

**Teatro Foro:  
teoría y práctica desde la experiencia del grupo Teatro Avellana<sup>1</sup>**

**Forum Theater:  
theory and practice from the experience of the Teatro Avellana group**

Carlos Paniagua Arguedas<sup>2</sup>  
Universidad de Costa Rica  
carlos.paniaguaarguedas@ucr.ac.cr

**Resumen**

Este trabajo sintetiza algunas aproximaciones teórico-prácticas al Teatro Foro como estrategia de mediación pedagógica y construcción política. Se plantea una brevísimas revisión historiográfica, desde el teatro político de inicios del siglo XX hasta la implementación del Teatro Foro en el contexto costarricense actual; específicamente, se presenta la labor realizada por el grupo Teatro Avellana. Además, se explican algunas de las modificaciones metodológicas implementadas por esta agrupación y se expone un caso específico de aplicación.

**Palabras clave:** teatro foro, teatro para las personas oprimidas, mediación pedagógica, teatro aplicado, teatro político

**Abstract**

This article synthesizes some theoretical and practical approaches to Forum Theater as a strategy for pedagogical mediation and political construction. It proposes A very brief historiographical review, from the political theater of the beginning of 20th century to the current implementation of Forum Theater in the Costa Rican context. Specifically, this paper presents the work carried out by the troupe, Teatro Avellana. In addition, it explains some of the methodological modifications made by this theatrical group, and it exposes a specific case of application.

**Keywords:** forum theatre, theatre for the oppressed people, pedagogical mediation, applied theatre, political theatre

<sup>1</sup> La primera versión de este trabajo fue presentada en modalidad online el 3 de junio de 2022, como parte del Ciclo de Clases Abiertas en Artes Escénicas organizado por la línea de Certificación en Teatro Escolar vinculada a la carrera de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación, en el marco de las actividades del área de Teatro del Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile.

<sup>2</sup> Carlos Paniagua es Director de Teatro y Dramaturgo. Bachiller en Artes Escénicas, Licenciado en Artes Escénicas y Máster en Estudios de Cultura Centroamericana con énfasis en Literatura por la Universidad Nacional de Costa Rica. Director del grupo Teatro Avellana. Profesor del Sistema de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

Recibido: 1/09/2022

Aceptado: 8/11/2022

## **1. Introducción**

La sistematización de procesos artísticos-pedagógicos es todavía un tema pendiente, pues muchos de los trabajos que se realizan en comunidades o dentro de instituciones se mantienen en el anonimato y son pocas las publicaciones académicas que versan sobre el tema. Este escrito quiere contribuir a llenar este vacío porque se considera de alta relevancia la visibilización de este tipo de trabajos realizados por grupos de profesionales de la escena, no solo para dimensionar y valorar su labor, sino para repensar el rol social del teatro y su vinculación transdisciplinaria con otros saberes, donde la meta es buscar soluciones a problemas reales de la cotidianidad desde la ludicidad del arte, el juego y la pedagogía.

Este escrito está estructurado a partir de tres objetivos específicos. En primer lugar, exponer brevemente el recorrido histórico del Teatro Foro como antecedente para su implementación por parte del grupo Teatro Avellana, en Costa Rica. En segundo lugar, explicar la manera en que esta agrupación ha implementado la realización del Teatro Foro. En tercer lugar, evidenciar casos concretos de aplicación del Teatro Foro en el contexto costarricense ejecutados por el Teatro Avellana. El trabajo tiene un carácter descriptivo-analítico y se apoya en algunas fuentes bibliográficas para la construcción de líneas temporales y sustento teórico. A la vez, recurre a la reflexión realizada al interior de la agrupación por sus fundadores, entrevistas afines que han sido desarrolladas y observación participativa realizada en casi medio centenar de teatros foros.

## **2. Del teatro de Piscator al Teatro Foro del Teatro Avellana**

La determinación exacta de un acontecimiento teatral es una tarea difícil, puesto que el genio es un fenómeno mediado por una serie de aspectos contextuales que posibilitan su condensación. Sin embargo, con el fin de establecer una aproximación al menos ilustrativa o referencial al momento en el que surge el teatro político, es necesario mencionar a Erwin Piscator, alemán, como uno de sus principales propulsores.

