



TEATRO FORO

HERRAMIENTA DE RESOLUCIÓN DE CONFLICTOS PARA EDUCADORXS

El Teatro Foro nace como respuesta que el pueblo de Brasil da a las iniciativas de teatro participativo que Augusto Boal desarrolla en los años 70 en el marco del Teatro del Oprimido. La reacción de una mujer en uno de los espectáculos del dramaturgo, visibilizó la necesidad de dar un paso más en la lógica del teatro participativo convirtiéndose, de forma natural, el espectador en un agente activo dentro del proceso dramático: el espectador pasa a convertirse en espectador.

El Teatro Foro es una técnica teatral que ha sido utilizada en muchos lugares del mundo, por su gran funcionalidad en el trabajo comunitario y por sus resultados fácilmente reconocibles en todos los lenguajes.

El Teatro de la Escucha toma las bases del Teatro Foro, y aportando una serie de cambios y novedades permite que el Teatro Foro sea aplicable al análisis de la violencia estructural de nuestras sociedades del siglo XXI.

Dentro del marco de las técnicas metodológicas del Teatro de la Escucha en el campo del ANALIZAR (despertar, analizar, transformar), el Teatro Foro puede enmarcarse como una herramienta a partir de la cual el público tiene la posibilidad de modificar el desenlace con su propia intervención. Lo importante no es descubrir el resultado, sino despertar una actitud tanto en el público como en las personas que representan la obra, una actitud que nos permite ensayar la vida para buscar estrategias que nos permitan enfrentarnos a los problemas que en ella se derivan. Representamos la realidad para poder analizarla y así poder transformarla. Es una herramienta que pone en crisis la mentalidad del grupo y luego la del público, abriendo así la mente a una visión crítica de la realidad y, por lo tanto, transformable.

El objetivo de un teatro foro es confrontar al público con su propia actitud personal frente al problema planteado, de tal forma que acabe modificándola (que el público salga tomando conciencia de su posición respecto al tema tratado.) Este objetivo, se da en una primera fase de desarrollo. Cuando el grupo de actores y el público convocado vuelve a juntarse de nuevo para seguir profundizando en el tema, nos encontramos con el inicio de una segunda fase, cuyo objetivo pasaría a ser la cosmovisión; crear en ese grupo humano una cosmovisión respecto al problema planteado. Se facilita así el surgimiento de una tercera fase, encaminada a que los implicados asuman un compromiso en la acción transformadora de la realidad.

Desde otros planos de análisis fuera del marco del Teatro de la Escucha, el Teatro Foro es aplicable al trabajo comunitario como herramienta de IAP (Investigación acción participativa); como herramienta para la resolución pacífica de los conflictos; y como herramienta de trabajo sistémico y terapéutico.

Gracias a esta técnica y desde el enfoque del Teatro de la Escucha, el grupo que trabaja en ella llega a desarrollar varios planos esenciales:

- La interiorización del rol de OPRIMIDX versus VÍCTIMA
- La comprensión de la lógica VIOLENCIA ESTRUCTURAL
- La interiorización del rol de OPRESOR-OPRIMIDX
- La construcción de una cosmovisión colectiva - El deseo de transformar la realidad y convertirse en actores sociales

