

El teatro del oprimido como práctica de Comunicación-Educación capaz de incidir en los imaginarios sociales

Andrea del Pilar Forero Hurtado

Introducción

La comunicación, campo de conocimiento en construcción que ha tenido una evolución propia paralela a la historia moderna, ha sido entendida como la que facilita la construcción de comunidad, la que permite la transmisión de un mensaje y, ahora, en Latinoamérica, la que posibilita el diálogo. Aunque la comunicación de la academia se sigue interesando más por los medios masivos y la educación institucionalizada, las cuales reproducen dinámicas homogeneizantes, estas atraviesan profundas crisis, causadas por la desestabilización de los conceptos que se daban por ciertos; así, la verdad, el tiempo, el espacio, el lenguaje y el conocimiento se cuestionan y se vislumbran múltiples posibilidades de ser y de hacer. Esta “debilidad” constituye la “fuerza” de la propuesta de la Comunicación-Educación que rescata las prácticas, los saberes y los discursos sociales que circulan en la cultura y cuya legitimación está dada por la cotidianidad.

Una de esas prácticas generadoras de discursos sociales desestimados por la comunicación tradicional es el teatro; en particular, el social, que es hecho por la gente, por personas que no necesariamente se denominan o tienen formación como artistas, realizado en espacios no precisamente teatrales y que en forma y contenido buscan plasmar la realidad de cada público/comunidad, logrando objetivos de participación e interpelación constante con los individuos o los colectivos con el potencial emancipador y de cambio social que subyace en el arte.

Es de anotar que para la comunicación social el valor político del teatro es desconocido; para la educación es una herramienta didáctica poco explorada y, para el mismo teatro tradicional, es una manifestación de baja calidad estética, incluso denominado “parateatro” (Proaño, 2013, p. 24). Así, hablar de Teatro Social es enfrentarse a una sucesión de invisibilizaciones, que van desde la academia hasta el ámbito mismo de las artes y, dentro del teatro, el de carácter social, es el más relegado, el más desdeñado, pues hay quienes piensan que el arte debe ser estilizado y realizado por profesionales, no por gente “cualquiera”, de “cualquier manera” o en “cualquier espacio”. En ese sentido el Teatro del Oprimido cuestiona al mismo Teatro.

Tanto las epistemologías latinoamericanas como el Teatro Social cuentan con una identidad propia que viene de la misma corriente de la Pedagogía del Oprimido. En el caso del Teatro del Oprimido, sin saber, es una reivindicación del arte en los campos de la comunicación y la educación configurándose como una fórmula poco explorada y cuestionada por su carácter transgresivo a lo tradicional que le da ese carácter de invisibilizado o subvalorado y por la resistencia que representa ante las formas hegemónicas de transformar imaginarios, y así, las situaciones de opresión.

El Teatro del Oprimido

El Teatro del Oprimido es una estrategia comunicativa y pedagógica, desde el teatro, creada por el escritor, dramaturgo, actor y director de teatro Augusto Boal en la década de los 70, a partir de las tesis de la Pedagogía del Oprimido del también brasileño Paulo Freire y de los postulados del Teatro Épico de Bertolt Brecht (Villegas, 2005, p. 177). Como en la pedagogía de Freire, esta estrategia no consiste en una pedagogía *para* el oprimido, sino que por el contrario, es una pedagogía desde él; es decir, las personas construyen su realidad a través de las circunstancias que genera el devenir cotidiano. Los textos que el individuo construye le permiten reflexionar y analizar el mundo en el que vive, pero no para adaptarse a él, sino para transformarlo (Freire, 1975, p. 150).

Para hablar de Teatro del Oprimido es necesario hablar del cambio social a partir del debate público sobre temáticas sociales pues lo que busca no es dar cátedra, sino generar un espacio para las transformaciones, a partir de la

metáfora de “actuar” en escena con la de “actuar” en la vida real, de hacer, tomar partido; en palabras de Boal, “La capacidad de verse actuando, de analizar y re-crear lo real, de imaginar e inventar el futuro” (Boal, 1980, p. 16)

Esta modalidad teatral de Boal nace con el fin de romper los esquemas teatrales de la época, en los que el público era pasivo, procurando la desmecanización de los actores y la democratización en la sociedad. En este sentido, el Teatro del Oprimido tiene un espíritu netamente político, ya que busca la mejora en la vida de los grupos sociales más desfavorecidos aunque hay ocasiones en que se ha usado con otros fines “despolitizados”, cayendo en lo que se podría llamar una manipulación ideológica, que no representaría ningún cambio social. La propuesta de este brasileño permite reconocer las opresiones y combatirlas desde lo que sería su propia liberación (Boal, 2001, p. 306).

