



**Revista de
Artes
Performativas,
Educación
y Sociedad**

**Número
11
Volumen 6
2024**

Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad

Revista APES

Volumen 6, Número 11, 2024

Equipo editorial

Personas editoras

- Dra. Ángela Antúnez Sánchez. Investigadora independiente (España)
- Dr. Emilio Méndez Martínez. Investigador independiente (España)
- D. Xema Palanca Santamaría. Investigador independiente (España)
- Dra. Sara Torres Pellicer. Universidad de Alcalá (España/Argentina)
- Dra. Esther Uria Iriarte. Universidad del País Vasco (España)
- D. Koldobika Gotzon Vío Domínguez. Teatropedagogo y director teatral independiente (España/Grecia)

Consejo Científico

- Dra. Ángela Antúnez Sánchez. Investigadora independiente (España)
- Dña. Patrice Baldwin. Drama for Learning and Creativity (Reino Unido)
- Dra. Marta Domínguez Escribano. Universidad de Córdoba (España)
- Dr. Javier Fernández-Río. Universidad de Oviedo (España)
- Dra. Alicia Gómez-Linares. Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi, Dantzerti (España)
- Dra. Martha Katsaridou. Universidad de Tesalía (Grecia)
- Dr. José Ignacio Menéndez Santurio. Universidad Isabel I (España)
- Dra. Mercé Mateu Serra. INEFC-Barcelona (España)
- Dr. Emilio Méndez Martínez. Investigador independiente (España)
- Dra. Mar Montávez Martín. Universidad de Córdoba (España)
- Dr. Tomás Motos Teruel. Universidad de Valencia (España)
- Dra. Rosario Navarro Solano. Universidad de Sevilla (España)
- D. Xema Palanca Santamaría. Investigador independiente (España)
- Dra. Ana Pérez de Amézaga Esteban. ESAD de Asturias (España)
- Dra. Monica Prendergast. Universidad de Victoria (Canadá)
- Dra. Rosario Romero Martín. Universidad de Zaragoza (España)
- Dra. Beatriz Sánchez Martínez. Universidad de Oviedo (España)
- Dña. Sanja K. Tasic. Artistic Utopia-UUU y CEDEUM (Serbia)
- Dra. Sara Torres Pellicer. Universidad de Alcalá (España/Argentina)
- Dra. Ester Trozzo. Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)
- Dra. Esther Uria Iriarte. Universidad del País Vasco (España)
- D. Koldobika Gotzon Vío Domínguez. Teatropedagogo y director teatral independiente (España/Grecia)
- Dña. Cristina Yarto López. Universidad de Barcelona (España)

ISSN 2659-594X

Editado en Gijón, Asturias, España

por Ángela Antúnez Sánchez, Emilio Méndez Martínez, Xema Palanca, Sara Torres Pellicer, Esther Uria Iriarte y Koldobika Gotzon Vío Domínguez

2024

Revista anual

<https://www.apesrevista.com>

Dirección de contacto: apesrevista@gmail.com

Sumario

Editorial. Revista APES nº 11	5
TMM-87, una odisea espacial: propuesta didáctica basada en un enfoque performativo de enseñanza y aprendizaje de español en contextos de migración. <i>María Eugenia Flores</i>	7
Propuesta de arteterapia para un taller de memoria con personas de edad avanzada. Dibujos colaborativos a partir de líneas. <i>Vicente Monleón Oliva</i>	45
L'uso del process drama e del product-oriented drama nella scuola primaria, con particolare riferimento all'educazione attraverso le arti. Un'esperienza personale/ El uso de los procesos dramáticos y de los productos teatrales en las escuelas primarias, con especial referencia a la educación a través de las artes. Una experiencia personal. <i>Elisabetta Nicoli</i>	57
Experiencias	
Las Artes Escénicas como instrumento de creación, acción y reflexión en aulas hospitalarias. <i>Carmen Gloria Sánchez-Duque y Gonzalo Ruiz Muñoz</i>	69
Entrevista	
Entrevista a Aldo Pricco. <i>Sara Torres Pellicer</i>	71
Reseña de libro	
Reseña del libro " <i>El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo</i> ", de Augusto Boal. <i>Koldobika Gotzon Vío Domínguez y Martha Katsaridou</i>	79
Miscelánea	
Trabajo sobre el Impacto de las Metodologías Dramáticas en la Educación Primaria: Desarrollo de Competencias Emprendedoras y Culturales. <i>Javier Suárez Parrondo</i>	87
10ª Cumbre Internacional de la WAAE (Alianza Mundial para la Educación Artística) Atenas, Grecia, 17 – 19 de octubre de 2024. <i>Koldobika Gotzon Vío Domínguez</i>	89
Juliana Saxton, <i>In memoriam</i>	93