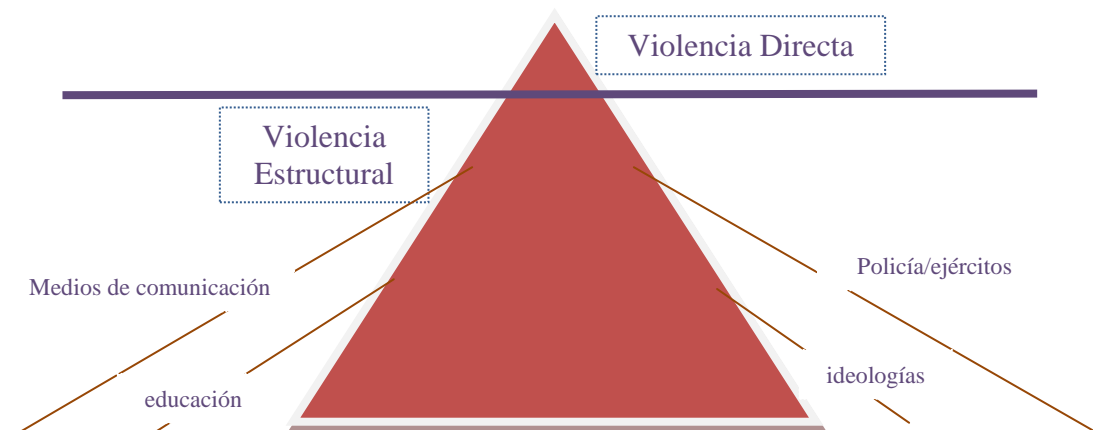
El trabajo de A. Boal en Brasil se relacionó directamente dentro del marco de la pedagogía del oprimidx de P. Freire, que marca como objeto la toma de conciencia por parte de las personas oprimidas de su rol como oprimidas, proceso de empoderamiento social al tomar conciencia de que al existir una opresión, existe una figura OPRESORA a la que poder hacerle frente (la concepción de víctima, implica una acción pasiva frente a las injusticias que se viven sin asumir la posibilidad de hacerle frente o transformarla). Uno de los aportes del Teatro de la Escucha será la necesidad de, en el marco de nuestras sociedades occidentales en el siglo XXI, tomar conciencia de la existencia de un nuevo personaje en el marco de las relaciones de opresión: el opresor-oprimidx. Esta figura sólo puede entenderse a partir de la teoría de la violencia estructural:

Esta jerarquización estructural, hace que toda injusticia tenga causas económicas, políticas, sociales y culturales, es lo que Johan Galtung* llama VIOLENCIA ESTRUCTURAL. No debemos abordar la realidad, fragmentándola y aislando los problemas unos de otros. Toda violencia directa (guerras, paro, esclavitud,...) se explica por el engranaje de estas cuatro dimensiones y por nuestra responsabilidad. Hoy NADIE PUEDE SER NEUTRAL, todos formamos parte de este sistema; por acción u omisión.

La violencia estructural responde a una lógica de agresiones sistémicas en donde todo esta relacionado con el todo, en donde cualquier situación de violencia directa local tiene una inter-relación con un engranaje global en donde todxs jugamos algún papel.

La violencia estructural es la violencia invisible, todas las formas de comunicación, interacción, relaciones sociales, económicas y culturales donde se dan relaciones de

poder, injusticia o agresión no reconocibles, estigmatizables o no aceptadas socialmente.



Dentro de esta realidad, toda persona sufre una opresión y es responsable de la opresión de otrxs: aquí se explica la figura del opresor-oprimidx.

Por tanto en función de la toma de conciencia de tu rol como parte de esa violencia estructural, se diferenciará entre:

- OPRIMIDO – OPRESOR: Ejerce la opresión directa, pero es oprimido en la medida en que ha ido contra su conciencia.
- OPRESOR – OPRESOR: Aquella persona que consciente de las consecuencias de sus actos, y pudiendo evitar la injusticia, no la evita, actuando conscientemente para ejercer la opresión.

MÉTODO DE TRABAJO PARA LA ELABORACIÓN DE LA PIEZA DRAMÁTICA -TEATRO FORO-

MARCO DEL MÉTODO:

Una de las novedades del método del Teatro de la Escucha es el planteamiento de una lógica ordenada en la construcción de la pieza dramática, en donde cada uno de los pasos han de ser seguidos rigurosamente en orden, si bien siempre se puede volver atrás si surge un cambio o una luz en el posicionamiento del grupo.

Cada paso se ha de dar después del anterior. Son como ladrillos que se van cimentando unos encima de otros, revisando y retrocediendo sobre esos pasos, en el caso de encontrar inestabilidad en la construcción de la pieza dramática. Cada apartado cuenta con varias sub-fases:

1° LA MIRADA Tomar Posición 1.- TEMA 2.- HECHO 3.- OPRIMIDO 4.- OPRESOR 5.-TIPO DE INJUSTICIA	2° COSMOVISIÓN Sensibilidad- Política 1.- Hª ORDENADA 2.- IMAGEN DE LA CRÍISIS 3.- SECUENCIACIÓN 4.- CAUSAS	3° CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA 1.- HILVANADO 2- DISEÑO ESCÉNICO: • Cuerpo – Voz • Espacio – Tiempo • Texto • Personaje • Conflicto	4° TÉCNICAS DE INTERIORIZACIÓN. • BOMBARDEO DE PREGUNTAS • MONÓLOGO INTERIOR • ESPERPENTO
--	---	---	---

