'Est Parisien, el TEP de París que entonces dirigía Guy Retoré, con Marina Vlady al frente del reparto y con grandes medios técnicos y económicos a mi disposición.

## La vuelta a casa

—¿Cómo vivió la vuelta a Brasil?

—Lo más chocante fue que cada vez que iba a un nuevo país, lo extrañaba todo, tenía que aprender una nueva lengua, acostumbrarme a una comida diferente, a las calles; siempre necesitaba un tiempo para acostumbrarme a la nueva vida y me decía: «Cuando vuelva a mi país, a mi lengua, a mi comida; cuando vuelva a encontrar a los amigos, los libros, los discos... aunque pasé muchos años fuera, todo será como una continuación». Pero... cuando volví, me di cuenta de que eso no iba a suceder jamás. Brasil ya no era mi país, ya no era mi lengua, ya no era nada. Tenía que reabsorber el Brasil como si fuera un país nuevo y no el que había sido antes. El choque fue descubrir que era imposible «volver». No se «vuelve». Uno, cuando está exiliado, tiene que perder la esperanza de volver a su país, porque su país nunca volverá a ser su país. Y eso es algo que aún hoy siento. Mi relación con Brasil no es la relación con mi país de antes. Es una relación con otro país. Es mi lengua, claro, y tengo muchas cosas que me unen a Río. La sensación de volver a ver Ipanema fue maravillosa; pero la relación con el país es otra. La gente piensa de otra manera.

—¿Le dejaron huella los países donde vivió?

—¡Claro! Cosas que entraron en mí, también. Hay partes de mí que son argentinas, partes que son portuguesas, partes que son francesas, es inevitable.

—La decisión de volver a instalarse en Río

de manera definitiva, no fue dicho y hecho, sin embargo...

—Fue un proceso bastante largo, en realidad. En 1979, cuando se veía venir la amnistía, yo pensé: «Voy». Cuando era evidente que la amnistía iba a darse, la gente empezó a preparar mi venida, tan pronto como yo pudiese entrar en el país. Yo ya estaba preparado y vine para tener un primer contacto que consistió en una semana de taller en Río y otra en São Paulo. Me supo a poco, claro. Yo quería venir y quedarme más tiempo. Volví en el ochenta, esta vez con todo mi grupo de París. Hicimos talleres y espectáculos de Teatro Foro. Fue una cosa muy linda, una revelación.

—El Teatro del Oprimido aún era algo inédito en Brasil, ¿verdad?

—Era la primera vez que se hacía. Y fue maravilloso. Hoy me preguntaba un periodista qué me parecía la campaña de estas elecciones y yo le decía que nunca había visto una campaña electoral en Brasil tan poco erótica como ésta. Porque, aquí, las elecciones eran muy eróticas...

—¿De veras?

—Aquí, cuando había elecciones, la gente estaba alegre y lo demostraba. Pero ahora no se ve nada de eso. Sí, ves gente por la calle con banderas, pero no es la militancia la que sale a la calle como antes: ¡son todos pagados! Yo me espanto de no estar en la calle. Ahora no se viven, las elecciones; las ves como si no fueran contigo. Aquellos momentos, en cambio, fueron de gran convulsión. ¡Y cuando hay

un momento de convulsión social, hacer teatro es toda otra cosa! ¡La amnistía, la reivindicación de elecciones directas, había un movimiento de redemocratización que lo impregnaba todo! ¡En aquel proceso, a un Teatro Foro, que era un ejercicio verdaderamente democrático, la gente venía de forma masiva! El último día fue emocionante. El último espectáculo que habíamos programado empezó a las cuatro de la tarde y terminó a las doce de la noche. ¡Ocho horas seguidas, sin parar! Yo perdí la voz y tuvo que entrar un actor del grupo que hablaba un poco el portugués, muy poco, realmente, para continuar conduciendo el Teatro Foro. Siguieron con él mientras fueron a buscar a Glorinha Beutmiller, una especialista en voz, en garganta, que era muy buena. Me hizo hacer ejercicios durante una hora y media, me volvió la voz, entré otra vez en escena y allí estuve hasta la media noche. ¡Era una locura que un espectáculo durase ocho horas... de debate, de discusión! Si en el teatro cabían doscientas personas, había cuatrocientas. Bajamos la puerta metálica del local porque ya no cabía nadie; pero la gente se encaramaba para entrar. Fue una revelación, le decía. Pero fue una revelación para la gente: un teatro en el que se podía intervenir, participar... Pero yo tenía que volver a Francia, donde tenía las condiciones para poder trabajar.

—¿Y cómo se crearon las condiciones para su regreso definitivo a Brasil?



—Bueno, después, en el ochenta y uno o el ochenta y dos, cuando Mitterrand ya era presidente de Francia y Jack Lang era ministro de Cultura, yo estuve en una reunión multitudinaria de intelectuales de todo el mundo que hubo en Francia para un coloquio sobre socialismo y cultura o algo así, en la que como representantes de Brasil estaban Zeus Furtado, que era un economista muy importante, y también Darcy Ribeiro, que acababa de ser elegido vicegobernador de Río de Janeiro, aunque todavía no había tomado posesión del cargo. Ribeiro se enteró de lo que el CTO hacía allá en París y nos propuso a Cecilia y a mi volver a Brasil para montar allí una experiencia similar. Nos dijo que tenía un proyecto educativo muy importante y que quería que yo participara en él. Dije que sí, que me parecía muy interesante.

—**Pero ustedes no volvieron hasta el ochenta y seis.**

—Yo había salido de Brasil con la policía pisándome los talones, y de Argentina, casi por un estilo. De Portugal había salido bien, pero bastante desanimado. Y en París yo estaba muy bien. Tenía el grupo, la vida montada, Cecilia tenía que terminar su curso, los chicos también tenían que terminar sus estudios. Todo eso retrasó la vuelta. Iba y venía haciendo talleres de Teatro del Oprimido, teatro normal, también. No volvimos definitivamente hasta el ochenta y seis.

—**En una de sus idas y venidas montó en Río de Janeiro su sonado *O corsário do Rei*, ¿verdad?**

—Sí señor. Y fue también Darcy Ribeiro quien nos trajo a Río para hacer un gran espectáculo. Escribí *O corsário do Rei* sobre un hecho verídico, que fue la ocupación y el saqueo de Río de Janeiro en 1711 por el corsario francés René Duguay Trouin, que estaba a las órdenes del rey de Francia, Luis XIV, y Chico Buarque puso las canciones.

—**La revista española *El Público* recogió unas declaraciones tuyas justificando la actualidad política del montaje: «Los agentes de la dictadura brasileña, como los portugueses del siglo XVII, no se preocuparon por el precio de la deuda externa. Siguen siendo los negros (el pueblo brasileño) quienes deben pagarla». Sin embargo, según la revista, la profesión teatral y la crítica le acusaron de hacer un espectáculo al estilo de Broadway, distanciado de la realidad del país.**

—A veces uno se deja llevar por la eufo-

ria y después paga las consecuencias. *O corsário do Rei* fue un espectáculo gigantesco, muy bonito, pero con el que me pasó algo que fue negativo, en cierta medida. Yo había escrito una obra que pasaba en un bar donde los clientes, bastante borrachos, explicaban un hecho verídico: la ocupación y el saqueo de Río de Janeiro en 1711 por el corsario francés René Duguay Trouin, que trabajaba a las órdenes de Luis XIV de Francia. Yo quería contar la historia desde el punto de vista de los borrachos, de la gente popular que la narraba, y la idea era hacer un espectáculo en el que las mismas mesas del bar eran los navíos, y los manteles, las velas. Quería hacer algo así como «Los borrachos cuentan la historia del pirata del rey». Pero cuando Darcy me invitó a montarla me dijo: «No repares en gastos, haz lo que quieras». Luego vino Edu Lobo que era el director musical y me dijo: «Mira, ésta es la primera oportunidad que tenemos de tener muchos músicos, ¿por qué no la aprovechamos?». Yo había pensado en poner contrabajo, batería, guitarra y flauta, pero Edu insistió: «No, no, vamos a poner más», y la orquesta creció hasta quince músicos. Vino el escenógrafo y dijo: «Ya que por una vez vamos a trabajar con plata, ¿por qué en vez de jugar con las mesas no hacemos salir navíos de verdad?». Yo había pensado trabajar con unos diez actores, como en *Zumbi*, «pero tenemos la posibilidad de contratar a treinta, y teniendo en cuenta el paro que hay, si tenemos la posibilidad de contratar a treinta actores, ¿por qué contratar solamente ocho, nueve, diez...?».