Reseña de libro

El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo,
de Augusto Boal
Interzona
Buenos Aires 2019
112 págs

Koldobika Gotzon Vío Domínguez¹

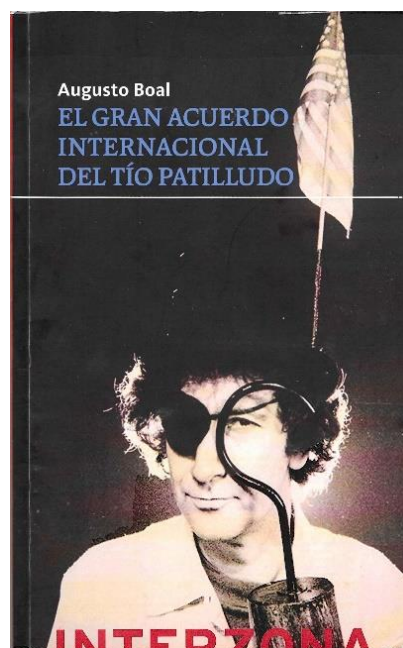
Martha Katsaridou²

¹Teatropedagogo y director teatral independiente, España/Grecia
 urratxa@yahoo.es

²Profesora adjunta en el Departamento de Educación Infantil,
 Universidad de Tesalía, Grecia
 mkatsaridou@uth.gr

Para referenciar: Vío Domínguez, Koldobika Gotzon y Katsaridou, Martha. (2024). Reseña del libro "*El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*", de Augusto Boal. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 6(11), 79-86.

Augusto Boal es reconocido por ser el creador del Teatro del Oprimido y por su inmensa contribución en el campo del Teatro Aplicado, ya que su trabajo y filosofía marcan importantes referencias. Pero también hay un Boal dramaturgo, que realizó su trabajo artístico como escritor y director de escena, primero en Brasil, en el Teatro de Arena, y posteriormente en otros países. En un pronto momento del proceso de lectura, investigación y reflexión sobre Augusto Boal y su obra, entendiendo esta raíz suya como dramaturgo, surgía la necesidad de leer teatro escrito por él, pero entonces no había nada asequible en castellano. Entonces pudimos encontrar algunas obras en otras lenguas, como el portugués y el griego, para adentrarse en esa faceta del escritor teatral y empezar a conocer detalles de su visión y práctica escénica, que están ligadas



estrechamente con sus propuestas en el Teatro del Oprimido y su concepción estética. Gracias a la editorial argentina Interzona, desde hace unos años, tenemos un buen acceso en castellano a varios textos dramáticos de Boal que nos permiten disfrutar, conocer y reflexionar sobre este Boal, el autor dramático.

Hemos seleccionado de entre los textos que ha publicado Interzona para compartir en este artículo, la obra teatral titulada *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*, que es una obra emblemática de Boal, y a la que tuvimos acceso hace mucho tiempo y que ya entonces nos motivó a realizar algunas acciones teatrales¹. Al leerlo en castellano, hemos podido disfrutarla y reflexionar en mucha más profundidad.

El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo es una obra que fue escrita en castellano y estrenada en Argentina. Esto ocurrió en la Sala Planeta, de Buenos Aires, en octubre del año 1971. Boal, que había sido etiquetado en Brasil como activista cultural a principios de 1971, fue hecho preso y torturado. Tras su liberación, gracias a la movilización de gran número de intelectuales y artistas de todo el mundo, se exilió en Argentina, tierra de su esposa (Boal 2001, p. 292; Abellán 2001, p. 50). Esta obra, anterior a la publicación de sus textos teóricos, es un manifiesto artístico y político, en el cual Boal manifiesta su visión política, dejándonos ver a su vez muchas claves de su estética.

