

BAJAR DEL DRAMA A LA PROPUESTA

Una experiencia de Teatro Legislativo en Uruguay

Prof. Sabrina Speranza

*Si no creyera en quien me escucha
si no creyera en lo que duele
si no creyera en lo que queda
si no creyera en lo que lucha (...)
(...) Qué cosa fuera -corazón- que cosa fuera
que cosa fuera la maza sin cantera
un testafarro del traidor de los aplausos
un servidor de pasado en copa nueva
un eternizador de dioses del ocaso
júbilo hervido con trapo y lentejuela (...)*
Silvio Rodríguez

Introducción

En una entrevista realizada al cantautor cubano Silvio Rodríguez por la revista chilena *La bicicleta* (1984), declara sobre la canción *La maza*: “Es un poco la razón de ser artista, de su compromiso, que no se deja seducir por los artificios y superficialidades que suelen acompañar a algunas manifestaciones escénicas...”

El presente trabajo parte del interés por analizar el proceso de Teatro Legislativo llevado adelante por el Grupo de Teatro del Oprimido Montevideo (GTO Montevideo) durante el año 2013, tiene como objetivo exponer cuáles fueron las razones, cuál fue el compromiso que acompañó esta manifestación escénica que podría salvarla de convertirse en *júbilo hervido con trapo y lentejuela*.

El Teatro del Oprimido es una metodología eminentemente empírica, ha partido desde su creación, de las necesidades socio-políticas del contexto, tal como explica Julián Boal

(...) si inventó (Augusto Boal) el Teatro del Oprimido no fue en cuanto artista, no fue para inventar algo nuevo, no fue para escribir una nueva página en la historia del teatro mundial. La idea era intentar encontrar armas teatrales que funcionen para luchar contra la dictadura (2009)¹

¹ Extraído del video *Julián Boal_1, Iniciación al Teatro del Oprimido. Presentación*. Transcrito por Sabrina Speranza para este trabajo. Link: http://youtu.be/kh_Hr93lFQw

Si bien Augusto Boal, estructuró toda una metodología, desarrollando no solo práctica sino material teórico sobre la misma, como dan cuenta sus libros, (*Categorías de Teatro Popular*. Bs. As: CEPE, 1972), (*Técnicas latinoamericanas de Teatro Popular: una revolución copernicana al revés*. Bs.As, 1975), (*Teatro del Oprimido*. Barcelona, 1980), (*Teatro Legislativo*. Versao Beta. Rio de Janeiro, 1996), (*O arco-íris do desejo*. Rio de Janeiro, 1996), (*Jogos para atores e nao atores*. Rio de Janeiro, 2006), (*A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro, 2009)² artículos y conferencias. Muchas veces, desde los grupos que practican Teatro del Oprimido, esta práctica no es analizada.

Sin embargo es necesario establecer un proceso dialéctico en donde la práctica, sea revisada para llevarla nuevamente adelante, bajo la luz del análisis; con el fin que al realizar esta reflexión crítica la misma no corra el riesgo de ser automatizada, vaciada de contenido.

Interesa abordar principalmente cómo la necesidad de práctica social y política fue llevando a la acción teatral; es la lucha social la que lleva a la construcción y desarrollo de la obra titulada *No es un problema menor*. Retomando la paráfrasis citada, el contexto socio-político del Uruguay en el 2011 fue la *cantera* que convocó a este grupo a trabajar con la *masa teatral*.

Se estructurará el análisis sobre algunas interrogantes: ¿Cómo utilizaron las diferentes técnicas? ¿La situación de opresión pudo ser abordada en términos concretos y objetivos? ¿Qué contexto particular hay en Uruguay en este momento que afecta directamente la práctica de Teatro del Oprimido? ¿Cuáles fueron los aportes que este grupo hizo a la metodología en esta coyuntura particular?

Historización

El *Grupo de Teatro del Oprimido Montevideo* se forma con participantes de diferentes grupos de Teatro del Oprimido: *Desde el pie*, *Circulando* y otros jóvenes interesados

² La bibliografía de Augusto Boal es extensa por lo que se citan solamente algunos de sus libros a modo de ejemplo

en la metodología. Estos eran grupos que se crearon a partir de los talleres brindados en el programa LA CAJA (Casa Abierta a Jóvenes y Adolescentes) en la Casa INJU (Instituto Nacional de la Juventud), en los años 2009 y 2010 respectivamente, para personas entre 14 y 29 años. En el 2011 decidieron continuar el trabajo de forma independiente dado el interés en profundizar sobre la metodología; comienzan a participar del grupo otros jóvenes provenientes de diversos contextos, movidos fundamentalmente por el interés en accionar desde el Teatro del Oprimido sobre problemáticas sociales. Consultados sobre las motivaciones para formar parte de GTO Montevideo, una integrante respondió “encontrarme con gente que sentía el compromiso de querer cambiar cosas de nuestra sociedad”, otro es más específico: “poder vincular el teatro con hechos políticos concretos”.

