



HOMENAJE

TEATRO Y ESTÉTICA DEL OPRIMIDO

Homenaje a Augusto Boal



José Ramón Fabelo Corzo
Ana Lucero López Troncoso
Coordinadores

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

MMXI



HOMENAJE

TEATRO Y ESTÉTICA DEL OPRIMIDO

Homenaje a Augusto Boal



HOMENAJE

TEATRO Y ESTÉTICA DEL OPRIMIDO

Homenaje a Augusto Boal

José Ramón Fabelo Corzo
Ana Lucero López Troncoso
Coordinadores



Vol.
11

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

MMXVI



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz

Rector

René Valdiviezo Sandoval

Secretario General

Ygnacio Martínez Laguna

Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado

Flavio Guzmán Sánchez

Encargado de Despacho de la Vicerrectoría de Extensión y Difusión de la Cultura

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director de la Facultad de Filosofía y Letras

María del Carmen García Aguilar

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

Arturo Aguirre Moreno

Coordinador de publicaciones de la FFyL

Colección La Fuente

José Ramón Fabelo Corzo

Isabel Fraile Martín

Directores de la colección

Bertha Laura Alvarez Sánchez

Coordinadora editorial

Mariana Romero Bello

Asistente de coordinación editorial

Marco Antonio Menéndez Casillas

María Guadalupe Canet Cruz

Mary Carmen Barranco Montoya

Eréndira Aragón Sánchez

Edición y corrección

La Aldea,

Consultoría editorial y gráfica

Diseño editorial

Josmar Amín Mendizábal Herrera

Webmáster

Volumen 11

Teatro y estética del oprimido.

Homenaje a Augusto Boal

Primera edición, 2016

Este libro se publicó con
recursos PROFOCIE 2015

© Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla. 4 Sur 104

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

ISBN: 978-607-525-059-5

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00 ext.: 5425

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

www.lafuente.buap.mx

www.coleccionlafuente.com

DOI: <https://doi.org/10.59892/HO1101>



ÍNDICE

¿QUÉ HACER CON EL LEGADO TEÓRICO-PRÁCTICO DE AUGUSTO BOAL? (A MODO DE PRESENTACIÓN)

