



Augusto Boal

**JUEGOS PARA ACTORES
Y NO ACTORES**

INTERZONA

Augusto Boal

JUEGOS PARA ACTORES Y NO ACTORES

Edición ampliada y revisada

INTERZONA

INTERZONA

Colección ZONA de TEATRO

Colección coordinada por el Centro de Documentación Teatral "Eduardo Pavlovsky" integrado por Ricardo Dubatti, María Fukelman, Andrés Gallina, Natacha Koss, Lucía Salatino, Nora Lía Sormani y Jimena Cecilia Trombetta, y dirigido por Jorge Dubatti.

Boal, Augusto

Juegos para actores y no actores / Augusto Boal. - 1a ed.
revisada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Interzona
Editora, 2015.
384 p. ; 21 x 13 cm. - (Zona de teatro / Dubatti, Jorge)

Traducción de: Mario Jorge Merlino.

ISBN 978-987-3874-23-9

1. Teatro . 2. Teatro Callejero. 3. Actuación. I. Merlino,
Mario Jorge, trad. II. Título.
CDD 792.01

© Estate of Augusto Boal, 2008. By arrangement with Literarische
Agentur Mertin Inh. Nicole Witt e. K., Frankfurt, Germany.

© de la traducción: Mario Jorge Merlino
Traducción cedida por Alba Editorial, s.l.u.

© interZona editora, 2015
Pasaje Rivarola 115
(1015) Buenos Aires, Argentina
www.interzonaeditora.com
info@interzonaeditora.com

Coordinación editorial: Brenda Wainer
Diseño de maqueta: Gustavo J. Ibarra
Composición de interior: Hugo Pérez
Composición de tapa: Brenda Wainer
Revisión: Cora Fairstein

Esta edición cuenta con el apoyo de



ISBN 978-987-3874-23-9

Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

PRÓLOGO PARA ESTA EDICIÓN

La Royal Shakespeare Company, el teatro en las cárceles y los campesinos sin tierra

En los últimos años he tenido tres experiencias nuevas maravillosas, todas ellas distantes entre sí y, sin embargo, muy próximas.

La primera tuvo lugar en Stratford-on-Avon en 1997: Cicely Berry y Adrian Noble me invitaron a dirigir un taller con los actores de la Royal Shakespeare Company para investigar las posibilidades de utilizar las Técnicas Introspectivas del *Rainbow of Desire* [*Arco iris del deseo*] en la creación de personajes shakespearianos; en este caso, los de *Hamlet*. Ya lo había hecho anteriormente con todo tipo de obras, incluso con clásicos como Racine y Maquiavelo, musicales y dramas, pero nunca con Shakespeare.

Durante más de diez años trabajé intensamente con grupos de barrios pobres, sindicatos e iglesias que utilizaban el teatro no para entender a los personajes, sino para analizar sus problemas e intentar encontrar sus propias soluciones. Así pues, tras un largo período alejado del teatro profesional, Stratford-on-Avon fue para mí todo un acontecimiento.

Dirigir una obra es como andar en bicicleta o montar a caballo: nunca se olvida. Desde el primer día me sentí como en casa hablando con profesionales que, al igual que Cicely y yo mismo, se mostraban totalmente abiertos a una nueva experiencia.

A principios de los años setenta, después de trabajar durante décadas con actores en su mayoría profesionales, me enfrenté por primera vez a un grupo de indígenas peruanos, procedentes de pequeños pueblos y aldeas, que no hablaban mi idioma y desconfiaban de mí como lo harían de una criatura extraña (seguramente

con razón). Entonces pensé: “Trabajaré con ellos como si fueran actores consagrados con experiencia profesional”. Así lo hice, y salió bien. Con la Royal Shakespeare Company sucedió algo parecido: “Trabajaré con ellos como si fueran personas sencillas de los barrios pobres de Brasil”. También funcionó.

Podría parecer que los traté como lo que no eran en realidad. Al contrario; tan solo tuve en cuenta lo que realmente eran: indios de Perú, actores de Stratford, campesinos de la India; todos ellos, al igual que yo, simples seres humanos.

Nos vestimos de forma distinta, tenemos diferentes costumbres, inventamos nuestra propia música, nuestra cocina; pero no podemos vivir solo con lo que creamos inicialmente. La vida es expansiva, se extiende dentro mismo de nuestro cuerpo, creciendo, desarrollándose, y también de forma territorial –física y psicológicamente–, descubriendo lugares, formas, ideas, significados, sensaciones. Esto sucede como un diálogo: recibimos de los demás lo que han creado y les damos lo mejor de nuestra creación.