En el centro de la obra nos encontramos con el personaje de *Scrooge McDuck* (a veces escrito como *\$crooge McDuck*) y que es conocido en España como Tío Gilito y en Hispanoamérica como Rico McPato o Tío Rico. En Brasil se conoce al mismo personaje como *Tio Patinhas*, de aquí el nombre usado en la versión original de la obra, y que se ha mantenido en la edición actual de la obra. El "Tío Patilludo" es el dueño de una cadena multinacional y decide viajar al "país más lejano y más nativo", con el fin de incrementar su ya inmensa fortuna. Para lograr explotar a los nativos de esas latitudes, deberá aliarse con políticos y embajadores, y detendrá el poder real en un ficticio país donde el presidente es apenas un títere. Pero durante la obra se produce una invasión de criaturas extrañas extraterrestres que asumen la forma de obreros y estudiantes, y que intentan terminar con el sueño capitalista del Tío Patilludo, pero el "Tío" conduce la lucha contra los invasores gracias a superaliados que lo ayudarán a lograr el éxito de su empresa.

Este es el disparatado argumento de una divertida y cautivadora obra teatral que refleja un conflicto político, que si bien se basa en circunstancias históricas de los años y el contexto político e internacional en que se creó la obra, no deja de tener desgraciadamente resonancias y ejemplos en el contexto actual.

El primer punto que nos llamó la atención en esta cuidadosa y profunda relectura, es que la edición de Interzona propone que esta obra puede realizarse también utilizando el Sistema *Curinga* o Comodín (Boal 2019, p. 21), con el que Boal había estado trabajando aquellos años en el Teatro de Arena. En el Sistema Comodín ningún personaje es representado por el mismo actor en dos escenas seguidas. Boal definiría aquellas búsquedas como un intento de abolir la propiedad privada del personaje por el actor, en total consonancia con su pensamiento político, pero como él afirmaría, había tanto justificaciones económicas como estéticas para ello (Abellán 2001, p. 77; Boal 2001, p. 75).

El Sistema Comodín lo recordábamos de la primera lectura de Boal, el libro *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica* en la edición de Nueva Imagen de año 1980, pero se había quedado en espacio de grises escondido entre otras técnicas y discursos de Boal que ya en aquel libro proyectaban grandes luces y motivaban a probar ideas y acciones. El Sistema Comodín surge de las reflexiones y experiencias del Teatro de Arena buscando acercar el teatro a su público (Boal 1980, p. 61; Boal 2009b, p. 67). Dos de los pilares este sistema son: el uso ecléctico de distintos estilos y géneros teatrales, con importante presencia de música y canciones, donde cada escena es resuelta, estéticamente, según los problemas

¹ Aquella experiencia quedó recogida en el siguiente artículo: Vío, Koldobika Gotzon (2005). Lisistrata en Hellas. *CrearMundos*.

que presenta; y la ruptura de la identificación de un personaje con un actor determinado, distribuyendo los papeles entre los actores y actrices en cada escena sin respetar la continuidad (Abellán 2001, p. 22; Boal 2009b, pp. 88 y 92). De alguna manera se trabajaba con el fin de encontrar una nueva empatía del público con los personajes y su experiencia (Boal 2009b, p. 93). Desde esta perspectiva, es muy interesante leer el texto imaginando una puesta en escena que sigue estas líneas, donde los actores y actrices no se identifican con roles concretos, donde las acciones se suceden como un calidoscopio en movimiento de una sociedad. Lo que el lector ve en la escena que construye imaginariamente en su cabeza, representa una sucesión de fotografías de lo que puede estar pasando en el contexto donde se produce esta historia. Se pueden ver microhistorias de personajes secundarios, que son tan importantes como la historia de los supuestos personajes principales. Todas están juntas y no hay posibilidad de excluir ninguna ni ningún detalle, porque el conjunto compone el mosaico del conflicto que se presenta. No hay protagonistas de la historia de una sociedad, sino personas que la viven.

En este sentido cabe mencionar aquí la escena 11, donde aparecen una pareja de jóvenes que dialoga, y que son simplemente "él" y "ella". No hay ningún nombre ni ninguna marca que los haga protagonistas, solo un él y una ella más, solo dos jóvenes como cualquier otra pareja, como cualquier persona, como cualquier espectador o espectadora.