José Ramón Fabelo Corzo

Ana Lucero López Troncoso

11

1 MIRADAS SOBRE EL TEATRO Y LA ESTÉTICA DEL OPRIMIDO 23

EL TEATRO DEL OPRIMIDO EN LOS DÍAS DE HOY: ENTRE “ENSAYO DE LA REVOLUCIÓN” Y ADIESTRAMIENTO INTERACTIVO DE LAS VÍCTIMAS

Julian Boal

Traducción de Pauly Ellen Bothe

25

ASPECTOS DE DIALÉCTICA: EL TEATRO DEL OPRIMIDO CUARENTA AÑOS DESPUÉS

Sérgio de Carvalho

77

EL TEATRO DEL OPRIMIDO COMO INSTRUMENTO CONTRAHEGEMÓNICO

Flavio Sanctum

87

TEATRO PERIODÍSTICO: MOVILIZACIÓN, PEDAGOGÍA Y CRÍTICA

Eduardo Luís Campos Lima

101

UN TEATRO DE NUESTRA AMÉRICA: EXPERIENCIAS ÉTICO-FORMALES DE AUGUSTO BOAL

Patricia Freitas dos Santos

111

GENERALIDADES DE LA ESTÉTICA DEL OPRIMIDO <i>Ana Lucero López Troncoso</i>	121
CREACIÓN COLECTIVA, SUBJETIVIDAD Y TEATRO EN DESPLAZAMIENTO <i>Laura Fernández Vázquez</i>	141
2 ALCANCES DEL TEATRO Y LA ESTÉTICA DEL OPRIMIDO	165
EL TEATRO DEL OPRIMIDO DESDE LA PERSPECTIVA FOUCAULTIANA DE LAS RELACIONES DE PODER <i>José Antonio Pérez Diestre</i> <i>Ma. Guadalupe Canet Cruz</i>	167
LA CONTRADICCIÓN Y SUPERACIÓN DE LAS RELACIONES DE OPRESIÓN (OPRIMIDOS-OPRESORES) COMO FUNDAMENTOS ÉTICOS, POLÍTICOS Y ESTÉTICOS DEL TEATRO DEL OPRIMIDO <i>Ana Margarita Castillo Rodríguez</i>	177
LAS ESTÉTICAS DE LOS OPRIMIDOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES PARA LA RESISTENCIA. EL CASO DEL TEATRO BOALIANO <i>Ana Margarita Castillo Rodríguez</i>	187
ESTÉTICA DE LO INVISIBLE <i>Alan Quezada Figueroa</i>	200
EVOLUCIÓN DEL PERFIL ACTORAL: LA CONDICIÓN POSMODERNA DEL ACTOR Y EL TEATRO <i>Thelma Itzel Ramírez Cuervo</i>	213

3 AUGUSTO BOAL **233**

AUGUSTO BOAL: EMBAJADOR DEL TEATRO BRASILEÑO
Izaías Almada 235

CECILIA CUENTA BOAL
ENTREVISTA DE LA FUENTE A CECILIA BOAL
José Ramón Fabelo Corzo
Ana Lucero López Troncoso 261

ENTRE DOS TEMPESTADES:
BOAL DIALOGA CON SHAKESPEARE
José Ramón Fabelo Corzo
Ana Lucero López Troncoso 285

LA TEMPESTAD
(ESCENA 2)
William Shakespeare 301

LA TEMPESTAD
(ESCENA 2)
Augusto Boal 315

LUNA PEQUEÑA Y CAMINATA PELIGROSA
Augusto Boal
Traducción y notas de Thelma Cuervo 329



DOI: <https://doi.org/10.59892/QLPAB0111>

¿QUÉ HACER CON EL LEGADO TEÓRICO-PRÁCTICO DE AUGUSTO BOAL? (A MODO DE PRESENTACIÓN)

José Ramón Fabelo Corzo¹
Ana Lucero López Troncoso²

Crear nuestra propia cultura,
sin rendir pleitesía a las que nos son impuestas,
¡es un acto político y no solo estético;
un acto estético, y no solo político!
Augusto Boal, *La Estética del Oprimido*

El 2 de mayo de 2009 fallecía, a los 78 años de edad, el destacado dramaturgo brasileño Augusto Boal, creador del Teatro del Oprimido y de todo su arsenal metodológico (*teatro foro, teatro imagen, teatro periodístico, teatro invisible, teatro legislativo, juegos del oprimido, arcoíris del deseo*), autor de varios textos fundamentales, particularmente de una *Estética del Oprimido* que buscaría dar sustento teórico no solo a su teatro correspondiente, sino también a cualquier manifestación artística comprometida políticamente con las víctimas de la opresión. Esas víctimas, en opinión de Boal, debían encontrar precisamente en el arte un recurso pedagógico para la lucha. “Nosotros —decía él—, con la *Estética del oprimido*, buscamos nuestra verdad: un Arte Pedagógico imbricado en la realidad política y social, ¡y parte de ella!”.³

Así, con una biografía personal cargada de compromiso social con la causa de los más desfavorecidos, Augusto Boal produjo una obra de inestimable valor teórico y práctico. En este último caso, nos referimos tanto a la práctica teatral —ámbito intraartístico— como a la esfera más abarcadora (y muy importante para él) de la práctica transforma-

¹ Investigador del Instituto de Filosofía de La Habana y Profesor-Investigador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Egresada de la Maestría en Estética y Arte y Profesora del Colegio de Arte Dramático de la BUAP.

³ Augusto Boal, *La Estética del Oprimido*, p. 46.

dora de las propias realidades sociales adonde fueron y son llevados su teatro y sus ideas.