No podemos vivir aislados, encerrados en nosotros mismos. Aprendemos enormemente cuando admitimos nuestra propia otredad: el Otro también ama y odia, tiene miedo y es valiente –al igual que usted y que yo, aunque entre ellos, usted y yo existan diferencias culturales–, precisamente por eso podemos aprender de los demás: somos distintos siendo iguales.

Cuando Sanjoy Ganguly me invitó a trabajar con sus actores campesinos del *Jana Sanskriti* en Calcuta, pensé que querían aprender nuevas técnicas para ensayar el Teatro Foro, y así ofrecer mejores espectáculos, que ya me parecían increíblemente buenos. Me dijeron: “Ya sabemos cómo enfocar el Teatro Foro sobre problemas sociales y políticos, o cuestiones concretas. Ahora queremos utilizar las técnicas del *Arco iris del deseo* para descubrir nuestro yo más íntimo, nuestros sentimientos. Tenemos miedos y frustraciones, esperanzas y deseos; es importante que también los entendamos”.

En Madhyagram (India), trabajando con los pobres entre los campesinos más pobres del mundo, pusimos en práctica las técnicas del *Arco iris del deseo*, las mismas que utilizamos con los maravillosos actores profesionales de la Royal Shakespeare Company, los psicoterapeutas de Lángensbruck (Suiza) y los activistas políticos de Nueva York. Nos limitamos a hacer teatro.

En la Royal Shakespeare Company hicimos lo mismo aunque de forma distinta. En este libro, además de varios ejercicios y juegos completamente nuevos, incorpore todas las variaciones introducidas en algunos de ellos, de modo que resulten más útiles a los actores profesionales que se preparen para una producción profesional. A fin de que estas variaciones sean más legibles las llamé *Hamlet*, palabra que aparece a menudo en esta edición revisada. Por supuesto, pueden utilizarse en cualquier obra de teatro y no exclusivamente en las de Shakespeare.

En cuanto a las técnicas, pareció importante añadir un último paso a todas las Técnicas Introspectivas: el actor que interprete el papel de Protagonista de una improvisación en particular debería realizar el proceso completo.

Veamos un ejemplo: en la técnica precisamente denominada *Arco iris del deseo*, el Protagonista tiene que ofrecer varias imágenes de sus distintos deseos, o distintos colores del mismo deseo, que serán incorporados y expresados por otros actores, permitiéndonos así representar al mismo tiempo esas distintas facetas o aspectos. De este modo, el Protagonista puede ver cada una de estas imágenes cuando lucha con el Antagonista. En *Hamlet*, hay una escena en la que el Protagonista se enfrenta con Gertrude, su madre. Entre los distintos sentimientos que afloran en esta situación están, obviamente, el amor filial, el amor sexual, los celos, la admiración y el miedo. El actor muestra con su propio cuerpo las imágenes que es capaz de crear a partir de estos sentimientos, y estas imágenes son asimiladas por otros actores: cada uno de ellos improvisará entonces frente a Gertrude, a solas. En esta

nueva variación, después de observar a sus compañeros, el actor que interpreta el papel de Hamlet debe personificar todas estas imágenes él solo, una tras otra, y volver a improvisar todos los deseos, emociones, sentimientos y situaciones. Debe sentir lo que hubiera sentido si fuera este u otro personaje: como el pintor que tiene una paleta de colores puros antes de mezclarlos a su antojo.

El actor no solo debe entender y sentir como su personaje, debe asimismo presentarlo al público de un modo artístico, como un artista. A cualquier persona que practique esta técnica por motivos personales, le bastará con aprender, saber, entender; sin embargo, para el actor es imprescindible mostrar. Así pues, es preciso que sienta todos los pasos, en su interior, para ser capaz de mostrarlos al exterior, al público.

Por lo que se refiere a las Técnicas de Ensayo, con la Royal Shakespeare Company pusimos en práctica algunas de ellas, además de las tradicionales. Recuerdo con alegría cuando los treinta actores que llevaban dos semanas trabajando conmigo hicieron una demostración ante sus compañeros, los directores y el personal administrativo. Estaba probando una de nuestras técnicas denominada Variación Hannover en la que en cualquier momento el público puede gritar “¡Alto!”, y plantear todas las preguntas que quiera a los Personajes, no a los Actores. El propósito de la misma es desconcertar a los actores y, obligándoles a dar una respuesta inmediata, hacer que investiguen, profundicen y amplíen el conocimiento y la motivación de los personajes que están representando.