1° LA MIRADA. VISIÓN: Tomar posición

Partimos de la premisa de que NADIE ES NEUTRAL. Vivimos en un mundo marcado por la violencia estructural en donde tenemos un papel, como opresores, oprimidxs, opresores-oprimidxs o indiferentes. Este último es uno de los roles fundamentales de análisis en nuestra sociedad occidental, puesto que al ser indiferentes ante el dolor ajeno estamos convirtiéndonos en opresores del sistema. Por ello, un grupo que no toma

conscientemente una posición, está vendido a las modas sociales marcadas desde el poder.

Este primer paso nos permite saber cual es nuestro punto de partida, el cual se deberá ir profundizando, modificando a lo largo del trabajo. No es el punto final. Se establece la posición mínima que puede asumir el grupo para iniciar el trabajo. El proceso hará que se alcance la posición máxima.

A la hora de iniciar el trabajo, es muy importante la HONESTIDAD para hallar un posicionamiento.

1.- EL TEMA

¿Cuál es el ámbito que se quiere trabajar? Debe reflejar una injusticia, situación problemática, a la cual queremos dar respuesta. Ejemplo: Los cupos de detención a inmigrantes.

2.- EL HECHO

Redactar un hecho con la suficiente identidad para ser fiel al tema elegido (Empieza la dialéctica). Debe ser un hecho PARADIGMÁTICO; un modelo de trabajo (paradigma= modelo), prefabricado con elementos de la realidad. Para eso debemos tener en cuenta al público al que nos vamos a dirigir.

Un hecho es un acontecimiento histórico que ocurre en un espacio y tiempo concreto (se puede llegar a fotografiar). No es una descripción. En el hecho debe estar Todo lo necesario y sólo lo necesario.

En la redacción del hecho conviene quitar los genéricos y concretar lo más posible.

Ejemplo: En vez de: “Una mujer inmigrante, a la salida de su trabajo, es parada por 2 policías con ordenes de rellenar un cupo de detenciones, y llevada a un Cie por no tener papeles”, poner; “Kandela, mujer inmigrantes, a la salida de su trabajo, es parada por José y Carlos, dos policías nacionales con ordenes de rellenar un cupo de detenciones, y llevada al Cie de Aluche.

Este hecho, debe reflejar una violencia directa.

3 y 4.- OPRESOR / OPRIMIDO

La prueba de que el hecho refleja una violencia directa es que se puede identificar claramente al opresor (quien ejerce la opresión) y el oprimido (quien recibe la opresión). En el caso anterior José y Carlos son los opresores y Kandela la oprimida. Debe ser un personaje concreto, no valiendo entes simbólicas (como una ley o una Institución).

5.- TIPO DE INJUSTICIA

Se trata de identificar el tipo de injusticia esencial que se refleja en el hecho a través de la actuación del opresor. ¿Qué ha hecho el opresor al oprimido para que el hecho sea una injusticia?

En nuestro caso ficticio, Carlos y José lo que hacen es cumplir órdenes injustas, con lo que podríamos señalar que el tipo de injusticia es: CUMPLIMIENTO DE UNA LEY INJUSTA.

El grupo podría seguir profundizando e indicar que lo injusto de esta situación es: ACALLAR LA CONCIENCIA POR ENCIMA DE LA LEY.

Aquí se nos empuja a mirar hacia la violencia estructural que está de telón de fondo de esta violencia directa. ¿Qué pieza del mecanismo de la violencia estructural se está poniendo en juego con este hecho?

A lo largo de todo el posicionamiento nos debemos preguntar a quien va dirigido este foro, y en función de eso elegir tema y hecho. El ejemplo anterior, estaría pensado para poderse representar, no ante un público de inmigrantes, sino ante un grupo de policías.