—**«Cecil B. de Mille cuenta *El corsario del Rey*», hubiese sido un buen título...**

—Sí, porque los argumentos me fueron convenciendo. Era cierto que había una crisis enorme, y si podía dar empleo a treinta y cinco actores, ¿por qué no dársele? Yo insistía en que la obra no pedía eso. «Bueno, pero si retocamos esto y lo otro...» Total que, para una cosa que nació para ser pequeña como *Zumbi*, de pronto teníamos buques en escena, cañones que disparaban bombas de fuego, bailarines que saltaban por los mástiles en las peleas. Era lindo de ver, pero demasiado grande. Incluso había momentos en que se utilizaban muñecos vestidos como los actores que caían desde lo alto de los mástiles y el público se asustaba pensando que era gente de verdad. Todo ello creaba un espectáculo que la gente se-

guía con una gran exaltación. No sé lo que pasó con este espectáculo, que, a pesar de que era muy lindo de ver, que tenía una música preciosa y unas letras estupendas de Chico Buarque de Hollanda, y a pesar de que a la gente le gustaba, provocó una especie de «revuelta» entre la gente del teatro de acá: de pronto llega Boal del exterior y se le da todo. Viene con Buarque, que era el gran músico y letrista, con Edu Lobo, el gran maestro, quince músicos, todo a lo grande. ¡La campaña contra el espectáculo fue mortal!

—**¿Y por qué se ríe?**

—Porque en el fondo era lógico. Mi psicoanalista dijo una cosa muy linda cuando le hablé de aquello: «Es natural —dijo—, usted estaba identificado por la gente de teatro como el invasor Duguay Trouin. Llega de fuera y no se le ocurre otra cosa que hacer una obra en la que llega un pirata, invade Río, ocupa Río, y lo roba todo, al mismo tiempo que usted ocupa el teatro brasileño con lo mejor y lo más caro. Pues claro que provoca una revuelta».

—**Quizás fue la catarsis de su vuelta.**

—Sí, aquello sólo fue la explosión del momento. Después acabé siendo muy amigo de algunas de las personas que me habían atacado con más acritud.

—**No debía ser para tanto, supongo.**

—No. Pero el *Jornal do Brasil* abrió dos páginas enteras en las que todos dijeron lo que les vino en gana. Un director hablaba mal de la dirección, un escenógrafo ponía a parir la escenografía, un músico criticaba la música, actores hablaban mal de la interpretación... Era una cosa espantosa que no había ocurrido antes. Una contestación general contra el espectáculo. Y el espectáculo era bueno y tuvo éxito. Una obra en esa época, si tenía cien o doscientos espectadores por noche, estaba muy bien. Y nosotros teníamos cuatrocientos o quinientos. Aunque para mantener aquel espectáculo tan grande en cartel necesitábamos setecientos u ochocientos espectadores por noche, que no llegamos a tener, y el espectáculo, que estaba pensado para mantenerse en cartel cuatro o cinco meses, sólo pudo estar tres, y no se llegó a amortizar. Quizás sí que era demasiado grande; pero, desde luego que no había para tanto. Fue la única vez que tuve realmente la ocasión de hacer teatro con plata. En honor a la verdad, también pude trabajar sin reparar en gastos cuando monté en el Théâtre de l'Est Parisien *Eréndira*, de García Már-

quez, de la que ya le hablé. Cuando faltó un millón de francos para la escenografía, que representaba un circo que iba creciendo, y para ello tenía varios circos iguales pero de diferente tamaño, el millón apareció. Esas dos fueron las únicas ocasiones en que trabajé realmente con mucha plata. Todo lo demás fue más sencillo.

—**Aquel incidente, ¿ayudó también a retardar su regreso?**

—En cierto modo, sí. ¿Por qué me iba a ir a un sitio donde primero me dan todo y después me pegan? Pero finalmente en 1986 regresé para instalarme en Río ya de forma definitiva. Claro que hubo un hecho que me facilitó las cosas. Después del relativo fiasco de *O corsário do Rei*, hice la *Fedra*, de Racine, con una gran actriz brasileña que era Fernanda Montenegro. Y eso fue un éxito muy, muy grande. Y era todo lo contrario de *O corsário*. La escenografía consistía simplemente en una piel de buey extendida en el suelo y el único objeto que había era un tronco de árbol muy hermoso que habíamos encontrado en alguna parte y que parecía un animal. El tronco impresionaba a la gente, porque parecía un animal atacan-

do. Eso era todo. Y los actores. Fue un trabajo bonito que me permitió poner en práctica cosas del Arco Iris del Deseo para encontrar el verdadero sentido de los personajes. *Fedra* se estrenó en el Arena de Río y después anduvo por todo el Brasil. Permaneció casi dos años en cartel. Y, como le decía, eso me ayudó mucho a volver a Brasil, porque yo tenía el diez por ciento de los ingresos y eso me vino extremadamente bien. Acá, en general, se hace así. El director tiene porcentaje. El director cobra la cantidad que se establezca por los ensayos y después tiene un diez por ciento de la taquilla, como autor del espectáculo. Es lo normal. Y como *Fedra* llenaba teatros grandes, fue un éxito económico. *Fedra* me permitió poder organizar mi casa e instalarme.

—**Desde entonces, no se ha prodigado mucho en los teatros profesionales. ¿Qué pasó?**

—Hice algunas cosas más. También tuvo mucho éxito otro espectáculo que hice entonces y que ya había dirigido con anterioridad en Europa: *La mala sangre*, de Graciela Gándaro. Después monté una cosa más minoritaria, con actores jóvenes y no para hacer temporada, sólo lunes y

martes, que fue un montaje a partir de una novela que había tenido mucho éxito hace cuarenta años que se llamaba *O encontro marcado*. Fue una cosa muy experimental con gente que estaba empezado, de la que guardo también muy buen recuerdo. Después me desinteresé un poco de la escena profesional. Por un lado porque el Teatro del Oprimido me exigía muchísima dedicación, pero también porque había cosas en el teatro profesional que no soportaba. Cosas como que el día del ensayo general de un espectáculo, como me pasó en *O corsário*, la actriz principal no pudiese venir por tener grabación de televisión y que estuviese autorizada por contrato a faltar si no podía. Tuve que hacer el ensayo general con otra actriz en su lugar. En *La mala sangre*, muchas veces no se podía organizar el elenco para ensayar por la cuestión de las grabaciones de televisión y acabábamos siempre dos o tres ensayando las mismas escenas. Acababa teniendo que ensayar con cada actor por separado para después ponerlos todos juntos en el escenario el día del estreno. Eso no es teatro para mí. No me gustaba, no me interesaba, y pre-

## Multiplicar y dividir

—**Usted y Cecilia Thumin ya estaban de nuevo en Río, ¿Darcy Ribeiro cumplió lo que les había ofrecido en París?**

