



Conflicto: la pregunta del Teatro Foro¹

Bárbara Santos²

Cuando la palabra conflicto es mencionada, hay una tendencia a interpretaciones negativas: algo a ser evitado o ignorado. No es común que la educación esté volcada al enfrentamiento, la mediación, al gerenciamiento y a la búsqueda de transformación o de resolución de conflictos.

En vez de tratar de evitar conflictos inevitables, sería más eficiente aprovecharlos como ejercicio vital: de supervivencia, de buena convivencia y desarrollo humano.

Los conflictos son la faz externa de una cadena de diferentes implicaciones relacionadas a injusticias, privilegios, intolerancias, entre otros factores que están en la base de la estructura que influye y/o determina las relaciones sociales. En ese sentido los conflictos pueden tomarse en recursos estratégicos para la comprensión de la realidad.

En la escuela es común ver a los niños y jóvenes siendo enseñados a pedir disculpas a sus pares y hacer las paces después de un conflicto. Mientras tanto, es raro que sean estimulados a entender el origen del problema, reflexionar sobre sus implicaciones y aprender de la experiencia. El ejercicio de reconciliación, fundamental en las relaciones sociales, puede transformarse en una obligación sin sentido, una formalidad estéril.

En sociedades patriarcales las mujeres son educadas para mantener la paz en el hogar, incluso si el costo de esa aplicación es la pasividad. Ese tipo de felicidad familiar: rechaza conflictos, silencia insatisfacciones, omite reivindicaciones, evita denuncias y privatiza las violencias físicas y psíquicas. La pasividad genera una paz artificial, que sofoca la necesidad vital de expresión, reprime afectos y tensiones que pueden ser transformados en sumisión, en dolencias físicas y mentales, o aún explotadas en actitudes violentas.

La paz no debe estar asociada a la idea o a la promoción de pasividad. Por lo contrario, la paz debe ser una conquista, fruto de actividad y de interactividad.

En diversos grupos religiosos, la superación del conflicto no es tarea de quien lo vivencia. La resolución de esto cabe a un dios o a un ser representante legítimo que determina, a través de dogmas, el comportamiento adecuado.

Grupos con jerarquía vertical (pandillas, fracciones criminales, grupos militares, entre otros) entienden que la resolución de

¹ Traducción: Carolina Echeverría (Pura Praxis – Buenos Aires / Argentina)

² Socióloga, actriz y Kuringa de Teatro del Oprimido. Coordinadora del Centro de Teatro do Oprimido www.cto.org.br de 1994 hasta 2008. Trabajó con Augusto Boal por dos décadas en producciones artísticas y en la investigación/concepción de técnicas teatrales como el Teatro Legislativo y la Estética do Oprimido. Es una de las idealizadoras del Laboratorio Madalena – Teatro de las Oprimidas, innovadora experiencia estética sobre las especificidades de las opresiones enfrentadas por las mujeres. Desenvuelve investigaciones en el área de la Estética del Oprimido y del Arco-iris del Deseo (conjunto de técnicas introspectivas). Directora artística del espacio KURINGA www.kuringa.org (Alemania) y editora de la revista Metaxis (Brasil). <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.de/> barbarasantos@kuringa.org



conflictos interpersonales también es una tarea destinada a los superiores. En lugar de la mediación, la obediencia.

En esas y otras situaciones de la vida social, somos desestimulados a resolver conflictos. No experimentamos procesos activos que auxilian nuestro desarrollo y preparación para el enfrentamiento de situaciones conflictivas y la comprensión de sus implicaciones.

¿Ser o no ser? Esa es una cuestión fundamental que puede, inclusive, llevar a la locura y, en algunos casos extremos, a la muerte, cuando no es posible encontrar los medios adecuados para lidiar, transformar y superar conflictos subjetivos.

Dentro de nuestras cabezas existen zonas de conflicto, donde cuestiones simples, complejas, indescifrables, obvias, esporádicas y cotidianas nos colocan en conflicto constante y, a veces, ininterrumpido con los mundos interno y externo. La percepción de esa zona de conflicto puede ayudar a repensar nuestro modo de ser y en la medida de lo posible, a transformarla para convivir de mejor manera con nuestra individualidad y con la colectividad.