2º LA MIRADA COLECTIVA, COSMOVISIÓN

Corresponde a la parte de trabajo donde el grupo va a construir colectivamente la cosmovisión, por medio de herramientas de carácter técnico-dramático. Esta fase será la que requiera de más tiempo de trabajo, puesto que sentará los cimientos en torno a los cuáles girará todo el trabajo. Es en la fase donde pueden darse cambios, que obliguen al grupo a ir hacia atrás en el proceso creativo y retomar fases anteriores para asentar bien la estructura.

Es la fase en la que el cuerpo debe ser el que dialogue principalmente, evitando debates intelectuales y discursos que no ayuden a visibilizar lo importante. El cuerpo SIEMPRE abre a la comunicación.

1.- LA HISTORIA ORDENADA

Cada persona del grupo, ha de convertir todo el posicionamiento anterior en un relato Literario, perfumado con una sensibilidad determinada. Se recalca la idea, de mostrar una Sensibilidad respecto al posicionamiento. La historia ordenada debe cumplir estos tres requisitos:

- Fidelidad al posicionamiento.
- Contextualizar todos los elementos que componen el hecho.
- Reflejar una sensibilidad en la escritura.

Juntxs, se decide una redacción común en donde aparezcan todos los elementos que sean necesarios para poder comprender la historia.

2.- LA IMAGEN DE LA CRISIS

Es la imagen del momento de máxima violencia a partir de la cuál no es posible la intervención pacífica en el conflicto.

Filosóficamente es muy importante la imagen de la crisis. Nos han acostumbrado a trabajar sobre hechos consumados. Trabajar sobre las causas y no sobre las consecuencias es lo que nos permite resolver los conflictos mediante la Noviolencia. Después de la imagen de la crisis no hay solución no violenta posible.

ESPIRAL DE LA CRISIS: Posicionamiento de grupo

Será fundamental llegar a un consenso colectivo sobre el punto en el cuál se considera que se da la escena de la crisis, pues definirá el punto a partir del cuál ese grupo considera que no hay forma de intervención no violenta (posicionamiento de lucha del grupo).

Clave a tener en cuenta a la hora de abordar la imagen de la crisis: La imagen de la crisis está contenida en el hecho, pero el hecho no es la imagen de la crisis.

La imagen de la crisis nos obliga buscar la coherencia entre el Tema elegido y el tipo de injusticia planteado. Entramos en el tema de fondo de la injusticia. La imagen de la crisis se representa mediante una escultura humana (Teatro Imagen).

3.- LA SECUENCIACIÓN

Una vez definida la escena de la crisis, retomaremos la historia ordenada y buscaremos definir cuáles son los momentos claves en la misma. De esta manera construiremos con el cuerpo la historia, en una sucesión de viñetas de estatuas humanas que digan lo necesario y sólo lo necesario para entender la historia. Será importante la elección de estas viñetas, pues serán el germen madre de la secuenciación posterior de escenas. Al igual que en la costura, marcamos los puntos guías por los cuales poder hilvanar la pieza dramática. El lenguaje del cuerpo nos permitirá una vez más acordar juntxs la construcción de la obra, pues todxs vemos lo mismo. El lenguaje debe ser realista, pues trabajar con lenguaje simbólico nos puede alejar de la lectura posterior del público.

4.- CAUSAS

La realidad se compone de un engranaje de causas que son las que explican el mundo y todo lo que en él existe. En este momento, a partir del cómic que hemos elaborado, nos detendremos a entender a los personajes, preguntándonos por las causas que han llevado al personaje a comportarse de la manera que se comporta. Usaremos para ello la

técnica de los mecanismos, una sucesión de imágenes que estructuren el tronco de causas que hay detrás de cada personaje. Trabajamos pues a partir de la técnica de los movimientos mecánicos:

- 1.- Un movimiento mecánico es repetitivo, contundente y orgánico.
- 2.- Una cadena de montaje está compuesta de varios movimientos mecánicos enlazados unos con otros.
- 3.- Se puede ilustrar ideas concretas o experiencias humanas mediante las cadenas de montajes.

Ejemplo Concreto: Una cadena de montaje de un partido de tenis.

Experiencias Humanas: Una cadena de montaje del odio.

En el teatro foro, sólo se trabaja con experiencias humanas.