Pero ha aparecido ya un detalle que nos pareció muy interesante. Como hemos dicho, esta edición dice que la obra puede realizarse utilizando el Sistema *Curinga* o Comodín. Aparece la palabra *curinga*, este rol tan importante en el Teatro del Oprimido y Teatro Fórum en particular. En una baraja de cartas, el comodín o *joker*, *curinga* en portugués, es la carta que puede asumir cualquier valor en el juego. En el Teatro del Oprimido, el *curinga* representa el experto de la metodología capaz, entre otras cosas, de mediar entre el espectáculo y el público en el Teatro Fórum (Boal 2002, pp. 73, 400-403; Sanctum 2009, p. 125). En el texto *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* aparece un personaje llamado Comodín, que hace las veces del narrador hablando directamente al público. Cabe señalar que en la traducción griega de 1977 con la que conocimos la obra, se suprime el término comodín y el papel se traduce con el nombre "Jolly", como narradora (Exarchos 1977, pp. 18, 23). En la historia este papel abre y cierra la obra, y aparece en repetidas ocasiones, anunciando o comentando eventos. Este es el tercer pilar del Sistema Comodín, la explicación del punto de vista conductor de la narración a través de un actor ejerciendo de maestro de ceremonias (Abellán 2001, p. 22). Y de esta manera, este puente entre el público y la acción de los otros personajes es un claro antecedente y precursor del comodín, *joker* o *couringa* del Teatro Fórum, donde sus funciones son estimular al público a participar, ayudar en la reconstrucción del texto y estimular la reflexión (Baraúna y Motos 2009, pp. 120-121).

Otra forma de ruptura de la cuarta pared puede ser observada en la tercera escena, donde el personaje del Gerente mantiene una enumeración cómica mirando a los espectadores y diciendo todas las cosas que ve sobre ellos como ropa, zapatos, etc. Esta apertura a la platea y ponerse en situación de improvisación, de alguna manera se puede entender también como pequeño antecedente de la Dramaturgia simultánea y el Teatro Fórum (Boal 2009b, pp. 33, 42), donde se invita al espectador a que participe en la escena, y coloca al elenco en situación de recepción, escucha e improvisación.

Procedemos ahora a analizar otro de los elementos estéticos que encontramos en *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*, que es el uso de la música y las canciones. La etapa que Boal acabaría denominando de los "musicales", le permitió encontrar una nueva manera de hacer un teatro didáctico y participativo. La sugestiva fuerza y cercanía a las personas de la música de raíz popular ayudaban a que el mensaje, a veces didáctico, llegase al público con gran facilidad, contagiándole la fuerza de la escena y consiguiendo a su vez una respuesta cómplice (Abellán 2001, p. 22).

Este texto de Boal, está palpitando con música, con canciones, bailes y referencias musicales continuas. Al ser también comedia, es como ser espectadores de un vodevil o revista, y por ello se puede entender lo cercano que podía entonces resultar al público, y cómo le ayudaba a ponerse en situación de recepción positiva. Pero seguro que hoy día estos mecanismos con pequeñas actualizaciones pueden seguir cosechando los mismos

resultados. Para Exarchos si en la obra *Arena conta Zumbi Boal* alcanzó un resultado esencialmente musical, que podríamos caracterizar como una "samba dramática", en *Tío Patilludo* el elemento musical se presenta más en forma de canción brechtiana, como cierre de cada momento culminante de la acción dramática. Según este autor, «la samba es la culminación, algo que inevitablemente llega cuando las palabras ya no bastan para expresar situaciones y la acción busca una salida melódica y la perfección del ritmo» (Exarchos 1977, p. 10). Por ejemplo, el cierre del primer acto se produce con un monólogo y la canción *El mundo va a ser libre de prepo*, que apoyada con proyecciones e imágenes de Walt Disney, Doris Day, MGM, publicidad kolynos... y con música del *Toreador de Carmen* de Bizet, ayuda a sentirse "libres". Una escena claramente heredera de la técnica Lectura con Refuerzo del Teatro Periodístico, primera modalidad teatral aparecida del Teatro del Oprimido (Boal 2009b, p. 48).

Otra canción significativa a resaltar se encuentra al final de la escena 10, como conclusión del diálogo entre el coro de estudiantes y el Tío Patilludo, donde éste consigue que canten con él:

“Callado, trabaje más, lararaleraralá.
 Democracia o tiranía,
 democracia o tiranía,
 todos vamos a progresar
 si pagamos siempre al día.
 (...)
 Trabaje sin entender, lararaleraralá.
 De dinero y sea honrado,
 pagando somos felices,
 en un país esclavizado,
 esclavizado,
 ¡esclavizado!”

Fiesta y felicidad para concluir lo que el personaje del Estudiante resume al terminar la escena: “Acabamos de tener nuestro primer diálogo con el poder establecido”.