Este teatro político fue una propuesta que pretendía trascender el arte, pues las condiciones materiales del proletariado empujaban, a principios del siglo XX, a la búsqueda de emancipación a través de conseguir mejores condiciones laborales. Piscator, en su propuesta de teatro proletario, pretendía despojar al hecho escénico de los adornos innecesarios para fines propagandísticos, ya que daba énfasis en los aspectos panfletarios que posibilitaran que el teatro contribuyera a la revolución encabezada por la clase trabajadora.

El teatro político, entonces, se inicia con la intención de no entregar arte al proletariado, sino propaganda consciente. No se trataba de un teatro para el proletariado, sino un teatro del proletariado. Se desterraba de la terminología teatral la palabra arte porque las obras de este nuevo teatro eran proclamas y con estas no se pretendía otra cosa que intervenir en los acontecimientos cotidianos; esto era hacer política (Díaz, 1976, p. 70).

Tras la experiencia de la Primera Guerra Mundial, la necesidad de generar nuevas dinámicas socioeconómicas y políticas era un mandato para la sociedad alemana. El teatro se posicionó

como un frente para este cometido; sin embargo, la propuesta de Piscator no terminó siendo tan contundente ni eficaz porque la narración de sucesos históricos que representasen la importancia de la sublevación del pueblo en diferentes períodos de la historia no iba más allá de la pretensión de piezas didácticas con las cuales generar conciencia de clase en el proletariado.

Pero la propuesta de un teatro que buscara la agitación en el espectador resultó atractiva para Bertolt Brecht, también alemán, quien vio una oportunidad para modificar las propuestas de Piscator con el fin de que el espectador tuviera un rol más crítico y activo en la búsqueda de soluciones a las problemáticas de su época. A partir de esta idea, Brecht desarrolló su propuesta del extrañamiento o distanciamiento teatral en tres ramas básicas del teatro. Primero, la actuación, de manera que la persona intérprete no se identifica con el personaje actuado ni pretende que el público lo haga, pues lo que busca es resaltarlo como un artefacto teatral que ficcionaliza una situación con posibilidad de ser cambiada. Segundo, la puesta en escena, donde apuesta por la generación de material escénico que irrumpa en la cotidianidad o realismo de las situaciones (por ejemplo, mediante cantos o bailes) para evidenciar la teatralidad y así evitar que las personas espectadoras se identifiquen o alcancen la catarsis con los personajes. Tercero, la dramaturgia, cuya propuesta es estructurar la pieza escénica en cuadros para evitar la sensación de progresión escalonada de la historia y así nuevamente evitar el riesgo de la identificación o catarsis con la historia representada (Braun, 1992).

Las propuestas brechtianas se mantienen vigentes en el campo de la teatralidad contemporánea, ya sea como posibilidad de método actoral, como disparador para la construcción de dispositivos escénicos atractivos y renovadores y por la diversidad de alternativas que ofrece para la construcción dramaturgica. Sin embargo, tanto la propuesta de Piscator como la de Brecht mantienen una línea de producción de sentido unidireccional (de intérprete a espectador) que carece de reciprocidad. Es decir, el hecho escénico es creado para ser experimentado por la persona espectadora, pero esta no tiene mayor posibilidad de intervenirla o modificarla, o sea, la consume como un producto terminado.

Esta lógica de creación reproduce la filosofía del arte como una producción del artista que no puede/debe ser intervenida por quien lo percibe/recibe. Con esta perspectiva pretende romper desde América Latina, durante la segunda mitad del siglo XX, Augusto Boal, brasileño. Su propuesta de un Teatro para las Personas Oprimidas considera pertinente utilizar la posibilidad política del teatro para cambiar las condiciones materiales de las personas que vivían explotadas por el sistema económico y/o por el régimen político.