—Cuando volví a Brasil en 1986, Darcy Ribeiro ya tenía organizados los llamados CIEP (Centro Integrado de Educación Popular). Eran locales prefabricados. Se hicieron muchísimos y se instalaron en los lugares donde era más necesario el acceso a la educación. Cada CIEP tenía sus animadores culturales. Nosotros organizamos un grupo de treinta y cinco animadores culturales. Allí estaban ya algunos de los actuales miembros y colaboradores del CTO de Río de Janeiro, como Claudet y Luis, y estuvimos también Cecilia y yo y una amiga nuestra, Rosalisa Márquez, profesora de la Universidad de San Juan de Puerto Rico, que había estudiado con nosotros durante un año en París. Se realizó un taller de algunos meses para ir formando más gente y prepa-

ramos cinco obras sobre los problemas de la gente en aquel ámbito, la pobreza en primer lugar. Fuimos con estas cinco obras por todos los CIEP de Brasil. Se organizaban escenarios improvisados, dos filas de gente en el suelo, dos filas de gente sentada en sillas, una fila sentada en mesas y otra fila sentada en sillas sobre las mesas, y quedaba un teatro con trescientas o cuatrocientas personas. Y era muy participativo. La idea era multiplicar. Los treinta y cinco animadores que bajaron con nosotros iban a sus escuelas y allí continuaban desarrollando el trabajo con gente nueva. Fue un éxito bárbaro. Pero Darcy Ribeiro perdió las elecciones y el nuevo vicegobernador desmanteló el proyecto.

—**¿No pudieron continuar aquella labor?**

—Aquello se continuó ya de una manera bastante más precaria. En Río quedó un pequeño grupo que continuó haciendo al-

guna cosa y, como era un programa estatal, no sólo de la ciudad, algunos animadores de otras ciudades también continuaron haciendo su trabajo sin apoyo. En el ochenta y nueve, el pequeño grupo que quedaba en Río fundamos, sin apenas ayuda, el Centro del Teatro del Oprimido de Río de Janeiro que usted conoce.

—**Pero el Teatro del Oprimido ya había cuajado en Brasil, ¿verdad?**

—Fue una cosa fulminante. Lo que pasa es que ése es un trabajo social que necesita apoyos, y la ayuda duró poco. Tuvimos que sufrir que la gente que aún trabajaba en ello fuera dejándolo poco a poco por la pura falta de los medios mínimos. No había ni para pagar los desplazamientos de la gente para ir a los lugares donde se podía actuar.

—**Y cuando Darcy Ribeiro recuperó su antiguo cargo, ¿el proyecto de los CIEP no se volvió a poner en marcha?**

—Así fue. Ya no interesaba. Cosas de la política. Fue algo verdaderamente triste ver cómo se fue desmantelando toda aquella labor que habíamos empezado con tan buenos resultados. Al final, hasta los miembros del CTO de Río decidimos terminar con la actividad del centro. Fue en 1992, con la campaña en la calle a favor del PT, que, como ya les expliqué, acabó conmigo sentado en la cámara de *vereadores*.

**—Por una vez, la historia jugó a su favor. Y no se puede negar que ustedes tuvieron buenos reflejos.**

—Es verdad. Eso significó que, con la subvención del escaño, la cámara empleara a todo el grupo, puesto que se había acordado que, aunque nominalmente era mía, la candidatura era en representación de los grupos de Teatro del Oprimido de Río. Al principio fuimos un total de treinta y cinco personas. Luego muchos fueron dejándolo porque el sueldo que salía de dividir la subvención por treinta y cinco no daba para nada. No obstante, no puedo dejar de estar orgulloso de la labor realizada aquellos cuatro años, entre 1992 y 1996, de la que ya hablamos al principio de la conversación.

**—¿Y cómo se financian ahora las actividades del CTO de Río?**

—Durante el mandato estuvo financiado por la Cámara Municipal. Entonces tuvimos diecinueve grupos con muchos comodines en activo. Ahora el CTO lo formamos Claudet, Barbara, Geo, Olivar y yo. Tenemos la sede en una planta del edificio del Teatro Municipal Glauche Rocha, en el centro de Río, y contamos también con un local al lado de los Arcos de Lapa, también en el centro de Río, aunque en una zona más degradada, que nos cedió la municipalidad en estado ruinoso para que nosotros lo restauráramos —aunque sin darnos la plata para hacerlo. Es la Casa de Lapa, donde se hacen muchas actividades con jóvenes y que forma parte de un conjunto de iniciativas artísticas de gente muy diversa que trabaja en el ámbito cultural en condiciones similares a las nuestras. Una de las «casas» la tiene, por ejemplo, el director teatral Amir Haddad. Es un centro cultural materialmente muy precario, pero con una actividad fabulosa. Y respecto a lo que me preguntaba de la financiación actual, ahora tenemos un proyecto que está financiado por la Ford Foundation. Es un proyecto de un año y medio de duración y en

el que trabajan cuatro o cinco grupos. Ahora somos solamente cinco personas, una cosa mucho más modesta, pero que está en franco desarrollo. Puede ser que crezca. Queremos tener más apoyo de otras fundaciones. Pero, por ahora, sólo es eso.

**—¿Y el centro de París?**

—La verdad es que el centro de París está bastante independizado. Mantiene la actividad, aunque, a decir verdad, funciona bastante a su aire, quizás con algún problema de identidad. Ahora tiene un contrato con el Ministerio de Juventud y creo que trabajan con un grupo de unas treinta personas de ámbitos casi marginales: chicas que fueron violadas a los doce años por sus padres y ese tipo de cosas. El centro, además de enseñarles a hacer teatro, crea un espacio para ellos, intenta buscarles empleo. Es decir, que está haciendo bastante de asistente social, además de enseñar a hacer teatro, que en principio es la misión del CTO.

**—Usted ha recorrido gran parte del mundo trabajando en ambientes de gran preocupación por los problemas sociales de las personas. Conoce la marginación, la pobreza, la injusticia. ¿Son muy grandes las diferencias, en lo que atañe a la postura ante esta problemática, entre los países desarrollados y los que están más atrasados?**

—Los problemas, las opresiones de las personas y de los colectivos son parecidos en todas partes. Las necesidades son casi siempre las mismas. Quizá sí que la respuesta a aspectos de esas necesidades cambie de un lugar a otro, aunque tengan recursos parecidos. Yo veo que en Europa hay una mayor preocupación por la seguridad social, por tener medicina para todos, subsidios de paro, ayudas al desempleo. Y pienso que en Estados Unidos no la hay. Es un país donde se martiriza mucho a una parte de la población. Europa es distinta de América. Quizás esa diferencia venga de que muchos de los países europeos, la mayoría, fueron destruidos u ocupados por la guerra. Yo tengo un amigo más o menos de mi edad que me contaba lo que pasaba en Francia, la penuria, la pobreza, el racionamiento del pan. La gente sufrió mucho durante la guerra, las guerras, y hoy, en Francia, por ejemplo, el nivel de vida es muy alto, subió mucho en relativamente poco tiempo, y hay una especie de memoria en la gente que aún tiene presente el tiempo en que no tenían calefacción

y el pan estaba racionado. Por eso hay una mayor conciencia y al Estado le toca no defraudarla.

**—¿Y no tiene usted la impresión de que en América, al ofrecer los estados menos seguridad, la gente se organiza más, la sociedad civil sabe asociarse más para defender sus intereses, sus causas?**

—Eso pasa en Norteamérica. No hace mucho, estuve en Baltimore, invitado por la Women International Association for Peace and Freedom, una organización mundial de mujeres por la paz y la libertad que existe desde 1917, desde el año de la revolución soviética, hasta hoy. Hay gente viejísima. Las madres de algunas señoras ya pertenecieron a esa misma asociación. Y también tienen mucha gente joven. Hay una combatividad extraordinaria. Pero siempre hay una parte de la población desprotegida.