Claves para trabajar las causas:

- Cómo mínimo siempre se debe trabajar sobre el Oprimido y el opresor.
- Ante la duda, aplicar la técnica de movimientos mecánicos sobre la imagen de la crisis, de esta forma garantizamos los mínimos, no los máximos. Debemos elegir sobre la imagen más conveniente para explicar en coherencia el posicionamiento.
- El orden: 1º Movimiento y sonido. La palabra es el último recurso (el comodín)
- Para enlazar los movimientos mecánicos nos preguntamos: ¿Qué le lleva al personaje a hacer ese movimiento mecánico?
- Siempre se representa la serie de actitudes humanas de un mismo personaje.

En la imagen podemos ver la estructura de una lógica de causas de algunos personajes, donde aparece el tronco desarrollado de cada uno de ellos y ramas, que compete a la unión de lógicas causales entre los diferentes personajes en alguno de los momentos históricos de sus vidas.

3º CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA (externa)

Una vez encajado el posicionamiento del grupo con la construcción de su propia cosmovisión, pasamos a trabajar toda la parte externa de la obra. Esto corresponde a la construcción escénica: el proceso dramático mediante el cual conseguimos la pieza teatral universalmente entendible para cualquier público. Buscamos aquí la coherencia externa.

Para que el proceso dramático pueda ser protagonizado plenamente por todo el grupo, desarrollamos este método de revisión mediante el cual nos capacitamos para poner en pie la obra.

1.- EL HILVANADO:

Partimos del cómic elaborado en la secuenciación. Al igual que la costurera hilvana los puntos marcados en la tela para no perderse, nosotros unimos el paso de una imagen a otra improvisando textos y movimientos con la única pretensión de llegar a la siguiente imagen.

Para enriquecer y apoyar este proceso, podemos recurrir a las técnicas de improvisación teatral.

- Salir a actuar con la conciencia de que mis compañeros de escena son excepcionalmente buenos actores, por lo que todo lo que propongan va a ser mucho mejor de lo que yo pueda proponer.
- Por consiguiente; siempre acepto las propuestas de mis compañeros y nunca niego o rechazo una de sus propuestas. (Concretamente: Está prohibido decir “NO”)
- Aporto para avanzar, no para retroceder. Esto se concreta en que acepto y añado algo a la escena (Concretamente: Está prohibido preguntar)

El resultado de este primer paso es una pieza dramática en “bruto”, que al igual que el diamante, debe ser pulida.

2.- DISEÑO ESCÉNICO:

Para pulir la obra lo pasamos por siete niveles de análisis, que servirán al grupo para perfeccionar aquellos elementos que ayuden a comprender la obra y mejorarla para la comprensión del público: • Cuerpo – Voz. • Espacio – Tiempo. • Texto – Personaje • Conflicto.

Nos preguntamos por estos siete elementos y por este orden, detectando en cual de estos siete elementos radica el principal problema de la obra. De esta forma, se quita la figura del director como único observador.

A la hora de revisar, el grupo debe detectar el problema principal en función de todo nuestro posicionamiento y cosmovisión anterior.

Todo lo que hemos visto anteriormente se debe ver reflejado en la construcción escénica externa.

4º TÉCNICAS DE INTERIORIZACIÓN

Tenemos la columna vertebral (posicionamiento) que sostiene los órganos internos (cosmovisión) de nuestro foro, recubiertos por una construcción dramática (construcción externa) que hace entendible la pieza a todo el mundo que la vea. Muchos pueden pensar que el trabajo ya está terminado, pero falta comprobar que el ser vivo

que hemos creado, sabe mantenerse en pie, moverse e interactuar con coherencia. En este último paso aplicamos tres técnicas de interiorización que nos ayudan a trabajar la coherencia interna de cada personaje.

1.- EL BOMBARDEO DE PREGUNTAS:

Cada personaje es sometido a un interrogatorio por el resto de compañeros, lanzándoles preguntas de todo tipo. Se busca poner contra las cuerdas al personaje. El actor que interpreta a cada personaje, debe de responder desde la verdad de su personaje, no desde la fachada externa. Esta primera técnica nos permite conocer los datos biográficos de cada personaje, detectando aquellos que datos que no sean coherentes.