El Teatro y la Estética del Oprimido son una genuina aportación latinoamericana al patrimonio cultural de la humanidad, aportación que bien pudiera ponerse a la par de otras contribuciones como la pedagogía del oprimido, la filosofía y la teología de la liberación, la teoría de la dependencia o las más recientes teorías decoloniales. Todas ellas, con sus especificidades y desde sus ámbitos particulares de actividad, forman parte de un mismo paquete de propuestas teórico/prácticas que tienen mucho que ver con ese particular lugar de enunciación que es Nuestra América y sus siempre actuales expectativas emancipadoras.

Pero el Teatro y la Estética del Oprimido no son solo un dato histórico, no representan exclusivamente el resultado de la obra creadora de un hombre en sí mismo genial, orgullo latinoamericano. Por el contrario, tanto el uno como la otra se imbrican en un proceso “vivo”, requerido de un permanente “intercambio metabólico” con las realidades sociales a las que se refieren y en las que se insertan. Lo vivo a fuerza tiene que cambiar. De lo contrario muere. Es por eso que una obra como la de Augusto Boal necesita ser rescatada, preservada, pero también continuada y enriquecida. De ello depende que se mantenga viva, que continúe promoviendo el pensamiento crítico y la actitud práctico-transformadora, que se la apropien las nuevas generaciones como herramienta de lucha en favor de sus propias demandas emancipadoras, asociadas tanto a las viejas como a las nuevas formas de opresión inherentes a las siempre cambiantes realidades sociales. Esa parece ser la única manera en que el Teatro y la Estética del Oprimido pueden continuar vigentes y conquistando cada vez nuevos defensores. El Teatro del Oprimido y su Estética acompañante, en la medida en que se conviertan en patrimonio de muchos, tendrán que adaptarse a las exigencias de cada época y cada lugar. Es lo que el propio Augusto hubiera seguido haciendo. Algún día habrá que diferenciar, tal vez, entre el Teatro del Oprimido clásico y el contemporáneo.

Al mismo tiempo, para mantener viva la obra de Boal es importante no desvirtuarla en sus esencias, no permitir que mute en alguna otra cosa que le haga perder su filo crítico y su compromiso con la liberación de los oprimidos. Por eso, el reto que ante sí tienen los herederos teóricos y prácticos de Boal es también el de cuidar con celo que sus

propuestas sigan siempre cumpliendo las necesarias funciones sociales críticas y emancipadoras que las hicieron nacer.

Es sabido que una sociedad como la capitalista tiende a reciclarlo todo en función de su propia lógica e intereses, incluso aquello que ha nacido con el fin de subvertirla como sistema. El mercado es el medio fundamental por el que se produce ese reciclaje y es una realidad tan avasalladora que a fuerza ha de ser tenida en cuenta por todo movimiento crítico y emancipador. Cualquier cosa puede convertirse en mercancía. El Teatro y la Estética del Oprimido no están al margen de esta realidad y ello ha de ser asumido conscientemente. Los libros de Boal se venden, las puestas en escena de sus obras se llegan a cobrar. Que la crítica a la propia omnipresencia del mercado no tenga otro espacio donde circular que no sea el mercado mismo es una realidad un tanto paradójica, pero inevitable.

La alternativa no puede ser cerrarle el paso a la circulación misma de las ideas y propuestas críticas. Ha de evitarse que una especie de ortodoxia extrema termine por impedir que las propuestas realmente revolucionarias lleguen a los sujetos que han de hacer uso de ellas. No sería la primera vez que esto sucede. Viene a la memoria el caso de Guy Debord, el teórico francés que en 1967 escribió el importante libro *La sociedad del espectáculo*, en el que denunciaba que toda la sociedad contemporánea estaba estructurada como un espectáculo que impedía a la gente ver la realidad misma.⁴ Debord luchó siempre por que su propio libro no fuera parte de ese espectáculo. Por eso fue bastante poco conocido hasta casi su muerte. Después el texto empezó a circular por doquier, se conoció mucho más y, por supuesto, se convirtió en mercancía y en espectáculo. Aun así, no perdió su esencia aleccionadora y crítica.

El tema principal no radica en que esas cosas se mercantilicen, sino en si se deja o no que el mercado se trague al producto y lo desfigure a su conveniencia. En términos de Marx, habría que lograr que el valor de cambio no llegue a usurpar el lugar que le corresponde al valor de uso.