Boal, por su intención de modificar el contexto sociopolítico a través de la práctica teatral, crea la propuesta del Teatro para las Personas Oprimidas. Su intención es democratizar el uso de la escena para alcanzar posibles soluciones a problemáticas reales. Dividió su trabajo en ejercicios para actores y no actores y la implementación de dispositivos escénicos específicos, por ejemplo, el Teatro Imagen. Este consiste en la producción de una especie de fotografía escénica en la que las personas intérpretes asumen un rol dentro de la imagen y sostienen un comportamiento para ser sometido a análisis por quienes lo observan. Otra propuesta es el Teatro Invisible. Este refiere a una intervención en el espacio público donde las personas que la observan no saben que están presenciando una situación ensayada o al menos estructurada, en la que se plantea una problemática específica y se incita a que el público intervenga, tras lo cual las personas intérpretes se retiran con el fin de dejar la latencia de lo ocurrido en el espacio intervenido. Otro caso es el

Teatro Periodístico. Este consiste en una técnica mediante la cual se representa una noticia del periódico con el fin de exponer lo sucedido y explorar posibles soluciones a la problemática. Por último, está el Teatro Foro. En esta propuesta se muestra una situación dramática y al terminar se explica al público que se repetirá y en esta oportunidad podrán intervenir la escena para buscar modificaciones y soluciones en la problemática representada (Boal, 2002).

La propuesta de Boal trasciende la limitante unidireccional del teatro representacional elaborado por Piscator y Brecht, pues en el teatro del director latinoamericano, la persona espectadora puede intervenir o detener la situación, actuar junto a las personas intérpretes o cambiar la línea argumental desde sus posibilidades de entender el mundo. Así se apuesta por una horizontalidad entre quien en un principio solo actuaba y otro que solo miraba, pues ahora los roles pueden intercambiarse o incluirse diluirse. La escena ya no le pertenece solo al artista, sino que cualquier persona que haya asistido al convivio teatral es partícipe y cocreador. Según Jorge Dubatti, argentino, filósofo del teatro:

Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. En el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro (Dubatti, 2015, p. 45).



Actriz y actor/moderador del Teatro Avellana y grupo de estudiantes durante una sesión de Teatro Foro.

Augusto Boal genera su planteamiento a partir de varias circunstancias sociopolíticas en las que estaba inmerso, dentro de estas, los resultados del Concilio Vaticano II, que a su vez impactarían sobre otras dos propuestas específicas: la Teología de la Liberación, reflexión nacida en América Latina, y la Pedagogía de la Liberación, elaborada por Paulo Freire, también originario

del Brasil natal de Boal, cuyo interés estaba puesto en la liberación del ser humano de cualquier forma de opresión mediante una actitud crítica ante las condiciones socioculturales que rodean a los sujetos.

Así, Boal incorpora aspectos filosóficos en su praxis que conllevan cambios estéticos importantes dentro de la escena, pues el convivio teatral del que habla Dubatti no se limita a la interferencia de lo tecnológico, sino al compartir tiempo, el espacio y la acción para la búsqueda de soluciones a problemáticas reales desde el conocimiento compartido y en continua construcción.

La práctica de la teatralidad propuesta por Boal dio a su autor mucha popularidad en Suramérica. Pero en Costa Rica, por el perfil de las instituciones formadoras de la profesión teatral, por la perspectiva eurocéntrica de sus dirigentes, por los lugares donde acudían para especializarse los docentes, entre otras variables, el legado de Boal se atrasó en llegar y poner en práctica. Fue recién a inicios del siglo XXI, con los proyectos de Teatro Aplicado de la Universidad Nacional de Costa Rica, cuando comenzaron a implementarse acciones en comunidades y territorios para discutir problemáticas nacionales o regionales mediadas por el recurso teatral.

En Costa Rica, actualmente existen tres instancias de enseñanza superior en el ámbito teatral: la Escuela de Artes Dramáticas (creada en 1969) de la Universidad de Costa Rica, la Escuela de Arte Escénico (nacida entre 1973 y 1974) de la Universidad Nacional de Costa Rica y el Taller Nacional de Teatro (fundado en 1977). Además, en el ámbito de la educación media, hay dos colegios artísticos que brindan formación teatral sistemática, entre otras artes: el Conservatorio Castella (en primaria y secundaria) y el Colegio Felipe Pérez (en secundaria).

El Teatro para las Personas Oprimidas en general y el Teatro Foro en específico, son prácticas teatrales poco presentes en los contenidos de la formación en estas instituciones. Las mallas curriculares incorporan aspectos centrados en el desarrollo de habilidades físicas para la competencia actoral, la implementación de herramientas básicas de diseño de escenografía, vestuario e iluminación, y técnicas para el desarrollo de la dirección escénica y la creación dramática. Sin embargo, el estudio de las corrientes teatrales de diferentes períodos y latitudes se limita a menciones esporádicas en cursos de Historia del Teatro o Teatrología.