**—¿Hay mucho interés por el Teatro del Oprimido en la América del Norte?**

—Tanto en Canadá como en Estados Unidos se han hecho muchos talleres y cosas interesantes. Seattle, Vancouver... En Nueva York se hizo Teatro Invisible en unos talleres muy interesantes para el Brecht Forum de allá. En Toronto se celebró el pasado año un Festival de Teatro Foro. En la Universidad de Omaha, Nebraska, se celebró hace un par de años una conferencia sobre la Pedagogía del Oprimido, donde por primera vez hablamos conjuntamente de nuestros trabajos Paulo Freire y yo. Está, por ejemplo, el libro *Playing Boal*, que muestra los muchos frentes del interés que el Teatro del Oprimido despierta en América del Norte. Casi me sorprende a mí mismo la cantidad de puntos de vista distintos que en esa recopilación de trabajos se aplican al Teatro del Oprimido. La verdad es que el interés por el Teatro del Oprimido es creciente en Estados Unidos. Con la Universidad de Nueva York hay un contacto constante. Usted ha visto estos días la gente que ha venido de allá a preparar un vídeo sobre nuestro trabajo en Río. Allí tengo un amigo, Dag Patterson, que informo por Internet de que yo iba a estar en Florida. Puso la información por su cuenta, por si otras universidades querían aprovechar que yo iba a estar por allá. Llegaron veinte respuestas y yo no puedo estar en todas partes. Así es que en los próximos meses él me va a organizar una especie de gira de unas tres semanas y ya me he comprometido a hacerla.

## Colonizaciones

—En aquella entrevista de 1978 que ya hemos citado, hablando de las obras de los grandes autores clásicos, tesoros de la humanidad, Shakespeare o Molière, usted consideraba que la «universalidad» es «colonialismo cultural». ¿Qué piensa hoy sobre este tema una persona como usted que ha trabajado en lugares tan distintos, con gente y obras tan diversas? ¿Qué es eso de la «universalidad», si es que existe?

—Hace algún tiempo estuvo aquí una amiga mía que se llama Cecile Berry, directora de voz de la Royal Shakespeare Company. Fue una cosa muy linda porque ella vino acá y trabajó con actores profesionales y también con la gente de una favela del Morro de Vitigão que estaba preparando una obra a partir de *Hamlet* en la que yo también colaboraba, y los ayudó a entender Shakespeare. Dos meses después, yo fui a Stradford-Upon-Avon a trabajar con los actores de allá. Estuvo muy bien, porque ella tenía un saber y vino acá a compartirlo, no a imponer la manera de hacer Shakespeare. Ella vino a desarrollar la capacidad de hablar de los actores. Después, que ellos entiendan *Hamlet* como mejor les parezca. Yo fui allá también a compartir un saber, no fui a decir: «De ahora en adelante hay que hacerlo de esta manera». Yo creo que eso es universalizar el saber. Y hay que fomentarlo. Yo quiero saber lo que pasa en India, yo quiero saber lo que pasa en todas partes y quiero aprender con los que saben aquello que yo no sé. Yo también quiero saberlo. Y usarlo a mi manera. Para mí, la universalización del saber es importante. Lo que no me gusta es la globalización de lo sabido. Cuando hablábamos con Cecile Berry, ella decía muy claro que muchas veces se impone Shakespeare de una forma y es como si dijeras: «Miren, los ingleses lo están haciendo de esta manera». Una manera que, al fin y al cabo, no corresponde a lo que hacía Shakespeare. ¿Por qué los ingleses de hoy son los dueños de Shakespeare? Lo que a mí no me gusta es que se imponga una forma. Eso sí es colonialismo cultural. No lo es cuando se comparte un saber. Eso es bueno.

—Usted creó el Teatro del Oprimido a partir de considerar el Teatro como una arma muy eficiente de dominación y de liberación.

¿No le parece que hoy es un fenómeno muy minoritario, poco útil para el poder que ya ha encontrado armas más contundentes para inculcar el pensamiento correcto?

—No crea. Con la globalización continúa siendo un arma de dominación. Acá lo demuestra la televisión. En Brasil, por ejemplo, está O'Globo TV, que tiene prácticamente el monopolio de la televisión y de la ficción que ella produce. Las telenovelas siempre presentan el mundo de una manera, que es la manera que quiere Globo TV y que es la manera de la globalización. Ellos están ganando, claro que sí.

—Visto desde fuera, Brasil es una auténtica potencia mundial en la invención y producción de dramas para la televisión, sobre todo en el terreno del folletín costumbrista. Globo TV vende sus productos al mundo entero y tiene un gran éxito. En Cataluña, por ejemplo, la televisión empezó importándolos y ha acabado emulándolos. A Cataluña, vienen a menudo algunos de sus profesionales a explicar sus esquemas. Y algunos de los nuestros también vienen a aquí a aprenderlos *in situ*. Y una de las cosas a las que la televisión catalana ha prestado más atención es a la técnica de introducir en la ficción conflictos sociales más o menos candentes en la sociedad que consume ese tipo de ficciones. Digamos que se hace pedagogía social con el drama televisivo.

—Siempre en la perspectiva de quienes lo producen, claro.

—¿Y si quien lo produce va de buena fe y crea un producto respondiendo a criterios socialmente más a favor del oprimido que del opresor?

—Siempre hay, insisto, una pequeña diferencia. Quien produce, tiene el poder y, por tanto, impone su perspectiva.

—¿Y cuando se reconducen las tramas argumentales o se focaliza más una temática o se hacen subir y bajar los protagonismos, según las opiniones de un *staff* de seguidores?

—Lo mismo.

—¿No le parece una técnica subsidiaria del Teatro Foro? Ahí, ¿la acción también se modifica en función de lo que el público opina que debería pasar?

—Insisto en que hay una diferencia abismal. No es el oprimido interesado quien introduce la modificación, ejecutándola, además, a su manera y con sus palabras,

sino todo lo contrario: la modificación es ahí un arma de manipulación de la audiencia, que responde lógicamente a los intereses de quien tiene el poder de consumirla.

—Ese estilo de la ficción brasileña, que capta al pueblo con tanta facilidad en todas partes del mundo, ¿no tiene en su raíz algo de aquella «nueva dramaturgia brasileña» de los tiempos del *Chapetuba Futebol Clube*?

—Muchas de las personas que hoy hacen la televisión dramática estuvieron relacionadas con el teatro. Y no hablo sólo de los actores, sino también de los guionistas, claro. Y también los directores e incluso los dirigentes más importantes de la televisión que tienen la responsabilidad de hacer un determinado tipo de cosas. Hay muchos nombres, claro, que en su formación o en sus inicios vocacionales tuvieron algo que ver con aquel mundo. En el Seminario de Dramaturgia que dirigí a finales de los cincuenta en el Teatro de Arena y en las clases de Dramaturgia que impartí durante años en la Escuela de Arte Dramática de São Paulo, participaron muchas personas que a partir de aquellos conocimientos desarrollaron unas ideas y unas maneras de entender la escritura dramática, y con ella los temas y los desarrollos argumentales. Los principios están ahí para todos, incluso para quienes hacen la televisión. La gente que ha escrito y escribe para la televisión, aunque se haya tenido que amoldar a unos esquemas existentes, en principio de modelos norteamericanos, seguro que ha acabado introduciendo algunos referentes nacionales.

—Hay cosas que hoy día se hacen en televisión que parecen como mínimo inspiradas en algunas de sus ideas. Esos programas que se denominan «interactivos», en los que el espectador vota las decisiones que considera que debería tomar el personaje. Incluso los programas de cámara oculta, se diría que guardan alguna relación con el Teatro Invisible. ¿Qué impresión le causa ver todo eso convertido en espectáculo doméstico de usar y tirar?