2.- EL MONÓLOGO INTERIOR:

Todos tenemos un monólogo interior, que nos condiciona.

¿Qué es el monólogo interior? Se puede llegar a entender con el caso de un hombre que se le pincha una rueda del coche en frente de una casa. El hombre baja del coche y se dirige hacia la casa para pedir un gato con el cual cambiar la rueda. A medida que va andando, va pensando que es muy tarde y quizás les moleste. Sigue pensando que si le molesta puede que se enfaden y llamen a la policía. Si llaman a la policía, él no tiene los papeles del coche en regla y se podría meter en un buen lío, y ... Finalmente, llama al timbre de la casa y nada más abrir la puerta, le dice al dueño de la casa: “!Sabe que le digo; que no necesito su ayuda!”.

El monólogo interior es el discurso interno que representa el verdadero pensamiento de cada personaje. Para aplicar esta técnica, se debe parar a preguntar por lo que está pensando cada personaje en un momento preciso de la obra.

Con esta técnica conseguimos conocer cuál es el alma del personaje.

3.- EL ESPERPENTO:

Buscamos ver los personajes deformados para ver su verdadera imagen. Como si sacásemos el demonio que tenemos dentro, el actor debe mostrar, mediante movimientos espasmódicos y enérgicos, la pasión fundamental que domina al personaje en un momento preciso de la obra.

Buscamos conocer la energía del personaje.

En estas tres técnicas, es muy importante la improvisación. No debemos meter el juicio, puesto que ya se hizo en los dos primeros pasos (posicionamiento y cosmovisión)

Bibliografía

- Ander-Egg, E. (1990), Repensando la investigación-acción participativa. Comentarios, críticas y sugerencias, Dirección de Bienestar Social, Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz.
- Guzmán, G., A. Alonso, Y. Pouliquen y E. Sevilla (1994), Las metodologías participativas de investigación: el aporte al desarrollo local endógeno, Instituto de Sociología y Estudios Campesinos, ETSIAM, Córdoba.
- Lammerik, M. P. (1998), "Community managed rural water supply: experiences from participatory action research en Kenya, Cameroon, Nepal, Pakistan, Guatemala and Colombia", en Community Development Journal, vol. 33, nº 4, pp. 342-352.
- Le Boterf, G. (1986), Investigación participativa: una aproximación al desarrollo local, Narcea, Madrid.
- Lewin, K. (1992), "La investigación-acción y los problemas de las minorías", en AA.VV., La investigación-acción participativa. Inicio y desarrollo, Biblioteca de Educación de Adultos, nº 6, Ed. Popular, Madrid, pp. 13-25.
- López de Ceballos, P. (1998), Un método para la investigación-acción participativa, Ed. Popular, Madrid (3.ª ed.).
- Marchioni, M. (1987), Planificación social y organización de la comunidad, Ed. Popular, Madrid.
- Park, P. (1992), "¿Qué es la investigación-acción participativa? Perspectivas teóricas", en AA.VV., La investigación-acción participativa. Inicio y desarrollo, Biblioteca de Educación de Adultos, nº 6, ed. Popular; Madrid.
- Parnet, sitio en internet dedicado a la Investigación-Acción Participativa: <http://www.parnet.org>
- Boal, A. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, PUEBLO Y EDUCACIÓN, 1977
- Boal, A. *Teatro del Oprimido*, ALBA EDITORIAL, 2009
- Boal, A. *Juegos para actores y no actores*, ALBA EDITORIAL, 2010
- Boal, A. *El arcoiris del deseo*, ALBA EDITORIAL, 2010
- Brecht, B. *La política en el teatro*, ALFA ARGENTINA, 1976
- Tejerina, I. *Dramatización. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*. SIGLO XXI, 1998
- Vigostsky, L.S. *La imaginación y el arte*, AKAL, 1986
- Rahman, A. (1993), *People's Self-Development. Perspectives on Participatory Action Research. A Journey Through Experience*, Zed Books, Londres.
- Rahman, A. y O. Fals (1992), "La situación actual y las perspectivas de la investigación-acción participativa en el mundo", en Salazar, M. C., *La investigación-acción participativa*, ed. Popular, Madrid.