

Praxis de Teatro del Oprimido



en Barcelona

JORDI FORCADAS



Col·lecció
Forn de teatre
Pa'ltothom

Praxis del Teatro del Oprimido en Barcelona

**Praxis del Teatro del Oprimido
en Barcelona**

JORDI FORCADAS

Primera edició junio, 2012

Foto portada: Amina El Hilali

Col·lecció Forn de teatre Pa'tothom
C/ de la Lluna 5
08001 Barcelona

Edita: Editorial Imprenta MRR
Diputació, 216 – 08011 Barcelona

ISBN: 978-84-477-1168-0
D.L. B-18.930-2012
Imprime: MRR

Agradecimientos a

**Montse Forcadas,
Eva Castillo,
Lluís Cases
y Quim Felipe**

ÍNDICE

CAPÍTULO 1	
EL TEATRO DEL OPRIMIDO pág. 11
Introducción pág. 11
Descripción del proceso pág. 12
Desarrollo del proceso pág. 35
CAPÍTULO 2	
AMINA BUSCA TRABAJO pág. 53
Guión pág. 55
Análisis pág. 76
CAPÍTULO 3	
MUSTAFÁ ESTÁ EN EL RELLANO pág. 81
Guión pág. 87
Análisis pág. 106
CAPÍTULO 4 pág. 115
Forn de teatre Pa'tothom	
Jordi Forcadas pág. 118
Bibliografía pág. 120

CAPÍTULO 1

EL TEATRO DEL OPRIMIDO

Introducción

El Teatro del Oprimido no se escribe. No hay guiones y no hay que aprenderse el papel de un personaje. El Teatro del Oprimido nace de un colectivo que está siendo objeto de una opresión ejercida por parte de otro colectivo en aras de obtener unos beneficios.

Este libro intenta explicar el proceso artístico que se realiza en el Foro de teatro Pa'tothom para obtener un resultado acorde con lo que entendemos por Teatro del Oprimido y nuestra percepción del mismo, tratando claro está, de ajustarnos a su ideario. Por ello, exponemos nuestra base y a manera de ejemplo mostraremos dos obras de teatro foro: "Amina busca trabajo" y "Mustafá está en el rellano". Se trata de dar a conocer el trabajo admirable de personas sencillas, oprimidos, que han luchado contra una situación, que la han denunciado y que deseaban transformarla. Pero también servirá como base metodológica para nuestra práctica pedagógica.

El teatro institucional (tradicional, convencional) es un bien de consumo y se concibe en tanto que patrimonio y narración. El teatro institucional muere en el mismo momento en que nace para el público y éste lo reconoce como obra de arte. Sin embargo, el Teatro del Oprimido tiene una dimensión humana a lo largo de todo el proceso artístico ya que, desde su concepción, su objetivo va más allá de la representación frente a un público: el cambio social. Actúa de catalizador y disparador de cambios sociales, abriendo nuevas posibilidades de transformación, más integrales y sostenibles.

Al mismo tiempo, es multiplicador pues genera intercambio de conocimientos y nuevas formas de trabajar entre los grupos implicados. Una de las potencialidades del Teatro del Oprimido es que cambia la función social del teatro y para eso exige proceder al examen de las condiciones de producción y de recepción de la actividad teatral.

Este libro recoge lo que a través de estos años hemos aprendido del mismo Augusto Boal, siguiendo por la influencia más directa de Julián Boal y de jóquers e intelectuales como Olivier Neveux, Muriel Naessens, Jose Soeiro, Roberto Mazzini, Ganguly Sanjoy y Alvim Cossa entre otros. A todos ellos siempre les estaremos agradecidos.

Descripción del proceso

El proceso en el Teatro del Oprimido incluye, por encima de los artistas, a personas que desean emanciparse y dicen las cosas de manera diferente a como se les exige socialmente que las digan o como se supone se tienen que decir. Emanciparse es tomar la consciencia de que se tiene la misma capacidad, y el Teatro del Oprimido, si se toma el encuadre político, ayuda a un colectivo a buscar los elementos necesarios para la emancipación.

El proceso de trabajo con un colectivo es el de visibilizar sus opresiones a través del teatro. Escogen la más representativa de sus opresiones y mediante el Teatro del Oprimido, la representan como forma de establecer un debate social, una búsqueda de cambio y posteriormente una movilización.

Se trata de crear un campo relacional alternativo que permita trabajar una dimensión diferente de la noción social y política

de la gente que participa a lo largo del proceso. Así se incentiva la movilización para generar un cambio social en donde el individuo (fortalecido por el grupo) recupera, fomenta y mantiene el control sobre la posibilidad de solucionar los problemas que lo aquejan y así lograr cambios en su entorno, en la estructura social y política. Además, el Teatro del Oprimido revitaliza el teatro mismo, ya que lo lleva más allá de su función social actual: ser un bien de consumo.

Un proceso de Teatro del Oprimido en cualquiera de sus formatos finales, es decir, teatro foro, teatro invisible, teatro legislativo, etc. comienza con la percepción de la opresiones que vive un grupo. Al tratar las opresiones de manera colectiva, se ve que éstas no son únicas y que siempre hay otra gente que las vive. Al colectivizar una opresión se podrá luchar más eficazmente contra los mecanismos y los colectivos que la causan, contra la estructura que la mantiene. El enaltecimiento del individuo es una de las armas de control más eficaces que tiene el capitalismo hoy día. Todos los formatos, desde las películas hasta las terapias, sirven para que se asuma la experiencia personal olvidando las circunstancias sociales que la alimentan y producen, y así se intente salir adelante individualmente, trabajando y viviendo el fracaso, sin margen de rebeldía.

Obviar la estructura sistémica para vivir nuestra vida como individuos es algo muy útil para la pervivencia del sistema mismo, manteniendo las bases económicas y políticas intactas. Sencillamente, no hemos sabido hacerlo solos. Actualmente, casi todo el mundo es desempleado, beneficiario de un subsidio, desposeído, obrero, asalariado, etc. pero no *sujeto histórico* y no se identifican como un colectivo o clase social. Julián Boal remarca que basta levantar la vista para ver que en todo lo que nos rodea hay detrás la mano de un obrero; las cosas son objetos que ha hecho alguien y no están exentas de relaciones con otro ser humano.

En función de la situación, se ha de estudiar el tipo de trabajo a realizar. Según A. Boal, “el Teatro del Oprimido no es una serie de recetas, de procedimientos liberatorios, un catálogo de soluciones ya conocidas: es sobre todo un trabajo concreto sobre una situación concreta, en un momento dado, en un lugar determinado. Es un estudio, un análisis, una investigación”. También es bien conocida su frase: “El teatro es un ensayo para la revolución”. Esto significa sobre todo una cosa: un trabajo conjunto, de grupo, como sujetos históricos capaces de realizar cambios y emancipación. Son entes que trabajan porque no se conforman con la situación desconcierto.

Se entiende como opresión la relación de dominio de un colectivo sobre otro. Las estructuras actuales propician la exclusión social que es el fenómeno que sufren ciertos colectivos como consecuencia de una determinada filosofía económica capitalista, haciendo entonces de los derechos otro bien de consumo. Se entiende por vulnerable es la persona que no tiene las herramientas para defenderse de la exclusión social. Actualmente es importante el poder político pero sobre todo en tanto su relación con los poderes financieros.

Generalmente, la posición de privilegio o de poder respecto al otro obliga a hacer a una persona lo que no quiere hacer o no la deja hacer lo que quiere. Esta es una de las características de lo que se llama oprimido. El oprimido es el no poder. Tanto el opresor como el oprimido ocupan una posición desigual o asimétrica mediante una relación de opresión en que unos dominan, subordinan, y los otros son dominados, subordinados. Esta relación es necesariamente injusta ya que el poder de uno implica el no poder del otro. Dominación y sometimiento se imbrican. En el ejercicio de una opresión se imponen los intereses del opresor, independientemente de que se acepte o se rechace, de que se obedezca o desobedezca o de que se adopte la forma de una lucha o

resistencia. Estos serán diferentes modos de asumir las relaciones opresivas, pero nunca se escapan a sus efectos injustos, desiguales y asimétricos. Las opresiones se diseminan y toman diferentes formas en el tejido social pero esto no significa que las opresiones (en la familia, la pareja, la escuela, la fábrica, la prisión, el cuartel, etc.) no se relacionen con ciertas estructuras de poder que incentivan y guardan las jerarquías en sus fundamentos y consecuencias.

Opresión es una relación de dominio de un grupo social sobre otro, en donde uno defiende una situación que le beneficia y a otros se les impide conseguir lo que quiere o se le obliga a hacer algo que no quiere, pero lucha para cambiar esta situación.

Para tratar de implementar un proceso creativo desde el Teatro del Oprimido, se asume que la sociedad se divide en opresores y oprimidos, y que es característica de los primeros ejercer una opresión sobre los segundos, es decir, que existe una opresión que sirve para salvaguardar los intereses de un grupo de poder. El proceso que se vive en el Teatro del Oprimido no está exento de problemas pero esto lo fortalece, ya que se profundiza en el análisis de los entresijos que mueven una relación de poder y resulta una base interesante para el debate mismo del grupo fortaleciendo la creación. Sin embargo, aunque esta división no es siempre tan obvia (quién es el opresor y quién el oprimido), es necesario que a la opresión se le dé un marco social y político, considerando la situación concreta del momento y del grupo. Si no se contextualiza, el proceso se desvirtúa y puede caer en simplificaciones vacuas.

La relación entre dos grupos no siempre es de dominio de uno sobre el otro. Se debe estudiar y analizar todo tipo de relación entre ellos para definir cuáles son de opresión y cuáles no.

También puede darse que una persona sea opresor en una situación y oprimido en otra. El ejemplo más típico es un obrero que en tanto que obrero es oprimido y cuando llega a casa le pega a la mujer, convirtiéndose en opresor.

Lo que es definitivo es que el poder no es inmanente. El opresor sólo existe en relación con sus circunstancias históricas, políticas, sociales, así como con determinadas estructuras. El opresor no es en sí mismo, sin una estructura exterior que lo valida e incluso lo hace necesario. El opresor existe en tanto que ejerce una opresión que es relación. Crear y pensar relaciones alternativas a las que propone el opresor, exentas del poder que se arroga, puede ser un primer paso para iniciar el proceso. Respecto al opresor, Julián Boal señala que se debe distinguir entre aquel que dirige abiertamente técnicas opresivas, tomando parte en su implementación y finalidad, de aquellos que son impelidos a serlo por la estructura opresiva para llevar a término sus acciones (el cómplice). Esto es lo que se denomina opresor por alienación o por seducción (ser patriota es matar a un enemigo de la patria).

Opresor es quien se beneficia de una estructura opresiva y actúa para que ésta se mantenga en su provecho.
--

También se ha de pensar que hay gente que forma parte de una estructura represiva y/o la representa sin ser consciente de ello. Es decir, que existen circunstancias que le convierten en opresor. Por ejemplo, el hombre saca beneficio de una sociedad patriarcal, el hijo del rico vive un beneficio sin percatarse de que su situación ya genera una diferencia clasista (excluye a los pobres). Esta falta de consciencia de que eres juez y parte de las estructuras opresivas no significa que seas “menos opresor”, “más bueno”, “menos malo”, ni otras consideraciones que se pueden valorar como

moralizantes y que llevan a justificar al opresor. Se ha de evitar caer en maniqueísmos y generalizaciones, presentando a los opresores como una caricatura y no reflejando la realidad que se requiere. Se han de dejar de lado afirmaciones reduccionistas como que un opresor también tiene sentimientos. Hannah Arendt a lo largo de su obra analiza cuán “normales” son los opresores, ya que una persona que ama a su familia, es cívica, educada y correcta, puede llegar a liquidar a miles de personas si cree tener una buena razón para ello. Un opresor puede ser una persona plenamente subordinada a un sistema en el que es reducido a individuo, cosificado a elemento de un universal, a una pieza de una máquina y, por tanto, susceptible de ser sustituida por otra similar.

Las situaciones opresivas son dinámicas y cambiantes. Se ha de intentar no dar por sentado que el opresor tiene una sola cara, una línea de acción y que nunca cambiará. Lo que no cambia son sus intereses y la defensa de éstos, pero un opresor puede elaborar nuevas estrategias para conservar sus relaciones de poder. En un trabajo sobre violencia doméstica, por ejemplo, se debe ir más allá de la representación de lo individual –el maltratador proviene de una familia desestructurada, su padre pegaba a su madre, el jefe le avala el comportamiento, etc.– para poder ver que en esta situación está presente el patriarcado, en donde hay aspectos culturales y estructurales que se entrecruzan.

Con los grupos de trabajo se recomienda hacer un análisis social, una diagnosis de los problemas y una reflexión continua de nuestro entorno, para que se concrete en un sola línea la consciencia crítica que permita realizar un proceso y tener una cota mínima de consenso sobre la problemática. Por ejemplo, en el caso de la violencia de género, ser sensible a un problema es muy diferente a haberlo vivido y conocer los vericuetos burocráticos de la legislación al respecto.

Dicho análisis debe también ayudar a que los grupos se liberen de la idea de que el problema son ellos y debe darles herramientas para que puedan ver que sus opresiones se articulan en un marco social. Por ejemplo, si se trabaja con jóvenes se ha de poner énfasis en concretar lo que les preocupa y que sepan dirigir su insatisfacción. La interiorización de las opresiones es algo que se incentiva –no sólo con los jóvenes– y que se ha de desmontar. Si en teoría nada les preocupa, conviene problematizar las situaciones de su vida y de su cotidianidad.

Para la activación y posterior análisis de diferentes opresiones se utilizan diversas técnicas teatrales y juegos, sin necesidad de recurrir a la pregunta directa a los participantes del proceso artístico, pregunta que generalmente les resulta agresiva.

El proceso ha de abordarse desde un punto de vista ético y ha de evitar lo moral, que se reduce a reflejar que las acciones humanas son susceptibles de ser valoradas en términos de “buenas” o “malas”. Se ha de plantear una reflexión ética como un análisis filosófico sobre nuestro comportamiento moral (sobre las costumbres, normas, responsabilidad, valores, obligaciones, es decir, un análisis cultural) e ir a buscar un análisis de los problemas que se generan en la relación con otras personas (conflictos intersubjetivos). Si se quiere proponer un análisis global de una situación, también se han de dejar de lado los problemas que tiene una persona consigo misma (conflictos intrasubjetivos) que son objetivo de las terapias. No por ello se debe ignorar este aspecto en la creación de un personaje ya que lo enriquece, sin llegar a ser el objetivo del proceso mismo.

Por otro lado, se tiene al oprimido que es el eje del trabajo y que da su nombre al mismo. Como se dijo más arriba, oprimido es toda persona obligada a vivir una situación que no quiere o impedida de hacer lo que quiere. Sin embargo, el oprimido es aquel que lucha por cambiar sus circunstancias,

por cambiar las estructuras y las relaciones de poder que validan una opresión. La característica más importante es que el oprimido es un luchador. Es una cláusula necesaria para el Teatro del Oprimido ya que su actitud de lucha le convierte en protagonista del proceso. Al establecer una lucha, se refleja una acción que el público podrá acompañar con propuestas. El oprimido, al ser activo, va más allá de ser el bueno de la película, pues es en sí mismo una propuesta de cambio. La obra no puede llevarnos a sentimientos como la lástima hacia este personaje y su situación, sino que debe activar la posibilidad de cambiar las cosas, de pensar colectivamente la manera para que adquiera herramientas contra la exclusión y las relaciones de poder.

Oprimido es aquel que lucha por cambiar sus circunstancias, por cambiar las estructuras que validan una opresión.

Para completar la idea de oprimido se han de tener en cuenta otros perfiles para el análisis y montaje de una obra de Teatro del Oprimido, como son el de víctima y alienado.

Víctima es aquella persona cuya situación es de indefensión total ante el opresor y la opresión, ya que se encuentra en una clara relación de descompensación que le hace imposible, por iniciativa propia, llegar a transformar la situación. Ésta es la de una persona cuyo grado de privación se halla por debajo del nivel que una determinada sociedad considera mínimo para mantener la dignidad¹. Es el caso en las guerras, la hambruna o los desastres naturales. Pero sin ir tan lejos, también es el caso de una mujer que no reacciona a la agresión constante de su pareja, el de un menor expuesto a maltratos, etc. La víctima no es un perfil viable para trabajar en Teatro del

¹ *Diccionario de Acción Humanitaria y Cooperación al Desarrollo* (<http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/172>).

Oprimido al no plantear una lucha ya que las opresiones son de tal magnitud que el margen de acción es limitado. Lo máximo que puede hacer el teatro por las víctimas es una obra de sensibilización sobre su situación, en donde el público suele salir con la sensación de frustración ya que no se entra en la posibilidad de transformación. Hacer una obra de teatro, un documental de la situación de ciertas personas, es totalmente válido, pero no es el objetivo aquí.

De todas maneras, el contexto social determinará la pertinencia de trabajar tratando a una víctima como oprimida. Por ejemplo, si el grupo está conformado por víctimas puede servir para empoderarles al cambio y a la emancipación percatándose de que el primer paso para dicha transformación está en el cambio de visión. Este es el trabajo que realiza Adrian Jackson². El peligro es centrar el cambio en el individuo sin profundizar en las estructuras que han llevado a la persona a esa situación.

La pobreza es un fenómeno con una importante dimensión política ya que los intereses de los diferentes grupos tienen una fuerte influencia en los modelos de distribución, producción, etc. Sin embargo, adjetivar a ciertos colectivos de víctimas es mucho más frecuente de lo que debería. Cabe citar a O. Neveux³, “la guerra de palabras llevada en

2 Adrian Jackson es el director artístico de [Cardboard Citizens](#), entidad que trabaja con las personas sin techo, ubicada en Londres, que se especializa en teatro foro en situaciones límites. Traductor al inglés de los libros de Augusto Boal y trabajó con él más de 15 años. Realiza cursos a lo largo del mundo incluyendo Colombia, Polonia, Kosovo, Sudáfrica, Namibia e India. Tiene amplia experiencia como jóquer.

3 Olivier Neveux. Conferencia inaugural en el “II Encuentro Internacional de Teatro y Educación” realizado por el Foru de teatre Pa'tothom. Barcelona, abril 2005. Olivier es escritor y experto en teatro militante. Profesor de la Université Marc Bloch – Strasbourg II y de la École Nationale Supérieure des Arts et des Techniques du Théâtre (ENSATT-Lyon). Ha dirigido varias obras de teatro, ha escrito dos libros y numerosos artículos.

Occidente por los diferentes poderes ha golpeado a la noción misma de opresión y de oprimido. El término ha sufrido una desafección de tal manera que parece bien, al menos en Francia, caracterizar una actitud simplemente de victimista desconectada de toda posibilidad emancipadora. La política parece que sólo quisiera oponerse a la fatalidad social, ser un testimonio vagamente aburrido, un triste abatimiento, más o menos fingido, del que no puede hacer nada. La ideología humanitaria ha absorbido el conjunto de nuestros reflejos y de nuestras rebeliones en el campo de la compasión: sólo existen víctimas sin verdugos, desventurados sin causa.” Institucionalmente, una manera de dominar es presentar a grupos sociales como víctimas, es decir, con indefensión e incapacidad de luchar. Por ello, el poder sostiene la imagen de una África hambrienta, pobre y desolada. Julián Boal combate la idea tan expandida en Europa cuando se hace una película, documental u obra de teatro sobre inmigrantes. Estos suelen ser muy buenos, pero pobres, injustamente tratados, con hambre y cargando todas las desgracias del mundo. Esto conlleva a fortalecer el etnocentrismo occidental⁴, ya que el desprecio a los inmigrantes –son tan débiles que no se pueden rebelar–, implica el reconocimiento de la fuerza y los valores occidentales. Y con ello una única manera de analizar el mundo: una visión capitalista que parece ser la única. Tener como referencia cultural a los ricos avala que ostenten el poder. La primera lucha contra la discriminación ha de pasar por no aceptar la victimización.

Víctima es aquel cuya situación es de una indefensión tal, que le es imposible transformarla por propia iniciativa.

⁴ Este concepto está ampliamente desarrollado por Lola López. Antropóloga y coordinadora del Centre d'Estudis Africans de Barcelona. Conferencia dentro del “VII Encuentro Internacional de teatro y educación”. Barcelona, 2011.

Los alienados (*enfrentdem*, Brecht) son aquellos que sólo ven un fragmento de su vida, y que suelen unirse a eslogans tales como “sé tu mismo”, “tú puedes hacerlo”, “en ti está el cambio”, etc. Se parte de conceptos brechtianos –que retoman el marxismo– y de la mecanización del trabajo. Si alguien se limita a ensamblar tornillos en las fábricas pierde el sentido de lo que hace y, por tanto, cada vez va renunciando a ver el entorno y sólo se limita a vivir una parte del todo. Familia, hipoteca, coche, vacaciones... Los alienados no plantean una lucha implícita. Trabajar más para llegar a fin de mes es una situación que promueve su forma de vida, no es una lucha. El alienado es una persona que se queja, no protesta.

Se puede empatizar con su situación y querer cambiarla pero no es un perfil apropiado para ser protagonista ya que no llama a la acción colectiva. Es más, el alienado, estando descontento con su situación, puede no querer cambiarla porque estaría en contra de sus intereses más inmediatos. Los alienados tomarán varias formas. Serán los que se unirán a los opresores o a los oprimidos según sirva a sus circunstancias personales. Pueden ser incluso peligrosos ya que pueden desviar la culpa de su situación a los oprimidos. Su inactividad da fuerza a la estructura y se ha de tener presente pues sin él la transformación no es viable. Un ejemplo de un discurso tal es achacar el hecho de que en Europa se estén acabando los servicios sociales y ciertos privilegios a los inmigrantes, sin responsabilizar a los mercados, al gobierno, etc.