—Aunque, a veces, lo parezca, nada de todo eso tiene que ver, en el fondo, con el Teatro Foro o el Teatro Invisible. Los programas en que los espectadores deciden,

los espectadores no deciden nada. Ya han decidido quienes hacen el programa, puesto que lo que hacen es dar a elegir dos opciones, dos soluciones. Y la cámara oculta se dedica nada más a hacer maldades con el espectador que filma. Nosotros nunca hacemos nada que conlleve violencia. Al contrario. Queremos revelar la violencia que hay, pero no crear una nueva violencia. Y la cámara oculta crea violencia. Una vez vi una cosa que me dejó helado. Dos hermanos. El hombre, haciéndose pasar por travestí, llama a la hermana, que va en un taxi. Se sube con ella y, por sorpresa, le dice que es travestí, que las cosas le van muy mal y le propone robar al padre y otras cosas monstruosas. La hermana, llorando sin parar ante aquel cuadro tan bestia... Y entonces paran y dicen: «¡Ja, ja. Esto es una broma! ¡Se está grabando para la televisión!». ¿Qué le debía pasar a aquella mujer por la cabeza al encontrarse de pronto a su hermano querido convertido en prostituta sin principios? Era terrible. La cámara oculta hace cosas para ridiculizar y nada más. Para hacer reír, son capaces de inventar cosas terriblemente violentas. El Teatro Invisible es otra cosa. Cuando nosotros lo hemos hecho para televisión no ha ido en esa dirección. Ha sido siempre para mostrar de la manera más espontánea la verdadera naturaleza de los conflictos sociales.

—¿Así que el verdadero Teatro del Oprimido ha llegado a la televisión?

—Sí. De puntillas, claro. Se hace Teatro Foro en alguna cadena local. Y acá en Brasil hice un programa de Teatro Invisible en la calle. Eran programas de diez minutos que tenían mucho éxito, nos mandaban cartas y todo eso. Pero un día se suspendió el programa. Fui a preguntar por qué, si tenía tanto éxito. Se me confesó en concreto que el dueño de la cadena no quería que en su televisión apareciera «demasiada gente negra».

—Es verdad. La imagen que da la televisión brasileña es de una sociedad blanca.

—Rubia. ¡Pero el pueblo es negro! El programa se hacía en la calle, y claro, en la calle hay negros. Yo dije: «Bueno, que ponga el dinero necesario, iremos a Suecia a hacer el programa y, así, es probable que aparezcan muchos rubios. Allí hay rubios y acá hay negros». Acá hay todavía un prejuicio racial muy grande.

—¿Y, el teatro, de qué color es?

—Rubio, también. Los negros, en la televisión, por ejemplo, hacen papeles de servidumbre. Sólo alguna que otra vez hacen personajes protagonistas como el de aquella esclava bellísima que se llamaba *Chica da Silva*, sobre la que se hizo una telenovela y que permitió que por una vez los actores negros tuvieran una cierta oportunidad. Pero lo normal es que los negros no salgan mucho. Locutores negros o locutoras negras en la televisión, verá usted pocos.

—¿Y cuál es la tendencia que se ve respecto a la evolución del tema racial, aquí, en Brasil?

—La discriminación racial es algo que Brasil no ha sabido erradicar. Acá, en Brasil, cuando se necesitaba mano de obra, quisieron esclavizar a los indios, y los indios no se dejaron esclavizar, rehusaban la esclavitud. Se podía matar a los indios, pero no esclavizarlos. Entonces se empezó a traer negros de África: los negros que peleaban con los negros; vendían a los blancos los negros vencidos. No era solamente que los blancos atacaran a los negros para llevarse esclavos, que también pasaba. En la mayoría de casos eran los mismos reyes africanos quienes vendían a los negros para que los trajeran para acá. Cuando llegó la abolición de la esclavitud, no fue sólo como resultado del enfrentamiento entre los abolicionistas y los esclavistas por una cuestión de tipo moral, sino que hubo también la necesidad de liberarlos por una cuestión económica. A muchos también les convenía que se acabara la esclavitud, porque el esclavo salía muy caro, había que cuidar de su salud, de su alimentación, darle un lugar para vivir. Por eso cuando acabó la esclavitud, ellos cayeron en la miseria más total: ganaron la libertad, pero se quedaron sin trabajo y sin tener adónde ir. Muchos no querían ser libres, preferían el cautiverio, porque la libertad los dejaba sin comer, sin trabajo, sin casa. No se hizo de manera que se dijera: «Ustedes fueron esclavizados y ahora tienen derecho a una reparación. Les vamos a dar alguna cosa a cada uno para comenzar la vida». No les dieron nada. Por eso, hasta hoy, la mayoría de los negros en Brasil continúa en la mierda.

—¿Y las leyes qué dicen?

—Las leyes... Por ejemplo, la entrada a los edificios. A mi casa, actualmente vienen

muchos negros. Pero cuando yo vine a vivir acá, hace seis años, vino a visitarme un amigo mío que era una persona negra de la política y quería hacerle entrar por la puerta de atrás. Me peleé a gritos, amenacé con que les iba a denunciar, llamé a la síndica, a la policía, porque legalmente es delito. «No, no es discriminación —dijeron— es que el ascensor tenía problemas». Pero no era así: yo sabía perfectamente que era racismo. Y eso pasa todavía en muchos edificios. En toda esta playa, en Ipanema, hay mucha gente rica —no lo digo por mí, que también vivo acá, pero no soy rico; pobre tampoco— que vive en edificios de lujo —quizás no en éste, porque es muy antiguo— donde aún es así, aunque esté prohibido por la ley.

—Y en las actividades del Teatro del Oprimido, ¿participa normalmente la gente de color?

—Nosotros hicimos ya varias obras en que entra el problema del prejuicio racial. El Teatro del Oprimido es integrador por naturaleza. Usted ha visto grupos donde había gente de todos colores, y grupos solamente de negros, pero sobre todo por el hecho de vivir en esos barrios pobres donde ellos son mayoría por pobres.

—Sin embargo, la cultura popular brasileña, desde la música hasta el fútbol, ¿no es fundamentalmente negra?

—La música tiene mucho que ver con la cultura negra, desde luego. Sólo hay que decir una palabra: samba. La música popular. En el norte y en el nordeste de Brasil, que son zonas de mucha población negra, hay muchas manifestaciones que surgen de la religión, como el *candomblé* y la *macumba*, que viene de África. También la cocina brasileña tiene mucho de africana; africana de Brasil. Por ejemplo, la *feijoada*, que es la comida típica de los *porotos* negros, se hacía así: cuando los blancos mataban un cerdo, daban a los negros la oreja, la lengua, la rodilla, los pies, las tripas... lo que ellos no querían. Entonces los negros con todo eso mezclado con los *porotos* negros hacían un plato que era siempre para mucha gente. Se mezclaba todo, como si fuera una sopa, un potaje, dirían ustedes, y se convirtió en el plato típico del Brasil. El otro plato típico es el *batapá*, que es como una harina de *manhoca*, muy abundante acá,

que se pone en el aceite de dembe, que es un aceite muy fuerte que viene de África, aunque ahora se produce también en Brasil, con castaña de cajú, camarones, cacahuètes, pescado, todo mezclado.