El Teatro Avellana es un grupo profesional cuyos integrantes egresaron de la Universidad Nacional de Costa Rica. Y el acercamiento al Teatro de las Personas Oprimidas se da por experiencias extracurriculares vividas durante el proceso la formación de sus fundadores, quienes participaron de manera colaborativa en proyectos alternativos dentro de la misma universidad. En la búsqueda de un lenguaje escénico particular y un rumbo de su trabajo teatral, la agrupación profundiza en las herramientas y técnicas propuestas por Boal. Desde el año 2013, el Teatro Avellana mantiene una oferta teatral permanente en tres vías: espectáculos representacionales dentro de los parámetros tradicionales, Teatro Foro sobre diversas temáticas y talleres socioformativos donde se utiliza el teatro como estrategia de mediación pedagógica en diferentes áreas.

### **3. La reconfiguración del Teatro Foro por parte del Teatro Avellana**

La agrupación Teatro Avellana se ha posicionado desde una perspectiva crítica en relación con la utilización de las herramientas teatrales, pues intenta reconfigurar y contextualizar los conocimientos referidos a la teatralidad. Desde esta lógica, tras investigar y poner a prueba las técnicas y metodologías propuestas por Augusto Boal, las ajustan para hacerlas más pertinentes a

su contexto. Para entender estas modificaciones, primero se expondrá la forma que propone Boal y luego se explicará la manera en que fue adaptada por Teatro Avellana.

Por un lado, el Teatro Foro, tal y como lo propone Boal, consiste en la generación de un espacio lúdico donde el espectador deje su rol de contemplación para convertirse en espect-actor, es decir, asuma un rol mucho más activo que puede interrumpir la escena para proponer cambios en la situación representada y así analizar, desde otras perspectivas, el problema señalado. Para lograr esta figura, el director brasileño propone la generación de teatro imágenes para que el espect-actor se involucre y entienda su rol. A partir de ahí, existen dos componentes básicos relativos a la dramaturgia y la puesta en escena. Desde la dramaturgia se propone:

Las soluciones propuestas por el protagonista dentro de la estructura de la pieza que servirá de modelo al debate-foro, deben contener por lo menos un fallo político o social que deberá analizarse durante la sesión de foro... Esto ocurre porque el Teatro Foro no es teatro-propaganda, no es el viejo teatro didáctico; al contrario, es pedagógico, en el sentido de que todos aprendemos juntos, actores y público. La pieza –o modelo– debe presentar un error, un fallo, para estimular a los espect-actores a encontrar soluciones y a inventar nuevos modos de enfrentarse a la opresión. Planteamos preguntas, pero es cosa del público aportar buenas respuestas (Boal, 2002, p. 68).

La dramaturgia debe ser un disparador de situaciones y posiciones ideológicas para que sean cuestionadas, intervenidas, reconstruidas, aceptadas o rechazadas mediante la intervención del espect-actor. Sin embargo, la puesta en escena también debe cumplir con algunos requerimientos:

Cada personaje debe representarse visualmente, de manera tal que se le reconozca con independencia de su discurso hablado, y el vestuario debe contener elementos esenciales para el personaje, de modo que los espect-actores puedan también utilizarlos cuando sustituyan a los actores, y ser de fácil comprensión (Boal, 2002, p. 69).

Desde la escenificación se solicitan algunas particularidades para que el espect-actor pueda intervenir y tenga una base desde la cual sostener su propuesta de cambio. Para el actor, precisión en sus gestos y acciones, y en el caso de ceder el espacio al espect-actor, servir como guía. Mientras que, para el espect-actor, realizar propuestas relacionadas con el perfil del personaje asumido. En todo momento Boal propone que “el espectáculo es un juego artístico e intelectual entre artistas y espect-actores” (Boal, 2002, p. 69), pues invita a que todas las personas participantes se sientan libres para proponer alternativas a partir de asumir roles específicos.