En el Teatro del Oprimido se presentan situaciones de conflicto, algunas veces protagonizadas por la misma comunidad que las vive y otras por un grupo de teatro que ha profundizado en la temática a través de una investigación previa. Quien participa de una u otra manera a una función de Teatro del Oprimido, tendrá la oportunidad de evidenciar la condición de opresor y oprimido; en esta forma artística se posibilita y estimula en los participantes la capacidad de analizar los problemas de manera integral, de comportarse constructivamente en momentos de conflicto renunciando a la violencia y desarrollando la capacidad de diálogo y de búsqueda conjunta de soluciones a los problemas de su cotidianidad social. De esta manera, se procura que no hayan espectadores, pues quien está en el público empieza siendo espectador, luego *espectador*, protagonista y creador, una persona capaz de reflexionar su pasado, modificar el presente y recrear el futuro (Boal, 1980, p. 16).

Este ejercicio teatral procura mantener un diálogo colectivo entre los actores y el público, de manera que en cualquier momento puede invertir los papeles logrando un espacio de relaciones horizontales y educativas, en un claro proceso de inclusión social (Boal, 1974, p. 84). De esta forma, la esencia del Teatro del Oprimido radica en entender y replantear las estructuras de poder, potenciando la escucha y permitiendo que las soluciones de conflicto se den desde los propios involucrados. Así pues una obra de este tipo, normalmente es construida en equipo y basada en hechos reales.

Considerando todo lo anterior, el Teatro del Oprimido necesita de condiciones especiales para su práctica, para lo cual cuenta con ejercicios y juegos que trabajan con los sentidos y que constituyen lo que Boal llamó la “Estética del Oprimido”; sentir lo que se toca, escuchar lo que se oye, observar lo que se mira, estimular varios sentidos, entender lo que se dice y se oye (Boal, 2006). En una producción de esta clase de teatro, el espacio y el tiempo serán acordados con la comunidad, la duración de la puesta en escena no debe ser mayor a 20 minutos; la escenografía, el vestuario, la música y la iluminación se construirán a partir de recursos reciclados; los personajes deben ser bien caracterizados y poseer acciones significativas para que a la hora de ser sustituidos sean fácilmente identificables, ya sea por sus gestos, por su vestuario y/o por su voz (Boal, 1974, p. 69).

Por otra parte, en las situaciones que se plantean en una pieza de Teatro del Oprimido hay alternativas de transformación pues, siguiendo a Boal, no hay campo para la fatalidad ni para situaciones en las que no se pueda hacer nada. Así, tanto para Freire con la pedagogía, como para Boal con el teatro, “Lo que fue construido históricamente puede ser deconstruido y reconstruido históricamente. (...) Estamos asumiendo la historia como posibilidad y no como fatalidad” (Gadotti, 2009, p. 5).

El Teatro del Oprimido rompe con la pasividad propia del espectador teatral en la que unos observan el producto de lo que otros hacen que los sujetos partícipes asuman un rol activo en la reflexión y la acción que se procura a partir de las actividades en los talleres y en las escenas de modo que, la metodología innova con la figura del *espectador* o espectador activo, que es quién podrá proponer alternativas en la historia reemplazando al actor y tomando su lugar para jugar el cambio en la escena; o bien, pidiéndole al actor que obre de determinada manera en el escenario para jugar modificaciones en la escena. A partir de los aciertos y dificultades, allí encontradas, se abre nuevamente la reflexión y el debate, se dialoga en acción, poniendo el cuerpo al conflicto para pensar y debatir con otros; como diría el maestro de teatro argentino Raúl Shalom: (2015) “aquello a lo que no se le puede poner el cuerpo, no se le puede poner la palabra”. No se hace a partir de ideas previas y abstractas sobre el conflicto, sino desde las experiencias vividas en escena.