Era perfectamente consciente de que los actores de entre el público que no participaban en el taller estarían encantados de hacer preguntas desconcertantes a sus compañeros, y es muy comprensible. Mis actores se mostraron valientes y dijeron: “¡Adelante!”.

Se formularon muchas preguntas desde el principio y los actores dieron respuestas muy creativas... hasta que alguien del público, al oír hablar al Fantasma de los crímenes que había cometido en vida, preguntó: “¿Qué crímenes cometiste?”.

La pregunta no es fácil: no recordamos ninguno de sus crímenes, pues el rey Hamlet siempre fue elogiado por su rectitud, su bondad como persona y como rey. ¿Qué crímenes? Silencio. El actor que interpretaba al Fantasma, tras una pausa, contestó: “Yo era rey. Un rey está obligado a hacer la guerra. Durante las guerras, es inevitable que los soldados cometan crímenes. Yo era el rey, así que asumo sus crímenes, ya que ellos eran responsabilidad mía”. Su respuesta fue recibida con un fuerte aplauso, y acto seguido me dirigí al público: “¿Más preguntas sobre esta escena?”. No hubo más preguntas.

En efecto, para utilizar estas técnicas los actores deben ser buenos, creativos e imaginativos.

En colaboración con Paul Heritage y su People's Palace Project de la Universidad de Londres, hemos iniciado un “Proyecto de teatro en las cárceles”; para ser más preciso, en treinta y siete cárceles del estado de São Paulo.

Esto nos plantea un problema totalmente nuevo: trabajamos con compañeros con los que no nos solidarizamos por los crímenes que cometieron, a pesar de que respaldamos firmemente su deseo de inventar un nuevo futuro para sí mismos. También trabajamos con los carceleros –uno de ellos lleva escritas en su bastón las palabras “Derechos Humanos”–, con los que tampoco nos identificamos: los presos fueron condenados a la cárcel, no a las humillaciones y otros sufrimientos, y los funcionarios tienden a desquitarse en los presos sus malas condiciones laborales, bajo sueldo y peligros que conlleva el empleo.

Todo lo que está prohibido fuera de las cárceles es una práctica habitual dentro de ellas... siempre que el preso tenga dinero para pagar: drogas, robos, violencia sexual, prostitución, peleas entre bandas, tortura y asesinato. Las cárceles de Brasil son más bien depósitos de seres humanos que están allí sin hacer nada, como

si se ingresara a enfermos en un hospital sin médicos ni enfermeras, ni tan solo medicamentos; ¿cómo iban a curarse los enfermos? Nuestras cárceles son fábricas de odio.

En las primeras fases del proyecto no descubrimos nada nuevo: los presos están privados de libertad, pero disponen de todo el tiempo del mundo; nosotros, por el contrario, podemos movernos libremente, pero estamos limitados por el tiempo. ¿Qué pueden hacer con su tiempo libre? El Teatro del Oprimido crea “espacios de libertad” donde la gente puede dar rienda suelta a sus recuerdos, emociones, imaginación, pensar en el pasado, en el presente, e inventar su futuro en lugar de sentarse a esperarlo de brazos cruzados.

¿Cómo crear “espacios de libertad” dentro de los muros de una cárcel? Los presos son libres de analizar su pasado, por supuesto; ¿por qué no entonces de inventar un futuro lejano?

Pero, ¿qué ocurre con el presente? Allí está el problema más grave: para ellos el presente es la confrontación con su poderoso enemigo: los funcionarios de prisiones, que a su vez también se consideran oprimidos. A estos no les gusta que los presos hagan teatro, “que se diviertan”, mientras ellos tienen que trabajar vigi-ándolos.

Ambas partes tienen prejuicios; cada uno mira al otro como su enemigo. Lo mismo sucedía cuando trabajé con protestantes y católicos en Derry (Irlanda); sus prejuicios eran aparentemente religiosos, históricos, pero todos tenían familia, pareja, problemas personales e inquietudes. No había que estampar en la frente de cada uno el nombre de su religión, sino tratar de ver al individuo. Ver a las personas sin subtítulos.

Esto es lo que empezamos a hacer aquí: no ver en el preso al hombre encarcelado, o en el guardia cárcel al hombre de uniforme. Se trata de verlos, antes de adjudicarles cualquier calificativo, como lo que son: personas. Intentamos analizar temas que interesen a unos y otros, en especial problemas personales que todos tienen en común.