Este mecanismo de inserción de elementos musicales en esta obra constituye un interludio instructivo y brillante que da a la obra el carácter de una auténtica celebración teatral (Exarchos 1977, p. 10). En los textos teóricos escritos por Boal en el exilio argentino, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* y *Teatro del oprimido*, el autor recoge esta reflexión:

Al principio, el teatro era el canto ditirámico: 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 al pueblo, separando actores de espectadores: gente que hace y gente que mira: ¡se terminó la fiesta! Segundo, entre los actores, separó a los protagonistas de la masa: ¡empezó el adoctrinamiento coercitivo!

El pueblo oprimido se libera. Y otra vez se adueña del teatro. Hay que derrumbar los muros. Primero, el espectador vuelve a actuar: teatro invisible, teatro foro, teatro imagen, etc. Segundo, hay que eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales: Sistema Comodín (1974, p. 143).

Se puede decir que Boal en aquellos años, entre otros mecanismos, con la música, estaba recuperando la fiesta del teatro, y empezando a explorar técnicas para derrumbar los muros que se habían implantado en el mismo.

Porque musicalmente hablando, se puede describir *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* como Samba, porque este es el ritmo que luce principalmente en la fiesta del carnaval brasileño, y esta obra puede pasar perfectamente por una mascarada carnavalesca. A través de las distintas escenas veremos pasar además de al Tío Gilito, a otros personajes del comic como Batman, Robin y Superman de la editorial DC, Mandrake

y Narda de las populares tiras de los periódicos, o el personaje de Disney Jose Carioca. De acuerdo con Exarchos, ya que en esta obra emerge claramente América con su doble cara, la elección de los héroes de dibujos animados se hace para que Boal retrate la Norteamérica dominante, a través del mundo esquemático y reaccionario de los cómics, conocido por las masas más amplias, en contraposición a la comprometida Sudamérica con su despreocupada alegría (1970, p. 11). Respecto a José Carioca, es el brasileño amante del carnaval, creado por Disney como parte de una estrategia llamada "política de buena vecindad" dirigida por el gobierno de Estados Unidos para mejorar las relaciones y conseguir apoyo político de los países latinoamericanos (Elisio dos Santos 2007), que tiene ecos con las situaciones políticas plasmadas en esta obra.

En la escena 4, entre bailes, aparecen una serie de personajes "tipo" dignos de preciosos disfraces/caracteres carnavalescos. Son presentados el Mexicano, con Zorba el griego de la película de Cacoyannis², con el indio Gunga Din del poema de Kipling y con el japonés Sakini de *La casa de té de la luna de agosto*. En otras escenas aparece el personaje Diosmoneda y la obra cuenta con las criaturas extraterrestres. Y continuamente son presentados personajes, la mayoría de las veces sin nombre propio, que son caracteres tipo: Ministro, General, Estudiante, Obrero, Reportero, Policía, Embajador, Mayordomo, investigadores, una socióloga, Madre, Novia... Es un desfile de máscaras de carnaval, fruto de la imaginación del autor, y espejo cargado de símbolos y contrastes que muestran esa sociedad latinoamericana que se encontraba en convulsión histórica durante aquellos años.

De alguna manera esto puede verse mejor en el siguiente tema que queremos analizar. De la mano de la música y el carnaval viene otro gran elemento estético a destacar de esta obra: el humor. En *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*, el humor es la mirada que deforma la realidad para leer situaciones y conflictos sociales desde metáforas, a la vez deladoras y cautivadoras para el público. Boal crea una brecha cómica entre la descarnada realidad y la mirada que sobre ella se produce desde las máscaras de este carnaval. Se cambia el lenguaje de tragedia, opresiones y conflictos de América Latina por una comedia llena de gags. No pierde su fuerza delatora y cuestionadora, y a la vez que invita a la acción para el cambio social.

El humor está construido a base de gags muy rápidos que, aunque son parte de un texto escrito y es claro que se basan en lo verbal y funcionan, se puede entrever toda su potencia para llevarlo al espacio visual, a través de la caricatura corporal de máscara, de la parodia, lo grotesco y la utilización de la música.