El Teatro del Oprimido trabaja con la noción de que una situación de crisis es un momento de oportunidad, peligrosa pero oportuna. Una crisis puede ser el detonante para que un alienado adquiera conciencia crítica, porque puede pasar a ver que sus problemas obedecen a unas estructuras opresivas que afectan a un grupo social afín a él. Como el alienado es el perfil más recurrente que se encuentra en

Europa, se deben implementar técnicas teatrales paralelas para que el individuo, a partir de la problematización de una situación, devenga activo. Estas técnicas de activación se pueden conseguir, por ejemplo, con los pretextos dramáticos de Allan Owens⁵, el Arco Iris del Deseo y otras técnicas artísticas.

Alienado es aquel que ha perdido una visión social a título de un bienestar individual. Es aquel que no es responsable último de sus acciones y pensamientos⁶. No plantea ninguna lucha por miedo a perder los privilegios obtenidos.

Como espectadores, la situación de un oprimido puede indignar, provocar e incluso movilizar, como aspira a hacer el Teatro del Oprimido. La situación de una víctima, por el contrario, puede llevar a una sensación de lástima y generar sentimientos paternalistas o asistencialistas. La de un alienado puede generar identificación o rechazo. El oprimido funciona como un espejo cuya imagen puede costar aceptar.

Con el Teatro del Oprimido la relación espectáculo-público se renueva ya que hay una escucha activa hacia las propuestas del espectador, al considerarlo como actor social, y al público asistente, como poseedor de una inteligencia colectiva y posibilitador de la búsqueda de unas relaciones justas y humanas.

5 Owens, A. y Barber, K. *“Mapas teatrales – Crear desarrollar y evaluar pretextos dramáticos”*. Col·lecció Forn de teatre Pa'tothom. PPU. Barcelona, 2011.

6 K. Marx. *Alienación es la condición que vive la clase oprimida en toda sociedad de explotación, que admite la propiedad privada de los medios de producción y por ello no es la responsable última de sus acciones y pensamientos.*

El objetivo básico del teatro foro, por ejemplo, es establecer un diálogo entre platea y actores. El mensaje no es unidireccional sino que se construye. Permite romper con la sociedad del monólogo y de lo institucional que dicta lo que es bueno, lo que se lleva ahora, y que hace que la gente asista pasiva al evento artístico, asegurándose de que vuelva a casa con la misma actitud. A. Boal dice que un espectador es menos que un ser humano en tanto que se le toma como contenedor posible de un mensaje.

Con el Teatro del Oprimido las temáticas son reales y cercanas, de tal manera que el análisis social que se haga será muy fiel a las problemáticas que vive el grupo y sin las lecturas manipuladas de muchas obras.

Al romper con la pasividad del espectador, éste se vuelve protagonista de su acción. Este es el concepto de espect-actor. Es muy diferente tratar un conflicto mediante la palabra (teoría) que emprender una acción concreta (praxis). En el Teatro del Oprimido se conjugan reflexión y acción, es lo que se conoce como metaxis o la posibilidad de habitar en dos mundos al mismo tiempo: el de la escena (acción) y el de la platea (reflexión).

El espect-actor en el escenario es actor pero también observador, ya que a medida que actúa constata la viabilidad o no de la propuesta (que es acción).

Los asistentes a una representación se activan, de manera que actualizan y alimentan el proceso, cosa que le da un carácter permanente, humano y perenne al Teatro del Oprimido, ya que sólo morirá una vez gane una lucha política iniciada con el proceso artístico. La riqueza de opiniones que ofrece un público activo ante la representación (de teatro foro por ejemplo), siempre dará pie a que el debate planteado en una obra vaya por diversos caminos y mejore con las aportaciones.

Antes de continuar conviene recordar una de las bases del método de trabajo de Roberto Mazzini⁷, que hace la creación de su proceso artístico en los cuatro tipos de conciencia planteados por Paulo Freire.

- Conciencia ingenua: la persona ve que las cosas no se pueden cambiar: “las cosas son así y no podemos hacer nada”. Fatalismo.
- Conciencia semitransitiva: la persona reacciona contra los problemas de manera muy cerrada y sólo mira por su beneficio personal. Suele culpabilizar a un individuo cercano, sin ir más allá del análisis de la opresión. Tienen el punto de mira desviado.
- Conciencia crítica: la persona tiene conocimiento de los mecanismos opresores.
- Conciencia organizadora: es el paso a la acción. Se plantea como una fase necesaria para la transformación pues no basta sólo con tener conciencia crítica.

Del espect-actor se tiene en cuenta diferentes tipos de identificación que plantea A. Boal. La primera sería la identificación directa, que es el momento en que el público dice “a mí me pasa lo mismo que al personaje” (es un perfil ideal para el trabajo). El conocimiento del tema, dada la experiencia del espectador, ofrece puntos de vista cercanos a la problemática planteada. Este público aporta propuestas muy viables y activas. Otra sería la identificación del tipo “a mí no me ha pasado pero reconozco el problema porque conozco a alguien a quien sí le ha pasado”, es decir, existe empatía

7 Roberto. Mazzini trabaja con Teatro del Oprimido desde 1989 en Italia con diversos colectivos. Fundador de la asociación Giolli que actualmente lleva el nombre de Cooperativa sociale Giolli. Esta entidad fue la primera de implementar el Teatro del Oprimido en este país. Su trabajo se basa principalmente en proyectos y workshops, de donde surge una compañía basada en el Teatro Foro.

pero no experiencia. Es un público que sabe reconocer los mecanismos de opresión y los deseos del oprimido. Se le llama reconocimiento y el tema les reverbera. En este caso el debate puede ser productivo al abordar el análisis desde una perspectiva más estructural sin quedarse tanto en lo anecdótico. Por ejemplo, el público no conoce el tema del maltrato a la mujer pero reconoce lo representado en la obra como una situación cercana, lo que permite llevarlo a un ámbito más amplio y las soluciones pasan por trascender la situación e intentar buscar estrategias más generales y no tan concretas. Es decir, saber qué estructuras hay detrás de la violencia de género. Este tipo de espectador también ofrece la posibilidad de extrapolar el problema más allá de su grupo social, evitando que resulte endogámico. Por último, existe el público que no se identifica e incluso puede pertenecer a los opresores. Es interesante porque cuando aportan algo al debate, éste se problematiza.

La presencia de público con diferentes tipos de identificación en una sesión suele nutrir el debate y no se debe evitar que sea heterógeno. Si se va a una obra sobre racismo y todos los presentes son anti racistas, van acabar todos muy amigos, pero realmente cuesta más elaborar estrategias para luchar contra el racismo.

Espect-actor es un espectador que pasa a la acción, que cree en su palabra y que la utiliza en búsqueda de soluciones para acabar con una estructura opresiva.

La teoría del Teatro del Oprimido plantea que el espect-actor no debe reemplazar al opresor. Si no es el oprimido mismo el que busca el cambio nadie lo hará por él, pues se volvería a una actitud paternalista. Pero a efectos prácticos se ha de valorar lo que conlleva sustituir al opresor: Desvirtúa el personaje o la situación –lo que se denomina una intervención

mágica– o sólo añade matices de poco calado a la escena. En este caso no cambia nada, no aporta y no se avanza en la discusión. En cada situación se debe analizar la conveniencia o no de reemplazar a un opresor. Sólo puede ser viable para la profundización en el análisis del comportamiento opresivo y no para la emancipación y transformación. Finalmente, son los espect-actores los que dirán si un opresor actuaría así y/o si es real. Es la escena misma la que demuestra la ineficiencia de reemplazar al opresor.

En la concepción y elaboración de una dramaturgia de Teatro del Oprimido, los personajes de opresor y oprimido han de obedecer a una representación social.

Igualmente son importantes otros posibles perfiles de personajes que darán complejidad y riqueza a la obra y al debate posterior.

Según la situación, se tornan imprescindibles otros personajes como los cómplices o aliados. Son los que están reforzando, desde el silencio o la inacción, la injusticia que vive el oprimido y suelen tener una consciencia semitransitiva (alienados). En la obra son secundarios y adquirirán preponderancia en el debate al analizar su rol, al ver qué privilegios obtienen al avalar la opresión para así estudiar la manera de modificar esta relación. En principio están del lado de la opresión o son indiferentes a ella y se buscará implementar estrategias para que adquieran una consciencia crítica.

<p>Cómplice o aliado es un personaje que refuerza la estructura de poder.</p>

La dramaturgia de una obra de Teatro del Oprimido nace poco a poco y desde la perspectiva de los oprimidos. Si se tiene un

grupo que se quiere emancipar, se ha de confiar en el análisis que puede hacer de las posibles opresiones que vive en tanto que colectivo y apuntar hacia una de ellas, contra la que se va emprender una lucha.

La dramaturgia debe tratar una opresión y sólo una o se pueden perder los objetivos de la obra. La obra de teatro ha de lanzar una pregunta clara que debe obedecer a una necesidad y urgencia de un grupo social. Es decir que si se pretende abordar el tema de discriminación sexual pero se representa también que está sin trabajo y además es negro, el objetivo de la obra se perderá y también se perderá una magnífica oportunidad de profundizar en cualquiera de estos temas en el debate.

El Teatro del Oprimido no está pensado para actores. En un proceso de trabajo con un colectivo, lo que se pretende es que cada persona pueda sentirse actor de su propia vida. El proceso consiste en que adquiera herramientas para liberarse de su opresión concreta pero que pueda pasar de una visión individual (micro) a la colectiva (macro). Este momento suele darse cuando se representa la obra para otros grupos. Es allí cuando la persona se percata de la trascendencia de lo que está haciendo y deja de verse como individuo para saberse representante de un grupo social determinado que ahora tiene voz para expresarse. Deviene actor social⁸ que actúa para defender los intereses del colectivo al que representa y pretende dar respuesta a exigencias que se identifican como prioritarias. A. Boal lo condensa en una frase: El transformar, transforma.

En el Teatro del Oprimido, el actor, además de adquirir las cualidades interpretativas de cualquier profesional del ámbito, tiene que desarrollar la capacidad para improvisar delante de

⁸ *Persona, grupo u organización que interviene de manera activa en los procesos políticos, culturales y de desarrollo de una comunidad, país...* (Esteva & Reyes 1998).

un espect-actor. Especialmente el actor que representa al opresor ya que es el que enfrenta al espect-actor. De ahí la necesidad de un trabajo previo muy extenso de consolidación de su personaje, de análisis sobre la situación, de las estructuras de poder, las relaciones con el oprimido, su posición delante de otros personajes y su entorno social.

Hay dos actitudes del actor en la interacción con el espect-actor que no son aconsejables: avasallar la propuesta del espect-actor coartándole e impidiéndole desarrollar la estrategia. Esto puede conllevar, entre otras cosas, que nadie más quiera subir al escenario. La segunda, que sería el polo opuesto, es la de ser demasiado blando y ceder a la propuesta “mágicamente” para buscar un *happy end* para que la gente se vaya satisfecha.

La carencia de un análisis de las relaciones de poder en una situación lleva a una descripción caricaturesca o moralizante del opresor (¡es malo!) contaminada por la vacuidad política que caracteriza la estética del arte comercial, por ejemplo, la del cine norteamericano (si es que se le puede llamar arte). El personaje del opresor es, como se dijo anteriormente, un el que ostenta un poder relacional y no se puede presentar fragmentado, desligado de las injusticias y las protestas que genera. Esto suele desvirtuar cualquier intento de transformación. En algunas dramaturgias puede resultar conveniente presentar opresores que tienen una fisura o posibilidad de cambio y otros que son personajes fuerza, casi inhumanos, que no tienen posibilidad de cambio.

Muriel Naessens ha desarrollado un trabajo muy interesante sobre los modelos de representación que nutren al opresor y configuran su ideología. Es una técnica que permite construir la estructura dominante que tiene el personaje detrás, dejando de lado interpretaciones psicologistas y potenciando el análisis estructural de las opresiones (macro).

A veces conviene que sea la persona oprimida quien represente al personaje del opresor ya que lo conoce bien por haberlo sufrido. Es parte del proceso ver la pertinencia de que sea la persona oprimida la que represente el papel del opresor o el de sí mismo.

El jòquer o comodín es una figura muy importante y su tarea va desde la concepción y creación de la obra, hasta su representación y foro del tema que plantea. Ha de dar coherencia y solidez a las propuestas que surgen desde el colectivo que trabaja. En tanto la experiencia que tiene, trata de ver por dónde puede fallar. Además, este acompañamiento aporta calidad y estética a la obra.

El jòquer es una persona que incentiva el diálogo entre la escena y el público de manera que devengan espect-actores. Ha de propiciar que se debata la pregunta y ayudar a alcanzar sus objetivos de la obra.

Cuando el grupo hace una representación, el jòquer posibilita que los espect-actores expresen todas las opiniones, versiones y/o críticas que dan riqueza a una propuesta colectiva. Es un trabajo tan difícil como satisfactorio. La obra de teatro traslada la voz de los oprimidos al público pero esto no basta, se ha de construir la opción del cambio de manera colectiva y el jòquer tiene un papel importante en la gestión de las propuestas que se hagan. Constantemente ha de dar elementos de discusión para pasar de lo planteado en escena al análisis estructural.

Lo primero que ha de hacer un jòquer es tratar de ver la recepción de la obra, la empatía de los asistentes con la temática propuesta. Es muy importante saber si han entendido la pregunta que hace la obra. Se deben tener presente los tres tipos de identificación que se mencionan más arriba pues de

ello dependerán las intervenciones y las soluciones que se hagan. Las dos primeras preguntas que se deben plantear a los espect-actores son: ¿esto pasa?, ¿es real?

Antes de pedir a alguien que suba a escena deben escucharse varias opiniones y propuestas hasta que el jòquer vea una opción fuerte. Por fuerte se entiende una proposición clara, seria, con base, no necesariamente la más correcta (o la que esperábamos) pero que dará pie al debate por su solidez. Sacar a los espect-actores sin escuchar antes la propuesta es delicado y puede llevar a perder el tiempo.

Luego se puede pasar a preguntar, ¿quién está oprimido?, ¿quién lo pasa peor?, ¿quién puede hacer algo para cambiar las cosas?, ¿quién quiere cambiarlas? A veces la palabra oprimido tiene connotaciones fuertes (sobre todo en Europa donde se piensa que no hay oprimidos), por tanto la pregunta “quién lo pasa peor” es menos directa aunque aumenta la probabilidad de que digan que es otro de los personajes. Cuando esto sucede conviene seguir con las preguntas: ¿por qué?, ¿puede y quiere cambiar las cosas?, ¿qué hace para cambiar? Esto suele ayudar a enfocar dónde está la posibilidad de lucha para el cambio.

Esto es la base del debate en un foro. A todo el mundo le gusta dar su opinión, lo que es muy positivo. Sin embargo, aquí aparece el gran peligro del Teatro del Oprimido. Es un arma tan potente que todo el mundo queda encantado de participar. Por eso puede suceder que la gente se marche contenta de un teatro foro –por ejemplo–, por el hecho de haber dialogado, aunque sea una obra que no aporta nada. No se puede valorar el éxito de una obra porque la gente salga contenta y haya participado dando su opinión, pues la calidad de la misma y su contenido político pueden ser mediocres.

El parafraseo ayuda a fortalecer el sentido que el espect-actor da a la propuesta: “cuando dices enfrentar a la madre, ¿a qué te refieres?”. Esto clarifica tanto al jórquer como al espect-actor, que puede estar concibiendo una idea pero que aún no la tiene totalmente elaborada. La devolución a los asistentes de lo que van diciendo alimenta el debate. “La señora ha dicho X, ¿estáis de acuerdo?”, “¿por qué?”

El jórquer debe preguntar en qué momento de la pieza desean intervenir.

También ha de saber cuándo se agota una propuesta de un espect-actor que ha salido al escenario y ha de observar a los asistentes: su actitud dirá si ya han entendido o no la propuesta y si esperan o no un cambio nuevo. Aún así, el jórquer ha que sopesar si el espect-actor puede necesitar más tiempo para ver la viabilidad o no de su planteamiento.

Una vez el espect-actor ha salido al escenario se le pregunta al público si les pareció viable, si ha dado resultados y el porqué. Si el público está contento con lo planteado por el espect-actor, se puede pasar a analizar otra parte de la obra, otra situación u otro punto de vista. Si no se siente satisfecho puede proponer a otros salir al escenario con nuevas opciones.

Alguna vez conviene que el jórquer acompañe la sesión con información. Por ejemplo, en una obra sobre maltrato infantil se puede dar información acerca de dónde acudir en busca de ayuda.

En el teatro foro generalmente la gente se anima a salir, ya que es un reconocimiento a su propuesta. Pero si hay miedo a la exposición se puede optar por dividirse en grupos y que un representante de cada grupo actúe o proponga la solución.

La tarea de un jquer es clave para el buen desarrollo de un debate. Se le pide al jquer objetividad pero como parte del proceso del Teatro del Oprimido, como parte de un deseo de cambio, la objetividad del jquer es, pues, más que cuestionable, ya que al menos tiene una posición clara: está en contra de un opresor y quiere cambiar una relación de opresión.

Resumiendo, las tareas del jquer son:

- Preguntar al público.
- Reconocer la recepción de los diferentes grupos y su tipo de identificación con la obra.
- Canalizar la información, llevar el diálogo desde la platea al escenario.
- Escuchar las propuestas.
- Incentivar a cambiar la situación. Apoyar el paso a la acción.
- Llevar el análisis del micro al macro.
- Determinar estrategias colectivas.

El jquer no debe adoptar nunca una posición de experto portador de la verdad pues esto conllevaría pensar que los otros no saben nada. Se recomienda retomar a P. Freire⁹ y su actitud pedagógica.

9 Paulo Freire fue un educador brasileño y un influyente teórico de la educación. Entre sus 20 principios está el de desarrollar una pedagogía de la pregunta, ya que la educación actual se basa en la respuesta.

Desarrollo del proceso en el Teatro del Oprimido

El procedimiento para trabajar a partir de la idea de un proyecto hasta su evaluación no es una mera cuestión de fórmulas pero a continuación se describe la línea de trabajo que se sigue en Pa'tothom. En la reunión de Casaltone de Teatro del Oprimido se trató de estudiar cómo garantizar un sello de excelencia de esta práctica. De este encuentro salieron muchas de las ideas de las que se habla en este apartado¹⁰, sobre todo en cuanto a la estructuración de lo que se entiende como una praxis correcta.

Pa'tothom sirve como ejemplo para el desarrollo de numerosos proyectos de larga duración y trataremos de hacer un resumen de cómo trabaja la entidad con diferentes colectivos tales como jóvenes, mujeres, familias, etc. Por lo general, el proyecto ideal dura como mínimo un año, aunque esto está supeditado a los objetivos del mismo.

El desarrollo del proyecto se divide en 4 pasos a seguir que son las diferentes fases: Concepción, planificación, acción y evaluación.

10 En enero 2010 tuvo lugar en Casaltone (Italia) una reunión internacional de diferentes profesionales del Teatro del Oprimido, siendo la Cooperativa Giolli la anfitriona. La iniciativa nace de Julián Boal y Roberto Mazzini, preocupados por la extensión y proliferación de grupos que se autodenominan de Teatro del Oprimido, sólo basados en la implementación de técnicas sin contenido político ni profundización sobre el conflicto de los oprimidos, las relaciones de poder y análisis social y estructural. Es decir, sin tratar de transformar.

Estuvieron presentes Roberto Mazzini, Julián Boal, Muriel Naessens, Alexander Bancic, Till Baumann, Barbara Santos, Pascal Guyot, Gisella Mendoza, Ammar Djenadou, Gavin Crichton y Jordi Forcadas entre otros. La reunión fue altamente productiva y, aunque no se pretendía dogmatizar sobre esta práctica, sí se sentaron bases claras respecto a lo que es o no aceptable dentro del Teatro del Oprimido.

1. Concepción

La idea

La idea inicial de un proyecto se ha de constituir como aquello que presentimos, es la respuesta a la necesidad de actualizar y/o comenzar las luchas que ha emprendido un colectivo y que por su situación de opresión no ha podido visibilizar. También porque se piensa y se tiene la certeza que el Teatro del Oprimido puede ser un elemento clave en el empoderamiento del colectivo y su emancipación. Es decir, no basta con que el colectivo quiera emprender una lucha, sino que los profesionales de este tipo de teatro también deben creer en ella y suscribirla. Puede suceder que la lucha por cambiar una situación sea una iniciativa institucional y se debe diagnosticar si ésta es también una lucha válida para el colectivo que tiene el problema.

Por ejemplo, en una escuela con un alto porcentaje de abandono de estudios de las jóvenes en edad de casarse (14 o 15 años) verdaderamente se puede pensar que el problema es grave: se le está cercenando el futuro profesional a una chica, se la está forzando a la ignorancia y a que pase el resto de su vida a cargo de un marido y de una familia. La cuestión aquí es que se plantea un problema para la escuela, para su directora y profesores, también para nosotros, pero esta situación no es un problema para las familias. Abordar el abandono escolar en un colectivo que no lo ve como un problema (en nombre de una tradición, de una religión, etc.) es un trabajo estéril y se ha de tratar de trabajar de otra manera. Que no se interprete aquí que no se puede hacer nada contra la desescolarización. Así, hay muchas iniciativas institucionales que quizá tienen buena intención pero que abordan las problemáticas sociales desde arriba, desde la institución, sin reflejar lo que desea el colectivo. Además, se

puede obedecer a intereses mucho menos loables que la desescolarización. El Teatro del Oprimido nace desde abajo. Por ello, con la idea se ha de hacer primero un diagnóstico sobre el contexto local así como de la institución con que se va a trabajar con el fin de conocer la estructura y roles que intervienen. En base a esto se puede empezar a crear estrategias.