Esto último puede ciertamente suceder. Por eso, si bien es necesario estimular el cambio y enriquecimiento de la herencia teórica y práctica de Boal, hay que estar siempre atentos a la naturaleza

⁴ Cfr. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

del cambio mismo, a su real necesidad (sobre todo en términos de su valor de uso) y a la medida en que este preserva o no lo que es esencialmente inherente al proyecto original y cuyo desplazamiento terminaría por desvirtuarlo.

Veamos algunas de las causas y direcciones de los posibles cambios que pueden estar ocurriendo con la herencia teórico-práctica de Boal y la actitud recomendable para cada caso: en primer lugar, se pueden cambiar las cosas simplemente porque se ignora una mejor forma de hacerlas, porque se es inexperto, porque falta estudio o práctica. Para evitar algo así, el rescate y preservación de la obra del creador brasileño es esencial, no solo por su valor como teoría y como praxis, sino también en su función pedagógica. Igualmente invaluable es aquí la labor educadora de los expertos y más cercanos conocedores de la obra del maestro.

En segundo lugar, también se pueden cambiar las cosas para oportunamente adaptarlas a las exigencias del mercado, para convertirlas en negocio, para venderlas. En este caso pueden ocurrir dos variantes: primero, que esos cambios afecten la esencia de la cosa misma, que la conviertan en otra cosa, que se haga perder el verdadero papel crítico, transformador de realidades sociales y emancipador de la obra de Boal, en cuyo caso habrá que realizar a una fuerte crítica que deslegitime esas prácticas; segundo, que los cambios no afecten la esencia de la propuesta originaria y que, aun con el beneficio del mercado, sigan manteniendo las funciones revolucionarias del Teatro y la Estética del Oprimido. En este último caso, convendría estimular esas prácticas porque, a fin de cuentas, el mercado mismo puede funcionar para bien, si logra multiplicar los sujetos (la demanda) para productos realmente buenos y necesarios.

Por último, se pueden cambiar las cosas como resultado de una creatividad comprometida (sin intervención del mercado o poniendo a este último en un segundo plano), buscando que el Teatro del Oprimido y su Estética se adecuen mejor a las condiciones de la época o el lugar, tratando de realzar su valor como instrumento emancipador. En tal caso, habría que apoyar con todo lo que se pueda y sin reserva alguna esas iniciativas; de hecho, aprender de ellas.

En cualquiera de las variantes, la pregunta que debe hacerse es: ¿en qué medida los cambios introducidos perjudican, mantienen o

elevan el valor de uso asignado por el propio Boal a su obra, su utilidad social? El criterio último para decidir una adecuada actitud no debe ser la mera lealtad doctrinaria a las fuentes originales, sino la medida en que cualquier cambio sirva para bien o para mal de sus destinatarios. Así podrá concluirse si la conducta recomendable deba ser educar, criticar o estimular.

La pregunta sobre qué hacer con el legado de Boal estaba ya latente en nosotros a inicios de 2014. En la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) se culminaba en ese momento una segunda tesis sobre la obra y herencia de este destacado dramaturgo y pensador brasileño. La tesis, que sería sustentada poco tiempo después (el 23 de abril de 2014) con el título de “Axiología y espiritualidad en la Estética del Oprimido”, tenía a Ana Lucero López Troncoso como autora y a José Ramón Fabelo Corzo como director. También bajo la dirección de este último, en junio de 2013 se había ya defendido exitosamente la tesis “El Teatro del Oprimido como contribución latinoamericana a los procesos identitarios: su ser real y su deber ser” de Ana Margarita Castillo Rodríguez. Imbuidos en ese ambiente de rescate, revaloración y uso creador de la obra de este genuino innovador latinoamericano, la proximidad de su quinto aniversario luctuoso ofrecía una ocasión propicia para rendirle tributo y procurar un nuevo impulso a la recuperación, preservación y desarrollo enriquecedor de su legado.