La propuesta asumida por el Teatro Avellana, por su parte, responde a algunos factores políticos, económicos y sociales específicos. En primer término, el desarrollo del Teatro Foro, en la mayoría de los casos está mediado por las políticas particulares de los lugares que se visitan: escuelas, colegios, universidades e instituciones estatales. Acá se plantean particularidades de carácter administrativo, pues existen restricciones de tiempo, espacio, cantidad de personas, obligatoriedad de la asistencia, por mencionar algunas. De esta manera, la agrupación tuvo que modificar la propuesta de Boal, sin perder la esencia, pero manejando siempre el pilar del “espectáculo como juego pedagógico”. El énfasis está en lo pedagógico, principalmente, por la búsqueda de que las personas participantes intervengan, construyan su conocimiento y ensayen posibilidades de soluciones, aún dentro de las regulaciones y reglamentos instituciones que enmarcan las actividades.

En segundo lugar, por ser una agrupación que realiza esta actividad como un trabajo remunerado, también responde a presupuestos, indicadores, metas y agendas específicas, por lo

que se deben gestionar situaciones escénicas semejantes y generales que posibiliten entender contextos y políticas públicas que pueden ayudar a resolver las problemáticas presentadas.

En tercer lugar, el grupo se ve limitado a profundizar en particularidades de contextos comunitarios dados por las mismas agendas programáticas en las cuales se inscriben por ser parte de un proyecto o programa institucional específico.



Actor/Moderador del Teatro Avellana registrando en la pizarra las intervenciones de las y los asistentes a la sesión de Teatro Foro mientras este se desarrolla.

A pesar de las particularidades recién señaladas, la agrupación ideó una propuesta lo más atinente posible, en la cual incorpora estructuras y marcos teóricos que posibilitan llegar a soluciones posibles, generar una actitud crítica por parte de los espect-actores y establecer acciones que afecten sus círculos sociales para la provocación de cambios en las condiciones materiales de los sujetos.

Dentro de las principales modificaciones realizadas por el Teatro Avellana se encuentran: se intensifica lo afectivo de la escena, se puntualiza la situación-problema, se transforma al moderador, y se vinculan las soluciones del público con políticas públicas y acciones individuales.

La intensificación de lo afectivo en la escena parte de la premisa de que la agitación de las emociones es un componente movilizador. Teatro Avellana propone que las escenas condensen situaciones en las que se manifieste la problemática a tratarse a partir de pocos personajes, pero con situaciones límites en las cuales se vea la opresión de un personaje sobre otro de manera muy evidente. Al mismo tiempo, las circunstancias dramáticas deben complejizar las posibles soluciones, pues el contexto donde se desarrollan debe ser favorable para la opresión; así, cuando se busquen soluciones, se transitará por una serie de escenarios que ayuden a comprender en profundidad los factores condicionantes y sujetos a ser modificados o reestructurados.

La puntualización de la situación-problema se relaciona con la limitación temporal, porque al desarrollar el Teatro Foro principalmente en instituciones, se restringe el tiempo disponible para la realización de la actividad. Si las propuestas de Boal suponían espectáculos con una duración de entre 40 y 60 minutos y luego se desarrollaban las intervenciones y discusiones, en total se requerían alrededor de 2 horas. Teatro Avellana, en cambio, propone escenas cortas, de entre 5 y 8 minutos, en las que se promueve la discusión en profundidad de los componentes estructurales, afectivos y políticos. Esta síntesis dramática obliga a que la situación sea concreta y los espect-actores puedan manejar un contexto más delimitado para la búsqueda de soluciones. Su implementación con grupos de niños, jóvenes o adultos facilita la discusión y el manejo de variables específicas según el contexto de la situación-problema. La duración total del Teatro Foro desarrollado por la agrupación suele ser entre 60 y 80 minutos, lo que es acorde con los márgenes institucionales donde se realiza.

La transformación del moderador (“curinga”, según la propuesta de Boal) es uno de los principales cambios realizados por el Teatro Avellana. El rol básico de esta figura es propiciar la intervención del público para que los espect-actores se incorporen en el juego dramático. Sin embargo, los roles son ampliados, pues ya no solo se limita a la incitación para el involucramiento del público, sino que funciona como un mediador conceptual, pues pone a disposición del público algunos paradigmas desde los cuales se posibilita el análisis de la situación y con esto el reconocimiento de situaciones sociopolíticas y culturales implícitas en la situación. Para lograr este cometido, este moderador-facilitador interviene en la escena no solo como actor/mediador, sino como un pedagogo, pues los insumos teóricos ofrecidos al público participante los intenta promover e incorporar en la discusión y puesta en juego de la problemática. Así, esta propuesta de Teatro Foro no sólo es un espacio para el juego escénico, sino que también incorpora espacios de reflexión teórica para ser puesta en discusión en el mismo juego dramático; al mismo tiempo, al ser la teoría puesta en práctica, ofrece perspectivas diferentes al enriquecimiento teórico, ya que lo cuestiona y complejiza al posicionarlo en la esfera de lo pragmático y no sólo, como suele ocurrir, en el ámbito teórico academicista.