Objetivos

El objetivo principal del Teatro del Oprimido es luchar contra una situación de injusticia y tratar que los presentes cambien la situación. Por ello, se debe reflejar claramente la estructura de la opresión, las relaciones de poder y sus implicaciones políticas y sociales.

El público se debe activar con la obra de teatro y debe llegar a un resultado junto con el grupo que la representa por medio de la participación en el debate –en caso de tratarse de una acción invisible o un teatro foro–, en la concepción de una ley –teatro legislativo–, en la interpretación de una noticia –teatro periódico–, etc. Una vez activado, ya deja de ser un público pasivo y convencional y deviene espect-actor. Éste será un segundo objetivo, movilizar al espect-actor en favor del oprimido, pues mediante la obra de teatro ha identificado una lucha y la estructura de una injusticia y entiende que se puede cambiar la situación.

Además de la emancipación está la multiplicación, que pasa por la expansión de la lucha por un cambio. El Foro de teatro Pa'tothom lleva nueve años formando a actores sociales con una adaptación metodológica y pedagógica de lo que debe ser el Teatro del Oprimido. No todos han sido necesariamente oprimidos pero sí se les ha capacitado y se les ha dado la información necesaria para poder emprender una práctica transformadora.

Autonomía

Un eje importante a tener en cuenta es mantener la independencia y autonomía de las acciones. Esto permitirá que se pueda ser libre para decir lo que se quiere. Sin embargo, la autonomía no significa aislar al grupo. No se puede pretender que un grupo de teatro sobreviva sin establecer relaciones sociales. Estas relaciones son muy importantes. Se ha de considerar que no es tan importante quién es tu socio como lo que te pide a cambio, sin perder de vista que los detentores de poder querrán sacar rédito. El poder, por pequeño que sea (como el de un director de escuela) tiene sus objetivos y se ha de evaluar si esto afecta o no a la autonomía del proyecto. Se puede tener siempre un diálogo con muchas instituciones y conservar la autonomía política y de gestión del proyecto.

Con el fin de mantener nuestra autonomía, es importante un contrato, pacto o convenio, oral o escrito, entre partes que se obligan sobre materia o cosa determinada, y a cuyo cumplimiento pueden ser compelidas, que lleve a realizar asociaciones y a una negociación. Igualmente pueden surgir problemas pero se ha de tratar de minimizarlos de entrada. En términos de financiación es importante no permitir que la entidad financiera se involucre directamente en el proyecto. El hecho de que un proyecto se desarrolle sin ningún tipo de financiación supone condenarlo al desgaste y se acabarán produciendo las típicas confusiones sobre dónde acaba el voluntariado y empieza la explotación laboral.

Sostenibilidad

Si realmente se está de acuerdo con que los socios son importantes se debe siempre tratar de encontrar la manera de permitir la sostenibilidad de los proyectos. Lo que la garantiza

es la trascendencia social y calidad que adquiera, así como la capacidad de resistir a posibles crisis. La sostenibilidad analiza los posibles cambios y aborda de forma duradera las causas de la vulnerabilidad estructural. Una buena base ideológica contribuirá a generar un grupo fuerte. Para lograrla es preciso que el mayor número de agentes se impliquen, desde los actores y el público hasta la comunidad y que todos ellos asuman la responsabilidad en el mantenimiento (y gestión si es posible) del proceso teatral.

Impacto social

El impacto se refiere a los efectos que la intervención teatral tiene sobre la comunidad en general y si estos coinciden con los objetivos planteados. El impacto social en Teatro del Oprimido no se limita a criterios económicos, ni al número de asistentes a una representación. Uno de los *handicaps* que presenta el Teatro del Oprimido es que el impacto social no es cuantificable, cosa muy apreciada institucionalmente. No existe en general la diferencia entre resultados e impacto social. A lo largo de las experiencias en Pa'tothom se puede asegurar que los logros derivados del desarrollo de un proyecto teatral son cualitativos y que pueden observarse a largo plazo.

Se puede proporcionar y observar información útil y descriptiva sobre el valor de una acción teatral. La falta de metodologías para evaluar el impacto social de un proceso teatral deja cercenada la confianza que se puede tener en el proceso mismo. Sin embargo, una manera que se ha encontrado para generar confianza es actuar o presentar una acción teatral (por ejemplo, un teatro foro) a los posibles participantes, socios o grupos. Una vez que se configuren las estrategias, es importante pensar en el impacto social que se pretenden conseguir.

Fondos y financiación

Si se desean planificar intervenciones que aspiren a ser sostenibles, es necesario tomar en cuenta los límites que les van a imponer las estructuras sociales, políticas y económicas, así como la disponibilidad o no de recursos. Se debe siempre valorar la necesidad de entender cómo conseguir financiación y cómo asegurar la continuidad del proyecto. En cuanto a la primera, es importante que algunas personas hagan una investigación de las posibilidades de financiamiento locales, nacionales e internacionales.

2. Planificación

La planificación de un proyecto será la concepción de acciones que permitirán que el objetivo sea alcanzado. Lo ideal es hacer una planificación conjunta con los participantes del proceso teatral. Desde la opresión que es común a todos los miembros del grupo y que se va abordar, hasta cómo se va a garantizar su sostenibilidad. Puede suceder lo contrario. Hay un grupo existente con un perfil común y existe en tanto que grupo por este motivo. Por ejemplo, un grupo de familias monoparentales, de gays, etc. La planificación de un proyecto permite la construcción conjunta y ha de contemplar una visión política o una disposición a un análisis profundo de los problemas que tienen para identificar todos aquellos aspectos que son importantes. No basta con vivirlo y reflejarlo en una obra de teatro, sino tratar de hacer una identificación clara de los hilos de poder que llevan a una situación determinada contra la que se quiere luchar. No basta decir que la mujer está en situación desfavorable, sino analizar la estructura social patriarcal.

Planteando un debate activo dentro del grupo se consolidan todos o gran parte de los elementos a tener en cuenta. La construcción de un proyecto conjunto permite que uno de los actores/actrices encuentre un lugar donde podrá representarse la obra, que otro conozca a un electricista y que un tercero sirva el café. De todos depende el alcance del proceso teatral y la repercusión e influencia de la lucha.

En la planificación de un proyecto teatral hay dos aspectos. Uno que es tenido en cuenta por un gran número de grupos de teatro es la dinámica misma del grupo con que se trabaja; el segundo, serían las relaciones sociales que éste establece con el entorno. La dinámica misma de un grupo puede tener mejores o peores resultados según los objetivos que se hayan marcado, la consolidación del grupo y la lucha que quiera

emprender. Sin embargo, el segundo aspecto, muchas veces banalizado, garantiza la sostenibilidad del proyecto en aspectos más prosaicos para el espíritu artístico de un proceso teatral como es pedir financiación, organizar eventos, hablar con políticos, etc. Es decir, algo muy aburrido pero necesario. Un grupo debe interrelacionarse con todos los agentes sociales para sobrevivir. Así, tenemos a Alvim Cossa de Mozambique¹¹ ha pactado con la iglesia de su país para poder desarrollar su trabajo. Lo paradójico del caso es que él centra su trabajo en la contracepción y el uso del preservativo, cosas que la iglesia rechaza. El poder trabajar en este sentido y lograr llevar a cabo su trabajo demuestra su inteligencia porque si no, condenaría a su grupo y a la acción al aislamiento, dejando de lado a los miles de católicos que pueden cambiar su manera de hacer (no usar preservativo) aunque practiquen esta religión.

También tenemos como ejemplo el trabajo de Ganguly Sanjoy¹² en India, que no duda en ponerse en contacto con los poderes locales para realizar su trabajo.

Es verdad que la burocracia y la política pueden ser una carga pero se puede pretender que sean una garantía para la realización del trabajo. Naturalmente no se puede perder la autonomía del grupo, pero no se puede prescindir de los agentes implicados.

11 Alvim Cossa – Jóquer y formador de multiplicadores en Teatro del Oprimido, es Presidente de la RETEC (Red Mozambicana de Teatro Comunitario) y Coordinador General del [GTO-Maputo](#), pionero del Teatro del Oprimido en Mozambique, después de prácticas en el CTO-Río, en el ámbito del programa de Bolsas ASHBURG de la UNESCO. Es actor profesional desde 1993 y profesor de diversos cursos de Teatro del Oprimido en Mozambique.

12 Sanjoy Ganguly – Director del grupo de teatro de [Jana Sanskriti](#) en la India.

3. Acciones

Las acciones se refieren a todo el proceso que se vive en un grupo que quiere hacer una obra de Teatro del Oprimido.

En el momento en que se tiene un grupo por cualquier circunstancia, lo primero que se ha de asegurar es su consolidación. Hay que detectar esencialmente la composición del grupo y así se destacan dos tipos: el primero es el que se une por corresponder a un perfil social generalmente vulnerable –por el rechazo y/o incomprensión que sufren por parte de sus conciudadanos– motivo por lo que ven limitados sus derechos como es el caso de los inmigrantes, prostitutas, drogodependientes, enfermos de VIH, mujeres maltratadas, gitanos, pobres, etc. El otro tipo de grupo es el que se une en torno a una actividad, por ejemplo, los estudiantes de un instituto, los voluntarios de una entidad, etc. En este caso suele suceder que tengan objetivos individuales variados y además no han pedido emprender el proceso, sino que se encuentran en él¹³. Esto requiere un trabajo más largo de cohesión para poder activar y visibilizar las opresiones y llegar a un acuerdo sobre la temática que se va a tratar. La consolidación del grupo no está exenta de problemas. Para activar las opresiones y pasar a hablar de ellas, se han de problematizar primero las situaciones.

La discusión y la variedad de opiniones acerca de una idea que nace dentro de un grupo puede formar parte de la

13 Otro ejemplo de este tipo de grupo sería el que se une a estudiar el Teatro del Oprimido. Se puede encontrar el que “lo necesita” para complementar su carrera, el que hace trabajo social, el que dispone de tiempo libre, el que le han hablado de la entidad, el que quiere aprovechar las becas, el que confunde Teatro del Oprimido con una terapia de sanación personal o el oprimido mismo. Por ello, no porque se haga formación en Teatro del Oprimido se garantiza hacer multiplicación. En este aspecto la formación en Pa'thohom exige la implicación activa en un proyecto. La multiplicación es la expansión del trabajo, no el número de personas que saben hacer unos juegos.

construcción de la dramaturgia. Esta construcción no es fácil, ya que el texto teatral final ha de nacer de la aportación de todos los miembros del grupo, también en consonancia con el método de creación colectiva¹⁴. Se elimina el concepto de autor. En la construcción es donde tendrá importancia el dramaturgo y director de escena (y jòquer), quien llevará una visión conjunta del montaje, le dará cuerpo a las opresiones y tratará de imprimir lógica al trabajo, lo que dará solidez a la obra.

Así pues, en el trabajo de identificación y/o visibilización de opresiones se dan las bases de creación de la pieza. Para pasar de la opresión individual expuesta por uno o varios miembros del grupo a la representación de una opresión social, se debe buscar la implicación de todas las percepciones sobre ésta, incluidas la indiferencia o la ignorancia, que pueden ser útiles si se saben aprovechar para la dramaturgia de la obra. Es decir, se puede retomar el perfil de un personaje que ignoraba la problemática para incluirlo como personaje de la obra y reflejar de una manera más amplia lo que se plantea. En la primera tipología de grupo, la de los oprimidos, aunque estos tengan un perfil común (y por ello, en principio, una problemática común), también pueden existir visiones diferentes sobre cómo enfrentarla.

A lo largo de todo el proceso se trabaja la opresión de una persona vista a través de otra del grupo, de esta manera se produce un extrañamiento y se llega más fácilmente de lo individual a lo colectivo, permitiendo a todos los miembros del grupo empatizar con el conflicto.

La tendencia a recrearse en lo individual ha llevado a muchos grupos de teatro –mal llamados del oprimido– a derivar todo el sentido a este terreno. No se pasa a la fase de acción, cayendo en una redención momentánea en las sesiones pero

¹⁴ Enrique Buenaventura, *dramaturgo y director colombiano creador del Método de Creación Colectiva. Teatro de contenido altamente político.*

sin ningún tipo de propuesta para enfrentar los conflictos sociales. Tampoco los enfrentan los que se plantean que la panacea del oprimido pasa por la inserción de éste en el sistema, la integración o la modificación de su conducta. Por esto se da el fenómeno de que para muchos (discriminación positiva) el hecho de que un excluido haga teatro ya es suficiente para garantizar el trabajo que realizan con él. Es decir, que se les exigen a ciertos colectivos ciertas conductas para demostrar que están “recuperados” para esta sociedad. Por ello, muchos se conforman y basan su trabajo en poner a un inmigrante o a un gitano en el escenario, aunque la obra en sí no plantee nada, ni cuestione el porqué de su situación. También es el caso del discurso institucional que presume de hacer trabajo social porque han permitido que una persona *excluida* acceda gratis a un museo¹⁵, por ejemplo.

Para que del análisis de opresiones nazca la elaboración de una dramaturgia es importante la elaboración de preguntas claves. Esto se puede realizar orientando la discusión en grupos pequeños y basándose en la improvisación, lo que permite la introducción de nociones interpretativas. Se empieza a implantar la relación micro-macro en el juego y se ha de tratar de mantener hasta obtener un resultado, como puede ser una obra de teatro foro. En este nivel se identifica cómo el contexto social –que tiene un impacto directo a nivel individual– se está reproduciendo en la obra de teatro. Se ha de ser capaz de mostrar este contexto colectivo, social y político por medio del teatro para dar al espectador una perspectiva amplia a la hora de realizar un análisis.

Así como en el proceso de creación es importante llegar desde lo individual hasta lo estructural, en el ejercicio del

15 Es el caso de las políticas emprendidas en el “Acord ciutadà per una Barcelona Inclusiva”, donde se retoman numerosas iniciativas, unas que valen la pena y otras que incluyen propuestas tan sencillas como inútiles, por ejemplo, llevar a drogodependientes a visitar el Museu d’Història de Barcelona. Monestir de Pedralbes.

jóquering también lo es, aunque no sea fácil, y el jóquer ha de conseguir llevar a cabo este desafío no como un pedagogo, sino como un provocador / facilitador.

En la segunda fase, se tiene una estructura de lo que será la obra de teatro. El trabajo es el de concretar el argumento y potenciar teatralmente la historia, los personajes, los espacios y los tiempos donde se evidencia mejor la opresión. En general, todas las técnicas de ensayo que propone Boal padre aportan elementos lúdicos y sociales a la vez¹⁶. Este es el momento de definir las ventanas que tiene la obra. Cuando se trabaja la dramaturgia, el oprimido va transitando por numerosas situaciones que lo llevarán a vivir en contra de su deseo una situación extrema, es decir, lo que se denomina crisis china. Dramatúrgicamente se han de trabajar momentos claves de la obra donde el oprimido tiene opciones y dudas para elegir un camino u otro. El oprimido en la obra sigue una ruta, pero es en estos puntos donde puede tomar otra decisión. A estos momentos se les denomina las ventanas de la obra, donde se invitará a los espect-actores a explorar otras posibilidades de acción.

Las ventanas de una dramaturgia de Teatro del Oprimido, son los puntos en donde el oprimido se encuentra en una disyuntiva, un dilema. El espect-actor ha de explorar qué pasaría si emprendiera una acción diferente, si escogiera otro camino.

Un aspecto importante también es la definición de un espacio de manera que contenga elementos que potencien la

¹⁶ Boal, Augusto. "Juego para actores y no actores". *Título original: "Jogos para atores e nao atores"*. Alba editorial. Barcelona, 2001. En el último capítulo se hace énfasis en el carácter político del Teatro del Oprimido. Es importante que no nos quedemos en la memorización de una retahíla de ejercicios.

percepción de la opresión. La estética del oprimido permite una percepción sensible y simbólica de la obra. Boal plantea que la obra ha de ser teatralmente interesante y la estética ha de potenciar la disyuntiva que la pieza plantea.

La tercera fase es la confrontación con la audiencia, o mejor, con los espect-actores. Dentro de las acciones del proceso teatral, la representación es la que ha de ayudar a continuar la tarea de cambiar la realidad política y económica que oprime. A partir de dicha confrontación pueden replantearse aspectos de la fábula o argumento, de los personajes, las ventanas y la pregunta misma que plantea la obra.

El actor debe prepararse para la interacción, especialmente quien encarne al opresor y sus cómplices. Realizar una representación de una obra de Teatro del Oprimido es un paso muy importante para el grupo ya que ahí se materializa el esfuerzo realizado en las dos primeras etapas. Los actores, que por pasiva o activa se han reconocido como oprimidos, ahora se reconocen como activos en la lucha hacia una posible transformación. En este punto son muchos los que hacen un cambio personal hacia una participación más cualitativa y una implicación más profunda. Es un momento donde no se debe perder la perspectiva de la representación como parte de un proceso más amplio.

El jórquer también debe apoyar al grupo a desarrollar una crítica sobre los resultados obtenidos y en los cambios que puedan necesitarse.

También la continuación del proyecto y su sostenibilidad se han de discutir, siendo básica la evaluación del impacto de la obra y valorando quiénes son los destinatarios ideales para que asistan a la obra.

4. Evaluación

Como se dijo anteriormente, si lo que se pretende es la emancipación y la lucha por acabar con estructuras de poder, en el proceso del Teatro del Oprimido es muy difícil evaluar el impacto social, pues lo calificable no es lo más importante. Lo principal es el proceso y que lo que se trate en la representación final sea lo que se tenía como objetivo. Se pueden tener unos resultados sin haber transformado o incidido en la transformación del entorno político. Los resultados pueden ser cuantitativamente muy pobres pero con un importante impacto. Aunque es muy difícil hacer una evaluación, existen dos niveles para realizarla: la evaluación interna del proceso y la de las organizaciones y socios del proyecto.

La ***evaluación interna del proceso*** se hace en el equipo interno y con los participantes del proceso. Por participantes se entiende desde el abogado que asesora una obra de teatro legislativo, pasando por el actor, hasta el espect-actor. La evaluación más fiable es un análisis crítico de lo que ha pasado. A título genérico la valoración interna se puede hacer sobre todo cuando interviene el espect-actor –representación de la obra– ya que confronta la dramaturgia y gracias a él se puede ver cómo ha empatizado con los personajes de la obra, se puede analizar su identificación. Las propuestas que se dan en una sesión suelen ser indicadores del nivel de consciencia de los asistentes y la actitud ante la opresión. Se ha de cuestionar si el foro con el público toma un rumbo diferente del que se pretendía. Si se quiere hablar de violencia de género y se acaba hablando del mundo laboral, mala señal.

Se puede evaluar la participación del público y los aportes que hacen, su implicación para buscar una solución, su nivel de análisis de la situación, su nivel de identificación, etc. Todo

será un termómetro de la medida de impacto de la obra. Se puede evaluar si las aportaciones de los espect-actores son viables o pertinentes, si el debate se centra sobre todo en el opresor visible o trasciende las estructuras opresivas. La mejor evaluación es si el público coincide con la pregunta que se hace y si se consigue a un análisis estructural y político. Otro criterio evaluativo es si la gente se sintió cercana a la obra representada y la reconoce como una situación real. También ver si las intervenciones y las vías planteadas por los espect-actores son arriesgadas, o acomodaticias, o sólo políticamente correctas o/y si aportan algo. En el terreno de un foro a veces funciona mejor el debate que las intervenciones en el escenario. Se puede valorar también cuáles propuestas por parte del público han sido las más interesantes, con quién se han decidido a hablar y/o a confrontar. Qué intervenciones plantean estrategias viables.

Es indudable que no se puede hacer una valoración exacta de un proceso teatral. En Pa'tothom ha pasado gente a quien un proceso les ha servido a título individual y otros que se han vinculado a la lucha por una transformación social. El cambio puede necesitar mucho tiempo para algunos; en otros casos puede haber un cambio inmediato pero poco duradero lo que lleva a que más adelante vivan un retroceso.

La evaluación de un actor en una representación –más allá de su valor interpretativo– pasa mucho por la capacidad que tiene para improvisar delante de un espect-actor. Se hace sobre la interacción con el público, cómo ha reaccionado ante una propuesta con un espect-actor. Aquí se ve el trabajo previo que se ha hecho de la situación, de la introyección de su personaje y de sus circunstancias.

Es el jórquer quien ha de recoger todas las incidencias durante la intervención ya que los actores al estar sumidos en la interacción con la platea pueden no percibir ciertas cosas.

La evaluación es de difícil manejo ya que la gente no tiene tiempo, no le da importancia y es difícil de administrar. Es importante la realización de informes como forma de crecer en el análisis y evitar un estancamiento y mecanización, cosa que suele pasar si la obra se representa muchas veces. Permite tener una información muy concreta sobre cómo funciona el trabajo y saber qué percepción ha tenido la persona que realiza el informe.

Un informe puede dar cuenta del proceso que han vivido los componentes del grupo, su asiduidad, su alegría personal, su implicación en el proyecto, las propuestas que hacen, etc. Es muy difícil ofrecer números, sin embargo, se coincide en la necesidad de encontrar otros indicadores para la evaluación de nuestro trabajo. Así, las evaluaciones suelen ser más positivas en relación directa a la duración del proyecto, por lo que actualmente Pa'tothom rechaza fórmulas simplistas, por ejemplo, en donde se quiere solucionar un problema de *bullying* que sufre una escuela (desde hace meses) con una sesión de teatro de 3 horas.