Para comprender a Augusto Boal vale la pena la frase “No basta consumir cultura, es necesario producirla. No basta gozar del arte, es necesario ser artista; no basta producir ideas, es necesario transformarlas en actos sociales

concretos y continuados" (Boal, 2009, p. 18). Desde la autonomía individual a la reflexividad colectiva, se puede hablar de dos principios fundamentales para hacer Teatro del Oprimido: primero, ayudar al espectador a transformarse en un protagonista de la acción dramática para que pueda hacer lo segundo, que es transponer a la vida real acciones que ha ensayado en la práctica teatral.

El Teatro del Oprimido como práctica de Comunicación-Educación

La práctica del Teatro del Oprimido se configura como una propuesta de educación horizontal y dialógica, en donde tanto el error como el conflicto son valiosos: en este caso no se consideran fallos ni motivos de escarnio ni de sanción, sino de etapas necesarias que permiten unos aprendizajes que no se darían de otra manera. En este contexto la crisis, la situación de opresión, se considera una oportunidad, una posibilidad de dialogo.

Las metas de la educación liberadora, a la cual se refiere Kaplún o Freire, son las mismas que las del Teatro del Oprimido, básicamente favorecer en el educando la toma de conciencia de su propia dignidad, de su propio valor como persona y ayudar al sujeto de la clase popular a que supere su "sentimiento aprendido" de inferioridad, a que recomponga su autoestima y recupere la confianza en sus propias capacidades creativas. El principio de aquella es que "solo el diálogo comunica" (Freire, 2007, p. 104).

La enajenación, entendida por Freire (2007) como una ideología inmovilizante que pone fuera del sujeto las condiciones de su existencia, haciéndolo experimentar las condiciones históricas como determinaciones naturales o inmanentes, lo que tiene como consecuencia la sensación de la imposibilidad de cambiarlas. Desde esta perspectiva freiriana, que inspira también al Teatro del Oprimido, es necesario tener siempre en cuenta entonces la misión educativa de la actividad artística, su carácter pedagógico, y por ende su carácter combativo. El teatro visto de esta forma no es solo un arte, sino un arma desideologizante (Boal, 1996). No se trata de adaptar ni de crear conciencias, como podría necesitar un teatro didáctico; se trata de movilizar las conciencias en el ejercicio de la práctica comunitaria, donde interactúan personas externas e internas de la comunidad, con

técnicas en constante movimiento y construcción, hacia una realidad que dignifique la existencia de cada participante. Esto se consigue a través de la acción concreta, en escena. Boal dirá: “¡El acto de transformar es transformador! Transformando la escena, me transformo” (Boal, 2009, p. 180).

En este mismo panorama, recordemos que la comunicación educativa, dentro de su desarrollo teórico y metodológico en América Latina, “parte de la participación de la gente en la generación y apropiación de conocimientos, en el intercambio de experiencias, en el reconocimiento de su propia situación social, en la recuperación de su cultura y de su pasado” (Prieto & Cortés, 1990).

La coincidencia entre los lineamientos del Teatro del Oprimido y los de la Comunicación educativa se hace patente al entender que una comunicación entendida como educativa,

tiene como protagonistas a los sectores en ella involucrados; refleja las necesidades y demandas de éstos; se acerca a su cultura; acompaña procesos de transformación; ofrece instrumentos para intercambiar información; facilita vías de expresión; permite la sistematización de experiencias mediante recursos apropiados a diferentes situaciones; busca [...] una democratización de la sociedad basada en el reconocimiento de las capacidades de las grandes mayorías para expresarse, descubrir su respectiva realidad, construir conocimientos y transformar las relaciones sociales en que están insertas. Partimos de la necesidad de jugar lo comunicacional en todas sus posibilidades, desde lo masivo hasta la relación directa, pasando por la labor institucional. Pero lo fundamental está en la diferencia entre persuasión y comunicación. Aún desde lo masivo puede hacerse comunicación educativa, ofreciendo recursos para resolver las propias situaciones y para apoyar los procesos de apropiación de la oferta científica y cultural en determinada coyuntura social (IICA, 1989, p. 11).