En ese mismo año, se comenzó con una campaña de recolección de firmas entre la ciudadanía con el objetivo de generar una instancia de plebiscito junto con las elecciones nacionales del año 2014. Dicha propuesta fue impulsada principalmente por el candidato de *Vamos Uruguay*, Partido Colorado, Pedro Bordaberry; al que luego se sumó otro candidato a la presidencia Luis Lacalle Pou (Partido Nacional). Se creó una comisión que lleva adelante la campaña, denominada *Para vivir en Paz*, bajo el slogan “Yo voto para vivir en paz”. “La comisión para Vivir en Paz comenzó su trabajo en el 2011, con la recolección de 370.000³ firmas para posibilitar el plebiscito constitucional” (<http://www.paravivirenpez.uy/>)⁴

Los medios de comunicación tuvieron un lugar protagónico en esta campaña “La categoría *en conflicto con la ley* ocupó el 50.1% de las noticias referidas a violencia (...)” (Viscardi- Barbero, 2010)

Las noticias en las cuales adolescentes protagonizan hechos delictivos, fueron repetidas por diversos programas, generando gran impacto apelando al componente de receptividad emocional de los espectadores. Citamos a modo de ejemplo uno de los episodios que tuvo más repercusión:

³ Para habilitar un plebiscito en Uruguay es necesario el 10% del padrón electoral, actualmente 250.000 adhesiones.

⁴ Link del texto completo de la propuesta de reforma constitucional:
<http://www.paravivirenpez.uy/documents/INICIATIVA-DE-REFORMA-CONSTITUCIONAL.pdf>

El homicidio de Gastón generó reacciones de todo tipo. La población estaba sensibilizada y, en cierta forma, presa del miedo. En los comercios, en los bares, en los ómnibus, y en las calles casi no se hablaba de otra cosa. No era para menos. El video de la cámara de seguridad fue emitido 48 veces en los dos días siguientes al asesinato por los informativos centrales de televisión. Los canales 4 y 10 emitieron el video catorce veces cada uno, el canal 12 lo hizo doce veces, el canal 5 (estatal) lo puso al aire cuatro veces y el informativo del canal de cable VTV también lo mostró otras cuatro veces, según reveló un estudio de la consultora Foco Auditoría Multimedia. **El informe concluyó que entre el domingo 13 y el viernes 18 de mayo fue emitido ciento dos veces**⁵. (Alfano 2014, 62)

Si a esto agregamos que la mayor parte de la población accede a la información a través de la televisión, podemos ver la real influencia que tienen los medios en la construcción de opinión pública. Según el informe *Imaginarios y consumo cultural*, la televisión es el medio cultural más utilizado por los uruguayos. El 99, 8% consume televisión. (Lanza-Buquet 2011). Esto da cuenta de la gran influencia que tuvieron los *medios* en especial la televisión en estimular a la población la sensación que los menores de edad son protagonistas de la inseguridad del país; explicaría de alguna manera la aceptación que tuvo en la población esta propuesta, que a diciembre del 2013 era del 64%.⁶

En Citizen Kaane, Orson Welles, afirmaba con razón: “Ninguna noticia es bastante importante como para merecer la primera plana de un diario; pero si se pone cualquier noticia en la primera plana de cualquier diario, entonces se convertirá en noticia importante. (Augusto Boal 1975, 47)

Si bien este es un aspecto de la problemática, no podemos caer en la simpleza de considerar que los medios son diabólicos y que operan por *motu proprio*; en esta era de tecnología hipnótica y fascinante, no se puede aprehender ni el contorno ni los agentes del nuevo poder. (Serrato 2002, 259) Así, uno de los fenómenos más importantes de la postmodernidad política es la dispersión de los agentes de dominación “que se trasladan ahora desde las instituciones ejecutivas del Estado a los que Lyotard llama *Decididores*, aquellos que tienen la posibilidad de ejecutar la forma más sofisticada de poder, el Saber, traducible sin problemas por el término más amplio de Información” (Serrato 2002, 261).

⁵ El subrayado es de Sabrina Speranza.