La escena 7 es trepidante y de manera cómica se pasa por varios personajes y situaciones, haciendo un recorrido con fina crítica a través del humor por roles como los políticos y los científicos, y las desigualdades sociales. Tiene algunos gags verbales con los que podría pensar la audiencia que se encuentra ante un texto de René Goscinny: "Está investigando qué es lo que nuestro país debe investigar", o "Puede publicarlo si quiere, pero no le cuente nada a nadie". Recuerdan a "¿La oficina de información? No lo sé. Vaya a información y le informarán" en *Astérix legionario*. Permitámonos pensar que tal vez la conexión de estilo viene por la cultura común: Goscinny es un francés que pasó su infancia y adolescencia, y construyó sus referencias en Argentina, y esta obra está escrita en el exilio argentino por un Boal brasileño, que llegará a vivir en Francia. Hay que pensar que en el año 1971 que Boal escribe este texto, Goscinny está escribiendo *La residencia de los dioses*, una obra de madurez que es una sutil crítica a la especulación inmobiliaria y sus excesos que se vivían en Francia en esos años. Y tal vez es más que casual, porque en *Asterix* el tema de fondo de toda la serie, y en concreto en *La residencia de los dioses* es el mismo que en *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*: una invasión de otras gentes.

Pero hablando de humor y Argentina, es obligado recordar al gran humorista argentino Joaquín Salvador Lavado Tejón, Quino, maestro en el gag sintético, siempre en pocas viñetas, imágenes sencillas y diálogos breves, y consiguiendo transmitir grandes reflexiones

² *Zorba, el griego* es una película británico-griega de comedia dramática de 1964, dirigida por Michael Cacoyannis, y basada en la novela *Vida y aventuras de Alexis Zorbas* de Nikos Kazantzakis, que es una de las novelas más conocidas y quizá más populares del autor, publicada por primera vez en Atenas en 1946.

al lector. Es importante señalar que, mientras Boal escribía este texto en Argentina, Quino estaba escribiendo sus tiras más emblemáticas: *Mafalda*, una obra que abarca desde 1964 hasta 1973. Concretamente, en 1971, año de la publicación que nos ocupa, se encontraba en un gran momento y acababa de empezar a publicarse en Europa. El hecho de que Boal haya llenado *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* de referencias comiqueras, aunque los personajes de Quino no aparezcan en ellas, hace posible establecer conexiones entre las obras de los dos autores. Los diálogos, especialmente breves, ingeniosos y cómicos, que revelan verdades profundas simultaneadas con un humor acertado, son rasgos comunes en la obra de Boal y Quino.

Hay elementos de humor basados en clichés y tópicos, un humor grotesco, que se entiende que pueden acercar el texto al público popular.

En la escena 21 se produce una especie de intermedio cómico con protagonistas los superhéroes, donde se desvelan sus relaciones amorosas, y aparece un humor basado en el sexo y diferentes tópicos. La escena 27 vuelve a poner a los superhéroes en una imagen quebrada, mostrando la infidelidad de Narda, el amor callado e imposible de Robin hacia ella, y el amor de Batman hacia Robin. Son escenas al estilo de las fotonovelas y comedias televisivas. Boal ya había utilizado el Teatro-fotonovela como técnica del Teatro Popular, desarrollando un antídoto crítico para lo que él llamaba una verdadera epidemia, de fotonovelas, vehículo de la ideología de las clases dominantes (Boal 2009b, pp. 53-54).

Esta secuencia se cierra en la escena 29, donde vuelve a ser usado el mensaje radiofónico/TV que nos recuerda al Teatro periodístico. Y concluye con el mensaje del Presidente que, cierra esos extraños episodios amorosos de los superhéroes, e incluso de las relaciones familiares apuntadas en la escena anterior, sentenciando: "el amor verdadero, el único amor, es el amor al dinero".

Pero en *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* hay momentos donde el humor es muy inteligente. Tenemos paradojas imposibles: "¡Qué desolación! ¡Todo el país es ya mío! ¡Aquí ya no puedo enriquecerme más! Dios mío, Dios mío, es la muerte". Y se puede encontrar el uso de una fina ironía sobre los equilibrios poder, como cuando usa el término "potenciales oprimibles".