Incluso, al pensar en los espacios de la Comunicación y de la Educación, se coincide con el Teatro del Oprimido, pues estos ya no son cerrados e inflexibles, no se hace comunicación solo en las instalaciones de una emisora, no se toma clase sólo en el aula, no se hace teatro en un espacio teatral; los lugares se adaptan y asumen roles simbólicos. Con el tiempo pasa algo similar, para Boal, una sesión del Teatro del Oprimido no termina nunca, pues lo que en ella acontece será replicado en la propia vida. De la misma manera para Kaplún la educación es un proceso permanente, que se hace en la vida (Kaplún, 2002, p. 45).

La incidencia del Teatro del Oprimido en los imaginarios sociales

Para Armando Silva, un imaginario no es un espejo de la realidad, pero sí es integrador de ella, pues define estructuras de comunicación en procesos que le dan forma y sentido a la existencia de las personas (Silva, 2012). Es a partir de esas estructuras que se da la red simbólica a la cual se refería Castoriadis, una red que va desde la individualidad subjetiva hacia el entramado colectivo (Castoriadis, 2001). Esto se relaciona con el Teatro del Oprimido en la medida que en éste se da texto al contexto, es decir, se nombra lo que hasta el momento no tenía nombre, se narra lo que pasa y de lo que ante no se habría hablado, lo que pasa en la cotidianidad que muchas veces son situaciones de opresión que son normalizadas.

En este sentido, el concepto de imaginario se construye constantemente dada la repetición cíclica de los discursos y las acciones que al naturalizarse se convierten en “verdad”. Así, siguiendo al mismo autor (2012), lo imaginario se materializa como una verdad profunda construida socialmente y concretada en los efectos sociales. El Teatro del Oprimido se nutre del cuestionamiento a esas verdades.

Desde esa perspectiva, el concepto de imaginario permite entender las realidades individuales y colectivas así como la construcción de sentidos y la comprensión de fenómenos sociales, como lo diría en su momento Pintos (1995). Así, se podría decir que los imaginarios sociales son conceptos que las personas saben, que tienen aprehendidos, pero que no entienden muy bien el porqué de ese conocimiento, simplemente se sabe porque alguien se lo enseñó sin dar espacio a las posibilidades de la duda razonable (Pintos, 1995), lo cual significaría que si los imaginarios sociales son instituidos socialmente y los individuos quisieran cuestionarlos existe la posibilidad de su transformación.

Retomando a Castoriadis, la institución imaginaria de la sociedad se relaciona con la creación de significaciones que en la práctica estética serían autónomas (Castoriadis, 1998). Esto sugiere que esas significaciones autónomas pueden fortalecer los imaginarios pero también podrían transformarlos a través del ejercicio estético con el fin de un cambio social, en un proceso permanente, como la educación planteada por autores como Boal o Kaplún.

De esta forma, los sujetos superarían sus imaginarios y confiarían en su capacidad creativa (Kaplún, 2002, p. 48), de manera que los límites entre el pensamiento y la acción se encuentran, permitiendo relaciones recíprocas aunque heterogéneas.

La capacidad creativa permitiría objetivar los imaginarios y repensarlos en una transformación intrínseca de los sujetos, y esa percepción de continuidad y solidez que generan los imaginarios y que les permiten explicar lo que acontece en un “orden social” (Pintos, 1995), generaría una percepción de mayor solidez, esta vez basada en la propia razón. En sí los imaginarios sociales permiten entender la naturaleza de las sociedades, caracterizándolas en su complejidad, pero también en sus singularidades representadas por la institucionalidad, la regulación de los miembros de la sociedad, por las maneras de sentir y de pensar. Así, las sociedades cuentan con esa relativa solidez “instituida”, pero también tienen el potencial de dinamizar su transformación a partir de lo “instituyente”, influido por lo social y lo histórico. Esto es lo que se trata en el texto “Institución imaginaria de la sociedad” (Castoriadis, 2010). En fin, la institución imaginaria social es obra de un grupo de personas que trasciende al resto de los individuos y que provee las significaciones y los medios para comunicarse, pero ante los dispositivos adecuados, como la presentación del Teatro del Oprimido se podría pensar en sus transformaciones a partir de la mera reflexión.