Ahora nos preguntan: “Si es así, ¿por qué no utilizamos la técnica del *Arco iris del deseo?*”, del mismo modo que en Stratford-on-Avon algunos actores me preguntaban: “¿Por qué no hacemos un Teatro Foro?”.

Es lo mismo... y no lo es; es lo mismo siendo diferente y es diferente siendo lo mismo.

Mi tercera experiencia actualmente en marcha se está extendiendo y activando: el Movimiento de los Campesinos Sin Tierra (MST), el movimiento social mejor organizado de Brasil, un país donde más de la mitad de la superficie pertenece a menos de una veinteaava parte de la población. La mayor parte de esta tierra ha sido adquirida mediante una técnica muy astuta de falsificar documentos: se pone papel nuevo dentro de una caja junto con varios grillos y se cierra bien; al cabo de uno o dos meses, los papeles tendrán el aspecto amarillento de los documentos legales antiguos y estarán por encima de toda sospecha.

Millones de campesinos carecen de tierra que cultivar, mientras millones de hectáreas permanecen estériles e inservibles porque los propietarios esperan a que el gobierno construya autopistas junto a ellas y así se coticen más. La tierra permanece inoperante al igual que los lingotes de oro en las cámaras acorazadas de los bancos.

El MST, una organización pacífica, se limita a ocupar esas tierras abandonadas y a cultivarlas. Nunca ocupan una zona productiva ni invaden una granja activa.

A pesar de ello, la resistencia por parte de los terratenientes “legales” es extremadamente violenta y cada día mueren asesina dos muchos campesinos desarmados. Evidentemente, no esperan que las técnicas del Teatro del Oprimido les sirvan para salvar sus vidas, pero sí para organizarse entre ellos de todas las formas posibles. Una de ellas es dar a conocer su realidad al mundo entero,

para conseguir que este se solidarice con su causa; pero los periódicos y las cadenas de televisión casi nunca les dedican espacio.

A principios de 2001 se dirigieron a nosotros con esta pregunta: “¿Cómo podemos utilizar el teatro para dar a conocer nuestros esfuerzos, nuestras necesidades?”.

Su problemática es muy real: las fuerzas del orden público utilizan contra ellos una violencia inhumana; mientras permanecen arrestados, la policía maltrata a sus mujeres y familias; al acudir a los tribunales, a menudo se enfrentan a jueces partidarios de los terratenientes pero no de la justicia; en el gobierno, se topan con la lentitud de los burócratas.

Empezamos a trabajar del modo habitual: ejercicios, juegos, Teatro Imagen y Teatro Foro. Representamos obras que trataban sobre los enfrentamientos con la policía y con los ejércitos privados de los falsificadores de documentos; sobre su enfrentamiento con la gente de la ciudad que ignora lo que ocurre en el campo y cree en la información errónea de los medios de comunicación; sobre su propia organización interna..., hasta que empezamos a tocar temas más familiares, como la intolerancia con los distintos tipos de música rural, el sexismo, o los enfrentamientos dentro de una familia cuando se les asigna un pequeño pedazo de tierra: mientras solo la ocupaban había democracia; pero dentro de la nueva granja, tienden a imponerse las antiguas estructuras de la familia, con el padre como jefe, la madre su lugarteniente, y los hijos los peones...

El MST está formado por personas maravillosas, pero estas son como nosotros, tienen las mismas virtudes y los mismos defectos... Por ello, después de haber hecho muchas obras de Teatro Foro, nos preguntaron: “¿Por qué no podemos utilizar la técnica del *Arco iris del deseo*?”. Lo mismo que preguntaron los presos de las cárceles, los actores de la Royal Shakespeare Company, y todo el mundo.

El Teatro del Oprimido se creó para servir al pueblo, no al revés. Es cierto que al principio tuvimos enemigos muy evidentes a los que podríamos llamar Antagonistas, Opresores: vivíamos en países dominados por tiranos. No tenía sentido analizar a los Opresores para averiguar si tenían alguna cualidad, si eran abuelos ejemplares... Un dictador es un dictador, aunque antes de acostarse rece sus oraciones arrodillado sobre granos de maíz. El Teatro Foro era muy sencillo y claro: un Protagonista Oprimido, que sabe lo que quiere, frente a un enemigo brutal, un Opresor, que coarta sus deseos. El Foro era la búsqueda de alternativas para tratar de encontrar soluciones concretas, puesto que todo lo demás ya estaba claro y era aceptado como verdad.