⁶ *El 64% de los uruguayos está a favor de bajar la edad de imputabilidad penal a los 16 años, según una encuesta de Equipos realizada entre el 2 y el 10 de diciembre.* Tomado de El País digital: <http://www.elpais.com.uy/informacion/apoya-bajar-edad-imputabilidad.html>

En este contexto, es necesario ver qué formas de trabajo debe adoptar el Teatro del Oprimido, especialmente el Teatro Periodístico técnica que eligió el Grupo ya que “Comenzamos a trabajar esta temática por indignación al poder de los medios de comunicación” como plantea un integrante.

El Teatro Periodístico es una de las primeras formas que adopta el Teatro del Oprimido, junto con miembros del Teatro Arena de San Pablo, como investigación durante el golpe militar del 64 (Frateschi 2009) y que luego fuera sistematizada por Augusto Boal; el poder allí estaba claro, era el aparato militar adueñándose del Estado y controlando además los medios de comunicación mediante la censura.

¿Se puede pensar en las mismas formas en el año 2011 en Uruguay? Si como plantea Proaño el teatro es “la manifestación cultural más vinculada al acontecer histórico y político diario y a las vicisitudes económicas no solo del contexto, sino aún más, de sus integrantes y hacedores (...)” (2007, 5); ciertamente no, los actores y actrices de GTO Montevideo, no estaban arriesgando su vida al actuar, ni iban a ser detenidos y desaparecidos como sí ocurrió con algunos integrantes del Teatro Arena, o detenidos y exiliados como ocurrió con el propio Augusto Boal. Las sociedades del capitalismo tardío sustituyeron la represión por la administración dirigista de valores que no supongan un peligro para el sostenimiento del propio sistema (Serrato, 2002)

Sin embargo algo en común se daba entre aquel momento y este, y es que “(...) todo el mundo, cualquiera, puede defender sus ideas a través de varios medios: el teatro es uno de ellos.” (Augusto Boal 1975, 46)

No es un problema menor: la obra

El tema parece estar entonces en cómo defender esas ideas en un contexto diferente al que fueron creadas las técnicas elegidas, cuáles son las modificaciones, no por el hecho de innovar, sino porque se hacen *necesarias* que este grupo realizó.

Por dos motivos fundamentales el Grupo optó por construir la obra en base a noticias, a través de las técnicas de Teatro Periodístico: por un lado la necesidad de dejar en evidencia la falsa objetividad de los medios de comunicación, por otro buscar interconectar la fragmentación con la que percibimos la realidad.

Los medios masivos de comunicación utilizando, imagen, palabra y sonido como canales estéticos, utilizando estos mismos canales, la obra busca poner en evidencia y realizar un entrecruce de discursos para que así el espectador pueda cuestionar-se- lo que está presenciando en la vida real, en su complejidad. Vivimos en una cultura de lo fragmentario y aleatorio, lo que Jameson denomina *modelo esquizofrénico* (Serrato 2002). Continuando con este planteo el sujeto se encuentra perdido en una sociedad organizada sobre *discontinuidades*, no puede aprehender el presente como totalidad sistemática, no se puede ver la problemática del menor infractor como parte de la totalidad del sistema en el que estamos inmersos, sino que son percibidos como *inadaptados*. Entonces el problema radica en el individuo y no en el sistema, porque como decíamos ese conjunto no se aprehende; se proyectan entonces las causas de la exclusión sobre las cualidades el propio excluido (Fraiman y Rossal 2009), estigmatizando al individuo, es decir inhabilitándolo para una plena aceptación social (Goffman 1963).

Fue necesario entonces desde la construcción de la obra poner en escena no solo noticias o textos escritos como se propone desde el Teatro Periodístico (Boal, 1975). Se construyeron escenas que buscaban evidenciar la violencia objetiva, inherente al estado de cosas “normal”, por tanto invisible (Zizek, 2008). Si no comprendemos como violento el sistema económico y político que nos rige, la violencia *subjetiva*, por ejemplo los robos, son percibidos como la perturbación del estado *normal* y pacífico de la realidad. Si como plantea Augusto Boal, hacer teatro es *la verdad escondida* (2009, ii) se volvía necesario evidenciar esta realidad, la complejidad del problema del menor infractor, y la responsabilidad del conjunto de la sociedad.

En las décadas de 1960 y 1970 se podía comprar postales eróticas de una chica en bikini o en camión. Cuando se movía un poco la postal o se miraba desde una perspectiva ligeramente diferente, su ropa desaparecía como por arte de magia y mostraba el cuerpo desnudo de la chica. (Zizek 2013,51)

El ejemplo citado se aplica a los objetivos del Teatro del Oprimido y en especial al objetivo de GTO Montevideo con su obra de Teatro Periodístico, mover la postal que hemos ido construyendo de la realidad, mostrar la desnudez del sistema en el que vivimos.