En otro orden de cosas, para Castoriadis (2010) lo imaginario no está “ahí” ni es independiente; lo imaginario es constitutivo del ser humano, y la sociedad no tiene una potencia creadora por sí misma, ni es sostenida solamente por unos sujetos individuales. Por el contrario, propone la expresión “imaginario radical” reconociendo la potencia de creación de formas sociales; de esa manera identifica el valor de la intención frente a la de la estática.

En síntesis, la sociedad no es la suma de individualidades inconexas, son más bien redes de convivencia social invisibles, las cuales sí permiten cambios: las transformaciones que se han dado dependiendo de los momentos históricos y las sociedades a las que pertenecen. Las sociedades imponen ciertos comportamientos como correctos y cada individuo desarrolla mecanismos de autocontrol, pero a partir de la amenaza y del miedo, a pesar de lo cual, hay quienes logran trasgredir ese orden y transformar sus realidades y consecuentemente también su red compleja de relaciones sociales.

Por esta razón se puede decir que el Teatro del Oprimido cuestiona lo “correcto” de los comportamientos impuestos, da la libertad para expresarse y romper el “orden social” que muchas veces es de opresión o dominación, y permite que se piense colectivamente la posibilidad de transformar las realidades y, aunque no se llegara a hacer, la sola posibilidad de pensarlo genera algún tipo de transformación que podría también causar efectos en su red compleja de relaciones sociales. Por otra parte, podríamos decir que a partir de esta metodología sí es posible construir imaginarios, y seguramente transformarlos, pero a partir de desaprender, de deconstruir, de desarmar, por ejemplo las perspectivas y las relaciones, emulando lo expresado por Freire: siendo conscientes de que el conocimiento es circular y que todos poseemos un poco de él.

En ese sentido, ejemplos de términos relacionados con las opresiones a desaprender son “alumno” (etimológicamente: sin luz) o “víctima”, pues el oprimido no es víctima, sino un agente de cambio de las realidades, y el reto de la comunicación educativa es entonces, inventar nuevos vínculos, entender la complejidad del ser humano y generar dinámicas coherentes, que sean capaces de dejar los estancamientos, de arriesgarse y desaprender.

Ejercicios como los del Teatro del Oprimido le da la oportunidad a quienes lo desarrollen de desaprender y de despertar sus sentidos, de rescatar los procesos, de profundizar desde la individualidad pero también desde la colectividad, en pos de exteriorizar los temores, rabias, frustraciones, y ponerlas en juego con libertad y para liberarse, aun con las limitaciones que se nos presenten, porque en este juego de poderes es difícil definir al opresor y al oprimido, ya que ellos tienen detrás suyo a otros opresores u oprimidos, pero más difícil aun es transformarlos, sobre todo cuando tenemos una única arma: nuestro cuerpo, que es la evidencia, encarnación y testimonio de procesos políticos, culturales e históricos. Desde el arte se permiten las revisiones de los modelos imperantes de subjetivación, posibilidades alternas ante la proliferación de las desvalorizaciones, los disciplinamientos y los controles.

La transformación de las situaciones de opresión

El Teatro del Oprimido se inscribe en el campo de la Comunicación-Educación porque permite la democratización del pensamiento, el intercambio y el diálogo de ideas para llegar a acciones concretas en pos del objetivo último: que el acto que transforma la realidad en escena, resulte un ensayo para transformar, también, la realidad fuera de escena. En este sentido, el Teatro del Oprimido y su metodología tienen una perspectiva liberadora, en la que se pueden abordar las diferencias y la exclusión social; la dialéctica permite un análisis de la práctica y una elaboración teórica permanente, de manera sistemática, ordenada y progresiva que sigue el ritmo de los participantes. Aporta, además, la pedagogía de la pregunta que rompe con la modalidad tradicional que se ha venido impartiendo: la pedagogía de la respuesta.

Tenemos entonces que el Teatro del Oprimido representa una comunicación horizontal y dialógica que permite hacer evidentes problemáticas sociales a partir de una puesta en escena en la que se representa una situación que denota la inequidad, la relación opresor/oprimido, pero no con el fin de acentuarla, sino para ponerla en cuestión, para exponerla a la reflexión y para plantear alternativas de transformación o de descarte del conflicto. Siendo así, la situación de opresión se convierte en dramaturgia pues de otro modo, este ejercicio se quedaría en mera terapia, y aunque es claro que el arte es terapia, también lo es, que ese no es el objetivo principal de este tipo de Teatro. Precisamente parte de su filosofía radica en que a pesar que las situaciones de opresión causen sufrimiento y dolor, los participantes sean capaces de divertirse con ello, generando alternativas de vida desde una dramaturgia compartida y en aras de la emancipación.