El segundo nivel de ***evaluación es el de las organizaciones y socios del proyecto*** (entidades que solicitan y confían en el proyecto o los proveedores de fondos): se trata de un tipo de evaluaciones que se exige al proyecto y que miden el impacto social del mismo. Estas evaluaciones generalmente responden a criterios institucionales no siempre cercanos a la realidad. Por lo general, los criterios son cuantitativos, y en un proceso teatral lo que se puede medir es el número de participantes, de personas implicadas, de funciones realizadas, de asistentes, cantidad de beneficiarios, público asistente, agentes implicados, etc. Cuantos más, mejor, lo que no es necesariamente cierto. Por ejemplo, puede haber una entidad que sólo quiera figurar con su logo en la difusión pero que no trabaje ni esté implicada en el proyecto, etc. Todo ello está bastante alejado de lo que serían los criterios de evaluación que describirían el proceso emprendido. Sin

embargo, estos criterios son necesarios para avalar en un marco institucional el proceso, el grupo y abrirle así la posibilidad de continuidad. También se debe evaluar a los antagonistas en el proceso, externos e internos (por ejemplo, policías, maestros, psicólogos de la escuela, medios de comunicación, etc.).

En un proyecto que sigue la línea que comienza con la idea y termina en las acciones (y evaluación), se ha de ver la posibilidad de que de ahí salgan más acciones, que es la multiplicación. Así, la evaluación también puede medir la posibilidad y la continuidad del trabajo en el futuro.

Es importante también valorar las consecuencias legales, las consecuencias en un plazo inmediato y el surgimiento de las buenas prácticas que resulten del proceso de discusión teatral y todo ello debe proporcionar las condiciones para la transformación.

CAPÍTULO 2

AMINA BUSCA TRABAJO

Cómo nace la obra “Amina busca trabajo”

*Amina busca trabajo*¹⁷ nace en el seno de la familia El Hilali. La familia comienza su contacto con Pa'tothom cuando sus hijos Hamza y Ayoub entran en el proyecto Xavals que la entidad desarrolla desde hace muchos años. Este proyecto permite a los jóvenes sin los recursos necesarios acceder a una formación teatral y social. Se parte de la idea de que el arte se ha vuelto un bien de consumo al que acceden sólo aquellos que pueden pagarlo.

A Amina, la madre, le gustaba la manera en que se trabajaba en Pa'tothom y cómo las ideas, concepción y realización de la obra de teatro nacían y crecían desde los jóvenes mismos. Pero el grupo de jóvenes se centraba en temas como las relaciones interpersonales, las bandas juveniles, la mecanización del sistema y/o el bullying.

Amina les planteó a sus hijos qué pasaba con otras opresiones como las condiciones laborales, la salud pública, el trato a la inmigración, etc. y ellos le propusieron que podría ser ella misma la que las denunciara, al conocerlas de primera mano. Así, en el seno de la familia El Hilali, nace una propuesta muy concreta con la que llegaron al Forn de teatre Pa'tothom en busca de director, espacio y un lugar para desarrollar la idea. Fueron cuatro meses de trabajo, de donde nació “Amina busca trabajo”. El éxito de la obra radica en que nace desde los oprimidos y para los oprimidos.

Esta familia es un grupo de oprimidos por excelencia. Es un grupo de luchadores que ven en el teatro la posibilidad de denunciar y hablar de la vivencia que han tenido y que no

¹⁷ “*Amina busca trabajo*” tiene el nombre original en catalán: “*Amina busca feina*”. Fue estrenada en 2007 en Barcelona.

requiere activar opresiones. Ellos son totalmente críticos con su situación, con las estructuras económicas que los tienen así y por ello es fácil trabajar Teatro del Oprimido y hacer un proyecto conjunto. El director y jòquer tuvo que hacer un trabajo de consolidación de la dramaturgia, entrenamiento actoral, voz, etc. y posteriormente trabajar la figura de los opresores.

La obra consta de 8 escenas en donde las personas en busca de empleo reconocían las situaciones. Naturalmente, los mecanismos que utiliza la administración, el jefe, el compañero de trabajo, etc. con un español en paro y un extranjero en paro son distintos, pero con un mismo trasfondo. Y esto se refleja en la obra. La situación política en España permite la práctica de explotación laboral de manera cínica y reiterada por parte de los empresarios y con una legislación que es laxa con ciertos comportamientos. Además, ya no se trata de si éste ha robado sino de cuánto ha robado. Si el sueldo es alto es probable que un juicio por impago salga adelante, sin embargo, si se trata de un sueldo bajo –y por ende serán las personas más pobres las que necesiten llevar a término una posible demanda– un juicio por impago no sale adelante. Hacer girar la maquinaria de la justicia por 100 no vale la pena... por 1000 sí. Aunque seguro que la persona que devenga 100 tenga más necesidad que la que tiene o ganaba 1000.

Muchas personas se reconocieron en la obra, y esto fue interesante, porque cuando alguien dijo que “esto también les pasa a los españoles”, con tono de discriminación, el comentario sirvió más para aproximar colectivos trabajadores que para separarlos. Que la cuestión es de clases, de ricos y pobres y no de nacionalidades, no era cuestión de extranjeros y nacionales. Fue muy importante poder poner el macro tan alto. “Amina busca trabajo” se representó cerca de 70 veces delante de diversos públicos y no sobra decir que el público más activo era el de mujeres extranjeras que viven en el país.

GUIÓN

AMINA BUSCA TRABAJO

ESCENA 1

Oficina del INEM¹⁸, con un funcionario en su mesa hablando por teléfono. Entran Amina y su hijo Mohammed de 12 o 13 años. Miran unas ofertas de trabajo en un panel. Hablan en árabe.

Amina: De confección, ¿hay algo?

Mohammed: Sí, la oferta 43.

Se dirigen al escritorio del funcionario que habla por teléfono.

Amina: Hola. ¡Hola!

Funcionario (*Al teléfono*): Espera un momento. (*Dirigiéndose a Amina*). A ver, hay que coger turno, luz roja, papelito, ¿eh? Cojan número. Turno.

El hijo de Amina coge número y se sientan en la sala de espera. El funcionario cuelga el teléfono y los llama.

Funcionario: Siguiente. El 01, ¿es usted?

Amina: Sí.

Funcionario: Documentación por favor. (*Amina busca en el bolso y le extiende su documento de identidad. El funcionario va leyendo el documento y mirando alternativamente a Amina*

¹⁸ INEM – Instituto Nacional de Empleo. Nombre que recibía el SEPE (Servicio Público de Empleo Estatal). En Cataluña se llama SOC que es el Servei d'Ocupació de Catalunya.

y al ordenador. Amina se sienta y Mohammed se pone al lado del funcionario de pie) Amina...

Amina: Sí.

Funcionario: El Hi... Hilali.

Amina: Sí.

Funcionario: ¿Calle Europa número 28?

Amina: Sí.

Funcionario: ¿Vino usted ayer?

Amina: Cada día estar aquí...

Funcionario: Número de la oferta, por favor.

Mohammed: Sí, la 43.

El chico mira la pantalla del ordenador y el funcionario molesto por su presencia e intromisión le indica que se siente en la sala.

Funcionario: A ver, señora Amina, la oferta 43, según dice el ordenador es de confección. ¿Tiene experiencia?

Amina: Sí, muchos años.

Funcionario: ¿Más de 1?

Amina: Sí, muchos.

Funcionario: ¿Más de 2, más de 3?

Amina: Muchos.

Funcionario: ¿Qué tipo de confección?

Amina: Tela.

Funcionario: De tela. ¿Textil?

Amina: Tela.

Funcionario: ¡Textil! Mire, esta oferta no es para su perfil, la empresa busca una persona con un año de experiencia en piel: marroquinería.

Amina: Yo saber tela.

Funcionario: Necesitan marroquinería. Lo siento, no puede ser.

Amina: Pero ¿por qué? Yo probar...

Funcionario: No es su perfil.

Amina: Déjame, yo probar. ¡Quiero trabajar!

Funcionario: No puedo hacer nada...

Amina: Yo quiero trabajar.

Funcionario: ¿Y yo qué quiere que le diga?

Amina: ¿Qué puedo hacer?

Funcionario: Yo qué sé. Venga cada día, mire en el panel otra oferta mañana.

Amina: Sí, cada día yo aquí.

El funcionario se levanta y se va. Amina y su hijo hablan en árabe y miran otras ofertas. El funcionario vuelve a sentarse en su despacho y habla por teléfono.

Amina y su hijo ven otra oferta y van al hombre a preguntar.

Funcionario (al teléfono): Espera un momento. (Dirigiéndose a Amina) Mire, esto no es un zoológico, coja turno, como las personas normales.

Amina: Vale... (Cogen un turno y se sientan en la sala. El funcionario cuelga el teléfono).

Funcionario: Siguiente: 02 (Amina y su hijo se acercan). Documentación, por favor.

Amina: ¿Otra vez? Antes ver...

Funcionario: Mire, cada vez que me da el papelito de la tanda, me ha de dar la documentación.

Amina busca en el bolso y le extiende su documento.

Amina: Aquí está.

El empleado coge la documentación, mira al chico y con un gesto lo manda a sentarse a la sala.

Funcionario (leyendo la documentación): Amina.

Amina: Sí.

Funcionario: El Hilali

Amina: Sí.

Funcionario: ¿Calle Europa número 28?

Amina: Sí.

Funcionario: ¿Vino usted ayer?

Amina: Cada día estar aquí...

Funcionario: ¿Número de la oferta?

Amina: No sé. *(En árabe se lo pregunta a su hijo. El chico se levanta y se pone junto al empleado).*

Mohammed: La 68.

Funcionario: Vale, gracias *(con un gesto le invita a volver a la sala y Mohammed se aleja)*. Mire, según lo que consta aquí, es una oferta para una empresa de limpieza. ¿Tiene experiencia?

Amina: Sí.

Funcionario: ¿Grandes superficies?

Amina: Sí.

Funcionario: ¿Más de un año?

Amina: Sí, sí.

Funcionario: ¿Fregona?

Amina: Sí.

Funcionario: ¿Escoba?

Amina: Sí.

Funcionario: ¿Carrito?

Amina: Sí, todo.

Funcionario: ¿Castellano?

Amina: Sí.

Funcionario: ¿Catalán?

Amina: No.

Funcionario: Entonces, ya hemos terminado. Vuelva otro día.

Amina: ¿Por qué no puede trabajar?

Funcionario: Piden catalán.

Amina: ¿Por qué no puede limpiar sin catalán?

Funcionario: Mire, señora Amina, usted no cumple el perfil.

Amina: Yo quiero trabajar...

Funcionario: Se puede limpiar sin catalán, pero la empresa lo quiere así. Venga otro día.

Amina: Yo probar...

Funcionario: Mire, usted antes de llegar a mi mesa, ¿ha leído bien la oferta?

Amina: Sí.

Funcionario: Ya veo que no... *(El empleado se levanta y se*

dirige al niño mientras va al tablón de ofertas laborales). ¡Tú, Ibrahim, Mohammed, como te llames! Ven para acá.

Los tres se ponen ante las ofertas.

Funcionario: ¿Ves lo que pone aquí?

Mohammed: 68.

Funcionario: No, debajo.

Mohammed: Limpieza.

Funcionario: Más abajo.

Mohammed: Catalán.

Funcionario: Vale, pues le dices a tu madre que si no sabe catalán, no moleste, que aquí tenemos mucho trabajo. Hasta otro día.

Mohammed habla en árabe con su madre y se lo explica. Salen. El funcionario vuelve a su puesto y habla por teléfono.

Funcionario: Sí, vale, me llamas mañana. No, no, estoy agobiadísimo de faena pero creo que para el fin de semana me lo puedo montar.

ESCENA 2

Entran Amina, Mohammed y Toni, que es asistente social. Toni entra hablando con Mohammed.

Toni: ¿Cómo va la cosa Mohammed? (*Mientras entran y se sientan*).

Mohammed: Bien.

Toni: ¿Los estudios?

Mohammed: Bien.

Toni: ¿Tienes amigos?

Mohammed: Sí.

Toni: Así me gusta Mohammed. *(Se sientan y se dirige a Amina)*. Y tú, ¿qué tal? ¿cómo estás Amina?

Amina: Mal.

Toni: No será para tanto, mujer... A ver, ¿qué os trae por aquí? *(Abre su carpeta)*.

Amina: Se nos acaba la ayuda y todavía no tengo trabajo.

Toni: A ver, a ver *(mira su expediente)*. ¿Aún vives en Calle Europa número 28? *(Amina asiente)*. Tres hijos, ¿y cuándo viene el cuarto? *(en tono simpático)*.

Amina: Ah, no, no...

Toni:... marido... de baja por accidente laboral. ¿Cómo está tu marido?

Amina: Mejor, pero aún no puede levantar peso. Le duele la falda.

Toni: ¿Qué?

Amina: La falda *(señalando la espalda)*.

Toni: ¡Ah! La espalda.

Amina: La falda.

Toni: La espalda. Pero, ¿ya has buscado trabajo en el INEM?

Amina: No puedo trabajar porque no hay trabajo para mí o porque no sé hablar catalán.

Toni: Claro, es que lo necesitarás. ¿Por qué no haces un curso de catalán?

Amina: No puedo porque necesito encontrar trabajo. Si estudio ¿cómo como?

Toni: Déjame pensar... *(Estudia el dossier otra vez)* ¡Ah! Ya sé, tenemos otra ayuda para ti... Pero no te lo aseguro. *(Dirigiéndose al niño)* Mira Mohammed, explícale a tu madre que intentaremos prolongar la ayuda. Pro-lon-gar ¿entiendes? Hacer más larga.

Mohammed explica en árabe a su madre.

Amina: Vale.

Toni: Para hacerlo necesito que me traigas unos papelitos. Tienes libro de familia ¿verdad? Tienes que traer el libro de

familia y fotocopia, tu NIE y fotocopia, el de tu marido y fotocopia, el padrón y fotocopia, tres últimas nóminas de tu marido y fotocopia, la baja laboral y fotocopia, dos fotos, fotocopia del NIE de cada uno de tus hijos, empadronamiento de cada uno, carnet de la salud de cada uno y fotocopia....

Amina (*interrumpiendo*): ¡¡Uff, mucho fotocopias!!

Toni: Bueno, Amina, es para tramitar la ayuda.

Amina: Con eso puedo comprar *baguette* y comer niños...

Toni: Vale, vale. (*Dirigiéndose al niño*) Mira Mohammed, explícale a tu madre que ya le haré yo las fotocopias, pero como algo excepcional y que sólo será por esta vez.

Mohammed explica en árabe a su madre.

Amina: Vale.

Toni: Pero por ahora, con esto te presentas al centro cívico del barrio para estudiar catalán...

Amina (*interrumpiendo*): ¡¡No puedo!! ¡¡Quiero trabajar! Dar comer niños...

Toni: Vale... vale... Pues tenemos también una ayuda... (*Busca en su carpeta*). Mira te daré este bono para comprar en el Condis¹⁹.

Amina mira el bono y no entiende. Se lo extiende a su hijo y le pregunta algo en árabe. Mohammed lo lee y se alegra pensando que lo del bono es mucho dinero.

Mohammed: ¡Con esto me puedo comprar una bici! Mi madre pregunta si esto es para un día o una semana.

Toni (*Dirigiéndose al niño y quitándole el bono*): Vale, vale... Pero deja que ya le explico a tu madre, ya le explico yo. (*Dirigiéndose a Amina*). Mira Amina, esto es para todo el mes...

19 Supermercado con el que Servicios Sociales (Ajuntament de Barcelona) ha hecho un convenio para que dé alimentos a ciertas personas necesitadas con un bono.

Amina empieza a coger el bolso.

Amina: Por favor dame un trabajo, no quiero 50 €, ¡quiero trabajar!

Toni: Espera Amina... Tú ahora no te desesperes, haz el curso y síguete pasando por el INEM.

Amina se levanta y tira con enfado el bono sobre la mesa.

Amina: Estoy cansada, cada día paso por allí. ¿Pero mañana cómo pago alquiler?

Toni: Espera Amina, aquí tienes unos periódicos para que puedas mirar trabajo... (*tratando de retenerla*).

Amina: Ya he mirado todo y no sirve para nada... (*va saliendo*).

Toni: Espera Amina. ¡¡No te enfades, espera!!

Sale. Mohammed la sigue, coge el bono de la mesa y sale corriendo. Toni queda triste y llama por teléfono.

Toni: Hola Clara, sí, yo, Toni. Sí, nada, algo rápido, para saber si tienes una vacante en tu empresa... Vale, vale, pues nada, ya te volveré a llamar.

Negro.

ESCENA 3

Amina en casa y suena el teléfono.

Amina: ¿Sí?

Pepi: ¿Amina? Hola, soy Pepi, ¿eres Amina?

Amina: Sí, ¿quién es?

Pepi: Soy Pepi.

Amina: ¿Pepe?

Pepi: Soy Pepi, ¡Pepi!

Amina: Pepe.

Pepi: Mira, soy la Pepi, no me conoces pero he recibido tu currículum. Es muy interesante. Me interesa que trabajes conmigo, tenemos una empresa de limpieza, ¿me oyes?

Amina: ¿Qué empresa? ¿Dónde?

Pepi: Es una empresa de servicios, y vamos a varios sitios. Pero mira, yo tengo aquí tu currículum. ¿Tu dirección es correcta?

Amina: ¿Qué?

Pepi: Que si vives en Calle Europa número 28.

Amina: Sí.

Pepi: ¿Que te parece si nos encontramos y te explico? Voy a tu casa, ¿te parece?

Amina: Sí.

Pepi: Pues nos vemos mañana al mediodía, delante de los bloques, yo llevaré un Subaru blanco.

Amina: ¿Mañana a las doce en la plaza, delante de mi casa?

Pepi: Sí, a las doce en punto.

Amina: Vale.

Pepi: Hasta mañana.

Salen.

ESCENA 4

Día siguiente en la calle. Amina espera y mira el reloj.

Pepi (*llega corriendo*): ¿Amina? ¡Ay hola Amina! Lo siento, está fatal el tráfico.

Amina: Llevo casi una hora, Pepe.

Pepi: ¡Pepi, Pepi! Te envié un SMS.

Amina: ¿Qué?

Pepi: Un SMS.

Amina: ¿Qué?

Pepi: Un S–M–S, un mensaje. Nada, déjalo correr. Bueno, he leído tu currículum. ¿Es éste?

Amina: Sí.

Pepi: Yo trabajo aquí abajo con dos señoras más, pero bueno, te lo explico, es para limpiar escaleras, barrer, fregar y sacar un poco el polvo, ya sabes, no es mucha cosa. ¿Tú sabes fregar?

Amina: Sí, sé fregar...

Pepi: Perfecto, entonces ya puedes empezar.

Amina: ¿Cuántas horas?

Pepi: Todo el día, yo te doy una lista con diferentes escaleras, tú en cada una 20 minutitos, pim–pam–pum... Bueno, en la de Sarriá te esmeras que son muy tiquismiquis, pero lo que aquí hagas de más, en las otras lo recuperas. En todo caso, no te metas con nadie y ya está, es sencillo. Sobre todo que te vean. Pero tu pasas un trapito aquí y otro allá. ¿Firmamos el contrato? *(Saca unos papeles y se los enseña)*.

Amina: ¿Cuánto voy a ganar?

Pepi: Mira, aquí en el contrato ponemos dos horas de trabajo al día.

Amina: ¡Ah! Es poco... *(decepcionada)*.

Pepi: No, tranquila, eso es para que estés dada de alta²⁰, las otras horas yo te las pago aquí en mano. Cuando venga, te entrego en un sobre el resto del dinero.

Amina: ¿Al negro?

Pepi: En sobre. Firma aquí.

Amina: ¡Negro!

Pepi: ¡Sobre! Tú trabajas 2 horas para Zapatero²¹ pero 8 horas para mí. Firma aquí.

Amina: No sé leer.

Pepi: Pero tranquiiiila, con la Pepi estás en confianza, tú firma. *(Le da cuatro folios para firmar mientras sigue hablando)*.

20 Dar de alta significa que la empresa declara a su trabajador para que cotice en la Seguridad Social.

21 José Luis Rodríguez Zapatero era el presidente de España en el momento que se hizo la obra (2004–11).

Mira, este es mi coche, ¿te gusta? Lo estoy pagando a plazos con mi novio. Lo he conseguido con mucho trabajo. Bueno, esta es la lista de las escaleras (*le extiende la lista*). Tú te coges el mapa y te haces una ruta, ¿me entiendes? (*Lee la lista*). Cornellà, Horta, Universitat, Hospital de Bellvitge...

Cornellà Centre	Carrer Vellancé 12
Horta	Carrer Bruc – porteria10
Universitat	Av. Sant Idelfons 87
Hospital Belvitge	Paral·lel 675
Fondo	Gran Vies de les Cort Catalanes 487
Sarrià	Plaça Sarrià 78
Pep Ventura	Carrer Plaça de Sec, 34
Zona Franca	El Penedès, 98
Tres Torres	Plaça Macael 75
Clot	Carrer Can Clot 140
Verdaguer	Passeig de Sant Joan 92
Torrassa	Les Terres Torres 28

Amina (*Mirando la lista, interrumpe*): Pero todo es muy lejos.

Pepi: Noooo, todo está a un salto, dentro del área metropolitana. Además, en metro llegas súper rápido.

Amina: ¿Y yo tengo que pagar?

Pepi: Tú te guardas los billetes y también los de los productos de limpieza, yo te los pago a final de mes.

Amina: ¿Yo pago limpieza?

Pepi: Tú te guardas los tickets. La lejía que sea del DIA²², y ahorra; solo un chorrítín ya está bien, que hay que conservar el cambio climático. Mira, te entrego las llaves de las escaleras. (*Le entrega un manojo de llaves*). Sobre todo no las pierdas.

Amina: ¿La oficina, dónde queda?

Pepi (*Sonriendo condescendiente*): Se nota que nunca has estado en una gran empresa. Estamos en toda Cataluña.

22 Supermercado muy barato.

Amina: Pero si me pasa algo, ¿con quién hablo?

Pepi: No, no, nos vemos aquí, la oficina está muy lejos. Yo siempre estoy en la zona. Cuando necesites algo, llama a la Pepi, ya tienes mi número, cualquier cosa ya vendré. Recuerda que tú con la Pepi ningún problema. Confía en la Pepi. Bueno, adiós preciosa, nos vemos Amina. Dame un beso. ¡Qué guapa que eres! ¡Me encanta tu pañuelo!