En la escena 5 el lector asiste a una asamblea estudiantil digna de La vida de Brian de Monty Python. Aunque al final en la escena de Boal se levantan para pasar a la acción, el diálogo parece abocado a argumentaciones y contraargumentos, que se suceden y contradicen. Pero en realidad van mostrando más contradicciones y fallas del sistema. Además, volviendo sobre este conflicto cómico que se desarrolla en la asamblea estudiantil, en la escena 21 Superman argumenta que "las criaturas hablan mucho, pierden su fuerza, y entonces nosotros nos volvemos más fuertes". Ante las fuerzas sistémicas y los problemas sociales, Boal siempre ha llamado a la gente a pasar a la acción y de espectadores pasivos a convertirse en actores activos, espect-actores (Boal 2006, pp. 9-10). Como él mismo argumenta, el teatro es acción, es un ensayo para la revolución (Boal, 2009, p. 61).

Boal no usa un humor absurdo para mostrar sus opiniones políticas y criticar desde el doble sentido, sin que pueda ser objeto de censura por las elites. Lo que dice es claro. Augusto Boal, recién salido de la cárcel y de la tortura, en el exilio, apuesta por el humor como manera de comunicarse y de transmitir su pensamiento sociopolítico, y con humor llama a la reflexión y a la acción. Se puede así reconocer a un Boal, lejos de las sombras que conllevan términos como "oprimido", como una persona positiva y dispuesta, con esperanza y coraje, a una lucha por la transformación social.

Y así entramos en el último tema que queremos comentar en esta reseña: el pensamiento sociopolítico de Boal que se descubre en este texto. *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* empieza con un "Érase una vez un bello y gran país donde todos eran felices (...) Y todos eran muy felices porque no había lucha de clases". Boal deja claro su objetivo desde el principio de la obra: quiere exponer las contradicciones y ambigüedades sociales de la

realidad latinoamericana, aspirando a contribuir a la conciencia crítica del público y a la acción para el cambio social.

Un elemento muy interesante de esta obra es el planteamiento de una invasión a través de infiltración indetectable solo entre estudiantes, obreros, campesinos, mujeres... No es solo una revolución armada y visible, sino que puede haber transformaciones sociales invisibles, constantes, crecientes. Sin embargo, en ese país ficticio se concede el permiso a matar a cualquiera de las personas pertenecientes a los grupos citados, por poder ser un invasor, aunque no lo sea. Recuerda a la represión que acababa de vivir el autor en sus carnes, pero desgraciadamente, también nos hace resonancias de situaciones en las que, aun en la actualidad, se esgrime un derecho a la legítima defensa pero que a menudo no es proporcional y genera víctimas civiles colaterales.

A la hora de hablar de represiones en la escena 20, hay un análisis de las diferentes formas de violencia que Boal pretende poner de relieve en la obra. Más concretamente, aparte de las formas visibles de violencia que todos pueden observar, hay una referencia a las formas invisibles, más profundas y más peligrosas, como son la violencia estructural y la cultural (Galtung, 1990). De forma característica, Boal señala: "la sangre es apenas una de las formas de violencia, inclusive una de las menos usadas porque es muy escandalosa", y habla de que hay "dos especies de torturas, una es espectacular, teatral, y otra pasa casi desapercibida, invisible a simple vista, discreta: el hambre, la miseria, el desempleo". Es otra invasión indetectable...

Y lo invisible recuerda al Teatro invisible, donde Boal buscó despertar a la acción libre a las personas sin que fuesen conscientes de que eran espectadores-receptores de una acción teatral (Boal 2009b, pp. 49-53). Su más personal "invasión indetectable".

En la escena 10 Boal no pierde la oportunidad de comentar cómo funciona el capitalismo y el neocolonialismo, tal y como estaba al uso en Latinoamérica de la mano de EE. UU., a través de una escena cómica, donde Tío Patilludo ofrece sus "servicios" al Presidente. Boal, incluso, decide que el Tío use términos en inglés en este momento de la obra. Cargada de humor y con canciones a ritmo de musical, esta escena ayuda a enfatizar las trampas del sistema. Los estudiantes y obreros aparecen como coro o masa que dialoga con los protagonistas y otros roles que poseen el poder, ya sea político o económico. En general, es recurrente en la obra el uso de una función coral entre diferentes grupos sociales, las masas populares. Como ha quedado señalado más arriba, hay roles que aparecen como tipos, Estudiante, Obrero... reflejando grupos sociales, sin nombres propios, fotografiando la sociedad más que a personas protagonistas. Sin embargo, hay escenas donde sí aparecen nombres propios para algunos de esos tipos de personajes. Un curioso ejemplo es Vladimir, un estudiante especialmente activo de la asamblea estudiantil. Como si su nombre quisiese hacer una indirecta referencia a cierto país y su revolución.