Entender la propuesta de Comunicación-Educación desde el teatro, implica revisar los conceptos legados de la modernidad, la necesidad heredada de clasificar, de aprobar o desaprobar, de olvidar la nueva acepción que tomó el término de comunicación referente a transmitir o informar y volver a la raíz de la palabra “communis” y entender que la comunicación es dialogo, intercambio y reciprocidad. De acuerdo con Gumucio

La Comunicación para el Cambio Social nace como respuesta a la indiferencia y al olvido, rescatando lo más valioso del pensamiento humanista que enriquece la teoría de la comunicación: la propuesta dialógica, la suma de experiencias participativas y la voluntad de incidir en todos los niveles de la sociedad, estos son algunos elementos que hacen de esta propuesta un desafío (Gumucio D., 2004, p. 5).

Una propuesta sencilla y a la vez compleja, es repensar la forma más elemental de comunicación: el diálogo. Por eso el reto que tiene el Teatro del Oprimido es el de comprender la comunicación desde una perspectiva relacional, un proceso de diálogo y participación democrático que se da a partir de relaciones recíprocas entre interlocutores que actúan alternativamente como emisores y receptores desde formas teatrales alternativas, ya sea por su forma o por su contenido. Y comprender que vale la pena hacerlas visibles y legitimarlas socialmente por su capacidad de transformación en los imaginarios sociales y por su valor comunicativo.

Los sentidos políticos y estéticos se expresan a partir de discursos polisémicos, que no siempre responden a estándares académicos ni son homogéneos, sino que por el contrario, lo que buscan son rupturas con los lugares comunes y desnaturalizar los pensamientos implantados desde la herramienta de la creatividad. Así, los recursos teatrales son formas de enunciación que deconstruyen, desestructuran, y muchas veces contrarían lo que dicen los medios masivos.

En este orden de ideas, desde el Teatro del Oprimido se proponen otros órdenes alternativos y se rescatan otras formas de relaciones que se han perdido en la contemporaneidad, como la de la comunicación directa, cara a cara, con el vecino o el compadre, una comunicación popular que no produce dinero, con poco público y que subvierte el orden con la idea de provocar a las personas, más aun cuando el teatro es, como el que trabajamos en esta investigación, hecho por la gente.

Y, aunque pareciera que el arte aún cuenta con cierta autonomía, por sus modos de acción dentro del campo de los bienes simbólicos, muchas veces se instala en el sistema reproduciendo los mecanismos estructurales de opresión. El Teatro del Oprimido podría ser un espacio de construcción de lo social, partiendo desde la facultad de escuchar las prácticas sociales, en las cuales se basa y a las cuales, en muchos casos, ha logrado transformar, dado a que además de una forma de arte es una práctica comunicacional y educacional, así como un fenómeno que se reconfigura con la evolución de la sociedad.

De acuerdo con Lola Proaño, en el Teatro del Oprimido se “corporiza la voz de grupos que se sienten marginados, expresa una visión del mundo alternativa y no obedece a los parámetros políticos y sociales contemporáneos del neoliberalismo en su organización” (Proaño, 2013, p. 24). La esencia de

este teatro está en entender y replantear las estructuras de poder, potenciando la escucha y permitiendo que las soluciones de conflicto se den desde los propios involucrados. El Teatro del Oprimido se constituye como una alternativa para el desarrollo social y humano para los individuos que serán agentes de su propio desarrollo, basado en los mismos principios del oprimido de Freire (Freire, 1996).

Conclusiones: El Teatro del Oprimido en Colombia

A pesar de que cuenta con una prolongada vida y solidez ideológica, el Teatro del Oprimido sigue siendo un movimiento minoritario en Colombia, al cual no se le da el mismo protagonismo que a otras formas artísticas, y su reconocimiento se debe más desde el ámbito de la pedagogía y de la intervención sociocultural (Motos, p. 25).