La obra comienza con una discusión entre una hija adolescente y su madre sobre las noticias que aparecen en el televisor. “La madre quien circunscribe su vida a lo doméstico, informándose únicamente a través de la televisión, y la adolescente quien viene del exterior, de recibir información a través de un volante entregado en la feria” (Speranza 2013, 6) Las noticias que aparecen en la pantalla, protagonizadas por dos actores, reflejan no solo la información en sí sino cómo esta información es tratada, se emplean textos extraídos de noticias escuchadas por el Grupo en el proceso de investigación:

“Trío cometido tres atracos en menos de 36 hs. Indudablemente eran menores de edad”

“Cuatro motociclistas asaltaron un supermercado. No descartándose que fueran menores”.

Retomando a Zizek, si bien él plantea lo siguiente en torno a hechos sucedidos en Nueva Orleans, aplica para este caso. “*incluso si TODOS los informes acerca de la violencia y saqueos fueran probados como fácticamente verdaderos, las historias que circulaban sobre ellos seguirían siendo ‘patológicas’ y racistas*”⁷ (Zizek 2013, 123). Es lo que denomina *mentir bajo la forma de la verdad*, porque aunque los hechos sean verdaderos los motivos para enunciarlos son falsos, o por lo menos no son explícitos. Quedan ocultos tras la fachada de los hechos, en este caso violentos, que se llevan toda nuestra atención.

Luego de mostrar mediante la escena, la situación en Uruguay del oligopolio audiovisual (Lanza 2011) se va a la *tanda publicitaria*. Aquí algunos de los actores se mueven ofreciendo al resto y al público productos, simbolizados por carteles colgados de antenas de televisión, los actores que desean el producto se mueven cual *burros tras la zanahoria*. Esta escena fue creada más allá de los textos trabajados, por la necesidad arriba expresada de conectar la fragmentación mediante la que percibimos la realidad. Mientras las noticias muestran la falta de *moral* de los adolescentes que roban para comprarse un par de championes⁸, la escena muestra el vínculo entre el *tener* y el *ser* y cómo diferentes personajes desean lo que la publicidad ofrece, con la diferencia que un personaje puede comprarlo al contado, otro a crédito y el resto no accede. Incluso en algunas representaciones el público intenta *manotear* los productos.

⁷ Se transcribe el formato en cursiva textual

⁸ Zapatillas deportivas

Con el sentimiento de pertenencia vaciado por el sistema, la única opción de identidad y pertenencia la ofrece el consumismo de los “bienes posicionales” que asignan, al que los posee, un determinado status de la red social. Este es el caso de la ropa, el chateo y el pircin, por ejemplo. La calidad de vida se mide por la capacidad de consumir: seguir con vida es seguir consumiendo. (Proaño 2007, 23)

A la vez que se agregaron escenas que no surgen textualmente de noticias o de otros escritos, se modificó el objetivo de popularizar los medios de hacer teatro, haciendo que el pueblo haga sus propias obras (Boal, 1975). Los objetivos del Grupo están fuertemente vinculados al cuestionamiento sobre la propuesta de bajar la edad de imputabilidad penal en Uruguay⁹, durante el año 2011 se trabajó de cara a la recolección de firmas, luego fue necesario modificar la obra de frente al plebiscito. El Grupo entendió que al haberse modificado las circunstancias socio-políticas, era necesario modificar las circunstancias escénicas, no podían continuar luchando con las mismas armas cuando el campo de batalla era otro.

No es un problema menor fue revisada varias veces, agregando escenas, quitando otras. A modo de ejemplo se agrego la escena que plantea el oligopolio audiovisual en el año 2013 y se quitó una escena basada en una noticia escrita por el ex presidente uruguayo Luis Alberto Lacalle (Partido Nacional) que culpabilizaba a la *familia* de los adolescentes infractores como institución primaria y base de la sociedad.

Algunos integrantes del grupo consultados plantean con respecto al proceso de creación de la obra:

“En síntesis creo que la construcción de la obra fue dinámica, siempre intentando buscar soluciones a problemas reales y sin miedos de fracasar en los intentos, equivocándonos y volviendo a intentar con *otras escenas*, otras formas.”

“Destaco el cambio constante, la modificación según la necesidad”

“La información en profundidad que requiere la temática, el aprendizaje en lo grupal, y la obra misma viva que fue modificándose a lo largo de este tiempo a través de la devolución con la gente.”