Otras problemáticas de la sociedad que Boal decide sacar a la luz, pueden verse en la escena 13. En esta ocasión, un Embajador extranjero explica cómo organizar una contrarrevolución sin tener que llegar a la guerra, como esas auspiciadas por EE.UU. en aquel contexto, y en otros más recientes. En la escena 24 este Tío Patinhas habla de profesionalizar la guerra, y como dueño de todos los negocios seguro que hoy día también abrirá empresas de Mac Armas y de Mac Mercenarios... Y en la escena final se presenta la paz y la libertad alcanzada, con un pueblo en la ruina y ente cadáveres, y una economía destrozada, que para resucitarla se necesita la ayuda del Tío Patinhas, que a su vez se enriquecerá, se mantendrá su presencia y ayuda ya para siempre, al igual que la presencia de la fuerza armada/superhéroes. Leer este texto no es solo permite ver la sociedad y la situación de cuando fue escrito, se pueden ver terribles paralelismos con nuestros días, lo que lo convierte en un texto sugerente para representarlo hoy.

Nos conmueve al final de la obra la escena 28, donde, sintéticamente y con una cadencia poética, se muestran las consecuencias de este conflicto violento y la guerra. Preguntas: ¿dónde están hijos, novios, soldados...? Y respuestas: diciéndonos que están muertos, en la cárcel o aun luchando...

Y ante todas estas situaciones de violencias, cuando se le vienen encima a uno, ¿cuál es la respuesta a dar?, ¿cuál es la respuesta por la que apuesta Boal? En el texto se habla de pasar a la acción, se pueden entrever respuestas armadas y violentas, pero también vemos en la escena 24 cómo parece que el autor se decanta por la solución dialogada. Pero el final de la obra tiene un sabor amargo, el diálogo fracasa y muestra lo que ocurriría de forma inevitable y oscura en Latinoamérica. La orgullosa ironía y la profunda conciencia de la realidad que brillan en esta obra permanecen inalteradas, apuntando a un futuro mejor (Exarchos 1977, p. 12). Esta fue, al fin y al cabo, la visión de Boal, que le llevó a crear el sistema del Teatro del Oprimido, donde los procesos de la Poética del Oprimido son llamadas a la liberación, centrados en la acción a través del teatro. Coincidiendo con Freire, que sostenía que el diálogo es una precondition básica para la humanización real de las personas, que necesitan investigar su pensamiento sobre la realidad y su acción sobre la realidad (praxis) (Freire, pp. 106-107, 137), a través de su obra, Boal sirve al objetivo de la conciencia crítica de la realidad y de la acción para la transformación social con absoluta coherencia.

“Actores somos todos nosotros, el ciudadano no es aquel que vive en sociedad: ¡es aquel que la transforma!” (Boal 2009a).

Referencias

- Abellán, J. (2001), *Boal conta Boal*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Baraúna, T. y Motos, T. (2009). *De Freire a Boal: Pedagogía del Oprimido. Teatro del Oprimido*. Ciudad Real: Naque.
- Boal, A. (2019). *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*. Buenos Aires: Interzona.
- Boal, A. (2009b). *Teatro del oprimido*. Barcelona: Alba.
- Boal, A. (2009a). Mensaje Internacional del Día Mundial del Teatro 2009. [Online] Paris: International Theatre Institute (ITI). https://www.world-theatre-day.org/es/pdfs/WTD_Message_2009_ES.pdf
- Boal, A. (2006). *Legislative Theatre*. London & New York: Routledge.
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba.
- Boal, A. (2001). *Hamlet and the baker's son*. London & New York: Routledge.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*. México D.F.: Nueva Imagen.
- Boal, A. (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Elisio dos Santos, Roberto (Septiembre de de 2007). Zé Carioca y la cultura brasileña. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* 2(7) 177-188.
- Exarchos, T. (1977). (Prólogo y traducción) En A. Boal, *Θείος Πάππας [Tío Patilludo]*. Atenas: Dodoni.
- Freire, P. (2005). *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Continuum.
- Galtung, J. (1990). Cultural Violence. *Journal of Peace Research*, 27(3), 291-305.
- Sanctum, F. (2009). El curinga: un investigador de alternativas. En T. Baraúna y T. Motos, *De Freire a Boal: Pedagogía del Oprimido. Teatro del Oprimido*. Ciudad Real: Naque, 125-139.