—**¿Y una cultura popular, un folklore, de raíz criolla, lo hay?**

—No tenemos el concepto de criollo que se tiene, por ejemplo, en Argentina, donde los criollos vienen también de los indios autóctonos. Acá, cuando los portugueses invadieron, había una población de cinco millones de indios nativos más o menos referenciada. Actualmente, hay veinte mil. El otro día estuve en Brasilia, en una hacienda donde están los indios que van emigrando de un lado para otro. Hablé con varios de ellos y me dijeron que hoy hay pueblos indígenas que se podrían sentar completos alrededor de una mesa. Pueblos reducidos a seis o siete personas. Pueblos con una cultura, con una memoria histórica, con una lengua que ya sólo hablan seis o siete personas. Acá, fue un genocidio. En Perú, Bolivia, Ecuador, Venezuela, Colombia, México, Guatemala, no; porque su civilización era inca, azteca, maya, que eran civilizaciones muy desarrolladas y, cuando llegaron los españoles, no las destruyeron. Mataron a mucha gente y trajeron enfermedades terribles para los indígenas; pero no hicieron un genocidio como acá, que, de cinco millones, se llegó a veinte mil. Por eso, en Brasil, en la calle, usted no ve indios como en Perú, Bolivia, Venezuela, Colombia, el norte de Argentina, donde se ven por todas partes. Pocos, quizás, en Buenos Aires, pero no cero como aquí. Por eso el concepto «criollo, nativo mezclado» no existe en Brasil. Todas nuestras culturas son extranjeras, africanas, europeas, asiáticas, establecidas por inmigraciones muy fuertes a lo largo de la historia. Cerca de São Paulo, en una ciudad que se llama Aribia, el 90% de la población es descendiente de japoneses. Hay cines en japonés; en Santa Catalina, lo mismo, con alemanes... así es Brasil.

—**¿Refleja todo esa realidad el teatro brasileño de hoy? He visto que en los teatros de Río hay un predominio grande de autores de aquí.**

—El que vea autores brasileños en cartel no quiere decir que sea un teatro muy serio y menos que hable de Brasil. En Río, actualmente, predomina el teatro de pu-

ra diversión. No se puede decir que no hay teatro. Teatro, hay. Y talentos, también. Hay, desde luego, autores muy interesantes en Brasil. Pero en conjunto, no hay un movimiento interesante. Es posible que en São Paulo, en general, haya mejor teatro que en Río. São Paulo y Río tienen un teatro distinto. En São Paulo hay más compañías estables, hay un teatro de repertorio. En São Paulo se hacen cosas más audaces que en Río. Río de Janeiro tuvo desgraciadamente una tradición de ciudad balnearia. Y aunque hoy el turismo ha bajado mucho —por la violencia, por la inseguridad—, hubo una época en que los meses de verano —diciembre, enero y febrero— eran terribles: uno andaba por la calle y oía hablar todas las lenguas, incluso el portugués, que no era necesariamente la dominante. Río era de verdad cosmopolita, había extranjeros por todas partes, aquí en Ipanema, en Copacabana... Por eso, en Río siempre hubo un teatro donde predominaba un repertorio un poco para turistas. Mucha revista y todo eso. Acá se inventó una forma de espectáculo, el *besteirol*, que hoy día ya está muy desacreditada, pero fue, durante mucho tiempo, la más popular de Río. *Besteirol* viene de *besteira*, que quiere decir «tontería». Las piezas de *besteirol* eran una acumulación de tonterías. Los autores que se denominaban a sí mismos «de *besteirol*» inventaban cualquier estupidez, cualquier tontería, que ni siquiera tenía que contener una historia. Lo que se hace ahora ni tiene la gracia del *besteirol* ni, en general, tampoco es un teatro interesante. No se puede decir que éste sea uno de los momentos más brillantes del teatro de Río.

—**Pronto estará usted otra vez en los escenarios de Río con su versión *Carmen*. No se le ocurrirá hacer una gran superproducción como *O corsário do Rei*...**

—¡Nooo! Tenemos un presupuesto limitado. Va a ser muy modesta, nuestra *Carmen*. Pero muy intensa, eso sí. Las melodías son las originales de Bizet, pero los ritmos son brasileños. Pretendo inventar un nuevo género musical: la sambópera. La presentación escénica será una amalgama de culturas: la española, la brasileña, la influencia árabe y francesa.

—**¿Tiene ya a la actriz protagonista?**

—Sí. Al principio no teníamos claro si íbamos a buscar una cantante que actua-

se o una actriz que cantase. Yo prefiero la actriz que canta. Cuando canta bien, claro. Finalmente lo va a hacer Claudia Ohana, una actriz, actriz. Una mujer que tiene mucha fuerza y que canta bien, con una voz potente. Creo que ha sido una buena elección. No es una gitana, pero es una mujer especial que no pasa desapercibida, es alguien que está ahí, alguien que habita esa persona. Es una mujer que ha hecho cine, que ha hecho cosas buenas. El otro día recordábamos que hace unos años, en el ochenta y tres, cuando ella era muy joven, hizo la película *Eréndira*, de la obra de García Márquez, al mismo tiempo que yo la monté en el TEP de París. Yo fui a ver la película y ella vino a ver la función. Ella va a ser una buena Carmen.

—**¿Continuará en los escenarios profesionales?**

—No lo sé. Por el momento, ahora también se va a montar *El amigo oculto*.

—**La subtítulo «Bulevar político-cultural em um ato e varios desmaios». ¿Esconde algún petardo?**

—Sí, claro. Es una obra que funciona aparentemente como una pieza de bulevar, pero que habla en realidad del Brasil de hoy. No es la primera vez que juego a parodiar un estilo convencional para criticar la actualidad. En *O grande acordo internacional do tio Patinhas* ya parodiaba el comic para hablar del golpe del sesenta y ocho, en Brasil, o en *A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire, espia e mulher sensual* parodié el estilo James Bond, sexo, sangre y violencia, para hablar del golpe del setenta y seis en Argentina.

—**¿Va a dirigirla usted?**

—No podré. Voy a estar dirigiendo *Carmen*. Lo hará Adelar Fredichi.

—**¿Cuántas cosas más tiene en cartera?**

—Todos estos mecanoscritos son trabajos recientes. No están publicados. Llévselos.

—**Muchas gracias. A herança maldita (o A Jangada dos Canibais). ¿«La herencia maldita o la balsa de los canibales»...?**

—Es una obra en la que intento hacer una metáfora de la situación de Brasil en estos momentos en que hay un clima pesimista ante lo que parece que va a ser la peor crisis de la historia. Se está amenazando con que la recesión del trabajo, el desempleo, va a ser peor que nunca. Hoy en la prensa había unas declaraciones de un economista norteamericano muy co-

nocido que pronosticaba el desastre total para la economía brasileña. Puede ser que sea así o que no lo sea, ojalá no lo sea; pero se siente la amenaza. Por eso propongo en esta obra una especie de parábola sobre la familia. Es una familia que está en crisis, esperan una herencia y se matan unos a otros, porque todos quieren recibir la herencia. Es una comedia de humor negro.

—O protagonista insumiso, ¿«El protagonista insumiso»...?

—¿Aristóteles en acción?

—Éste es un escrito muy reciente que narra la llegada del coro como una manifestación popular y la salida del protagonista también como una manifestación de rebeldía, hasta que llega Aristóteles a poner las cosas en su lugar reglamentario.

—¿Aristóteles en acción?

—Sí. En cierto modo, es dar vida a todos esos personajes, Tespis, Platón, Aristóteles, a los que uno se refiere constante-

mente como nombres, pero que en realidad caminaban, corrían, se peleaban...

—No espaço murado, o infinito! ¿«En el espacio cerrado, ¡el infinito!»?

—Hablo de la prisión, de la libertad que puede existir en la prisión, de cómo vivir en una prisión, donde el espacio está cerrado entre paredes, pero dentro del espacio está el infinito. Son textos escritos dentro del contexto de las memorias. Los he sacado porque tienen entidad propia.

## Acción versus actividad

—¿Cree que la guerra por la conquista de un teatro popular está definitivamente perdida?

—El teatro, como arte popular, está pasando por un momento crítico. Y creo que la evolución de esa crisis va a depender mucho de la confrontación inevitable entre Europa y Estados Unidos; una polarización que, de hecho, ya se está dando. Yo tengo muchas esperanzas de que gane Europa. Porque, finalmente, aquí somos las principales víctimas del imperialismo y del capitalismo salvaje, de la globalización, como ahora se dice, que representa Norteamérica, que no es una globalización «global», sino una globalización, la suya. En la socialdemocracia, que es la globalización europea, al menos hay esa preocupación con el empleo, la salud, la educación. Una preocupación que en el sistema norteamericano no existe para nada.