Las diferencias en el modo de vestir, de bailar, de cantar, de plantar, de recoger, de cocinar, de celebrar la vida y el trabajo, ritualizar el nacimiento, el casamiento y la muerte, de amar, de llorar, de sonreír, de profesar la fe, de hablar y de vivir, que se traducen en las culturas, religiones, idiomas y etnias distintas (y etc.), frecuentemente, son usadas como justificativas para aumentar diferencias y estimular confrontaciones. No es una excepción al hecho de que las diferencias culturales, religiosas y étnicas sean utilizadas en estrategias de manipulación para provocar y estimular la continuidad de conflictos entre grupos sociales. Conflictos que, muchas veces, representan intereses (económicos, políticos, etc.) de las elites dirigentes de esos y/u otros grupos.

No hay duda que los conflictos expresados a través de la violencia extrema pueden causar daños irreparables. Entre tanto, en el origen de un conflicto armado también existen conflictos “desarmados”. Situaciones extremas pueden contener, tanto en el origen como en el desarrollo, situaciones banales. Los conflictos no nacen inmediatos, extremos y globales, se desarrollan en tiempo y espacio; ganan forma y volumen.

Con más frecuencia de lo que se imagina, grandes conflictos se originan en diversas y potentes semillas plantadas en las cabezas de las personas, a través de la educación, cultura, religión, estrategias políticas, entre otras experiencias sociales. Cuando son observados en su globalidad, algunos conflictos parecen no presentar posibilidad de transformación o resolución. Cuando son analizados en la complejidad de su composición diversa, esos conflictos pueden revelar alternativas viables de actuar en puntos estratégicos.

Nuestra existencia es conflicto, porque somos energía en movimiento, porque somos seres sociales, porque nuestra convivencia es colectiva y política. Por eso es necesario el desarrollo de habilidades para lidiar con los conflictos que vivenciamos. Cuanto más se intenta hacer frente a los conflictos, sin mistificar su existencia, se tiene más condiciones y posibilidades de resolverlos.

El Teatro del Oprimido³ es un método estético que objetiva la identificación, la representación y la superación de

³ El Teatro del Oprimido es el fruto de investigación artística y de encuadramiento político del teatrologo brasileño Augusto Boal (1931*2009). Hoy, el método es practicado en más de 70 países.



situaciones de opresión. Estimula la observación y la representación de la realidad y actitud crítica ante ella, y tiene como objetivo producir la conciencia y acciones concretas. Método que propone la eliminación de la barrera entre el escenario y el público, con el fin de establecer el libre tránsito entre los artistas y los espectadores, que son invitados a actuar como sujetos, productores de cultura y conocimiento en un espacio lúdico y democrático con el propósito de dialogar.

En el Teatro del Oprimido, el conflicto es la razón de ser de la escenificación. En ese caso, el conflicto es la expresión de opresión identificada por un determinado grupo de oprimidos que desea y necesita superarlo y por eso, está motivado y dispuesto a luchar por la transformación de la realidad que vive.

“La opresión se caracteriza por el uso de armas que pertenecen, no al individuo, sino al estatus social, político, económico, etc., de uno de los contendientes contra el otro.” (Augusto Boal)

La opresión se estructura y se basa en injusticias sociales, que oponen privilegios de grupos selectos a desventajas de los grupos de oprimidos.

La injusticia que determina quién puede tener acceso – y a qué costo -, a los espacios de poder y de toma de decisión; a los bienes materiales, culturales y simbólicos; a la justicia y al saber.

La opresión provoca y alimenta conflictos diversos en las distintas áreas de la vida cotidiana del grupo de oprimidos que la enfrenta. Conflictos objetivos y subjetivos, algunos imperceptibles, otros presentados y/o percibidos como responsabilidad de los propios oprimidos, fruto de elecciones individuales o de fracasos personales y no como consecuencia de relaciones sociales desiguales e injustas.

El desarrollo de un proceso de Teatro del Oprimido requiere espacio/tiempo de investigación para que las y los participantes tengan condiciones de comprender la naturaleza de las implicaciones de la opresión que enfrentan. Este proceso en sí proporciona al grupo la posibilidad de identificar, entre los muchos conflictos que experimenta en la situación de opresión que vivencia, cuales de estos considera relevantes. O sea, que conflictos motivan al grupo a luchar para transformar su realidad.