⁹ Cabe aclarar que en Uruguay los menores son responsables penalmente, es decir imputables desde los 13 años, bajo el Sistema de Responsabilidad Penal Adolescente. Lo que la reforma constitucional pretende es que los menores de 16 y 17 años sean juzgados por el Sistema de Responsabilidad Penal Adulto.

Esta necesidad de modificar la obra, porque no *alcanza* para abarcar la problemática se enclava en el trabajo de lo “político” como momento de apertura e indecibilidad, un momento de interrupción y una ruptura de sentido, poniendo en cuestión los principios estructurales del orden establecido (Proaño 2007).

Una de las grandes críticas que la campaña *No a la baja*¹⁰ recibió es la de estructurarse por oposición a una propuesta sin ofrecer nada, el público en general, ese 64% de la población *reclamaba* soluciones al problema de la inseguridad; percibiendo la misma como una interrupción en el orden normal, sin tener en cuenta la problemática de fondo que la obra pretendía traer a escena; sin embargo el público reclamaba *soluciones*. Esto se puede vincular con la falta de participación en la política “en nuestras democracias parlamentarias, donde el elector, la otra cara del espectador, ejerce su poder, el de votar, solo para verlo desaparecer durante toda la duración del mandato del electo-actor¹¹” (Julián Boal, 2014, 56).

Plantea una de las integrantes del Grupo:

Queríamos buscar con la gente alternativas a la baja de la edad de imputabilidad, y no solamente decirle NO a la baja. Una de las grandes críticas que se le estaba haciendo a la campaña por No a la baja era que únicamente se le decía “no” al “problema de la inseguridad” pero no se proponían otras soluciones. Si bien para el Grupo el problema no es la inseguridad (o al menos no planteada en los términos que se encuentra actualmente) veíamos que era necesario dialogar desde el lugar de la búsqueda conjunta de soluciones para atacar al problema, o varias de sus aristas. Pensábamos sobre todo en las personas que estaban en duda sobre su postura, aunque no sabemos si efectivamente llegamos a las mismas. (Integrante del Grupo de Teatro del Oprimido Montevideo)

El Grupo comienza entonces a pensar en conjunto con la Comisión Nacional No a la Baja, con quien ya venían trabajando desde el 2011, la posibilidad de transformar la obra de Teatro Periodístico en una Propuesta de Teatro Legislativo.

¹⁰ No a la baja surge ante la necesidad de frenar la iniciativa que propone bajar la edad imputabilidad. La Comisión Nacional No a la Baja no es un espacio político partidario. Es un espacio formado con la fuerza de un grupo heterogéneo de organizaciones sociales, sindicales, estudiantiles, barriales y políticas. Tomado de: <http://noalabaja.uy/>

¹¹ Término que juega con el empleado en Teatro del Oprimido *espect-actor* para designar al espectador que asiste a una función de Teatro Foro y que tiene la posibilidad de dejar su lugar en la platea – espectador- y pasar a escena como actor para buscar alternativas a la situación de opresión que la obra plantea.

Bajar del drama a la propuesta: Teatro Legislativo¹²

“O Teatro do Oprimido procura desenvolver o desejo e criar espaço no qual se possam ensaiar ações futuras. O Teatro Legislativo procura ir além e transformar ese desejo em lei” (Augusto Boal 1996, 47)

La creación de esta propuesta parte, tal como está escrito en el proyecto que se presentó al Instituto Nacional de la Juventud (INJU)¹³:

El éxito de las experiencias de trabajo entre la Comisión Nacional No a la Baja y el Grupo de Teatro del Oprimido Montevideo, a través de la Obra de Teatro “No es un problema menor”, como con Jóvenes de Artigas Contra la Baja, motivó el interés de dichos grupos de seguir pensando nuevos proyectos en conjunto. A partir de la demanda de propuestas alternativas a la Baja de la Edad de imputabilidad constatada por la Comisión, se propone desde GTO la realización por primera vez en el Uruguay de una modalidad específica de Teatro del Oprimido, que se denomina Teatro Legislativo, que ha resultado exitosa en otros países para generar propuestas desde la ciudadanía que den respuestas de forma participativa a problemáticas puntuales.