Con ese propósito, la *Colección La Fuente*, en representación de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, con el coauspicio del Instituto Boal de Brasil, convocó, para los días 7, 8 y 9 de mayo de 2014, al Primer Coloquio de Homenaje a Teóricos de la Estética y el Arte, dedicado al *teatrólogo* y pensador brasileño. Con la colaboración también de Ágora, Escuela de Artes Escénicas del Colegio Libre de Estudios Universitarios (campus Puebla), el Coloquio reunió a estudiosos y hacedores del Teatro y la Estética del Oprimido, en un evento sin precedentes en México que combinó lo teórico, lo práctico y lo pedagógico.

Especialistas de México y Brasil compartieron algunos de los resultados de sus investigaciones, que giraban en torno a la teoría estética del oprimido, la metodología propuesta y desarrollada por Boal, la identidad y dimensión política del teatro y del arte, entre otros temas. El

evento contó con la presencia de la maestra Cecilia Thumim, viuda de Boal, quien, además de haber sido esposa del maestro por muchos años, fuera también una de sus más íntimas colaboradoras en la creación teatral. La maestra Cecilia, actual directora del Instituto Boal, impartió una clase magistral de Teatro Foro y compartió con los asistentes una multitud de anécdotas y comentarios que nos acercaron mucho más a Augusto Boal como ser humano.

También estuvo presente Sérgio de Carvalho, de la Universidad de São Paulo, Brasil, director de la Companhia do Latão, quien impartió una clase de teatro brechtiano y presentó una conferencia magistral sobre la dialéctica en el trabajo de Augusto Boal.

Tres presentaciones teatrales sirvieron simultáneamente para honrar al creador del Teatro del Oprimido y para observar cómo funciona la teoría en la práctica: *Te mataron mujer*, pieza de teatro foro de El Taller A.C.; *E-laborando esperanza*, pieza de teatro foro de Nenemih, Existir al Caminar, A.C., y *Detenidos*, presentada por los alumnos de actuación de Ágora, Espacio Universitario de Formación Escénica. El debate después de cada función fue muy enriquecedor y constructivo.

Desde Argentina llegó al Coloquio el documental *Tras las huellas de Augusto*, que reseña el paso de Augusto Boal por Argentina en los años setenta, obra filmica realizada por el colectivo Vaca Bonsai, con la investigación de Cora Fairstein, Debora Markel y Paula Cohen.

El Coloquio se caracterizó por una intensa discusión académica, artística y política, en un marco de convivencia y alegría muy cercano al ambiente en el que al maestro Augusto Boal le gustaba trabajar.

La publicación del presente libro constituye un paso más en este esfuerzo por homenajear al maestro. En él se compilan los mejores y más interesantes trabajos que se expusieron en el encuentro, así como una entrevista exclusiva a Cecilia Thumim Boal, dos obras inéditas (una completa y otra parcial) del propio Augusto Boal y un ensayo que contiene un análisis comparativo de uno de estos textos con un clásico de Shakespeare, del que la obra del brasileño busca ser una respuesta.

El libro está compuesto por tres partes: I. Miradas sobre el Teatro y la Estética del Oprimido; II. Alcances del Teatro y la Estética del Oprimido”, y III. Augusto Boal. Veamos a continuación, en breve síntesis, una descripción de los contenidos incluidos en cada una de esas partes.

I. Miradas sobre el Teatro y la Estética del Oprimido

En este apartado se reúne una amplia gama de perspectivas sobre el teatro y la estética de Augusto Boal, iniciando con cuatro autores brasileños muy cercanos al maestro: su hijo, Julian Boal; Sérgio de Carvalho, uno de sus amigos personales y cercano colaborador; Flavio Sanctum, discípulo allegado, y Eduardo Campos Lima, un experto en la metodología creada por Boal. A estos textos se suman los de tres autoras, una brasileña y dos mexicanas –Patricia Freitas, Ana Lucero L. Troncoso y Laura Fernández–, quienes forman parte de una generación posterior de discípulos indirectos de Boal. Todos los textos abordan conceptos teóricos fundamentales de la teoría y le permitirán al lector tener un acercamiento a lo que son y significan la estética y el teatro creados por Boal, como teoría, como práctica artística y también como postura política, todo ello con una fuerte raigambre latinoamericana.