—Georges Banu hablaba en un artículo<sup>57</sup> de que el teatro tal como se ha entendido hasta ahora tiende a desaparecer y se está diseminando en otras actividades artísticas y sociales. Usted que es un experto en el tema de la salida de la representación dramática de sus reglamentaciones tradicionales, ¿cree que en el futuro el teatro va a interesar más a la gente como juego que como espectáculo, es decir, para hacerlo más que para verlo?

—Yo creo que sí. Aunque yo no utiliza-

ría la palabra futuro en el sentido de «para siempre». Yo digo que en una próxima etapa, sí. El éxito que tiene el Teatro del Oprimido en todo el mundo muestra que en todas partes la gente quiere adueñarse un poco también de esta forma, no quiere sólo recibirla. Por eso me parece interesante desarrollar formas que van por ahí. Aunque después, en el otro futuro más lejano, quizás se vuelva a hacer el teatro de una forma más orgánica, más estructurada o centralizada. No sé lo que va a pasar; pero, por el momento, yo pienso que sí, que la gente se está adueñando del teatro.

—Y la televisión y el cine, ¿continuarán utilizando la ficción dramática como arma de dominio?

—Así es. Fíjese si no es chocante: ¿por qué el cine, sobre todo un determinado cine norteamericano —aunque casi todo el cine ya lo hace o quiere hacerlo—, muestra siempre los hechos de violencia, los coches que se despeñan por los puentes y todas esas cosas, y la violencia física con todo detalle, mientras que la tragedia griega no lo mostraba? Ésta no es una de esas cuestiones que son así porque son así. Son así porque hay una razón. El tiempo de la tragedia griega era el momento en que los filósofos intentaban aislarse de la realidad sensible, sensorial, y llegar al razonamiento, ¿no es así? Era el tiempo en

que Pitágoras, por ejemplo, descubría que se puede sumar sin concretar las cosas sumadas. Antes de él, para que dos más dos sumaran cuatro, los comerciantes tenían que ver aquello que sumaban: dos sacos de harina más dos sacos de harina, eran cuatro sacos de harina; tres vacas con dos vacas, cinco vacas. Pitágoras fue el primero que dijo: «Siete y siete, catorce». ¿Siete qué?, le preguntaron. No era imaginable que se pudiera sumar siete más siete, sin referencia a las vacas. Bastante difícil era ya hacerlo con las vacas delante, porque no se estaban quietas, querían irse y comer. Pero si estaban allí, una, dos, tres más una, dos, tres, eran tantas vacas. Pitágoras descubrió esta cosa monstruosa, enorme, maravillosa, de que siete más siete, independientemente de que sean naranjas o bananas, suman lo mismo. Y creó una religión: la del número, en la que todo lo que existía era numerable. Y se volvió loco, porque había descubierto que el número no necesitaba de la cosa numerada, que se podía trabajar con los números. Y Sócrates, por su parte, hablaba del logos. Era el concepto lo que interesaba. Esta acción es heroica, pero ¿qué es el heroísmo? Por eso la tragedia griega era la fiesta de la palabra. Lo que valía en ella era la palabra. La gente se comunicaba por la palabra. Esta fiesta de la palabra era el descubrimien-

57 BANU, G., «Le théâtre, minorité disséminée», a *Le théâtre ou l'instant habité*.

to fundamental: el descubrimiento del logos. Porque hasta entonces uno era capaz de entender una acción heroica o una acción criminal, pero no el heroísmo o la virtud. Los griegos dejaban de ser animales en contacto directo con la naturaleza y empezaban a entender el comportamiento de la persona. La humanidad descubrió la palabra. La tragedia griega es la fiesta de la palabra; no se mata, no se hunden los ojos en escena. La escena es para la palabra, es el reino de la palabra. La actividad, las muertes, pasan fuera de él. Quiere extraer la palabra del hecho para poder manejar la palabra como una abstracción, como manejar los números sin la cosa numerada. El cine, ese cine, es lo contrario: no quiere que se entienda nada. Tiene que presentar siempre el hecho sin la explicación del hecho, el fenómeno sin la explicación del fenómeno: la violencia como espectáculo. Yo ya no puedo ver la televisión. En las películas y en muchas otras cosas ya no existe acción, solamente actividad, actividad, actividad... Puertas que golpean, personas que caen, apariciones repentinas... Es una vuelta a la selva donde no se sabe qué va a salir de detrás del árbol. Y yo creo que se debe luchar contra eso.

—**O sea, prestigiar el razonamiento, la palabra; la acción contra la actividad. ¿Es eso?**

—Eso es.

—**¿Y cree que eso es aún posible?**

—Hagámoslo.

—**Usted no tiene arreglo. ¡Genio y figura...!**

—¡Hasta la sepultura!

—**¿Sería capaz de autodefinirse en el terreno artístico?**

—¿Para qué? Cuando me ponen etiquetas no me gusta nada. No voy a hacerlo yo, ¿no le parece? Me sientan muy mal las definiciones: «¡Ah!, éste es un “antibroadway”, un “postbrechtiano”, un “postmoderno”...». ¡Yo no soy «anti» nada ni «post» nadie, señores! ¡Soy yo! Nací cuando nací, crecí como pude y aquí estoy. Eso de «post» tal y «anti» cual te reduce a una categoría; ¡y uno es un ser humano, no una categoría!

—**Pues, déjeme decir al menos que, visto en perspectiva, se diría que su trabajo se ha distinguido siempre por una mayor preocupación por su eficacia en función del objetivo que se había marcado, más que por la búsqueda de originalidad. No obstante, su trabajo ha resultado siempre profundamente**

**original. ¿Íría por ahí?**

—Hace algunos días estuve intentando hacer una especie de resumen..., para mi biografía, ya sabe... Y vi que, en realidad, lo que yo he hecho, sí tiene una cierta coherencia. De comenzar como un joven de buenas intenciones que habla de los oprimidos, que les da consejos, paso a darme cuenta, de pronto, de que yo no entiendo a los oprimidos ni conozco las opresiones de las que hablaba; de que yo entiendo mis opresiones, pero no las de los demás. Hubo ese momento, como de tránsito, de decirme: «No quiero dar más consejos que no pueda seguir». Fue entonces cuando empecé a buscar, a través del Teatro Jornal, de la dramaturgia simultánea, formas para que el mismo oprimido descubriera sus caminos, descubriera hasta dónde podía ir y qué cosas podía hacer sin que yo lo dirigiera... Pero llamó mi hijo Julián desde Francia, donde está haciendo un trabajo para su universidad sobre los centros populares de cultura que hubo acá, en el que hay una parte que habla del Teatro del Oprimido, y me explicó algo que decía en su trabajo. Según ese trabajo de mi hijo, yo abandoné un poco la idea paternalista del artista que, porque es artista, sabe más que el simple mortal, y di, con el Teatro del Oprimido, los mecanismos para que el espectador teatral pudiera pensar por su cuenta. Y eso, según él, plantea un problema a resolver: el artista le ha dado los medios. Bien; pero ¿qué pasa ahora?, ¿los oprimidos van a ser ahora los intelectuales, van a hacer lo que ellos hacían? Y los que eran los intelectuales, al dar la palabra a los nuevos protagonistas, ¿ya no van a tener nada más que decir? ¿Cómo va a convivir con él, el oprimido que se tornó artista, pero que aún necesita el apoyo del intelectual que le dio las herramientas?