La vinculación de las soluciones del público con políticas públicas y acciones individuales es una modificación en la cual se confrontan las necesidades y problemas de las personas con las políticas públicas. En este sentido, una vez que se presenta la escena, se realiza el análisis de la situación, se discuten posibilidades de cambio mediante el juego de roles y se establecen rutas para la resolución de los problemas. Se presentan las políticas públicas que se relacionan con el problema a resolver con el fin de cotejar su viabilidad o claridad de funcionamiento, pues en ocasiones se han encontrado vicios o problemas de procedimiento porque no se tiene claro la función de la persona encargada o es impreciso el estamento al cual se debe recurrir para que atienda la situación. Esta confrontación posibilita que no solo las personas detecten problemas de funcionamiento, sino que también ayuda a que las instituciones que contratan el Teatro Foro descubran aspectos que deben mejorar para una mejor atención de la problemática. De esta manera, la construcción de la política pública se democratiza, se cuestiona, se enriquece y atiende de una forma más cercana y oportuna las necesidades y contextos que aparecen a partir de su puesta en juego. Además, aunado a la puesta a prueba de la política pública, en el Teatro Foro se propone la construcción y establecimiento de acciones concretas que puede realizar cada espect-actor con el fin de que las medidas para generar cambios no solo queden en la iniciativa institucional, sino



que sean un trabajo en conjunto a partir de las acciones particulares de cada sujeto. Es decir, se busca un posicionamiento político proactivo para velar porque las situaciones problematizadas sean atendidas y que las condiciones materiales de cada individuo se vean intervenidas por sus propias acciones.

Estas son las principales modificaciones realizadas por el Teatro Avellana con el fin de atender las necesidades del mercado y también de contextualizar la técnica del Teatro Foro a las características temporales, demográficas y situacionales en que se realiza.

Por otra parte, como ha estado implícito en lo anteriormente mencionado, el manejo teórico de la agrupación ha tenido que trascender la teatralidad, pues se necesitan marcos epistemológicos más amplios que permitan la visualización de alternativas o formas de opresión que han sido normalizadas. De esta particularidad, surge la implementación de la transdisciplinariedad no como un fin en sí misma, sino como una necesidad pragmática por buscar soluciones atinentes a los contextos donde se presenta el Teatro Foro.

Algunos de los marcos teóricos “extra-teatrales” empleados son: la Pedagogía Crítica, por un interés en construir espacios de diálogo horizontales y de cuestionamiento, así como de discusión teórica o de políticas públicas; los Estudios Culturales, para ofrecer un posicionamiento más amplio y complejo ante los factores sociales, políticos, económicos y ambientales; los Estudios Decoloniales, por sus planteamientos críticos en torno a las formas en que se manifiesta el poder y la violencia; la Semiótica, por su posibilidad de comprender las acciones representadas y contextuales como signos/dispositivos que contienen discursos opresores y, por último, otras ramas teóricas afines a las problemáticas específicas abordadas, entre las cuales se encuentran teorías de género, giro afectivo y teoría ambiental, por citar algunas.

#### **4. Un caso: Teatro Foro sobre hostigamiento sexual**

Teatro Avellana ha sido un grupo muy activo desde su fundación, el año 2008, pero sólo el 2013 emprendió su labor en el teatro aplicado y el Teatro Foro. Además, ha madurado las propuestas, pues al inicio el trabajo desarrollado era más cercano al propuesto por Boal y recién desde el 2016 giró hacia lo descrito antes, justamente cuando aumentó la vinculación con instituciones del Estado como municipalidades, centros educativos e instituciones gubernamentales.