Julian Boal no es solo el hijo de Augusto Boal, sino también uno de los más importantes continuadores del trabajo de su padre, como teatrista, teórico y activista político. Su texto “El Teatro del Oprimido en los días de hoy: entre ‘ensayo de la revolución’ y adiestramiento interactivo de las víctimas” nos presenta una de las problemáticas más actuales de la práctica del Teatro del Oprimido: la cuestión de quién lo hace y para qué; se cuestiona si la intención revolucionaria del Teatro del Oprimido original, nacido en los años sesenta, puede mantenerse vigente en nuestros días.

“Aspectos de dialéctica: el Teatro del Oprimido cuarenta años después” es el título de la contribución de Sérgio de Carvalho Santos. El autor analiza la dialéctica del pensamiento de Augusto Boal, en particular, las proximidades y distancias con respecto a la herencia brechtiana y al teatro épico alemán.

A partir de la teoría sobre la industria cultural, propuesta por Adorno y Horkheimer, Flavio Sanctum, en su texto “El Teatro del Oprimido como instrumento contrahegemónico”, observa en el Teatro y la Estética del Oprimido las puntuales características que pueden convertir a una obra artística en un instrumento de resistencia política.

Eduardo Luís Campos Lima, en “Teatro Periodístico: movilización, pedagogía y crítica”, hace una revisión histórica del nacimiento del *teatro periodístico* como una de las técnicas más importantes de la metodología del Teatro del Oprimido y una de las que más eco tuvo en

el teatro latinoamericano de la década de los setenta. Igualmente, analiza su interacción con la historia brasileña, su influencia pedagógica en la formación actoral y su relación con otros movimientos culturales y sociales.

“Un teatro de nuestra América: experiencias ético-formales de Augusto Boal” es el título del trabajo de Patricia Freitas dos Santos, quien subraya la importancia de la presencia de Boal en Latinoamérica, a partir de la reflexión sobre los procesos artísticos que él desarrollara en situaciones tan específicas como el exilio o la cárcel. Así, la autora se pregunta cómo es que la investigación escénica responde a cuestiones sociales concretas.

En su texto “Generalidades de la Estética del Oprimido”, Ana Lucero López Troncoso se propone acercar al lector a la teoría estética de Boal mediante la exposición de algunos de sus conceptos fundamentales. En particular, la autora reflexiona sobre las implicaciones que puede tener para la práctica artística y la vida social el concepto que Boal tiene de *arte*, así como su posible inserción en los marcos de la teoría decolonial.

Como última contribución de este primer apartado, Laura Fernández Vázquez relata, en “Creación colectiva, subjetividad y teatro en desplazamiento”, su experiencia con el Teatro del Oprimido en el contexto mexicano, especialmente con el *teatro foro*. La autora reflexiona paralelamente sobre las dificultades, retos y satisfacciones que este tipo de teatro puede generar, partiendo de aquella famosa idea de Boal: “Todos somos teatro, todos pueden hacer teatro, incluso los actores”.

II. Alcances del Teatro y la Estética del Oprimido

El segundo apartado de este libro nos muestra algunas visiones que parten del Teatro y la Estética del Oprimido, pero que buscan confrontarlos con otras filosofías, cuestionarlo o tomarlo como punto de partida para tomar otras direcciones. Aparecen en este capítulo los trabajos de José Antonio Pérez Diestre (†) y Ma. Guadalupe Canet Cruz, Ana Margarita Castillo, Alan Quezada y Thelma Itzel Ramírez Cuervo.

“El Teatro del Oprimido desde la perspectiva foucaultiana de las relaciones de poder” es la contribución de José Pérez Diestre y Ma. Guadalupe Canet Cruz. La filosofía de Foucault le sirve a los autores para reconocer en la propuesta de Boal una alternativa a los teatros

tradicionales, para darle representación a los saberes sometidos. Las coincidencias de Boal con el pensador francés estriban en el potencial de transformación social que poseen las herramientas críticas que ambos diseñaron, especialmente en manos de los oprimidos.