Amina: Adiós Pepe... (*se besan*).

Pepi: ¡Pepi, Pepi!

Salen.

ESCENA 5

En el metro. Amina entra con su hijo Mohammed. Recibe una llamada al móvil. Se escucha la voz de Pepi.

Amina: Sí, ¿quién es?

Pepi: ¡Hola, Amina, cariño! Soy Pepi.

Amina: ¡Hola!

Pepi: ¿Dónde estás?

Amina: En el metro.

Pepi: ¿Has hecho la 103?

Amina: Sí.

Pepi: ¡Ay, Amina tengo un problema! ¡Tienes que ir a la escalera del Corte Inglés corriendo!

Amina: Yo voy a casa.

Pepi: Mira, la Luisa no puede venir, no sé qué le pasa. Anda, ve tú, por favor.

Amina: ¡Todavía no ha entrado el dinero!

Pepi: ¿Ah no?

Amina: ¡Ni negro, ni blanco!

Pepi: Qué raro... Es que hemos tenido mucho trabajo. Bueno, guapa, no pasa nada. Ve rápido, que mañana te ingreso el

negro, el blanco y el azul.

Amina: Bueno.

Amina le explica a su hijo en árabe que se va a trabajar a una escalera. Discuten un poco y se despide de su hijo.

Mohammed: ¡Joder, otra vez!

Salen.

ESCENA 6

En la calle. Pepi está hablando por el móvil. Aparece Amina.

Pepi: Sí, sí. Podríamos cambiar los turnos. Sí, claro. *(Ve a Amina y se sorprende. Hace un gesto de que espere).* Escucha, ya lo hablamos más tarde, te llamo. *(Cuelga y saluda a Amina)* ¡Amina! ¿Qué haces por aquí?

Amina: Hola.

Pepi: ¿Qué tal? *(Va a darle un beso).*

Amina: No, no. *(Se aparta de Pepi).*

Pepi: Pero...

Amina: No entrar dinero.

Pepi: A ver, a ver...

Amina: Ni blanco, ni negro.

Pepi: Escucha cariño...

Amina: No cariño.

Pepi *(cambiando de tono)*: A ver, ¿tú qué haces en esta zona que no es la tuya?

Amina: Pero, esta es calle tuya.

Pepi: Pero deberías haberme llamado; como siempre.

Amina: No, no, ahora pagar, ahora.

Pepi: ¡Huy, me extraña tu actitud! Todo se puede hablar y no lo que estás haciendo.

Amina: Ahora pagar, ahora.

Pepi: ¿Aquí? ¿En la calle? Ahora no puedo, ya hablaré con la central.

Amina: Ahora pagar.

Pepi: No te pongas así, con lo que hemos hecho por ti, que te hemos dado un trabajo digno.

Amina: Mira, cobrar ahora, si no, ni llave ni nada. Yo quedar. *(Enseña el llavero)*.

Pepi: No, no, esto no puede ser.

Amina: Sí, sí, sí. *(Se guarda las llaves en el bolso)*.

Pepi: Mira, si te llevas las llaves, llamo a la Policía.

Amina: No, no, no hay llave si no hay dinero.

Pepi: Mira, será un error de la oficina.

Amina: No, no.

Pepi: No habría luz, se habrán colgado los ordenadores, estaría la secretaria enferma...

Amina: Si yo no cobrar, me llevo todo.

Pepi: Pero cómo quieres que te pague ahora, no tengo metálico, ni nada...

Amina: No, no *(Amina comienza a marcharse)*.

Pepi: Mira, si te vas, es abandono de puesto, no finiquito, no paro, no nada.

Amina: No quiero nada.

Pepi: Amina, ¡dame las llaves!

Amina: ¡No, no!

Amina se va con el llavero. Pepi se pone muy nerviosa. Llama por el móvil.

Pepi: Hola, Joan. Uff, la 103 se ha ido. Sí, Joan, pero se ha llevado las llaves. No puedo hablar, me desmayo. Sí, sí, hay que sustituirla. La ecuatoriana. Mejor, estas moras son imposibles.

ESCENA 7

Oficina de una ETT²³. Doña Marta recoge las sillas desorganizadas en una sala donde se acaba de hacer una charla. Entran Amina y su hijo. Doña Marta los mira recelosa.

Amina y Mohammed: ¡Hola!

Doña Marta: ¿Quiénes sois?

Amina: Vengo de la Seguridad Social.

Doña Marta: ¿Qué?

Amina: Seguridad Social.

Doña Marta: No, aquí no es la Seguridad Social.

Mohammed: Venimos de parte del Toni.

Doña Marta: ¿Qué Toni?

Mohammed: El Toni, el asistente social.

Amina: La Seguridad Social.

Mohammed le habla en árabe y la corrige.

Doña Marta: Permitidme un momento. ¿Cómo te llamas?

Amina: Amina.

Doña Marta: Amina, ¿qué?

Amina: El Hilali.

Doña Marta (*Mira en su escritorio un dossier*): ¡Ah, síiiii! ¡El asistente social! (*Sonríe por primera vez y suspira aliviada*).

Es cierto, me lo ha enviado Toni. Bien, perdonad pero vamos al grano que no tengo mucho tiempo. ¿Sabes limpiar?

Amina: Sí.

Doña Marta: ¿Tienes experiencia?

Amina: Sí.

Doña Marta: ¿Hablas catalán?

Amina: Sí. (*Mohammed piensa que su madre no ha entendido la pregunta y le habla en árabe y le dice que le están preguntando si habla catalán. Ella lo calla de inmediato.*)
Catalán, castellano. Todo...

Doña Marta: Pero, ¿sabes limpiar?

²³ Empresa de Trabajo Temporal.

Amina: Sí, todo, confección textil y piel, con máquina, limpieza, sé todo, castellano, catalán...

Doña Marta: Bien, Amina, bien, lo probaremos. Mira, te enviaré a una gran empresa. Es mucho trabajo pero te harán contrato, ¿de acuerdo? La única exigencia es que tengas una formación en medidas de seguridad y riesgos laborales. ¿Tienes la formación?

Amina: No.

Doña Marta: Bueno, no pasa nada. Esto lo puedo arreglar.

¿Tienes tiempo ahora?

Amina: Sí.

Doña Marta: Pues haremos lo siguiente: verás tres vídeos sobre seguridad laboral, rellenas este formulario y cuando acabes me llamas ¿vale? *(Le entrega un formulario, un bolígrafo y un mando a distancia. Ve la cara de Amina que no se entera. Mira a Mohammed y éste asiente por lo que Doña Marta se da por satisfecha).* Bien, te pasaré un vídeo ¿vale? Es en catalán, no hay ningún problema, ¿verdad?

Amina: No.

Doña Marta: Vale. Pasa por aquí, os podéis sentar aquí y ponéis el vídeo. Ahora estoy muy ocupada para acompañaros y ampliar las explicaciones del vídeo. Pero tú pon atención que luego te haré unas preguntas, ¿vale?

Amina: Vale.

Doña Marta: Vale, ¿has entendido?

Mohammed *(contesta en lugar de su madre)*: Sí, sí.

Doña Marta: Bien, estaré por aquí y en mi oficina si necesitáis algo.

Sale Marta. Amina y su hijo se quedan solos en una sala vacía y se sientan delante del televisor y el vídeo. El niño le habla en árabe explicando la situación y lo que han de hacer a su madre. El niño coge el mando y pone a funcionar el vídeo. Amina le entrega el formulario y el bolígrafo a su hijo. Éste irá rellenando el formulario, mientras la madre presta atención.

Señor del vídeo (*siempre sonriendo*): “Bienvenidos a la empresa “Siempre limpio”. Has llegado a la gran familia “Siempre limpio”. Nuestra política es: la felicidad del trabajador es el mejor detergente.

Ahora vais a observar las normas sobre la base del artículo 153 del Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea (antiguo artículo 137 TCE) donde se han adoptado diversas medidas comunitarias en el ámbito de la salud y la seguridad. Estas directivas establecen unos requisitos mínimos y principios fundamentales, como el principio aplicable de prevención para grandes superficies y acorde a los derechos de los trabajadores.

Así pues, el primer objetivo que debe cumplirse es la posesión de este paquete que ofrece las garantías básicas y unos requisitos mínimos: el Kit Ref. 84. Como podéis observar contiene ropa de trabajo para la protección y seguridad laboral. Lo primero son guantes de seguridad anticongelantes según la norma UNE–EN 420...

Mohammed detiene la imagen, la madre le riñe, él se defiende diciendo que no se entiende y que ha de rellenar el formulario. Hablan en árabe.

...de fricción aerostática definida, que siempre deben utilizar al entrar y salir de cámaras frigoríficas. También contiene el delantal RF 54 homologado por la Unión Europea, con resistencia ignífuga de hasta 141 grados Fahrenheit.

Mohammed detiene la imagen y vuelven a discutir en árabe. Rellena el formulario.

...También tenemos las botas basadas en los métodos de ensayo del calzado de seguridad, del calzado de protección y del calzado de trabajo de uso profesional. Esta norma sólo puede ser utilizada conjuntamente con las normas EN345, EN346 y EN347, que precisan las exigencias del calzado en función de los niveles de riesgos específicos. En el caso de

nuestra empresa “Siempre limpio”, es importante que el calzado se utilice en superficies rugosas donde hay una fricción mayor al contacto con hormigón.

Bienvenida a esta gran familia. Para “Siempre limpio” lo más importante eres tú.”

Acaba el vídeo. Mohammed aún rellena algunos puntos del formulario. Se lo pasa a su madre. Entra Doña Marta.

Doña Marta: ¿Ya está?

Amina: Sí.

Doña Marta (*mirando el formulario*): Muy bien, bien. Vale, ahora me tendrás que contestar a unas preguntas. ¿Para entrar a cámaras frigoríficas qué tipo de calzado has de usar?

Amina: Mmm... de trabajo.

Doña Marta: ¿Cómo?

Amina: Botas.

Doña Marta (*repite más lentamente*): ¿Para entrar a cámaras frigoríficas qué tipo de calzado has de usar?

Amina: Zapatas.

Doña Marta: Eh... bien, vale, no pasa nada. (*Le extiende un papel*). Mira, firma aquí. (*Amina se lo mira y firma cuatro veces. Doña Marta le va indicando donde tiene que firmar*). El trabajo es el Carrefour de Lleida²⁴. Tienes que llegar y ponerte en contacto con la jefa de personal, Joaquima Felipe. Tienes que presentarte a las seis de la mañana.

Amina: ¿Lleida?

Doña Marta: Sí, en la estación de tren estará la furgoneta de la empresa que sale cada hora. Tendrías que estar a las 5:30.

¿Entiendes?

Amina: ¿Tan lejos?

Doña Marta: Bueno, Amina, ¿quieres trabajar o no?

Amina: Claro, pero si hay algo más cerca... (*Doña Marta pone cara de paciencia*). Bueno, no pasa nada (*Amina habla a su hijo en árabe y le pregunta algo*).

²⁴ Carrefour es otro supermercado. Lleida es una ciudad que queda a 1,5 horas de Barcelona que es donde reside Amina.

Mohammed: Pregunta mi madre por el kit.

Doña Marta: ¿Qué?

Amina: El kit.

Doña Marta: ¿Quid?

Mohammed: ¡El kit! De la película (*señala la sala de vídeo*).

Los guantes, las botas y eso...

Doña Marta: ¡Ah, sí! Esto te lo darán cuando llegues en el Carrefour... (*Los invita a salir empujándolos sutilmente*).

Amina: El kit.

Doña Marta: En el Carrefour, en el Carrefour. (*Señalando la salida*). Ahora si me permitís, he de marchar. Queda claro, ¿no?

Amina: Sí, gracias. Adiós.

Salen.

ESCENA 8

Polígono industrial. Entrada de personal al polígono. Ruido.

Entra chico de personal sólo y se da cuenta que Amina no lo sigue.

Chico de personal: ¡Eh tú!

Aparece Amina.

Amina: Mi nombre Amina.

Chico de personal (*Sin hacerle caso*): Es por aquí. Aquí puedes dejar tus cosas, luego te vas por el pasillo F3 hasta el módulo de productos de limpieza y allí coges el carrito.

Amina: ¿Dónde está el kit?

Chico: ¿Qué?

Amina: El kit. Zapatas, guantes...

Chico: Ah, aquí tienes zapatos.

Amina: ¿Y mis botas? La empresa dijeron que tengo ropa.

Chico: Claro que tienes, ahora te pones estos mientras tanto, los de la Paquí o la Lola y luego los dejas aquí. Los Reyes te traerán los tuyos.

Amina: ¿Y mi bolso? ¿Dónde dejarlo? (*Le muestra su bolso*).

Chico: Pues... ahí. Ahí, donde quieras.

Amina: No. Tengo mis papeles.

Chico: Aquí no desaparece nada, ¿vale? Luego te vas al pasillo F7, entras en la sección de personal y miras lo que te corresponde limpiar a ti en la cartelera verde. Antes de las once debes tener limpio lo tuyo. ¿Me entiendes?

Amina: No mucho.

Chico: Bueno, poco a poco. Bien, hasta luego.

El chico se va. Amina se queda sola. Habla en árabe. Mira el material, no ve dónde dejar las cosas, se pone una bata y después de dudar se pone a trabajar con su bolso. Coge una escoba y un recogedor, barre. Reaparece el Chico de personal.

Chico (*hablando a un walkie talkie*): Sí te lo estoy mirando, creo que no está. Ve tú al otro polígono con el toro mecánico. (*Ve a Amina barriendo y se para*). Perdona un momento. Espera (*deja el walkie y se dirige a Amina*). ¡Oye, tú!

Amina: Amina.

Chico (*enfadado*): ¿Qué estás haciendo aquí?

Amina: Tú no explicar nada. Pasillo R; me dijeron.

Chico: No, este es el RT, el R está encima, aquí no puedes estar sin casco.

Amina: ¡Es que tú no explicarme nada!

Chico: Y, ¿qué haces con el bolso aquí?

Amina: ¿Dónde lo dejo si el vestuario queda abierto y no hay llaves?

Chico: A ver, si aquí no se pierde nada.

Amina: Yo tengo papeles aquí, no puedo dejar en cualquier sitio.

Chico: ¿No has leído las normas?

Amina: ¿Qué?

Chico: Pues mira, mejor vete a personal otra vez y hablas con la encargada. Pasillo F8, subplanta 6. Espabila. (*Amina deja la bata, la escoba. Habla en árabe enfadada y sale. El chico llama por el walkie*): Oye, te mando a la árabe esta, que no se entera de nada.

EPÍLOGO

Amina sentada en el salón de su casa, suena una música árabe. El hijo reparte entre el público unas hojas donde indica que alquilan habitaciones:

*“Se alquila habitación para compartir en casa de familia.
Amina 634 54 64 74”*

STOP
INICIO DEL FORO.

Análisis

Amina busca trabajo

Qué pregunta hace la obra

¿Cómo luchar contra las prácticas injustas de las empresas para poder ejercer un trabajo digno sin ser objeto de explotación?

Qué tema trata

La obra *Amina busca trabajo* trata de la relación del mundo laboral de una persona que tiene varias circunstancias que le impiden conseguir trabajar dignamente: es mujer, inmigrante, no conoce sus derechos, no domina la lengua, tiene familia y por todo esto los empleadores se aprovechan de ella. Contratos basura, no le pagan, le gritan, no le explican bien las cosas y la culpan de su situación. Además, por la falta de dominio de la lengua la toman por ignorante.

Qué tipos de opresión se trabaja

Mundo laboral – Contratos basura. La poca vigilancia que hay sobre los empresarios. Las empresas ficticias. Por ende, indirectamente se trabajan los temas de género, ya que se aborda la desventaja salarial de las mujeres respecto a los hombres, la maternidad, la doble jornada laboral, etc. También el tema de la inmigración ya que se abordan las desventajas para los extranjeros y las condiciones laborales a las que son sometidos. Y por último, se trataba de cómo todo obedece a un sistema clasista de empresarios y asalariados, y cómo estructuralmente se defienden los intereses empresariales, léase de este primer mundo.

Personajes

Amina – oprimida.

Mohammed – aliado.

Funcionario del INEM – opresor por seducción.

Toni, asistente social – aliado.

Pepi, empresaria – opresora.

Doña Inés, recursos humanos – opresora, alienada, cómplice.

Chico del almacén – alienado, cómplice.

Público

El público receptor eran aquellos grupos sociales que viven la precariedad laboral, sobre todo los que se muestran en situaciones de alta vulnerabilidad social. Los colectivos que pueden avanzar más son aquellos que trabajan sobre el terreno y que tienen claro una urgencia social de transformación y son conscientes de las estructuras que ejercen la opresión.

Jóquering

El jóquering de esta obra era relativamente fácil porque la temática, el montaje y la fuerza de sus actores activaba enseguida al público. No requería mucho esfuerzo para que se lanzaran a dar la opinión y se generara un debate. Cuando el foro funciona el jóquer sólo es como un agente de tráfico que facilita el tránsito entre escena y platea. Cabe recordar que esto no es garantía de que el debate sea de calidad, para ello, se tenía que llevar al público más allá del análisis superficial.

Interacción con diferentes públicos

Dentro de los numerosos públicos con que se contó hubo una amplia variedad. Hubo un público de mujeres que, oprimidas como Amina, no aguantaron hasta el final de la obra y le gritaban lo que tenía que hacer antes de empezar el foro: “¡No firmes! ¡No firmes!” cuando Amina firmaba el contrato con Pepi. Hubo alguna intervención de mujeres que más que buscar una transformación aprovecharon el momento para poder decirle cuatro verdades a esta Pepi y descargar esa rabia contenida durante muchos años. Es cierto que no es la finalidad y que sería más una catarsis o purga de emociones. Pero, ¡qué tranquilas se quedaban las señoras después! y sólo cabía esperar que esto les sirviera cuando otra Pepi les ofreciera trabajo. También hubo quien propuso romperle el coche.

En otros foros se dieron a conocer posibilidades de actuar como denunciar a estas mafias empresariales a los sindicatos o asesorarse antes de firmar un contrato de trabajo²⁵. También evitar la fragmentación entre las empleadas que trabajan para las empresas, llevar adelante iniciativas laborales colectivas autogestionadas...

También los hubo que no pudieron ir más allá del hecho de ver a una extranjera y en el momento del debate le preguntaban por qué no se iba para su país.

El poder de ver una mujer árabe, con velo y humilde en el escenario luchando, se convirtió en un referente para un colectivo en el que culturalmente no es corriente subir al escenario. En ese momento Amina actriz se percató del papel que estaba tomando.

Ya no era Amina El Hilali, era una mujer que representaba la

25 [SOS Racismo](#) brinda este servicio.

voz de un grupo social para decir basta. En un momento también tuvo miedo a las represalias, pero eso la hizo más fuerte, sabía que el camino de dicha transformación podía tener consecuencias y las asumió. Ya no era una explotada.

Actualmente si se hiciera Amina nos generaría mas *sympathia* pues todo por lo que lucho Amina lo está perdiendo el trabajador medio español. La involución en los derechos de los trabajadores en nombre de la crisis esperemos pueda ser el acicate para unirse y mirar hacia quienes realmente nos han llevado hasta aquí. Si no, se corre el peligro de que, como bien lo hicieron los nazis, el poder busque el chivo expiatorio en los inmigrantes.

CAPÍTULO 3

MUSTAFÁ ESTÁ EN EL RELLANO

Cómo nace la obra “Mustafá está en el rellano”

*Mustafá está en el rellano*²⁶ es una obra de teatro foro sobre discriminación, estereotipos y prejuicios, las tres expresiones más comunes de lo que es el racismo actualmente. Es obvio que el racismo no se manifiesta como antaño y se ha reinventado con manifestaciones sutiles pero no por ello menos peligrosas, que afectan a millones de personas. Este tipo de racismo es objeto de estudio de las ciencias sociales como la psicología comunitaria y la sociología.

Desde hace mucho, la entidad se preocupaba por el fenómeno del racismo sutil, manejado cotidianamente y que se expresa con la ya típica y triste expresión de “Yo no soy racista, pero...” que se basa en los estereotipos y se ejerce con los rumores falsos, generalizaciones sobre ciertos colectivos, aceptación de los maltratos e injusticias, que están llevando a Europa a una pauperización en los derechos de las personas. La disminución de los derechos responde a unos intereses sociales y estos van “en contra de”, haciendo pervivir estructuras de desigualdad bajo el velo de una explicación racional. Así pues, la práctica cotidiana de la discriminación se traduce en la segregación escolar, en la burocratización en la obtención de papeles, en la dificultad de alquilar o comprar vivienda, en la existencia de los CIEs²⁷, etc.

Los CIEs son centros de internamiento públicos que en teoría no tienen carácter penitenciario pero se han convertido en cárceles. En ellos se retiene de manera cautelar y preventiva

26 *“Mustafá está en el rellano”* tiene el título original en catalán *“Mustafà és al replà”*.

27 Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE).

a extranjeros sometidos a expediente de expulsión del territorio. Los CIEs están en toda la Unión Europea después del acuerdo de Schengen de 1995. Una persona puede ser retenida hasta 60 días sin haber cometido delito alguno porque no tiene regularizada su situación en el Estado español. Son numerosas las denuncias por parte de organizaciones e incluso por la Síndica de Greuges²⁸ por su opacidad, ya que niegan la entrada a ONGs, equipos humanitarios y prensa. Se sabe del hacinamiento, insalubridad, indefensión legal y maltratos (e incluso muerte) dentro de estos centros sin ninguna supervisión del exterior. Son en definitiva, los campos de concentración de hoy en día²⁹. Una Europa fulgurante, moderna, que se precia de referente para el resto de la humanidad, está volviendo a caer en las atrocidades de siempre, pero no es necesario marcar a las personas, ya tienen el color de piel.