Para lo ahora expuesto, se considera el trabajo realizado con la Municipalidad de San Carlos, ubicada en el norte de Costa Rica, en la provincia de Alajuela. Con esa entidad se realizaron cuarenta y cinco sesiones de Teatro Foro en comunidades, iglesias, en primaria, secundaria, en sedes universitarias, con grupos organizados y funcionarios municipales entre mayo y noviembre de este 2022.

Según los informes presentados a la Municipalidad de San Carlos y como consta en las listas de asistencia, la agrupación trabajó con 2386 personas en esas 45 presentaciones. La temática abordada fue el hostigamiento sexual y el acoso callejero (una problemática presente en todo el país y en la que se han invertido muchos recursos para tratar de erradicarla). La municipalidad en cuestión ha establecido una política de acción para denunciar casos de acoso.

La escena representada se llama “Rosarito”. Trata de una joven, Amanda, que es víctima de acoso sexual por parte de su compañero, Luis. Ella lo evade, pero él intensifica sus acciones. Cuando Luis se va, Rosarito, una amiga de Amanda, la revictimiza al culparla por no hacer nada.

Luis reaparece e intenta llevar a Amanda a otro sitio, pero ella no accede. Rosarito la vuelve a culpar y se marcha. Por último, Luis, al verla sola la invita a irse juntos nuevamente, pero es rechazado por Amanda en todo momento.

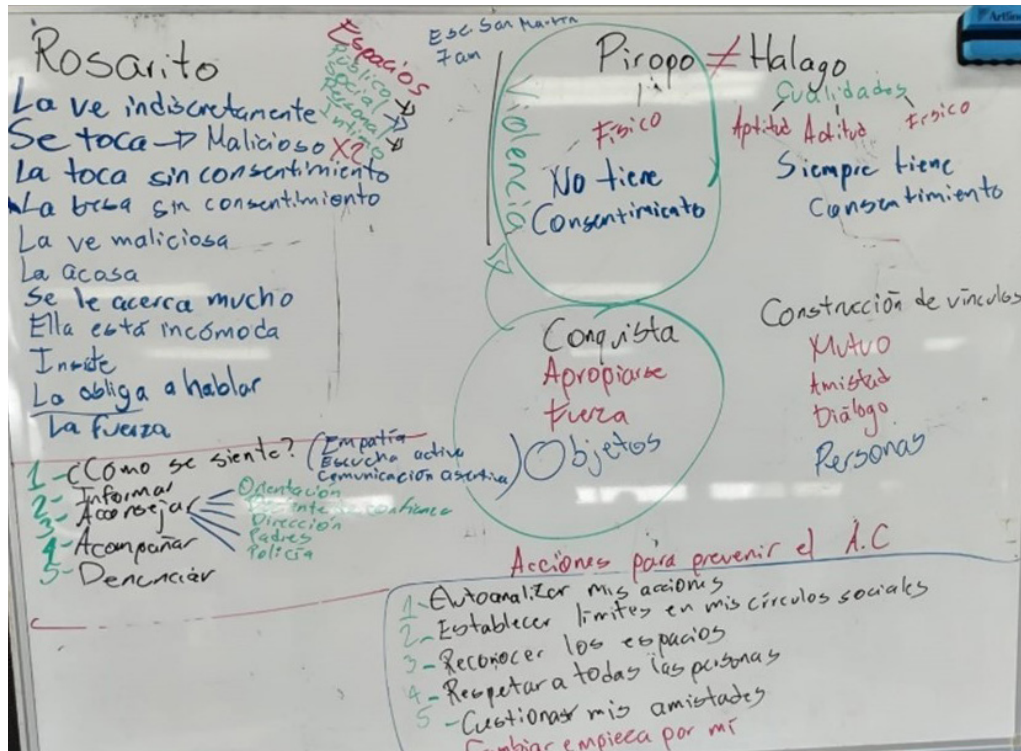
La estructura de los Teatro Foros siempre fue la misma: primero se realizaban juegos rompehielos, tanto individuales como colectivos, luego se explicaba la dinámica de la representación e intervenciones, posteriormente se mostraba la escena, se repetía y el público hacía detenciones cuando identificaba algún comportamiento de hostigamiento sexual y generaba su punto de vista o lo escenificaba.



Jóvenes participantes de un Teatro Foro jugando con sus manos como parte de las dinámicas rompehielos facilitadas por las actrices del Teatro Avellana.