Ana Margarita Castillo Rodríguez aporta al libro dos capítulos. En el primero, titulado “La contradicción y superación de las relaciones de opresión (oprimidos-opresores) como fundamentos éticos, políticos y estéticos del Teatro del Oprimido”, la autora reflexiona sobre la forma en la cual Augusto Boal responde al paradigma escénico occidental, enfatizando la denuncia de la deshumanización que está implícita en el concepto *opresión*, aspecto en el que coincide ampliamente con la pedagogía del oprimido y la filosofía de la liberación. En el segundo de sus trabajos —“Las estéticas de los oprimidos en la construcción de identidades para la resistencia. El caso del teatro boaliano” —, la autora aborda la cuestión de la identidad social, las formas y orígenes de las construcciones identitarias, así como el papel que juega la estética en estos procesos, especialmente la Estética del Oprimido.

En “La estética de lo invisible”, Alan Quezada, partiendo del Teatro del Oprimido, aborda el tema de la invisibilidad del sujeto y de sus relaciones políticas. Analizando algunas de las técnicas propuestas por Boal —el *teatro imagen*, el *teatro foro* y el *teatro invisible*—, subraya el potencial que poseen las imágenes para establecer un diálogo.

Iniciando con la discusión sobre el estado del arte en la posmodernidad, Thelma Itzel Ramírez Cuervo, en su trabajo “Evolución del perfil actoral: la condición posmoderna del actor y el teatro”, expone las particularidades del teatro posdramático para, finalmente, reflexionar sobre la pedagogía actoral y las aportaciones que el Teatro del Oprimido puede hacer en la actualidad a la formación de *performers* y actores profesionales.

III. Augusto Boal

La tercera parte del libro se centra en la figura de Augusto Boal: su vida, su búsqueda artística personal, su dramaturgia. Son esencialmente importantes aquí las contribuciones biográficas de Izaías Almada y de Cecilia Thumim Boal, así como las dos obras del maestro Boal que se publican por primera vez, una de manera parcial y la otra completa.

Inicia este último apartado con un estudio biográfico titulado “Augusto Boal: embajador del teatro brasileño” a cargo de Izaías Almada, experto en el tema y reconocido biógrafo de Boal.

Una de las más ricas aportaciones de este libro es sin duda la entrevista que nos concedió la viuda de Augusto Boal, la señora Cecilia T. Boal, en la que narra experiencias interesantísimas de su vida al lado del maestro, pasajes poco conocidos de su trayectoria artística, anécdotas de trabajo y en el que expone a grandes rasgos el estado del movimiento social que ha generado el Teatro del Oprimido en un gran número de países.

El capítulo también incluye una escena de *La tempestad* de Boal, obra homónima del célebre clásico shakesperiano. De este último incluimos también la misma escena, a fin de que el lector pueda realizar una lectura comparada. Ambos fragmentos son precedidos por el trabajo “Entre dos tempestades: Boal dialoga con Shakespeare” de José Ramón Fabelo Corzo y Ana Lucero López Troncoso, estudio que busca ofrecer nuestra propia opinión sobre la relación entre *La tempestad* de Boal y *The Tempest* de Shakespeare.

Para cerrar el apartado y el libro, aparece en español la obra de Augusto Boal *Luna pequeña y caminata peligrosa*, que tiene por protagonista a Ernesto Ché Guevara, y que se publica por primera vez.



Bajo el título *Teatro y Estética del Oprimido*, este libro inaugura la serie “Homenaje” de la Colección La Fuente, serie que busca reconocer las aportaciones de algunos de los más originales pensadores de la estética y el arte que han tenido notable influencia en nuestro contexto latinoamericano. Abrir esta serie con un pensador como Augusto Boal, que nos ha legado una propuesta tan creativa y a la vez tan *nuestroamericana*, es sin duda un comienzo esperanzador.