Más adelante empezamos a toparnos con situaciones donde la opresión no estaba tan claramente definida, pues ambas partes declaraban sentirse Oprimidas: en una pareja, entre dos amigos, padre e hijo, profesor y alumno..., enfrentamientos que no eran antagónicos, en el sentido de que era posible y deseable una conciliación. En estos casos particulares se podían hacer sustituciones en las dos partes, puesto que ambas aseguraban ser la oprimida.

Muy pronto comprendimos que el Foro no bastaba para tratar estas cuestiones porque es intrínseco a él trabajar con opresiones objetivas, visibles y conocidas. Esto nos llevó a experimentar con otras formas de Teatro Foro, otras estructuras teatrales que nos ayudaran a entender situaciones más complejas –no conocidas y obvias por todos, como ocurre en un Foro–.

Así, poco a poco, surgieron las Técnicas Introspectivas. Este libro se centra en preparar Modelos que puede representar en un Foro todo el que esté dispuesto a hablar utilizando el teatro como lenguaje, así como para preparar obras que actores profesionales tengan que representar ante un público normal. Aun así, contiene algún germen de esas técnicas introspectivas.

Este libro es una introducción práctica a todas las formas de Teatro del Oprimido. Todas ellas son complementarias, porque

los seres humanos son complejos, no tan fáciles de comprender como nos gustaría que fueran. La mejor manera de utilizarlas es utilizarlas todas.

Me encanta soñar, aunque sepa a ciencia cierta que mi sueño es imposible. Aun así, sueño: algún día dirigiré *Hamlet* con actores de la Royal Shakespeare Company, de las cárceles de Carandiru y de los barrios bajos de Río. Algún día... No sucederá nunca, lo sé, pero... ser capaz de soñar ya es un sueño hecho realidad.

Este libro ya fue publicado en español, hace veinticinco años, en una de sus primeras ediciones. InterZona editora ofrece hoy, gracias a Alba Editorial, la versión más actualizada de las que circulan actualmente en más de veinte lenguas en todo el mundo.

Es curioso que el Teatro del Oprimido, que nació en Brasil y se desarrolló en toda América Latina antes de llegar a Europa y otros continentes, se encuentre menos desarrollado precisamente en esos países de habla hispana. Ojalá esta nueva edición ayude a la difusión de este Método que tanto prosperó en tantas partes del mundo.

PROPUESTAS PRELIMINARES

El Teatro del Oprimido es teatro en la acepción más arcaica de la palabra: todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos *espect-actores*. El Teatro del Oprimido es una más entre todas las formas de teatro.

Este libro es un sistema de ejercicios (monólogos corporales), juegos (diálogos corporales), técnicas de Teatro Imagen y técnicas de ensayo que pueden utilizar tanto actores (aquellos que hacen del arte de la interpretación su profesión y su oficio), como no actores (es decir, todo el mundo). Todo el mundo actúa, interactúa, interpreta. Somos todos actores. ¡Incluso los actores! El teatro es algo que existe dentro de cada ser humano y puede practicarse en la soledad de un ascensor, frente a un espejo, en un estadio de fútbol o en la plaza pública ante miles de espectadores. En cualquier lugar... y hasta dentro de los teatros.

El lenguaje teatral es el lenguaje humano por excelencia, y el más esencial. Los actores hacen en el escenario exactamente aquello que hacemos en la vida cotidiana, a toda hora y en todo lugar. Los actores hablan, andan, expresan ideas y revelan pasiones, exactamente como todos nosotros en la rutina diaria de nuestras vidas. La única diferencia entre nosotros y ellos consiste en que los actores son conscientes de estar usando ese lenguaje, lo que los hace más aptos para utilizarlo. Los no actores, en cambio, ignoran que están haciendo teatro, hablando teatralmente, es decir, usando el lenguaje teatral, así como Monsieur Jourdain, el personaje de *El burgués gentilhomme* de Moliere, ignoraba estar hablando en prosa cuando hablaba.

Muchos juegos, ejercicios y técnicas de este libro son inventados, originales y completamente nuevos. Otros, más lejanos en el tiempo, se han modificado para adecuarlos a nuestro objetivo, es decir, desarrollar en todos la capacidad de expresarse a través del teatro. Algunos son tan antiguos como Brueghel (véase su cuadro *Juegos de niños*). De cualquier manera, indiqué el nombre del país, ciudad o lugar en donde recogí, modifiqué o inventé cada ejercicio.