—**Seguro que usted tiene la respuesta.**

—Yo le digo que no lo sé. Que yo llegué hasta acá. Hasta acá yo sé que hice el Teatro del Oprimido, que eso está ayudando a mucha gente en el mundo entero a discutir sus problemas introspectivos y exteriores y que, al mismo tiempo, eso me ha liberado a mí para escribir. Durante mucho tiempo, yo no pude escribir mis obras. ¡No podía! Tenía que preparar las que se necesitaban para que ellos hablaran. Mi preocupación única eran los oprimidos. Ahora que el Teatro del Oprimido

está hecho, que el Teatro Legislativo está hecho y he demostrado con él que es posible promulgar leyes a través del teatro, ahora son ellos quienes tienen que hacer el resto, no yo. Y eso, en cierta manera, me libera para que yo pueda escribir, para que yo pueda dar mi testimonio. Y para que yo pueda hablar también de mis emociones, de mis angustias, de mis problemas personales y de cómo veo las cosas. Este año he escrito dos obras teatrales, ya le he hablado de ellas, y tengo en la cabeza una tercera, que estoy a punto de empezar. Y he escrito mis memorias. Para mí también es importante haber escrito esta autobiografía, porque estoy convencido de que todas las conquistas de la humanidad se hacen con la vida de cada hombre y de cada mujer. Para mí, mi historia no es más que el resumen de todo mi trabajo. En ella cuento que hice muchas cosas en el teatro, que llegué a ser encarcelado y torturado, que viajé, que hice esto acá y lo otro allá. Hice todo. Así que ahora me toca llegar a la palabra. Ahora debo hacer que la palabra explique lo que hice. El hecho de escribir la biografía es como si dijera: «Toda mi vida yo viví; y estoy viviendo; pero en este momento quiero hacer una pausa y vivir en la palabra. Y contar con ella cómo hice todo aquello que hice...». Aunque al mismo tiempo... pienso empezar otra cosa.

—**¿Ve como no tiene arreglo?**

—Voy a empezar algo que es lo que pienso que va a resolver el problema que mi hijo me pone. Cuando me dice: «Bueno, vos les diste el Teatro del Oprimido, pero ellos, ¿van a ser capaces de hacerlo solos sin que haya nadie ayudándoles? Los obreros, los campesinos, ¿se van a reunir solos?». No lo sé. Tal vez no. ¿Cuál va a ser la relación? Para mí es la relación con el mago maestro. El mago saca los conejos del sombrero y todo el mundo lanza un ¡ooohhh, mira cómo saca los conejos! Pero cuando termina el espectáculo ese mago llama a la gente, dispuesto a enseñarles el truco. «Ustedes podrían hacer lo mismo», les dice, «porque los conejos no nacen en los sombreros. Cualquiera puede ponerlos ahí». Esa es la respuesta. Ser maestro y artista.

—**¿Y no le parece que lo que quiere la mayoría de la gente es que le provoquen el ¡ooohhh!?**

—¿Lo cree usted?



—Bien, siempre hay alguien más fascinado por saber cómo se hace...

—¡Eso es lo bonito! Algunos dicen: «Está bien, me ha gustado»; y otros dicen: «Pero, ¿cómo lo hizo?», y piensan: «Si él puede hacerlo, ¿por qué no puedo hacerlo yo?». Ésa es la persona a la que hay que ayudar.

—¿Aunque no sea muy buena para eso?

—Todo el mundo puede desarrollar lo que lleve dentro. Está en su derecho. Unos van delante y otros levantan la mano, ya lo sabemos. Pero, ¿por qué basar el saber de unos en la ignorancia de otros?

—¿Un día todo el mundo artista?

—Desde luego mejor que un día todo el

mundo soldado.

—No voy a ser yo quien ponga en duda eso. Gracias por dedicar casi toda su vida a provocar esa utopía. Y gracias también por haber dedicado unas horas de ella a explicárnosla de viva voz.

—Gracias a ustedes por escucharme.

## EPÍLOGO

Río de Janeiro, 29 de noviembre del 2000

Así que... ¡dos años se pasaron!

Estimado Joan,

Verdad que dos años pasan muy rápidos. Desde que nos vimos en Río, yo dirigí el espectáculo que había planeado de *Carmen*. Se quedó en cartelera durante cinco meses y se presentó en junio pasado en el Festival Paris-Quartier d'Été. A pesar del enorme éxito, todavía no conseguimos subvenciones para continuar el experimento de la SambÓpera... La privatización de la cultura, en mi país, hace que toda la programación artística dependa de las empresas comerciales y industriales, no de los artistas... Yo quería adaptar *La Traviata* de Verdi, pero entiendo que una heroína prostituta que se muere de tuberculosis en el cuarto acto difícilmente va a interesar a patrocinadores fabricantes de *pastasciutta* italiana —tendríamos que haber intentado alguna compañía farmacéutica de penicilina...

Por otro lado, el Centro del Teatro del Oprimido sigue en plena expansión. Además del proyecto de Teatro Legislativo sin Legislador —en la ciudad de Santo André-S. Paulo, el gobierno municipal oficializó el Teatro del Oprimido y, dentro del propio gobierno, ha creado un grupo que teatraliza todas las acciones públicas del gobierno de la ciudad—, hemos empezado dos proyectos de gran magnitud: el Teatro en las Prisiones,

organizado por el profesor Paul Heritag, de la Universidad de Londres, quien trabaja con nosotros desde hace muchos años, y una intensa colaboración con el MST (Movimiento de los Trabajadores Sin Tierra).

En el primer proyecto, estamos trabajando con prisioneros de São Paulo, en el sur, y Pernambuco, en el nordeste brasileño. En Brasil, existe hoy un verdadero holocausto silencioso en nuestras prisiones superpobladas —en algunas de ellas, los presos tienen que turnarse para poder dormir en el suelo: no hay espacio. La violencia existe sin frenos: todo lo que era prohibido fuera de la prisión (el robo, el asesinato, la droga, el estupro homosexual y la consecuente propagación de VIH), dentro de las celdas es ignorado. El teatro puede ayudar a los prisioneros a recobrar su dignidad humana, que en nuestras prisiones se pierde. Nuestras prisiones animalizan a los prisioneros —estamos intentando ayudarlos a que se rehumanicen. Esto no es una exageración literaria: es una terrible realidad.

Los prisioneros están presos en el espacio, pero tienen el tiempo libre para, en el presente, analizar el pasado e inventar el futuro. El Teatro del Oprimido puede ayudarlos y los está ayudando. Cometieron crímenes en el pasado, pero nuestra sociedad engendra el crimen, es también criminal: tenemos que estudiarlos a ambos.

El MST, por otro lado, es seguramente la organización social brasileña mejor estructurada hoy día, que actúa en casi

todo el territorio nacional y sigue creciendo. No busca solamente ocupar haciendas improductivas para ahí establecer familias que cultiven la tierra, pero cuida también de otros aspectos esenciales de la vida humana, como la cultura. No idealiza al pueblo, como una entidad perfecta y santificada! —como se hacía en mi país, décadas atrás!—, pero entiende que los campesinos tienen que comprenderse a sí mismos para que puedan mejor comprender la sociedad opresiva en que vivimos.

Para eso nos han solicitado trabajar con ellos temas como la violencia policial, sí, el autoritarismo del gobierno protector de los latifundistas, sí, pero también para que estudiemos, con el Arco Iris del Deseo (las técnicas introspectivas del Teatro del Oprimido), las relaciones familiares y de parejas, el poder del jefe de la familia, las estructuras de opresión que pueden existir en el interior de la familia y de los grupos del propio MST.

El Teatro del Oprimido es un lenguaje: por eso puede ser utilizado por todas las personas y en todos los aspectos de la vida social donde exista opresión. Es lo que se está haciendo. Ojalá se introduzca este método en España, no para tratar de nuestras opresiones brasileñas (para eso estamos nosotros), pero españolas, que, seguramente, existen.

Un fuerte abrazo fraterno de  
Augusto













**Institut del Teatre**  
Diputació de Barcelona