Hay que decir que el Teatro del Oprimido es practicado hoy en más de 70 países por diversos grupos sociales, campesinos, trabajadores, maestros, estudiantes, artistas, colectivos de mujeres, etc. A pesar de esto, si bien como metodología sigue siendo un movimiento minoritario y poco conocido en Colombia, se desarrolla como práctica de emancipación manteniendo sus principios de motivación a la participación, el debate y la generación de ideas, así como el carácter político y organizativo con que fue creado y que fortalece la comunicación y la educación popular. Esto se da aunque se le denomine con otros nombres: Teatro Comunitario, Teatro Político, Teatro Social, Teatro Revolucionario, Teatro Popular.

En conclusión, el Teatro del Oprimido se aleja de las formas jerárquicas y se convierte en un dispositivo alternativo a la estructura propuesta por el sistema capitalista. Por eso, es lógico que intente ser cooptado por intereses particulares que lo convierten en una herramienta “psicologizada”, desconociendo su potencial transformador. En esto radica la importancia de que la Comunicación-Educación se nutra de experiencias que reten su capacidad de complejizar las prácticas, oportunidades que se dan por ejemplo desde el Arte Popular.

Bibliografía

- Boal, A. (1974). *Teatro del Oprimido*. Buenos aires: Ediciones de la flor.
- Boal, A. (1980). *Stop! C'est magique*. Paris: Hachette.
- Boal, A. (1996). *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilización brasileira.
- Boal, A. (2001). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba.
- Boal, A. &. (2006). *Estética del Oprimido*. Nueva York: Routhledge.
- Boal, A. (2009). *Categorías del Teatro Popular*. Retrieved 20 de Mayo de 2016 from <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2014/02/categorias-del-teatro-popular.pdf>
- Castoriadis, C. (1998). *Imaginación, imaginario, reflexión*. In *Hecho y por hacer*. Buenos Aires: Eudeba.
- Castoriadis, C. (2001). *Imaginario e imaginación en la encrucijada*. In *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires: FCE.
- Castoriadis, C. (2010). *La institución imaginaria de la sociedad. El imaginario social y la institución*. Buenos Aires: Ed. Tusquets.
- Freire, P. (1975). *Pedagogía del Oprimido*. México: Editorial Siglo XXI.
- Freire, P. (1996). *Pedagogía de la esperanza*. España: Siglo XXI.
- Freire, P. (2007). *La educación como práctica de libertad*. España: Siglo XXI.
- Gadotti, M. (2009). *A Pedagogia E O Teatro Do Oprimido. Onde As Idéias De Freire Encontram As De Boal?* Rio de Janeiro: Primera Conferencia Internacional de Teatro del Oprimido.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gumucio D., A. (2004). *El cuarto mosquetero: La comunicación para el cambio social*. Investigación y desarrollo. Volumen 12 Número 1.
- IICA. (1989). *Comunicación para el desarrollo rural*. San José.

Kaplún, M. (1998). *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid: Editorial de La Torre.

Kaplún, M. (2002). *Una pedagogía de la comunicación (el comunicador popular)*. La Habana: Editorial Caminos.

Lindón, A. (2006). *Lugares e Imaginario en la Metrópolis*. Anthropos Editorial.

Motos, (s.f) T. Augusto Boal: *Integrador del teatro, del activismo social y político, de la educación y de la terapia*. Valencia: Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas. Universidad de Valencia.

Pintos, J. (1995). *Los imaginarios sociales. La nueva construcción de la realidad social*. From Instituto Fe y secularidad.: <http://idd00qmm.eresmas.net/articulos/imaginarios.htm#edn2>

Prieto D. (1992). *La Comunicación Educativa*. San José: RNTC, mimeo.

Prieto, D., & Cortés, C. (1990). *El interlocutor ausente. Notas y recomendaciones sobre investigación de expectativas de comunicación y validación de mensajes en torno a la infancia*. San José: RNTC.

Proaño, L. (2013). *Teatro y Estética Comunitaria*. Buenos Aires: Teatro del Siglo.

Shalom, R. (16 de Febrero de 2015). *Teatro del Oprimido*. (A. Forero, Interviewer)

Silva, A. (2012). *Imaginarios Urbanos*. Bogotá: Arango.

Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Ed. Galerna.