Las intervenciones del actor/moderador se estructuraban en cuatro momentos: al inicio se promovía la identificación del problema y sus formas de manifestación (se puede visualizar en la esquina superior de la próxima fotografía aquellos elementos que las personas identificaban); en segundo lugar, se hacían señalamientos teóricos sobre los elementos estructurales (sociales y políticos) que sostenían o ayudaban a perpetuar el problema (se pueden visualizar en la esquina superior derecha de la pizarra, donde se evidencia el manejo teórico expuesto); a continuación, se establecía un protocolo de acciones en el caso de ser testigo o víctima de acoso sexual (en la parte izquierda de la pizarra se expone una enumeración en la que se visibilizan las acciones a realizar en este caso); y, en cuarto lugar, se generaban, de manera conjunta, una serie de acciones que puede realizar cada una de las personas participantes (en la zona inferior derecha se visualizan las acciones propuestas para la erradicación del acoso sexual). El único elemento escenográfico era una pizarra acrílica que funcionaba para apuntar los aportes de cada espect-actor.

En términos generales, el público se mostraba receptivo y proactivo por la dinámica del juego escénico y el desarrollo conceptual del Teatro Foro. En algunos casos, específicamente con hombres, se generaba algún tipo de rechazo a la temática, pues se visualizaba que parte del problema radicaba en los comportamientos machistas y la cultura patriarcal. En definitiva, el Teatro Foro desarrollado por el Teatro Avellana no sólo cumplió con los requerimientos solicitados por



Pizarra con el registro de buena parte de los resultados de una sesión de Teatro Foro realizada por el Teatro Avellana. San Carlos, 2022.

la institución contratante, sino que permitió visualizar algunas posibilidades desde las cuales seguir potenciando su trabajo y algunas otras temáticas posibles para trabajar.

## 5. Conclusiones

Las personas trabajadoras del teatro han tenido la perspicacia para reconfigurar su arte para responder a contextos nuevos y particulares. Como se expuso, el teatro político de Piscator respondió a particularidades específicas, luego Brecht lo retomó y modificó para generar una actitud más crítica ante lo visto, mientras que Boal tomó las posibilidades del teatro como juego y los saberes de otros pedagogos para construir su poética del Teatro para las Personas Oprimidas. El Teatro Avellana, dialogando con esta tradición, adoptó la propuesta a partir de las particularidades contextuales de la formación teatral en Costa Rica y las problemáticas sociales de su medio. El grupo implementó algunas de las conceptualizaciones teóricas de Augusto Boal y su propuesta de Teatro Foro y las reconfiguró para crear su propia fórmula para ser utilizada en diferentes instituciones y con diversas temáticas.

Es de suma importancia poner en evidencia el trabajo de agrupaciones de diferentes latitudes, pues el conocimiento se construye desde la puesta a prueba, su discusión, reflexión y reelaboración en la praxis. En el caso del Teatro Avellana, se ejemplifica la metodología empleada y los alcances institucionales obtenidos para que puedan funcionar como base para futuras aplicaciones en otros contextos. Esto, porque se considera pertinente explorar la herramienta del Teatro Foro como una estrategia de mediación pedagógica para el análisis de casos y construcción

de conocimiento desde la ecología de saberes en diferentes ámbitos académicos, ya que posibilita el reconocimiento de factores contextuales ante determinadas situaciones.

Además, el Teatro Foro puede ser considerada una herramienta para el desarrollo de habilidades sociales (empatía, pensamiento crítico y creativo, comunicación asertiva, exploración en un espacio lúdico), ya que exige que se genere diálogo y una actitud proactiva para la solución de problemas.

Por último, como se mostró, el Teatro Foro es un dispositivo que posibilita la creación o mejoramiento de políticas públicas mediante el ejercicio de las discusiones dialécticas que se desarrollan durante su empleo.

## **Bibliografía**

- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. ALBA.
- Braun, E. (1992). “Los años de formación de Brecht”. *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*. Galerna: 203-224.
- Dubatti, J. (2015). “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de Artes Escénicas* 9: 44-54.
- Solís, L. (1976). “La teoría del teatro político de Erwin Piscator”. *Estudis escenics: Quaderns de l'Institut del Teatre* 21: 67-83.