Los variados conflictos generados por una misma situación de opresión son enfrentados con estrategias diversas por grupos distintos, dependiendo de condiciones objetivas de cada uno. Conflictos evaluados con diferentes grados de importancia y de profundidad, a pesar de estar interrelacionados y/o ser interdependientes.

El Teatro Foro es una teatralización de un conflicto real – expresión de una opresión – presentada en forma de pregunta para la platea, que es invitada a investigar colectivamente las posibles respuestas para la pregunta escenificada.

En otras palabras, el espectáculo de Teatro Foro es la traducción de una pregunta que el grupo de oprimidos desea y precisa hacer a la sociedad para superar la opresión que enfrenta en su cotidiano.

En una misma situación de conflicto, se encuentran causas, motivaciones, intereses e implicaciones sociales diversas. Diferentes cuestiones se plantean en un mismo acontecimiento. En cualquier situación jamás habrá solo una pregunta.

Para producir la escenificación de Teatro Foro es necesario identificar al conflicto central vivido por el grupo, que será



representado como una pregunta clave a ser analizada por la platea. La pregunta clave de un problema frecuentemente está asociada a preguntas secundarias y a preguntas complementarias, las cuales ayudan a la comprensión de la complejidad del problema.

Sin embargo, en lugar de ayudar, la puesta en escena y la búsqueda de respuestas a cuestiones periféricas pueden desviar la atención y dificultar o incluso impedir, la resolución del núcleo del conflicto. A pesar de que son importantes estas cuestiones periféricas para la comprensión de la opresión, constituyen también un peligro para la puesta en escena del espectáculo.

El proceso de formulación de la pregunta-clave corresponde al camino – que debe ser recorrido por el grupo de oprimidos – de investigación y de comprensión del contexto social en el que este insertado y que explique el problema en cuestión. Se trata de una trayectoria de construcción de conocimiento.

Cuanto más se comprende la complejidad del problema, más condiciones se tienen de identificar los frentes de lucha necesarios para enfrentarlo, para la transformación del equilibrio de fuerzas y, la mejor de las hipótesis, para su resolución. Así, el grupo se fortalece para elegir sus estrategias de actuación y articular el conjunto de alianzas que necesita construir. No siempre lo que es visible en el problema representa su punto central. La apariencia de la situación puede ofuscar a su esencia. La búsqueda de lo esencial por detrás de lo aparente exige trabajo dedicado del Curinga y del grupo.

Tomemos el ejemplo de la historia de una mujer que trae un vestido corto y a quien le falta el respeto un hombre, en la intimidad de su cuerpo, en una festividad popular, realizada en un espacio público. Durante el abuso ella protesta, denuncia la situación a los responsables por la seguridad del lugar, que son hombres. El hombre acusado niega la denuncia a los de seguridad y le declara a la mujer que él no tocaría un cuerpo “de esa edad”. Las mujeres que están alrededor no se expresan en torno a la protesta y los hombres responsables por la seguridad conversan respetuosamente con el acusado y acaban por minimizar lo ocurrido, argumentando a la mujer que no tiene pruebas y nada pueden hacer. El acusado se despide de los de seguridad y sale impune. La mujer se siente una ciudadana impotente y una persona no respetada y humillada.

En relatos posteriores sobre el hecho, los siguientes comentarios: ... *¿ella estaba sola? Tiene que ir acompañada en esos eventos... vestido corto, acaba dando problema, yo evito... evento lleno de gente es así, las personas son más liberadas... tonto quejarse, no sirve...* y etc.

En la superficie del problema: un hombre abusador y mal educado, una mujer indefensa, los hombres de seguridad incompetentes, otras mujeres evitan la confusión. Pero ¿cuál es la esencia de este hecho? ¿Qué tipo de ideología y de estructura social este incidente cotidiano representa?

En la base de la actitud del hombre agresor, una sociedad sexista que fomenta a los hombres a percibir a las mujeres como objetos de consumo y actuar como cazador masculino y machista, obligado a probar continuamente a sí mismo y a los demás su virilidad heterosexual.