En su libro *Teatro Legislativo*, Augusto Boal plantea que por primera vez en la historia del teatro y en la historia de la política, una compañía teatral entera trabajaba en el Poder Legislativo. Los proyectos de ley eran creados a través de grupos populares de teatro, quienes mediante obras de Teatro Foro, a la vez que buscaban alternativas concretas en escena a los problemas planteados, escribían posibles propuestas de ley que eran examinadas y sistematizadas por expertos en lo que se llamó *célula metabolizadora* para luego ser devueltas a la platea que en asamblea las discutía y votaba. Una vez realizado esto Augusto Boal las defendía en el Poder Legislativo de Río de Janeiro desde su lugar de *vereador*. A través de esta metodología fueron producidas doce leyes municipales, un decreto legislativo, una resolución plenaria, dos leyes estatales.¹⁴

¹² En el presente trabajo no se va a profundizar sobre las presentaciones al público ya que el Grupo de Teatro del Oprimido Montevideo está aún trabajando en su sistematización para una publicación. Se profundizará sobre el proceso de creación.

¹³ Encuesta Nombre ID: FIJ 2013: Formulario de presentación de proyectos, Modalidad B (32368). Formulario de presentación a los Fondos de Iniciativas Juveniles

¹⁴ Tomado de Teatro Legislativo- Folleto Producido por el Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro

Son varias las diferencias que se pueden encontrar entre la propuesta de Augusto Boal y lo realizado por el Grupo de Teatro del Oprimido Montevideo. En común tenían el mismo deseo: “recuperar o gosto da política como discussão e acção colectiva, usar a palavra e o corpo - o teatro como política” (Soerio 2009)

En primer lugar nadie del Grupo tiene un cargo en el Poder Legislativo por lo que las propuestas no pueden ser directamente presentadas. Por otra parte Augusto Boal trabajaba con grupos populares que tenían problemáticas específicas, grupos de mujeres que luchaban por sus derechos, estudiantes, etc. Estos grupos que vivían opresiones en común, presentaban obras que no eran dirigidas a la población en general sino a *pequeñas unidades orgánicas* que compartían esas situaciones. (Boal, 1996).

El Teatro Legislativo parte de obras de Teatro Foro y el Grupo tenía armada una obra de Teatro Periodístico por lo que fue necesario crear una escena en donde se planteara una situación de opresión concreta.

En el caso de GTO Montevideo, los miembros del grupo no son jóvenes infractores, y la propuesta era presentar la obra a la población en general, entonces ¿de qué situación de opresión estaban hablando?

Este quizás fue el desafío más importante en el proceso de creación de la obra, cómo representar en una escena concreta, la fragmentación social, la estigmatización producto de otorgarle al excluido la responsabilidad de su propia exclusión. ¿Cómo poner en escena la violencia objetiva del sistema?

Se presentaba la obra de Teatro Periodístico y a continuación una escena donde se podía intervenir en la modalidad de Teatro Foro. Primero se trabajó con una escena protagonizada por una familia, padre trabajador, madre ama de casa, hija estudiante universitaria, hijo adolescente; en la misma la madre notaba falta de dinero de su billetera, por varios motivos estaba segura que era su hijo. El padre pretendía echarlo de la casa y la hija buscaba alternativas. Finalmente el padre sentencia “En mi casa no quiero ladrones y si lo seguís defendiendo te vas con él. Punto final”. Esta escena pretendía ser una metáfora social, que representara cómo en nuestra sociedad no logramos ver la complejidad del problema y frente al adolescente que delinque la reacción es el encierro, es decir la total exclusión, sin hacernos cargo de lo que

generamos en este sistema. Esta escena presentaba varios problemas, las participaciones del público tendían a querer hablar con *Juan* (el hijo), y acusar a los adultos de estar juzgando sin saber si realmente él fue quien robó. El Grupo quería poner sobre la mesa otra cuestión, la pregunta sería: sabiendo que él robó, ¿qué hacemos? Además desde el público hubo críticas al modelo *tradicional* de familia que no representaba la realidad.

En una segunda instancia se cambió esta escena final, y se ubicó la misma discusión pero en un grupo de jóvenes que alquilan piezas en una casa. Falta dinero del fondo común y se acusa al joven que viene de un barrio pobre de Montevideo, los integrantes de la casa se dividen entre quienes quieren echarlo y quienes no, finalmente el dueño de la casa plantea algo similar al padre: “Esta es mi casa, y acá no quiero ladrones”. Aquí tampoco aparecía en escena el acusado, esto el Grupo lo fundamenta por dos motivos: en primer lugar la propuesta que será votada en octubre no va a ser decidida por los principales involucrados, es decir en Uruguay la mayoría para votar es a partir de los 18 años, sin embargo quienes van a ser directamente afectados son los menores de 16 y 17 años. Por otra parte querían evitar la necesidad del público de hablar con el *acusado* para encontrarlo *inocente* deseo que se repetía en cada presentación. Lo que evidencia una enorme dificultad por ver la complejidad estructural del problema, buscando encontrar un final rosa...