Contra la discriminación explícita se venía trabajando desde hace mucho tiempo pero ante la perspectiva de un trasfondo social marcado por la crisis se incrementan las manifestaciones neofascistas en nuestro país (y en toda Europa) con el nacimiento de partidos políticos racistas, la derechización de la izquierda y la manifestación abierta y descarada de postulados racistas por parte de partidos políticos (tristemente algunos de izquierdas) que se autodenominan moderados. Es un aumento del racismo, la islamofobia y la xenofobia.

El racismo explícito –el más conocido–, es el que normalmente se trabaja hoy en día. Y hay una razón para ello. Es incómodo para los blancos. Una vez se ha tenido un

28 Defensora del pueblo en Cataluña.

29 Consultar: ["Situación de los Centros de Internamiento para Extranjeros en España – Conversaciones junto al muro". Informe Técnico realizado por la Comisión Española de Ayuda al Refugiado \(CEAR\) en el marco del estudio europeo DEVAS. Director de estudio Pau Pérez-Sales. 2009.](#)

amplio recorrido histórico de expresiones bastante execrables de esta práctica –desde el ku kux klan al nazismo–, solo quedan dos cosas: la negación (y por tanto la continuidad de estas ideologías pero con poco éxito) o el cambio. Por este bagaje histórico, decimos, la gente no se reconoce a sí misma como racista si no está dentro del ejercicio activo de estas expresiones.

Sin embargo, el racismo sutil es de fácil y cómodo desempeño porque logra mantener la consciencia tranquila, tiene un amplio apoyo del tejido social, de los medios de comunicación y de los partidos políticos, pero hace un gran daño a las personas que lo sufren. La discriminación sistemática de miles de personas por ser de un determinado origen es todavía el pan de cada día en Europa. Es un acto “normalizado” el preguntar a una persona si tiene papeles o su nacionalidad sin saber nada de ella, sin apenas saludarla o saber su nombre. Si se crítica esta actitud, mucha gente suele escudarse en el buenrollismo³⁰, defendiéndose diciendo que proponían acercarse al otro. Pero este acercamiento es policial, enjuicia y lo encasilla. No se está hablando del clima para establecer el diálogo, se está hablando de su situación personal y legal. Es como si al conocer a un europeo la primera pregunta que se le hace, antes de saber su nombre, es si ha estado alguna vez en la cárcel o cuándo caduca su carné de conducir.

El ejercicio de la discriminación sutil puede causar más estragos en el que la sufre que la discriminación explícita. Porque si se es víctima de la discriminación explícita simplemente se conocen los motivos, por infames y execrables que estos sean. Pero si es sutil, siempre queda la duda. Si se va a una entrevista de trabajo y se nos deniega el

30 *Nos sumamos a la definición del periodista M. Maresca: “El buenrollismo consiste en una edulcoración de la realidad, una evaporación del núcleo duro de los conflictos que permite presentarlos de una forma trucada que los lleva a una solución igualmente trucada [...]” (ver artículo).*

puesto, siempre queda la incertidumbre del verdadero motivo. Es decir, si se ha visto rechazado por discriminación o no se tiene realmente suficiente formación y capacidad para ocupar el puesto de trabajo. Según Muriel Naessens también pasa con las mujeres. Es decir, que la discriminación va haciendo mella en su seguridad personal y en el carácter.

Así pues, como se dijo más arriba, el apogeo de actitudes excluyentes es un fenómeno tan endémico, que Pa'tothom se embarca en un proyecto contra el racismo sutil que es el que representa más al grueso de la población³¹.

El primer paso que se da es hacer un workshop sobre el tema para diferentes colectivos dentro de los proyectos que hace la entidad. Se abordan diferentes grupos de discusión. De estos grupos se invita y se reúne a 15 personas que de alguna manera están afectados o sensibilizados por el tema pero que además conocen el derrotero del Teatro del Oprimido. Con estos se empieza a trabajar el tema del racismo sutil, de lo individual hacia lo estructural, y después de tres meses de análisis de experiencias personales y posibles perfiles de manifestaciones racistas cotidianas, con el asesoramiento en el tema de profesionales de este ámbito, se comienza a trabajar en la concepción de una obra de teatro.

Aunque entre los participantes en este proceso hay oprimidos directos del racismo sutil, el grupo se forma basado en perfiles de actores sociales que pueden ser “útiles” para realizar un

31 *Proyecto europeo FRATT. Fighting racism through theatre. Luchando contra el racismo a través del teatro. Se trata de estudiar y comparar diferentes formas de enfrentar el racismo con el teatro a fin de mejorar nuestra práctica y crear un enfoque global de este tema que podría mejorar la capacidad para reaccionar contra el racismo y la discriminación. Se trabaja con tres entidades europeas: Giolli cooperativa sociale que aborda el racismo desde la noción de inseguridad (Italia). Entr'Act, que lucha contra el racismo con el trabajo con jóvenes (Francia). Y Miteinander que lucha contra la cultura del silencio ante el Racismo (Alemania).*

proceso teatral sólido y a largo término. A diferencia de “Amina busca trabajo” este es un grupo que se ha unido por circunstancias distintas a la opresión misma. Ha habido una entidad (Pa'tothom) que los ha llamado y les ha hecho una propuesta. Aunque este llamamiento obedeció a criterios muy estrictos de calidad humana y actoral, se podría decir que este grupo más bien responde a la descripción del segundo tipo que mencionamos más arriba, es decir, se encontraron en el proceso y se tuvo que activar el debate, problematizar sus vivencias, activar las opresiones y posteriormente se tuvo que montar una obra basada en improvisaciones.

Cabe decir que favoreció para la creación de la obra la aparición de la Xarxa Antirumors³² poco después de la aceptación de financiación. Esta red lucha, dando información fehaciente, contra los rumores acerca de los inmigrantes de cara a favorecer la convivencia. Ya no es extraño para nadie que el rumor sea usado como herramienta de marketing, política o comercial. Actualmente, todos los rumores sobre la inmigración son falsos y se pueden combatir dando cifras reales de lo contrario.

32 [*Red anti-rumores*](#) de Barcelona que lucha contra los rumores falsos que se extienden sobre el colectivo de inmigrantes. Por ejemplo, que la inmigración acaba con los servicios sociales, que son ladrones, etc. Actualmente hay 240 entidades.

GUIÓN

MUSTAFÁ ESTÁ EN EL RELLANO

Escena 1

Cafetería. Se ve a Mustafá que limpia y organiza detrás de la barra. Entra Nimia y se sienta en un taburete de la barra.

Nimia: Hola. *(Pausa)* ¿Me pones un té?³³

Mustafá: ¿Perdón?

Nimia: Un té, por favor. *(Mustafá le sirve el té.)* Merci. *(Pausa. Se ve a Mustafá enfadado.)* Oye, ¿te pasa algo?, ¿estás bien?

Mustafá: Pues no. No estoy bien. Estoy hasta aquí del vecino del cuarto. *(Se señala la cabeza).*

Nimia: ¿Quién?

Mustafá: Ese del cuarto, el del bigote.

Nimia: Ah, el señor Ramón, el señor Ramón, ya.

Mustafá: Señor Ramón o como se llame, me tiene hasta aquí *(Se señala la cabeza).*

Nimia: Pero, ¿por qué Mustafá?, ¿qué pasa?

Mustafá: Porque me acusa de cosas que no he hecho. Dice cosas que no son verdad.

Nimia: Pero, ¿qué cosas Mustafá? Es que no te entiendo, ¿qué te ha dicho?, ¿de qué te ha acusado?

Mustafá: Me acusa de todo, de romper la puerta, ¡dice que he roto la puerta de abajo! Y no es cierto.

Nimia: ¿La puerta de abajo, la de la entrada?

Mustafá: ¡Sí! ¡La de la entrada al edificio!

Nimia: Pero ¡si esta puerta está rota desde que yo llegué al edificio, toda la vida lleva rota esa puerta.

Mustafá: Pues entonces, ¿por qué me acusa a mí? *(Pausa).* También me acusa de ir corriendo arriba y abajo y de qué sé yo, y eso no es cierto. Yo siempre respeto a los vecinos. Y esta mañana me dice que he tirado qué sé yo por el suelo,

³³ En catalán en el original. Por ello Mustafá no le entiende.

¡pero esto no es cierto!

Nimia: Claro que no, tú no te preocupes. *(Pausa)*. Mira Mustafá, el señor Ramón es un poco cascarrabias...

Mustafá: ¿Qué?

Nimia: Cascarrabias: perro ladrador, poco mordedor. Que... que se enfada mucho... ¡siempre! Pero después, no pasa nada.

Mustafá: Cómo que no pasa nada, si a mí me tiene amargado este hombre. ¿Te acuerdas que te hablé que mi familia va a venir dentro de poco? Pues estoy en trámites y falta poco. No quiero que lleguen y encuentren este jaleo.

Nimia: Claro que no, tú haz lo que te digo: no hagas demasiado caso a Ramón, verás que de aquí a nada se le pasa y te deja tranquilo.

Silencio.

Mustafá: Lo siento, ¿eh? yo no quería meterte en mis problemas, pero es que me tiene amargado este hombre.

Nimia: Tranquilo. ¿Me dices qué te debo del té? Es que tengo un poco de prisa, tengo que ir al trabajo.

Mustafá: No te preocupes, invita la casa.

Nimia: No, hombre, dime cuánto es.

Mustafá: No, no, no te preocupes. Invito, invito.

Nimia: ¿Sí? Bueno, pues vale. Gracias, ya nos vemos, ¿vale? Que vaya bien. *(Comienza a salir)*.

Mustafá: ¡Ah! Oye, por cierto...

Nimia: Dime.

Mustafá: ¿No tendrás un libro de catalán? Es que tengo problemas de conversación con los clientes. Y no sé si me podrías ayudar con un libro para estudiar.

Nimia: Ah, ¿quieres aprender catalán? Muy bien. Tengo un libro que se llama 'Digui, digui'.

Mustafá: ¿Cómo?

Nimia: "Digui, digui", es un método un poco antiguo, pero es muy bueno.

Mustafá: ¿Ah, sí?

Nimia: Sí, tú cuando quieras te pasas por casa y te lo dejo.

Mustafá: ¿Qué piso es el tuyo?

Nimia: El segundo.

Mustafá: Vale, pues ya me pasaré y muchas gracias.

Nimia: *Molt bé, doncs que vagi bé (Saliendo).*

Mustafá: ¿Cómo?

Nimia: *Que vagi bé! ¡Que vaya bien! Comencem a practicar el català des d'ara!*

Mustafá: Ah, ja ja. *Bé, bé, gràcies!*

Sale Nimia. Oscuro.

Escena 2

Escalera de vecinos a la entrada del edificio. Buzones, una papелera y papeles por el suelo. Ramón está dando patadas a los papeles. Está enfadado. Entra Carles. Se dirige hacia los buzones y Ramón lo detiene.

Carles: ¡Hey! ¡Hola Ramón!

Ramón: Hola Carles.

Carles: ¿Qué haces? *(Pasando de largo).*

Ramón: Pues aquí, enfadado, como siempre. ¿Tú crees que es normal esto?

Carles: Hombre... *(Se detiene y hace el gesto de que no ha hecho nada).*

Ramón: Fíjate. *(Señala los papeles por el suelo).* Siempre todo por el suelo, sucio, ya está bien. Este edificio se ha convertido en qué se yo. ¡Madre mía!

Carles: Sí, sí, claro. Bueno, en fin, ya nos vemos. *(Reanuda la marcha).*

Ramón: Ven, ven, que te voy a enseñar algo, ya verás.

Carles: De acuerdo, ¿qué pasa?

Ramón: Mira la cerradura.

Se acercan los dos a la puerta principal del edificio.

Carles: Sí, esta cerradura está floja desde que entramos Nimia y yo, ¿recuerdas que llamé al administrador y todo, para que enviara a alguien arreglarlo?

Ramón: ¡Toca la cerradura! ¡Tócala! *(Carles toca la cerradura.)*

Carles: ¡Joder!

Ramón: ¿Qué?

Carles: Que sí, que sí, ¡está jodida!

Ramón: Está rota. La han roto expresamente. ¿Y sabes por qué la rompen?, ¿eh?

Carles: No...

Ramón: Porque así pueden entrar y salir cuando les da la gana, porque esto se ha convertido en el chocho de la Bernarda, que todo el mundo entra y sale cuando le da la gana, ¿me entiendes? Y venga a correr, así nadie les para los pies a estos.

Carles: Pero...

Ramón: Y encima, ¡el ruido! Todo el día arriba y abajo, con este ruido, ¿tú crees que es normal? No se puede ni vivir ni dormir. ¡Por favor!

Carles: ¿Pero quieres decir que lo han hecho expresamente?

Ramón: Claro que sí, expresamente Carles. Y eso por no hablarte de los olores... Mira, el otro día estaba en la azotea, que tú sabes que tengo mis temas y ratos, y escucha, ¿tú no sientes olores?

Carles: Pues sí... Huele, huele. Hombre, con Nimia sí comentamos que cuando llueve, sube el hedor de las alcantarillas, ¡uff!, ¡muy fuerte!

Ramón: No, no Carles. Esto no es olor a cloacas. Esto es olor a mierda. De mierda que sube por el patio y que no hay quien la aguante. ¡Esto es olor a suciedad! A dejadez, a desidia. Y además, ¡este tipo de especias con las que cocinan, que yo no sé ni cómo les sienta bien la comida!, ¡hombre!

Carles: Chico...

Ramón: Es que esto es insoportable. ¿Y sabes desde cuándo

pasa esto?

Carles: No, no, dime.

Ramón: Mira Carles, todos estos se piensan que yo soy tonto o que me chupo el dedo. Todo esto pasa desde que está este chaval nuevo que yo qué sé de dónde cojones ha venido...

Entra Justina en el rellano con una escoba y un recogedor. Justina no es catalana y tiene acento extranjero.

Carles: Justina, ¿qué hay?

Justina: Hola, guapo.

Ramón: Hola.

Carles: Mira, estaba hablando con Ramón y yo ya me iba... (*Quiere irse*).

Ramón: Espera, espera Carles. (*A Justina*) Justo le estaba hablando del nuevo.

Justina: Aaaaah, del extranjero ese.

Carles: ¡Ah!, ¡el francés!

Ramón: No, no. ¡El negro!

Justina: El africano ese.

Ramón: Que esto se está llenando de inmigrantes. Y nos quieren echar a nosotros que somos de aquí.

Justina (*Lo siente como una acusación personal*): Eh, eh, eh, Ramón, por favor, que yo incluso hablo catalán. Yo sí que estoy integrada, ¿eh?

Ramón: Sí, sí, claro, Justina, pero tú eres diferente.

Carles: Hombre, yo no sabía que tuviéramos un vecino nuevo que fuera negro, pero en principio si ellos hacen la suya y nosotros la nuestra, tampoco es que tenga ningún problema.

Ramón: Eh, querer hacer la suya, es querer jodernos y echarnos fuera de aquí, porque son bien extraños y sospechosos. Que te comente la Justina, que te comente...

Justina: No sé si te habrás dado cuenta pero hace unos tres días... Bueno, de hecho, es casi cada día, pero hace tres sobre todo, eran las 2 de la mañana y este tío venga a subir, venga a bajar y venga a correr, venga a correr, y mi perrita que es tan nerviosa como yo, mira, me puso tan angustiada,

casi que tuve que llevarla al veterinario, ¿sabes? No, no, esto no puede ser.

Ramón: ¿Y por qué corren?, ¿te has preguntado por qué corren?

Justina: ¿Por qué corren?

Carles: Pues... ¡Tendrán prisa!

Ramón: ¡Já!, ¡prisa! Alguna, alguna lleva en la cabeza para estar corriendo tanto, ¿eh? ¡Que esto no es normal!

Justina: No, no, no. Además, de vez en cuando le van llegando unos sobres, unos sobres rarísimos, no sé, como de la administración, de estos con sello y todo, ¿sabes?

Ramón: ¿Y sabes qué son estos sobres?

Carles: Si no son para mí, es difícil saberlo.

Ramón: Estos sobres son las ayudas³⁴. ¡Son las ayudas! Que a ellos les dan dinero para pagarse el piso. Si no ¿de qué va a tener dinero? Porque el alquiler se paga, ¿sabes? Y ahora vive solo.

Justina: Ajá. (*Confirma con la cabeza*).

Ramón: Y a nosotros nada. ¿A ti te dan ayudas para pagar tu piso?

Carles: No, no, qué va. Y con la que está cayendo nos iría muy bien.

Justina: Espera, espera un momentito. Yo te muestro una cosa. (*Sale*).

Ramón: Sí, Carles, abre los ojos.

Vuelve Justina con un paquete en las manos.

Justina: ¡Carles! Mira el paquete que le ha llegado, que como nunca está, me toca guardarlos todos a mí. Mira, mira, con unas letras extrañas, como en clave, ¿ves?

Carles: Ja, ja, ja, dice que está en clave. A ver, a ver, Justina... Esto es alfabeto musulmán, Justina.

Justina: Musulmán, ¡ves! Ya te decía yo. Además, ¡de otras

³⁴ Se refiere a las ayudas oficiales que da el Estado (español o comunidades autónomas) por diferentes motivos para la gente con más vulnerabilidad económica.

religiones! Esto es peligrosísimo.

Ramón: Yo no lo tocaría mucho Carles.

Justina: ¿Ves? Mira la letra.

Carles: En todo caso, Justina, (*Deshaciéndose del paquete y entregándoselo a Justina*), coge el paquete y guárdalo, que no es nuestro, y ya. (*Sale Justina a dejar el paquete y vuelve a entrar*).

Ramón: ¿Has visto?

Carles: Mira Ramón, no sé...

Ramón: ¿No sabes? Pues mira chico, yo sí que sé. Esto lo tenemos que arreglar nosotros, porque nadie nos echará una mano.

Carles: ¿Y qué piensas hacer?

Ramón: Pues mira, lo hemos hablado con la Justina. (*Ella asiente.*) El sábado haremos una reunión de vecinos, tomaremos unas firmas y, de entrada, este señor se va fuera del edificio.

Carles: Mira, en todo caso, lo que podemos hacer, es que yo hablo con Nimia y vemos cómo lo hacemos. Es que la agenda de los fines de semana la lleva ella.

Ramón: ¡Carles!, ¡ven aquí! Esto es más importante de lo que parece. A ver, ¿tú con quién estás?, ¿eh?

Carles: No te pongas así, hombre...

Ramón: ¿Con quién estás?, ¿con ellos o con nosotros?

Carles: A ver Ramón, ya sabes que yo no me desentiendo...

Ramón: ¿Tú quieres que te jodan fuera de casa? Pues el sábado aquí, ¡a firmar! Como un clavo, ¿eh?

Justina: Y ándate con cuidado Carles, cuidado con Nimia...

Entra Mustafá por la puerta del edificio. El grupo de tres se deshace y disimulan. Mustafá saluda y se dirige a Ramón que quiere salir por la puerta principal.

Mustafá: Ramón.

Ramón: Señor Ramón.

Mustafá: Vale. Señor Ramón. ¿Se acuerda de mí?

Ramón: Sí.

Mustafá: Soy Mustafá, el del tercero.

Ramón: Ya.

Justina se acerca disimuladamente a Carles y le señala la escena y a la persona de la que hablaban.

Mustafá: ¿Recuerda que le pedí las llaves del tejado?

Ramón: Sí. Tienes que llamar al administrador.

Mustafá: Ya lo he hecho y me ha vuelto a decir que hable con usted.

Ramón: Mira, tú llamas al administrador y el administrador que me llame a mí, que tengo muchas cosas que decirle. Y yo ya me pensaré cuando te doy las llaves, ¿vale? *(Sale)*.

Mustafá *(Trata de detenerlo)*: Pero, señor Ramón, ¡señor Ramón!

Sale Ramón. Mustafá va hacia la escalera y se encuentra con Carles que mira una factura que acaba de sacar del buzón. Un poco más lejos, Justina barre.

Carles: Mierda. *(Para sí mismo mirando la factura)*.

Mustafá: Hola.

Carles: Ah, hola.

Mustafá: Soy Mustafá, del tercero. *(Le extiende la mano)*.

Carles: Carles, encantado. Bueno... *(Quiere marcharse)*.

Mustafá: Oye, ¿tú vas al tejado?

Carles: ¿Perdona?

Mustafá: ¿Que si vas al tejado?

Sale Justina.

Carles: Eh, no, mira, yo voy al segundo. Vivo en el segundo.

Mustafá: No, digo si de vez en cuando vas al tejado. ¿Tú tienes las llaves del tejado?

Carles: ¿Y tú, por qué quieres ir al tejado?

Mustafá: Porque llevo días preguntando a ese hombre para que me deje las llaves para instalarme una antena, pero no

me las deja y me dice que...

Carles: Que tienes que hablar con el administrador o con él. Sí, las cosas son... Perdona, ¿dices que te quieres instalar una antena?

Mustafá: Sí, una antena. Una antena parabólica.

Carles (*Mira que no les escuche nadie*): Mira, yo no te he dicho nada, ¿vale? Pero si quieres ir al tejado, no necesitas para nada una llave.

Mustafá: ¿No?

Carles: No. Coges el candado y tiras fuerte para abajo y para ti. Hacia abajo y hacia ti. ¿Ves cómo hago? Duro para abajo y para ti.

Mustafá: ¿Ah sí?

Carles: Sí, ya verás que se abre.

Mustafá: Hombre, pues qué bien. ¡Muchas gracias! (*Quiere marcharse*).

Carles (*En tono amigable*): Espera, no tengas tanta prisa hombre. Digo, que ya que te vas a instalar una antena parabólica, pues podrías tirarme un cable, ¿no?

Mustafá: ¿Cómo?