Esa misma ideología, asociada al moralismo religioso, apoya la actitud de los hombres de seguridad que entienden que, en



aquella situación, solo había una persona responsable por la agresión: la propia mujer. Ella es quien se ofrece al riesgo con su vestido corto y sin protección de un macho, es decir, asumía ostensiblemente una actitud provocativa y seductora.

La falta de iniciativa y de acción propositiva de las mujeres del entorno era estimulada por todo un sistema educacional, formal e informal, que propaga la idea de fragilidad “natural” de las mujeres.

En la acción de la mujer oprimida, quien hace la denuncia, está el movimiento para la transformación de la realidad.

En la esencia de este episodio está un sistema educativo que ratifica al machismo; una cultura religiosa que subordina y *culpa* a las mujeres; un sistema económico sexista; una estructura social patriarcal. A contramano, un movimiento social.

La traducción de un conflicto real en una pregunta teatral exige un camino investigativo que pase más allá de la apariencia de la situación y siga en dirección de su esencia. Por lo tanto, es fundamental el ejercicio de ASCESE: la ruta del micro al macro, del caso particular al contexto social en el que se inserta y se explica.

Al mismo tiempo, también es preciso definir el aspecto prioritario de abordaje, el punto central que va a constituir la pregunta-clave: expresión de deseo y de la necesidad de la protagonista en luchar para transformar la realidad que vive. Deseo y necesidad son elementos esenciales sobre los cuales se estructura la escenificación y con los cuales se ofrece la posibilidad para las intervenciones del público.

Es evidente que habrá cuestiones secundarias y complementarias que deben ser abordadas. Sin embargo, no es posible que una muestra de Teatro-Foro contenga todas las preguntas relacionadas a la situación y su contexto social.

La producción de un modelo de Teatro-Foro debe ser un proceso tanto estético como político.

La escena original de la mujer en un evento público, por ejemplo, caracterizada por un contexto que dificulta una acción local e inmediata, exige que el grupo haga una trayectoria investigativa “río abajo/ río arriba” (situaciones anteriores y posteriores al episodio en sí) para ampliar los espacios de comprensión de la estructura social y a las futuras posibilidades de intervención. Le corresponderá al Curinga proponer actividades que estimulen y que apoyen al grupo en su investigación del problema y en la producción de la escenificación. Por ejemplo:

- Improvisar escenas de situaciones que podrían haber acontecido antes y después del hecho en cuestión;
- Improvisar situaciones relacionadas;
- Comparar la historia contada con otros episodios divulgados en medios de comunicación o conocidos / vivenciados por el grupo;
- Realizar encuentros con representantes de movimientos sociales relacionados al tema a ser mostrado;
- Asistir a ver filmes – documentales y de ficción – sobre el tema;
- Leer artículos sobre el tema y debatir las cuestiones planteadas;
- Producir poemas, textos, diseños, pinturas, esculturas, músicas, danzas y etc., que representen las percepciones del grupo sobre la opresión.

Ese proceso político-estético debe ser compuesto por actividades variadas que ayuden tanto a ampliar la visión del



problema, como también a definir el enfoque que se pretende dar a la escenificación.

La historia real, contada por la mujer, sirve como punto de partida y referencia para el trabajo a ser desarrollado por el grupo, o sea, la producción de la historia colectiva – la historia del grupo - sobre la opresión que desea investigar y contra la cual luchar para transformar. Un proceso colectivo que evite la individualización del problema y que no termine por responsabilizar o culpar a la protagonista de la opresión que enfrenta.

La pregunta hecha a través del Teatro-Foro debe ser relevante, legítima y comprensible tanto para el grupo como para el público. Pregunta que tenga el mérito de, por un lado, no enmascarar los desafíos y dificultades para transformar la realidad y, por otro lado, no debe crear la falsa impresión de que esa realidad es inmutable.

En el Teatro del Oprimido interesa evitar tanto la movilización mágica como también la inmovilización fatalista. Las preguntas que hacemos a través del Teatro-Foro buscan crear espacios de reflexión y estimular acciones concretas sociales y continuadas para la transformación de realidades injustas.