Claramente se puede vincular esto con la contextualización planteada anteriormente, percibimos la realidad en forma fragmentaria, los ejecutores de violencia son aquellas personas que rompen con el orden pacífico dado, por tanto son responsables de este quebrantamiento. Según cuenta una anécdota, cuando un oficial alemán visitó a Picasso en su estudio de París durante la Segunda Guerra Mundial y vio el *Guernica*, le preguntó “¿Esto lo ha hecho usted?”, a lo que Picasso respondió “No, ustedes lo hicieron”. (Zizek, 2013)

Hoy día muchos liberales, cuando se desatan explosiones de violencia como las que se han producido de un tiempo a esta parte en los suburbios de París, preguntan a los pocos izquierdistas que aún creen en una transformación social radical: “¿No fuisteis *vosotros* los que hicisteis esto? ¿Es *esto* lo que queréis? Y deberíamos responder, como Picasso: “¡No, vosotros lo habéis hecho! ¡Este es el resultado de *vuestra* política!” (Zizek 2013, 22)

El objetivo de este Grupo de Teatro del Oprimido era justamente vincular los acontecimientos hasta los más individuales como el suicidio pueden tener causas sociales,

Un fenómeno muchas veces considerado como el más individual de los actos, el más interiorizado de los sufrimientos, el más psicológico de los acontecimientos, encuentra explicación con hechos concretos y externos: el aumento del desempleo, el sentimiento de inutilidad asociado a él, la vergüenza de las deudas acumuladas, el aumento de la pobreza y los recortes de las prestaciones sociales (Soerio 2013, 5)

De hecho durante la crisis económica que vivió Argentina – y que también afectó luego a Uruguay- en el año 2001, mediante el trabajo colectivo se encontraba una salida a la desesperación. Los Centros Telefónicos de Atención al Suicida del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, comentaban que en días de cacerolazo¹⁵, disminuían notoriamente los llamados de posibles suicidas. (Fernández 2011, 51)

Quizás una de las principales dificultades de la obra *No es un problema menor* fue la de en vez de utilizar el Teatro Legislativo, para obligarnos a pensar en cómo la transformación de situaciones concretas tienen una relación con una estructura de poder que ultrapasa en mucho el cuadro de interacción que una pieza puede presentar (Soerio, 2013) pretendió poner en escena la estructura de poder sistémica sin lograr concretar en una situación específica.

Sin embargo tal como destaca una integrante del Grupo:

(...)implementamos la técnica, superando varias incertidumbres sobre si funcionaría o no, porque en la práctica con la gente, en cuanto a la participación, sí funcionó. Surgieron propuestas de variado tipo, sobre políticas educativas, de empleo, sobre medidas para mejorar los centros de rehabilitación para jóvenes en conflicto con la ley y también para buscar medidas alternativas a la privación de libertad. En todas las localidades donde se implementó, la gente se mantuvo atenta hasta al final y en muchos casos defendió con mucha pasión su propuesta, brindando argumentos y escuchando a los demás, aunque pensarán diferente. Esto fue un ejercicio real de democracia, a partir del teatro.

¹⁵ Protesta popular que consiste en golpear cacerolas u objetos domésticos, muy utilizada durante la dictadura en Uruguay, donde la gente debía hacerlo escondida a oscuras en su casa.

A modo de conclusión

En primer lugar el debate que originó la obra, y que está presente en el conjunto de la sociedad va más allá de la propuesta de reforma constitucional. Esta propuesta ha ido generando la necesidad de pensarnos como sociedad, qué características tiene un país en donde algunos de sus adolescentes delinquen, cuáles son los problemas de fondo que no estamos pudiendo ver y qué hacemos con esos adolescentes. Ha puesto en debate el dilema represión/educación, trabajo, oportunidades ...

Tensión sintetizada en la obra mediante un juego de cinchada entre dos bandos: *cárceles y escuelas*.

Puso en escena el problema de la *representación*, que se ha ido manifestando a lo largo del mundo, por ejemplo protagonistas de movimientos sociales de los últimos tiempos como los Indignados de España, invadiendo las plazas tenían como tema común muchas veces la desconfianza en las formas de representación “Nadie nos representa, no representamos a nadie” (Julián Boal 2014, 65)

Será que en las sociedades neoliberales promotoras de un individualismo exacerbado en último caso solo puedo representarme a mí mismo, lo que significa la imposibilidad de organización colectiva y la mediación en nombre de un grupo. “Sin embargo, sin esta mediación no hay política -es decir, no hay revolución” (Soeiro 2013, 15)

La obra democratizó el acceso a la política, a través de la discusión y la participación, resta un paso fundamental que es la entrega de las propuestas generadas en las diez instancias de presentación de la obra de Teatro Legislativo, para lo que el grupo va a esperar a la nueva formación del Poder Legislativo que asume en marzo de 2015.