En esta edición incluí los juegos y ejercicios más recientes con los que estoy trabajando. Añadí también algunas notas breves sobre cómo pueden utilizar los actores profesionales ciertos juegos y técnicas en la creación de personajes shakespearianos, aprovechando la experiencia que tuve con el centro de Teatro del Oprimido de Río (CTO-Río) y con veintiséis actores de la Royal Shakespeare Company, en Stratford-on-Avon, en julio de 1997. En algunos casos, como ya anuncié en el prólogo a esta edición, indiqué los procedimientos posibles, anotando la palabra *Hamlet* para identificarlos aunque, claro está, lo mismo puede hacerse con cualquier otra pieza, clásica o moderna.

El elemento más importante del teatro es el cuerpo humano; es imposible hacer teatro sin el cuerpo humano. Por esa razón, este libro utiliza los movimientos físicos, formas, volúmenes, relaciones físicas. Nada debe hacerse con violencia o dolor en un ejercicio o juego; al contrario, siempre debemos sentir placer y aumentar nuestra capacidad de comprender. Los ejercicios no deben hacerse guiados por espíritu de competición: debemos intentar siempre ser mejores nosotros mismos, y nunca ser mejores que los demás.

Este no es un libro de recetas. Su propósito es esclarecer las intenciones del Teatro del Oprimido y ofrecer a todos herramientas de trabajo, un verdadero arsenal. Quiero recordar que puede ser útil tanto para actores, profesionales y aficionados, como para profesores y terapeutas, y también en el trabajo político, pedagógico o social.

Esta edición –¡repito, la más completa!– incluye también una introducción, escrita muchos años atrás, que narra algunas experiencias que viví en los primeros años de mi estancia en Europa, a partir de 1976, e incluso diez años después, cuando volví a instalarme en Brasil. Incluye también una explicación teórica sobre mi método y notas sobre mis primeros trabajos teatrales como director del Teatro de Arena de São Paulo, donde comencé mi carrera artística. Este es uno de mis primeros libros y también, con su revisión y agregados, uno de los más recientes. Mezcla cosas de un pasado muy remoto con otras de anteaer. Tuvo la trayectoria más larga y tortuosa (¡y afortunada, dicho sea de paso!) de todos mis libros: fue escrito en castellano y publicado en Argentina en 1973, donde yo me encontraba exiliado. Fue traducido al portugués de Portugal –¡no es igual, se los aseguro!– en 1977; tuvo más de quince ediciones a partir de 1979, cuando, al ser traducido al francés, cambió de nombre: de *Doscientos ejercicios y juegos para actores y no actores con ganas de decir algo a través del teatro* a, simplemente, *Juegos para actores y no actores* (¡sin mencionar, en el nuevo título, el número de juegos y ejercicios, que son ahora más de cuatrocientos!). Se revisó totalmente para la primera edición inglesa, de 1995, y ahora –¡vaya paradoja!– se volvió a traducir para esta edición revisada y aumentada, que es una traducción de una traducción aportuguesa traducida al inglés y al francés y traducida de nuevo al portugués de Brasil y ahora al español.

Espero hacer con este libro una contribución al teatro actual. Creo que el teatro debe traer felicidad, debe ayudarnos a conocer mejor nuestro tiempo y a nosotros mismos. Nuestro deseo es conocer mejor el mundo en el que vivimos para poder transformarlo de la mejor manera. El teatro es una forma de conocimiento y debe ser también un medio de transformar la sociedad. Puede ayudarnos a construir el futuro, en vez de esperar pasivamente a que llegue.

¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?

Podés adquirirlo en www.interzonaeditora.com y en cientos de librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto editorial.

interZona es una editorial literaria independiente fundada en Buenos Aires en 2002 que se ha convertido en uno de los espacios de publicación más innovadores y reconocidos de Latinoamérica por la diversidad de autores y de títulos que publica.

En **interZona** verán reunidos a escritores noveles con otros ya consagrados; a los de habla hispana con los de otras lenguas; a los poetas con los ensayistas, los dramaturgos y los novelistas; en suma, a todos aquellos que hacen posible una conversación de voces múltiples, desprejuiciada, vivaz, arriesgada, pero siempre orientada por el estilo y la marca de calidad con la que intentamos perfilar nuestra línea editorial.

INTERZONA