Carles: Que ya que tienes antena, que podrías tirarme un cable a mi ventana para que yo también pueda conectarme a... (*Entra Justina de nuevo y Carles se interrumpe. Se pone a hablar alto*). Nada, que ya nos vemos, ya te aviso yo. ¡Justina! Hasta pronto. Adéu...

Justina: Adiós Carles, guapo.

Carles sale. Mustafá va a salir también y Justina lo detiene.

Justina: Hola.

Mustafá: Hola.

Justina: ¿Cómo estás?

Mustafá: Bien.

Justina: Tú eres nuevo en el edificio, ¿no?

Mustafá: Sí, sí, mi nombre es Mustafá.

Justina: Mucho gusto, Mustafá (*Sonriendo mucho, le señala la papelera*). Te quería hacer una pregunta, ¿tú sabes cómo se

llama esto?

Mustafá: Una papelera (*extrañado*).

Justina: Pa-pe-le-ra. ¡Así se llama! ¿Y sabes para qué la usamos, la papelera?

Mustafá: Hombre, para tirar la basura.

Justina: Ajajá, muy bien, muy bien.

Mustafá: ¿Pero por qué me pregunta todo esto?

Justina: Mira, te lo quería decir porque aquí lo necesitamos todo muy limpio, que aquí tenemos un calendario donde están anotados qué día corresponde a cada vecino hacerse cargo de la limpieza, ¿sabes que somos una comunidad de vecinos?

Mustafá: Pero yo ya me lo sé todo esto. Y ya lo hice cuando me tocó a mí y lo hago cuando me toca a mí.

Justina: Bueno, hombre, no pasa nada. Es para que no te sientas marginado. Es para que te sientas integrado.

Mustafá: Gracias, vale, gracias.

Justina: Somos una comunidad, ¿recuerdas?

Mustafá (*Cambiando de tema*): Perdona, una pregunta, ¿no sabrá si ha llegado un paquete para mí? Es que me mandaron un paquete y...

Justina: Ay, sí, sí, sí, el paquete, claro. (*Justina va a coger el paquete*). El paquete, claro. Aquí tienes el paquete. Qué bien, que ya estoy cansada de recibir los paqueticos porque como nunca estás...

Mustafá: Bueno señora, gracias, gracias. (*Sale*).

Justina: ¡No, si encima se enoja! ¡Joder!

Justina recoge y sale.

Escena 3

Casa de Nimia y Carles. Están arreglando todo porque esperan visitas para ver un partido de fútbol. Mientras mueven el sofá, ponen la mesa y preparan un pica pica, van hablando.

El espacio está dividido en dos por un biombo. A un lado está la sala y a otro la cocina.

Nimia: Uf, estoy muerta, vaya día... *(Va a la cocina).*

Carles *(En el salón)*: Pues anda que si te cuento yo... *(Limpia con mucho cuidado la pantalla de una tele imaginaria frente al público. Deja el limpiacristales y el trapo en el sofá).* Vaya pedazo de plasma que tenemos, ¿eh? Cariño, ¿me ayudas con el sofá?

Nimia: Voy. *(Sale al salón y ve el trapo).* ¡Carles, no dejes esto aquí, por favor!

Carles: Bueno...

Mueven el sofá hacia adelante.

Carles: Eso, cuidado, cuidado, el parqué, así, ¡cuidado!

Nimia: ¿¡Qué!?! Tranquilo... *(Sale a la cocina).*

Carles: Bueno, bueno, no toques más. Cariño, ¿podrías sacar por favor los quesos de la nevera, que los tengamos tiernos cuando empiece? ¡Ah! Y tráeme el fuet,³⁵ por favor.

Nimia: Vale, vale. Preparo queso, olivas y fuet. Ay, cómo te pones cuando tienen que venir tus amigos. Por cierto, ¿quién viene hoy? *(Nimia va sacando platos, vasos y los deja en la mesa).*

Carles: Eeeh, Joan, Pep i Lluís. Cariño, el fuet, por favor. *(Lo coloca todo con cuidado, Nimia saca el fuet).*

Carles: Gracias, cariño. El cuchillo, por favor. *(Nimia vuelve a la cocina de mala gana).*

Nimia: Toma. Ah, yo no me quedo luego, ¿eh? Cuando lleguen, los saludo y me voy. *(Se sienta en el sofá).*

Carles: Vale, vale. Escúchame una cosa Nimia, este sábado no hagas planes todavía.

Nimia: ¿Qué?, ¿por qué?

Carles: A ver, cómo decirte. Tenemos follón en la escalera.

³⁵ El fuet es una embutido típico catalán hecho de carne picada de cerdo.

Habrá una reunión de vecinos y...

Nimia:  Otra reunión! Pero a qué viene ahora una reunión extraordinaria,  si no toca hasta dentro medio año o más!

Carles: Me he encontrado en la escalera con Ramón y Justina y... y... tenemos un problema montado en la escalera que vas a alucinar cuando te cuente. Sí, desde que ha entrado el vecino nuevo este, se ve que hay muchos problemas.

Nimia:  Qu  vecino nuevo?

Carles: Este que ha llegado último, el del piso que estaba por alquilar.

Nimia:  El del tercero?

Carles: Exacto. Uno de fuera que está hecho un pieza.

Nimia:  Mustaf ?

Carles: Exacto, exacto,  se. Pues mira, se ve que... (*Se detiene*).  Y t  cómo sabes que se llama Mustafá?

Nimia: Cariño, pues porque trabaja en la cafetería de la esquina y lo he visto dos o tres veces que he ido a tomar un café últimamente.

Carles: Muy bien, muy bien. Y yo me entero por los vecinos de que tenemos un vecino nuevo en la escalera. Me podías haber dicho algo.

Nimia: Hombre, no lo s , ya te habría comentado pero no ha salido el tema.

Carles (*Se pone a cortar el fuet*): Pues has de ir con cuidado, porque está hecho un pieza este fulano. Si te cuento todas las que ya lleva hechas...

Nimia: Pues precisamente lo he visto hoy y me ha dicho que estaba bastante harto de Ramón, que lo acusa de mil cosas...

Carles:   l, harto? Increíble. Mira, para empezar,  has visto la cerradura de la puerta de abajo?

Nimia: No,  qu  ?,  qu  cerradura?

Carles: La de entrada al edificio. Pues reventada. Está, reventada.

Nimia: Carles, si esa cerradura lleva rota desde que llegamos t  y yo. Ya se lo he dicho a Musta...

Carles (*La interrumpe*): Ya, rota desde siempre... La cerradura bailaba un poco, pero ahora, ahora está reventada. Por no

hablar del trajinar en la escalera, el entrar y salir de gente.

Nimia: ¿Qué gente?

Carles: La gente, Nimia, la gente. Todo el día entra y sale gente, que van arriba y abajo, abajo y arriba, entra, sale, sale, entra...

Nimia: Claro, y tú los ves, ¿no?, ¿a esa gente?

Carles: No es que los vea Nimia, es que la escalera está llena, y de noche también entra y sale gente.

Nimia: Vaya hombre, si tú además duermes como una marmota.

Carles: Ya, y todo ello por no hablarte de los malos olores.

Nimia: ¿Qué olores?

Carles: Los que suben por el patio, cariño, los que suben y lo dejan todo perdido.

Nimia: Pues son los olores de un edificio viejo como este y los del alcantarillado cuando llueve, los de siempre.

Carles: No, no, no... te hablo de suciedad, de que huele a mierda. Y es normal, al venir gente de fuera pues...

Nimia: ¿Y eso de dónde lo has sacado? De Ramón y Justina, ¿no? (*Enfadada*).

Carles: Pues sí, me lo han explicado ellos, pero es que conocen bien el vecindario. Pero espera, espera, que eso no es todo. Fíjate que este individuo, ¡vive solo! ¿Tú sabes cómo se puede pagar el piso viviendo solo?, ¿eh?, ¿eh?

Nimia (*Enfadada*): Ya.

Carles: Mmm...

Silencio. Nimia está plantada en jarras delante de Carles. Éste se da cuenta de pronto y deja de hacer sus actividades.

Carles: A ver, a ver, a ver, que ya me conozco esa miradita, ¿eh? No jodas, Nimia, que yo no tengo nada contra los inmigrantes. Que yo tengo una tía que es aragonesa, ¿eh? ¿Es necesario que te lo recuerde? Que los viernes juego en una liga donde tenemos argentinos y uruguayos.

Nimia: Pero, ¿tú te estás oyendo Carles?

Carles: ¡Nimia, por favor! Que yo no tengo ningún problema

con que venga gente de fuera. ¡Que la sangre que corre por mis venas es medio aragonesa y medio andaluza!

Nimia: ¡Te han hinchado la cabeza!

Carles: ¡Ya, ya! No es eso Nimia, no es eso. Pero mira tú qué casualidad que, desde que está el tío este en la escalera, pues han salido los problemas, ¿eh?

Llaman a la puerta.

Nimia: Ya abro yo.

Carles: Mira qué pronto llegan estos también. Si les dije que...

Nimia abre la puerta y ve a Mustafà.

Nimia: ¡Hola!

Mustafà: Hola.

Nimia: Ay, pasa, pasa. Se me había olvidado. Mira, Carles, ya os conocéis ¿verdad?

Carles: Sí, claro.

Nimia: Pues voy a buscar el libro y os dejo que habléis de vuestras cosas. *(Sale)*.

Carles *(Después de una pausa)*: Oye, mira, lo del tejado ahora mejor que no hablemos porque...

Mustafà: Tranquilo, ningún problema, ya lo he arreglado. Venía por un libro de catalán.

Carles: ¿Un libro de...? *(Cortado)*. Ah, vale, vale. Cierra la puerta y pasa, pasa. Siéntate, hombre.

Carles vuelve a la actividad de preparar el aperitivo y Mustafà se sienta en el sofá. Silencio largo. No saben qué decir.

Carles: ¿Qué? Mal tiempo ¿eh?, ¿te ha pillado la lluvia?

Mustafà: Sí, la lluvia es buena. Así tenemos más comida.

Después de otro silencio regresa Nimia con el libro.

Nimia: Mira, este es el libro. Lo he encontrado.

Mustafá: Ah, qué bien, muchas gracias.

Nimia: Sí, es un poco antiguo como te dije, pero es muy eficaz. Me faltan los CDs que todavía no los he encontrado, pero va muy bien. Ves, aquí hay algunos ejercicios, (*enseñándole el libro*), mira estos ejercicios son de escucha, ¿sabes?

Mustafá: Ajá, muy bien, sí.

Nimia: Sí, pero con esto puedes ir empezando ya.

Mustafá: Pues muchísimas gracias, Nimia.

Nimia: De nada. Oye, estaba pensando, ¿tú sabes francés, verdad?

Mustafá: Sí, claro.

Nimia: ¿Y por qué no hacemos un intercambio?

Mustafá: ¿Un intercambio?

Nimia: Sí, yo te enseño catalán y tú me enseñas francés. ¿Eh, Carles?, ¿qué te parece?

Carles: ¿Qué?

Nimia: Que si te apuntas a un intercambio con Mustafá.

Carles: ¿Cómo dices?

Nimia: Un intercambio de francés.

Carles: Francés.

Nimia: Claro, él aprende catalán y nosotros aprendemos francés.

Carles (*Sarcástico*): ¿Sabes qué pasa Nimia? Que yo aún tengo el inglés pendiente. Gracias.

Nimia: Ya.

Mustafá: Bueno, yo ya me voy...

Nimia: ¿Ya? No, hombre, quédate un ratito a tomar algo. Mira, estamos preparando un...

Carles (*La corta*): Déjalo, Nimia, que igual tiene prisa.

Nimia: O igual no, ¿te apetece algo?, ¿un té?

Mustafá: Bueno, yo...

Nimia: Oye, Mustafá, ¿y cómo se llamaban tus niñas?

Mustafá: Shaima y Soumia.

Nimia: Ay, qué bonitas. (*Poniéndose de pie*). Carles, Mustafá va a traer a su familia aquí. Tiene dos niñas más bonitas... (*Acercándose cariñosa*). Va, mientras voy un momento a la

cocina, dale conversación, ¿eh? Venga, venga. (*Va a la cocina y arregla cosas mientras los dos hablan*).

Carles: Así que te vas a traer a la familia.

Mustafá: Sí.

Carles: Claro, lógico, lógico. Y ¿qué? Vas a traerla a tooda, ¿no?

Mustafá (*Serio*): A mi mujer y a mis hijas.

Carles: Bien, por ahí se empieza, claro. ¿Y tú de dónde eres?

Mustafá: Senegal.

Carles: ¡Senegal! Sí, sí, sí. Tú debes ser de Senegal capital, además.

Mustafá: ¿Cómo?

Carles: Eso, que tú debes ser de la misma capital, de Senegal.

Mustafá: La capital de Senegal es Dakar.

Carles: Ah, sí, Dakar, exactamente. (*Abochornado, intenta dárselas de saber algo*). Sí, aquí se conoce mucho todo aquello. Desde los tiempos del Rally París–Dakar. (*Pausa*). Perdona, tengo que ir por servilletas, ahora vuelvo.

Carles va a la cocina donde está Nimia. Está enfadado.

Carles: ¡Nimia!

Nimia: ¡Ay, qué susto! ¿Qué pasa Carles?

Carles le hace un gesto con la cabeza señalando hacia el salón. Nimia le devuelve un gesto de incomprensión.

Carles: ¿Cómo se te ocurre traer a casa a alguien como ese en un Barça–Madrid?

Nimia: ¿Qué pasa? A alguien como ese quizás le guste el fútbol.

Carles: Claro, y si mete gol el Barça, ¿qué hago?, ¿lo abrazo?

Nimia: Yo qué sé, haz lo que te dé la gana. Ve para allá y ya puedes hacer el favor de darle conversación.

Carles vuelve a la sala de estar.

Carles: Bien, pues no hay servilletas.

Mustafá: Sí quieres, bajo a comprarlas.

Carles: No, no, deja. Ya sacaremos las buenas (*se sienta en el sofá al lado de Mustafá. Silencio*). Guapa, esta camisa (*señalando la camisa de Mustafá*).

Mustafá: Sí, ¿te gusta?

Carles: Bueno, en realidad tuve un amigo que las llevaba... parecidas. Muy divertidas.

Mustafá: Sólo me ha costado cinco euros.

Carles: ¿Cinco euros? ¡Ja! Cómo os la montáis.

Carles toma el mando de la televisión y la enciende.

Carles: ¿Eres futbolero?

Mustafá: Sí, mucho.

Carles: Merengue³⁶, ¿no?

Mustafá: No, hombre. Soy culé³⁷.

Carles: ¡Míralo... nos ha salido culé! ¿En serio que eres culé?

Mustafá: Claro.

Carles: Verías el partido del otro día, entonces (*mirando la pantalla*). ¿Viste cómo nos robaron el partido, no? Mira, mira, justo en esta jugada.

Mustafá: ¿Aquí?

Carles: Hombre, esta es la jugada clave del partido. ¿Ves? Aquí. Cuando le doblan el tobillo a Villa, es cuando se jode todo. Un penalty como una catedral y el árbitro que no pita nada. Escandaloso.

Mustafá: Pero... esto no fue penatly.

Carles: ¿¡Cómo!? ¿Qué esto no fue penalty? ¿Qué esto, no

36 Nombre que reciben los seguidores de fútbol del equipo Real Madrid.

37 Nombre que reciben los seguidores de fútbol del equipo Fútbol Club Barcelona (Barça). La rivalidad entre el Real Madrid y el Barcelona es mítica. Un derby entre ellos es el partido más seguido de toda la liga de fútbol española.

fue penalty? ¿Y dices que eres culé?

Mustafá: Es que lo soy.

Carles: ¡Esto es penalty aquí, en América, en África, y en todo el mundo!

Entra Nimia a la sala con un té y mira la pantalla.

Nimia: ¿Qué, de cháchara ya?, ¿de qué habláis?

Mustafá: Del partido del otro día.

Nimia: ¡Ah, la jugada del penalty! Qué pesado, Carles. Yo no sé mucho de fútbol, pero me parece que aquí no hay nada ¿eh? No le toca, no es penalty en realidad.

Nimia vuelve a la cocina.

Carles: ¡Vaya, la que faltaba por oír! ¿Sabes cuál es el problema de verdad? El problema de verdad es que tú acabas de llegar y, claro, es normal, no conoces la historia del Barça ni todos los robos que hemos sufrido a lo largo de la historia. Muy sencillo, Mustafá, ¿tú sabes quién fue Brito Arceo? No, ¿verdad? ¿Y Ortiz de Mendibil, sabes quién fue? Tampoco. Guruceta, ¿ah? ¿ah? Esta es básica, ¿sabes? ¡Pues no! No, no sabes.

Mustafá: ¿Porteros?

Carles: ¡Ja! ¿Ves? Porteros dice. No tienes ni idea. Estos son los protagonistas de los más escandalosos robos sufridos por el Barça, los árbitros que nos han quitado puntos y trofeos de la forma más descarada.

Tocan a la puerta.

Carles: Mira Mustafá, cuando lleves aquí más tiempo sabrás de qué te hablo, y entenderás de qué está hecha la historia del Barça aquí, y, en fin... *(A Nimia más fuerte)* ¡Ya abro! Ya voy yo, cariño. *(A Mustafá)* Perdona Mustafá, pero es que vienen unos amigos a ver el partido, ¿sabes? Están invitados.

Carles abre la puerta y se queda de piedra al ver a Justina y a Ramón. Sale al rellano de la escalera y ajusta la puerta como escondiendo a Mustafá a la vista de los recién llegados.

Carles: ¡Joder! Hola...

Ramón: Hemos llegado al límite. La Justina lo ha visto.

Justina: Lo he visto subir por la escalera.

Ramón: Ha roto la cerradura de la puerta de la terraza, Carles. Esto ya pasa de castaño oscuro.

Justina: Sí, sí, sí.

Ramón: Vamos ahora mismo a casa este tío y le decimos claro lo que hay.

Carles: ¿Y no podríamos dejarlo para mañana por la mañana, que ahora me pilla en mal momento?

Mientras, Nimia ha salido de la cocina con unas olivas. Le pregunta a Mustafá por Carles y éste señala la puerta de entrada. Nimia va hacia la puerta y abre.

Nimia: Hola.

Ramón y Justina: Hola, Nimia.

Nimia: ¿Qué hacéis aquí?

Carles: Nada Nimia, les decía que mejor hablamos mañana, que esperamos invitados.

Nimia: ¿Ha pasado algo?

Ramón: No, bueno, sí...

Nimia: Pero pasad, pasad.

Entran todos a la salita. Ramón y Justina se sorprenden de ver a Mustafá y éste se levanta del sofá. Carles está muy incómodo y se pone a un lado.

Mustafá: Bueno... yo ya me iba. Gracias por todo, ya nos veremos.

Ramón (*Deteniendo a Mustafá en el camino*): Ché, ché, ché, no tan rápido. ¿Tú has subido a la terraza?

Nimia se pone al lado de Carles y le pregunta qué pasa en voz baja. Él no contesta.

Mustafá: ¿Cómo?

Ramón: Que si tú has subido a la terraza. Justina te ha visto.

Justina: Sí, te he visto.

Mustafá: Subí, claro. ¿Por qué?

Ramón: ¿Con qué permiso has entrado a la terraza?

Mustafá: La puerta estaba abierta.

Ramón: La puerta la cierro yo cada día.

Mustafá: A mí Carles me dijo que en realidad no cerraba.

Carles: ¡Eh, un momento! Tengamos la fiesta en paz. Tú me has dicho que el señor Ramón había hablado contigo y que el administrador también. Y nada más.

Ramón: ¿Con qué llave has entrado?

Mustafá: Pero si yo he hablado con usted y también...

Ramón: Te estoy haciendo una pregunta concreta: ¿con qué llave has entrado? Justina te ha visto.

Justina: Te he visto, además te he visto con un destornillador.

Mustafá: Para instalar la antena.

Justina: Aaaaah, ¿ves?

Ramón: ¿Sabes lo que has hecho? Has roto la puerta.

Mustafá: Yo no he roto nada.

Justina: Sí, sí, sí. La puerta de arriba, rota. La puerta de abajo, rota. La inseguridad es total.

Ramón: ¿Tú que te crees? ¿Que esto es la ley de la selva y que puedes hacer lo que te sale de los huevos?

Carles: Ramón, Ramón... Espera, tengamos la fiesta en paz.

Ramón: Es que aquí hay unas normas que deben cumplirse.

Carles: Sí, si tienes razón. Pero es más sencillo que todo eso. Mira, ahora quizás no es el momento de discutirlo. El hecho es que él lleva poco tiempo aquí y... y... es normal que no conozca bien las normas.

Mustafá: ¡Pero sí las conozco y las cumplo!

Carles: Bueno, sí, pero piensa que todavía las puedes cumplir mejor. Y cuando lleves un poco más de tiempo, las cosas se irán poniendo en su sitio. *(A Justina y Ramón con aire*

comprensivo). Hay que tener paciencia. Perdonad, ¿eh...?

Carles se sienta en el sofá delante de la televisión porque se está dando la alineación de jugadores. Todos los demás quedan de pie. En toda la escena Nimia ha tratado de intervenir y no la han dejado. Se le nota el enfado con Carles.

Ramón: Mira, ahora vas a aprender una norma sencilla ¿sí? Mira chico, aquí, quien rompe una cosa, la paga. Tú has roto la cerradura, tú pagas la cerradura. ¿Se entiende?

Justina: Claro, es que si la has roto, tienes que pagarlo.

Nimia: A ver, a ver, si ésta puerta estaba rota y no sabemos quién ha sido, tendríamos que pagarlo entre todos.

Ramón: ¿Entre todos?

Justina: No, no, no. De ninguna manera.

Nimia: Pero es que nadie ha visto que él haya roto la puerta y ya estaba muy deteriorada.