A nivel de lo que refiere a la práctica del Teatro del Oprimido, se enfrentó a la modificación de técnicas en función de la necesidad político-social, como planteaba Augusto Boal en la *Explicación* que antecede a su libro Teatro del Oprimido:

Este libro intenta mostrar que todo el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del ser humano y el teatro es una de ellas. Quienes intentan separarlo de la política tratan de inducirnos a un error, y esta es una actitud política. (...) el teatro es un arma. Un arma muy útil y eficiente. Por eso, hay que pelear por él. (...) este puede (...) ser un arma de liberación. Por eso es necesario crear las formas teatrales correspondientes. Hay que cambiar. (Augusto Boal 2009, 11)

Bibliografía

Alfano, Pablo. “El crimen de La Pasiva” en *Mala sangre. Siete historias de crímenes*. Klein, Darío ed. Montevideo: Santillana, 2014.

Boal, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de Teatro Popular: una revolución copernicana al revés*. 2Da Ed. Bs. As: Corregidor, 2014. Primera edición: Bs As, 1975

Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido*. Barcelona: Alba, 2009. Primera edición: Bs As, 1980

Boal, Augusto. *Teatro legislativo. Versao Beta*. Río de Janeiro: Civilizaçao Brasileira, 1996.

Boal, Augusto. “Message of Augusto Boal, World Theatre Day 2009” en International Theatre Institute ITI World. Organization for the Performing Arts. (http://www.world-theatre-day.org/en/author_2009_en.html)

Boal, Julián. “Por una historia política del Teatro del Oprimido” en *Literatura, teoría, historia, crítica*. Bogotá, ene-jun 2014, vol 16 N°1, p. 41-79

Fernández, Ana María y colaboradores. *Política y subjetividad. Asambleas barriales y fábricas recuperadas. 3era edición*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2011

Fraiman, Ricardo y Rossal, Marcelo. *Si tocas pito, te dan cumbia*. Montevideo: Cebra Comunicación, 2009

Frateschi, Celso. “Teatro jornal primeira edição” en *Vintém*. Brasil, 2009, No7, p. 46-50

Goffman, Erving. *Estigma: la identidad deteriorada*. Bs. As: Amorrortu, 2006

Lanza, Edinson y Buquet, Gustavo. *La televisión privada comercial en Uruguay. Caracterización de la concentración de la propiedad, las audiencias y la facturación*. Montevideo: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2011

Palummo, Javier y López, Agustina. *Delincuencia Juvenil en la ciudad de Montevideo. Observatorio del Sistema Judicial*. Montevideo: Mastergraf SRL, 2013

Proaño, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine, California: Gestos, 2007

Rodríguez, Silvio. En “La culpa será de Estados Unidos” entrevista realizada por Godoy, Álvaro. *La Bicicleta* N° 51 (3 julio 1984)

Serrato, Juan Carlos Fernández. “Fredric Jameson y el inconsciente político de la postmodernidad” en *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. Sevilla, 2002, N°1, p. 247-264.

Soerio, José. “O teatro como política contra a política como teatro” tomado de <http://diversidadesactuais.blogspot.com/>, 4 de Dezembro de 2009

Soerio, José. “Um ensaio da revolução - Teatro do Oprimido, teoria crítica e transformação social” Traducido al castellano por Montse Forcadas y Mafalda Esteves. Barcelona: Forn de teatre Pa'tothom, 2013

Speranza, Sabrina. *Educar desde el diálogo, ensayar en el escenario, estimular el cambio. Análisis de una obra de Teatro Periodístico*. Ponencia presentada en el Congreso de Artes en Cruce de la Universidad de Buenos Aires (UBA), agosto 2013.

Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro en España y América Latina*. Minnessota: Prisma institute, 1988

Viscardi, Nidia y Barbero, Marcia. “Violencia, representaciones sociales y medios de comunicación en Uruguay: asociación de peligrosidad y juventud en base al análisis de noticias de prensa”. III Jornadas de Investigación y II Jornadas de Extensión de Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Uruguay, 2010.

Žižek, S. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Bs. As: Paidós, 2013. Primera edición: 2008