Se ponen a discutir todos de golpe menos Carles que se sienta en el sofá y mira la televisión.

Mustafá: Vale, vale, ya está. No quiero jaleos, no quiero más follón. Ya está. Lo pago yo. Pago la puerta, ¡y listo!

Nimia: Ah no, no.

Carles (*Detiene a Mustafá que quiere salir*): A ver Mustafá, no corras tanto. A ver si te hemos entendido. Dices que pagas la puerta, ¿no? Que la pagas tú.

Mustafá: No quiero más problemas. La pago.

Carles: ¿Lo veis cómo con buena voluntad se arreglan los problemas?

Mustafá: Adiós. (*Sale enfadado dejando el libro*).

Nimia (*Recoge el libro y sigue a Mustafá. Sale*): ¡Mustafá! ¡Mustafá! ¡Espera!

Carles (*Mirando la tele*): Cariño, que empieza el partido!

STOP

Análisis de la obra Mustafá está en el rellano.

Qué tema trata

El racismo estructural.

Qué pregunta hace la obra

Cómo combatir la discriminación y qué intereses hay detrás de esta práctica.

Introducción

La obra representa un edificio de vecinos que son muy comunes y representativos de España. No queda claro si es gente de clase alta, media o baja, pero sí tienen una estructura jerárquica muy clara. Hay un administrador, ausente durante toda la obra, que no acaba de asumir sus responsabilidades y deja todo el poder sobre Ramón, que es el presidente de la escalera. Todo edificio en España tiene una asociación de propietarios³⁸ que son los que escogen un presidente que los represente y gestione sus problemas: quién va a administrar el edificio, quién limpia (se puede contratar a una persona a nombre de la asociación), quién administra el dinero de la comunidad de propietarios, cuándo se hacen obras, quién cambia la bombilla del pasillo, etc.

Así pues en el edificio, como en todos los del mundo, hay problemas, pero en éste han encontrado una fácil explicación

38 Una asociación de propietarios suele ser una organización sin fines de lucro creada por una comunidad que regula las normas relativas a lo que puede y no puede ocurrir en los hogares, y también determina las normas y el dinero gastado en la propiedad compartida.

que se basa en los prejuicios y el rumorero. Ramón, que es el presidente, alimenta las dudas y la crispación para que Mustafá sea el culpable de todo lo que pasa en el edificio. Cuanta más culpa le metamos a Mustafá, menos dudas habrá sobre la gestión que hace Ramón como presidente de la escalera.

Personajes

Mustafá – oprimido que sufre la discriminación directa o sutil por parte de todos los vecinos del edificio. Mustafá conoce y tiene elementos sociales para luchar. Puede vivir cierta normalidad ciudadana pero no lo dejan. Esto permite reemplazarlo. Mustafá tiene el idioma, cultura y papeles. Ventajas sociales que puede llevar al espectador a identificarse con él y profundizar en los aspectos más profundos de la estructura social. Mustafá lucha para hacer su vida y finalmente asume una culpa que no tiene para evitar problemas, perpetuando así la situación de conflicto de la escalera, ya que siempre que haya un problema tendrán a un responsable. Es decir que si no lucha contra esta injusticia perpetuará el sistema. El terreno en su contra se ha abonado con anterioridad y se tienen los prejuicios necesarios para que Mustafá sea oprimido por siempre. Se valora que este oprimido no está en una condición victimaria lo que lo pone de igual a igual con sus vecinos que simplemente no lo ven como un igual. Asumir la culpa, enfadado, no es una renuncia a la lucha sino un comienzo de ésta, porque todo el mundo sabe que la puerta es sólo el comienzo del trato que le darán de ahora en adelante.

Nimia – aliada de Mustafá. Es el personaje que se le ha nombrado como “igualitaria” a la que le molesta que su novio Carles tenga comportamientos discriminadores y que base toda su información en los rumores que le llegan. En la relación de pareja ella es oprimida y puede reemplazarse. No

tiene muchos argumentos en contra del racismo pero tiene empatía con la gente extranjera por el hecho de serlo. Es discriminadora positiva. En esta obra concreta se ve impotente ante los ataques que sufre Mustafá porque nunca ha pensado y visto a Mustafá desde sus cualidades, sino desde lo políticamente correcto, es decir, no ser racista. Así que cuando se comete una injusticia no posee los elementos suficientes para luchar contra ella. Sin embargo, Nimia es un elemento clave como aliada para la rebelión de Mustafá. Es más, cuando acaba la obra ella corre detrás de él en clara complicidad con su problema, aunque no se ve qué podría hacer. Será el espect-actor el que pueda hacer propuestas para que ella apoye su causa. Nimia también puede ser un personaje peligroso, ya que es la que puede hacer que todos laven sus conciencias ante un sistema injusto y se queden más tranquilos. Otro peligro es que se crea que la solución solo puede venir por parte de ella, que es una posición paternalista.

Carles – racista sutil. Realmente Carles es un opresor en potencia. Es el que manipula la situación a su favor y quiere quedar bien con todos. Este personaje es el que representa la base social que sostiene la estructura racista del poder. Carles siente que lo están oprimiendo muchas cosas pero sin percatarse que con el discurso racista está favoreciendo una estructura opresora lanzando una serie de mensajes que son nocivos para la convivencia y que prolongan las relaciones de poder. Es un personaje advenedizo, que puede y quiere arrastrar consigo a las personas que ama y que con su apoyo puede llevar a que Mustafá haga lo que más le conviene a él en persona. Se trata de que la gente se reconozca en Carles y vea que no tiene argumentos para enfrentar al racista manifiesto y cómo enfrentar ciertos rumores. La gente puede trabajar con él tomando el sitio de la igualitaria (Nimia) para tratar de transformar las actitudes del sutil. También se puede trabajar con él desde el oprimido en varias ventanas abiertas en la obra. Sin embargo, en su relación con el racista

manifiesto en tanto su posición ambigua, podría reemplazarse para enfrentarlo, aunque no es el objetivo de la obra.

Ramón – racista manifiesto o explícito. Opressor. Este es un personaje muy claro y es una fuerza. Es una persona que simplemente rechaza a cierta parte de la población por su color de piel, procedencia y origen. En la obra tiene un poder (pequeño) pero que ejerce maximizándolo hasta llegar a la crispación, ya que no tiene la mayoría. En el caso de Catalunya sólo un 1,1 % de la población avala partidos de extrema derecha y racistas. Extrapolando del micro al macro, Ramón equilibra su falta de influencia mediante el enfrentamiento y la crispación. Esto es la representación misma del racismo radical actual: son pocos pero hablan mucho y con mucha prepotencia. Ante un fenómeno tan poco importante como el racismo explícito lo que preocupa de la sociedad actual es el apoyo que les dan los racistas sutiles. Es decir, la gente que *no es racista pero*, los que no saben que lo son, los que no entienden a quién sirven, es decir: Carles. Cuando el público participa y sale en la obra la primera tendencia es enfrentar a Ramón. Pero es un personaje fuerte, sin fisuras, que no cambiará de posición. No hay nada que pueda hacer cambiar a Ramón. Pero sus relaciones de poder sí pueden cambiar. Su relación con Justina, su cómplice, cuando ésta vea que ya no es presidente de la escalera. Su relación con Carles, cuando vea que si lo apoya pierde a Nimia, pierde su estar bien con todos los vecinos. Lo único que le puede pasar a Ramón es que se rompan las relaciones de poder que lo mantienen en un lugar privilegiado: uso de la terraza del edificio, autorizar quién o no usa una llave, convocar reuniones, etc. Ramón no tiene ningún tipo de fisuras y no se le puede abordar y hacerle cambiar de opinión. Pero sí se pueden debilitar sus relaciones.

Justina – racista cómplice de Ramón. Este personaje da fuerza a Ramón pero tiene fisuras. La primera y más

importante es que ella también es extranjera en este país que está rechazando a la gente de afuera. Pero ella se auto denomina “integrada” y presume de ello porque ha vivido un proceso de asimilación y pérdida de sus valores para poder sobrevivir y salir adelante en la sociedad de acogida. Es un personaje peligroso, aunque durante las experiencias en las representaciones realizadas, poca gente la ha enfrentado. Justina se cree realmente los peligros que representa Mustafá y ve la necesidad de echarlo del edificio para tener la fiesta en paz. Realmente piensa que ella y él no tienen nada que ver y no se reconoce como una persona que es parte de un todo. En parte tiene miedo de perder los privilegios obtenidos. Por otra parte piensa que ha de hacer vivir al otro lo que a ella le tocó vivir como una manera de sentirse de aquí y parte de esta sociedad. Además, la complicidad con Ramón le da cierto protagonismo en la escalera. En las jerarquías que rigen la escalera, ella no es el presidente, pero “es su amiga”. Es alienada y cómplice del opresor.

Administrador – Es un personaje que se menciona pero no aparece en la obra (tácito). Aún así, si en el foro alguien propone trabajar con él, un actor lo encarnaría. Se puede nutrir el personaje con aportaciones de los espect-actores: ¿Qué intereses tiene el administrador? ¿Qué margen de maniobra? Él es el asignado por todos los vecinos para gestionar el edificio. En el momento en que hay un problema el administrador no pasa de ser el gestor de unos bienes de una comunidad. Tiene un gran interés: que la convivencia se mantenga, ya que la comunidad de vecinos es quien le paga. Para ello, delega pequeños poderes en el presidente Ramón, para que se sienta útil pero que, finalmente, funcione como vigilante de la estructura. Si para que la estructura funcione han de conservarse y aceptarse ciertas injusticias, como que el cambio de puerta le salga gratis, esto hablará del buen ejercicio que realiza el presidente. El no pago del arreglo de la puerta beneficiará la visión que se tenga sobre su gestión.

Análisis de la interacción con diferentes públicos

Esta obra es poliédrica, si se habla de la identificación. Claramente el protagonista es Mustafá, cuya lucha es no aceptar la discriminación.

Después está Nimia a quien oprime la actitud de Carles y es una posible aliada de Mustafá. También se puede aceptar que se le reemplace según se vea que hay una propuesta fuerte de parte de los espect-actores.

Luego está Carles, que es opresor en potencia, tomando una actitud poco asertiva para evitarse problemas en la comunidad. En los foros ha sido un espejo para muchos al no ser una “mala persona”. Es muy humano en cuanto encarna en sí un sin fin de contradicciones. En el foro se ha enfatizado que si Carles no pierde ese miedo al conflicto será carne de cañón para los racistas manifiestos y para las estructuras racistas. Es un personaje muy importante ya que en el foro es él quien puede desequilibrar la balanza si se uniera a Nimia y Mustafá. Y esto se conseguirá en el momento en que se destruya el racismo sutil que le mantiene en cierta posición.

Con Ramón, tal como se ha planteado el personaje, efectivamente nos encontramos impotentes para cambiarlo a partir del diálogo. Solo cabe emprender un camino legal. Sería el trabajo para hacer con teatro legislativo.

Las propuestas para enfrentarle han ido encaminadas a blindarse contra la humillación a partir de actitudes asertivas. Finalmente, se valora la pérdida de tiempo y energía que representa cambiar a un personaje así y más bien se han propuesto intervenciones fuertes más que conciliadoras.

Un paralelismo con la obra de *Amina busca trabajo*, es gente que dice que le tocó vivir lo mismo por ser andaluza o gitana

en Catalunya y que no se quejó. Elemento que, como se dice con Amina, es positivo pues no avalamos esto como justificación y procuramos ir al análisis estructural clasista en el que todos nos reconocemos.

En las representaciones de *Mustafá está en el rellano* el rol del jóquer ha sido bastante fácil porque la gente reconoce la situación como bastante cotidiana. A veces tanto, que nunca se han planteado hacerle frente. Al jóquer le resulta fácil alentar el debate. La dificultad mayor se encuentra en que el debate no se centre en Ramón y se encamine a Carles. Es clave que la conclusión de que enfrentar a Ramón no sirve de nada llegue rápido, para poder pasar a enfrentar al racista sutil y poder trabajar sobre las relaciones de poder y las jerarquías que se mantienen en el edificio.

También la obra ha ido acompañada de la información pertinente con datos estadísticos sobre la población extranjera que permiten combatir los rumores. La finalidad es combatir a quienes los fomentan (políticos y medios de comunicación incluidos) con datos certeros que también permitan a los afectados tener más conocimiento de causa.

Por otro lado, permite dar la información de que hay leyes que amparan a los ciudadanos y los protegen de ciertas actitudes, así como entidades como SOS Racismo que pueden entablar procesos contra estas discriminaciones.

CAPÍTULO 4

Forn de teatre Pa'tothom

Escuela de teatro de Barcelona, especializada en Teatro del Oprimido creado por Augusto Boal. Desarrolla diferentes proyectos desde el año 2000, por la defensa de los Derechos Humanos, la erradicación de la exclusión social y contra la vulnerabilidad de algunos, trabajando en la búsqueda de modelos sociales alternativos. También utiliza el teatro como herramienta pedagógica en todos los ámbitos.

Filosofía

El Forn del teatre Pa'tothom quiere integrar diferentes expresiones culturales con el teatro para mejorar la calidad de vida de las personas contribuyendo al desarrollo integral de todos. Lo que interesa del teatro es que tenga un sentido social vivo y que esté al abasto de todos.

Queremos trabajar en el blindaje ante las estructuras que propician la exclusión social de aquellos grupos vulnerables. Entendemos que exclusión es el fenómeno que sufren ciertas personas como consecuencia de una determinada filosofía económica, haciendo entonces de los derechos otro bien de consumo. Entendemos por vulnerable aquel que no tiene la posibilidad de defenderse de la exclusión social.

Visión

- Detectar los conflictos sociales que se dan por razones de nacionalidad, sexo, edad u otros factores de vulnerabilidad social en nuestro ámbito de actuación. Y a partir de aquí, incidir positivamente con el teatro en sus diversas

aplicaciones en los colectivos afectados. También mediante la denuncia y la comunicación en conferencias, debates, charlas, etc.

- Pa'tothom mantendrá su raíz docente y lúdica (en el sentido de dinamizadora social) con perspectivas de ampliación y extensión de actividades sin alejarse de su razón de ser y sin abandonar los valores que constituyen su esencia.

Valores

- Su motivación primordial romper relaciones de poder que permiten la injusticia con todas sus actividades, principalmente el teatro.
- Se garantizará la calidad docente y el cubrimiento social con sus actividades.
- Se consideran prioritarios los esfuerzos que vayan encaminados a los sectores sociales vulnerables.
- Se potenciarán las actividades que tengan un contenido cultural cuando sean extra docentes.
- Se dará especial énfasis a la formación de actores, directores, dramaturgos, etc. mediante la escuela, teniendo como condicionante ineludible los objetivos de Pa'tothom.
- Las actividades nunca serán guiadas por intereses económicos o ánimo de lucro.
- Se propone intervenir directa o indirecta en los colectivos afectados.

Misión

- Ayudar a visibilizar las circunstancias que vive un colectivo y las propuestas de cambio que éste plantea.
- Impulsar la docencia teatral y la actividad dentro de este campo con dignidad, respetando lo que representa el teatro

dentro del ámbito social y nuestro devenir histórico, sin olvidar los problemas que puede tener la gente del entorno. Esto nunca excluirá una constante actividad investigadora, renovadora y creadora de nuevas formas de expresión teatral que se adecuen a la realidad del momento y al espacio donde intervenimos.

- Impulsar actividades conexas que supongan una aportación al entorno y de divulgación por su zona de influencia.
- Contribuir a desarrollar un mayor interés por los problemas de exclusión social y promover y desarrollar modelos de sensibilización en los grupos denominados “oprimidos” y que han sido marginados por la sociedad, con el fin de fomentar en ellos un espíritu crítico que facilite –en lo posible–, su liberación a través de la conciencia de igualdad y justicia.

Objetivos

- Usar interactivas de teatro, sobre todo del Teatro del Oprimido para incidir en la sociedad de cara a mejorar la situación de ciertos colectivos al cambiar las estructuras que validan estructuras de poder.
- Organización de planes de estudios adecuados a nuestra filosofía, impulsando una forma innovadora de concebir el teatro.
- Organización de actividades para el entorno teniendo en cuenta que tengan un contenido cultural que suponga una continuidad y que represente una aportación positiva de Pa'tothom a nuestra sociedad.
- Conseguir crear la sinergia necesaria con otras entidades para posibles colaboraciones y creación de redes.
- Creación propia de un repertorio de obras de teatro relacionadas con nuestros fines.
- Organización de debates, encuentros y seminarios especializados.
- Participación en congresos y jornadas nacionales e internacionales para intercambiar proyectos e ideas. Renovación constante de conocimientos e investigación de

nuevas líneas de trabajo.

- Intervención a través de los medios de comunicación para denunciar las situaciones de marginación que hayamos podido detectar y intervenir con el teatro para apoyar a la población afectada.
- Desarrollar un sistema de investigación sociológica para conocer las diversas situaciones de opresión o marginación que vayan surgiendo.
- Facilitar nuestros medios a personas o colectivos que deseen expresar sus ideas, siempre que éstas sean coherentes con la filosofía de Pa'tothom.
- Adherirnos a todos aquellos movimientos sociales con los que podamos compartir un ideario parecido.

JORDI FORCADAS

Pionero a nivel nacional en implementar el Teatro del Oprimido (A. Boal). Se ha convertido en un referente internacional en varios ámbitos con el trabajo orientado a motivar la participación y la acción social mediante el arte en general y el teatro en particular.

A través de su larga trayectoria ha abierto una nueva vía (con el teatro foro) de participación ciudadana y reivindicativa del ejercicio de los Derechos Humanos. Ha permitido dar recursos a los ciudadanos para dar a conocer sus inquietudes y denuncias. Cofundador del Foro de teatro Pa'tothom; también es el director de estudios del centro y profesor. Lleva a cabo numerosos proyectos, como por ejemplo en centros penitenciarios, escuelas y centros juveniles. Trabaja con numerosos colectivos como mujeres maltratadas, inmigrantes, jóvenes, gente de la calle, drogodependientes, discapacitados, etc. Se graduó en el Institut de Teatre de Barcelona en dirección escénica. Ha escrito numerosos artículos y este es su primer libro.

Bibliografía

BOAL, Augusto (2009). Teatro del oprimido. Editorial. Alba Editorial. Páginas: 264.

BOAL, Augusto (2001). Juegos para actores y no actores : Teatro del Oprimido / Augusto Boal. Colección: Artes Escénicas.; [traducción: Mario Jorge Merlino Tornini, Alba Editorial.

BOAL, Augusto. *El arco iris del deseo*. Boal, Augusto. Alba editorial. Colección: Artes Escénicas. ISBN: 84-84282317

BOAL, Augusto. *La Estética del oprimido*. Boal, Augusto. Alba editorial. Colección: Artes Escénicas. ISBN: 97884-84287414

BOAL, Augusto. *Theater of the Oppressed*. Boal, Augusto (1993). New York: Theatre Communications Group. [ISBN 0-930452-49-6](#).

Fet del Dia. Revista de la 6º Encuentro internacional de teatro y educación. No 7. Pa'tothom. [Revista on-line: Fet del dia Nº 7]. BOAL, Julian; BAUMAN, Till; NAESSENS, Muriel; FORCADAS, Jordi; DJENADOU, Ammar y SOEIRO, José (2010).

FREIRE, Paulo (1987). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. Páginas: 107

MARX, Karl (1969). *Manuscritos de economía y filosofía*. Trad. Francisco Rubio Llorente. Alianza. Páginas: 249

OWENS, A. y BARBER, K. (2011). Mapas teatrales- Crear, desarrollar y evaluar pretextos dramáticos. Colección Forn de Teatre Pa'tothom. Barcelona. Ediciones PPU. Páginas:241.

PORTAL, Juan Miguel (2009). *Análisis Social en el Teatro del Oprimido*. Col·lecció Forn de Teatre Pa'tothom. Barcelona. Ediciones PPU. Pàgines: 245 . ISBN: 97884-84281344

Webgrafia

Forn de teatre Pa'tothom ([+info](#)),

Fet del dia ([+info](#))

Centre d'Estudis Africans ([+info](#))

Jana Sanskriti ([+info](#))

GTO Moçambique ([+info](#))

Cardboard Citizens ([+info](#))

Cooperativa Giolli ([+info](#))

SOS Racisme ([+info](#))

Diccionario Acción Humanitaria y Cooperación al Desarrollo ([+info](#)).

Xarxa Antirumors ([+info](#))

Barcelona Inclusiva ([+info](#))

Vídeos

TV3. PA'TOTHOM (2008). Amina busca trabajo: ([+info](#))

TV3 (2012). Mustafá és al replà ([+info](#))

PA'TOTHOM (2011). Mustafá está en el rellano. ([+info](#))

Prensa

<http://www.patothom.org/prensa.html>

Praxis de Teatro del Oprimido



PRAXIS DEL TEATRO DEL OPRIMIDO en Barcelona

Este libro muestra dos obras de teatro: *Amína busca trabajo* y *Mustafá está en el rellano*. Estas obras han sido concebidas y creadas por sus actores de la mano de Jordi Forcadas. Son obras de teatro foro que han seguido diferentes procesos pero que no nacieron para morir en un público, sino para perdurar en la lucha y deseo de un cambio político, como corresponde a una buena praxis de Teatro del Oprimido.

JORDI FORCADAS

Jòquer, director de teatro y pedagogo, Forcadas es el pionero en España en implementar el Teatro del Oprimido (A. Boal). Fundador del Forn de teatre Pa'tothom, ha liderado numerosos proyectos en diferentes ámbitos y ha ayudado a la expansión de este tipo de lucha. Se ha convertido en un referente internacional en varios ámbitos con el trabajo orientado a motivar la acción social mediante el arte en general y el teatro en particular.

A través de su larga trayectoria ha abierto una nueva vía de reivindicación ciudadana de los Derechos Humanos.