No podríamos cerrar estas palabras de presentación sin expresar nuestro agradecimiento a todos los que de una manera u otra hicieron posibles este libro y el Coloquio que le sirvió de fuente nutricia. Muy especialmente a Cecilia Thumim Boal (y al Instituto Boal que ella coordina) por el apoyo incondicional que en todo momento nos dio. En particular, valoramos en muy alta estima que nos cediera el derecho a

publicar los textos inéditos de Augusto y que compartiera con nosotros múltiples experiencias de vida a su lado y el registro fotográfico de muchos de esos momentos.

Igualmente, deseamos expresar nuestro agradecimiento a la Vicerrectoría de Investigaciones y Estudios de Posgrado y a la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP por apoyar, en el primer caso, la presencia de los invitados internacionales en el Coloquio y, en el segundo, poniendo a nuestra disposición las instalaciones de la Facultad y financiando la publicación del presente libro.

Por último, deseamos expresar nuestra gratitud al artista César Cepeda, docente de la Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales de la BUAP, quien creó especialmente para esta publicación la escultura *Augusto Boal*, cuya imagen fotográfica aparece en la portada.

Bibliografía citada

Boal, Augusto, *La Estética del Oprimido*, Barcelona, Alba Editorial, 2012.
Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999.



1

MIRADAS
SOBRE EL TEATRO
Y LA ESTÉTICA
DEL OPRIMIDO

EL TEATRO DEL OPRIMIDO EN LOS DÍAS DE HOY:
ENTRE “ENSAYO DE LA REVOLUCIÓN”
Y ADIESTRAMIENTO INTERACTIVO DE LAS VÍCTIMAS

Julian Boal¹

Traducción de Pauly Ellen Bothe

Introducción

Quizás todo escrito sea una especie de viaje en el que el punto de llegada cambia constantemente a medida que se avanza. Este cambio también influye, no podría ser de otra manera, en el propio camino que se imaginaba antes de dar el primer paso.

Vine de Fancia a Brasil con la intención de escribir sobre el uso del Teatro del Oprimido (T.O.) entre los integrantes del Movimiento de los trabajadores rurales Sin Tierra (M.S.T.). La idea era sencilla: encontrar en el movimiento social la forma finalmente descubierta del “verdadero” uso del T.O. Aproximarme al foco ardiente de la lucha para encontrar en él las armas teatrales forjadas en un fuego tan abrasador que podrían ser utilizadas para combatir con otros grupos, que hacen del Teatro del Oprimido algo que parece más un Adiestramiento Interactivo de Víctimas.

A plan sencillo, realización imposible. El M.S.T. realmente ya no hacía tanto T.O., ni cualquiera otra forma de acción cultural. Esta inactividad era reflejo y síntoma profundo de la crisis entre un devenir sindicato y una permanencia en una lucha cuyos frutos ya no son tan evidentes. Pero, peor que eso (desde mi restringida perspectiva individual), es que ya no conseguía ver en los escritos de Augusto Boal el escudo sin defectos al que solo faltaba el sujeto histórico capaz de asegurarlo. ¿Y si todas aquellas utilizaciones reaccionarias del T.O. fueran solo una consecuencia de malas lecturas de sus libros? (En este caso, habría que preguntarse si hubo otro libro en la historia tan mal leído.) ¿Y si esas prácticas revelaran potencialidades presentes desde

¹ Universidad Federal de Río de Janeiro.

siempre en aquellos escritos? ¿Y si esas potencialidades se revelaran ahora con tanta frecuencia y con motivo de un cambio tan significativo en nuestra coyuntura que no hubieran dejado nada intocado, de la economía, de la naturaleza y hasta de nuestras subjetividades? ¿En qué medida esos usos del T.O. eran reveladores de la nueva coyuntura de lo sensible en que ahora evolucionamos? Es con estas preguntas que pretendo, por ahora, orientarme.

Este escrito está dividido en tres partes. En la primera, trataré de evidenciar hasta qué punto el T.O. es, a través de los propios recursos formales con que se organiza, una crítica al Partido Comunista Brasileño (P.C.B.). Lo que en esta parte está en juego es incluir en la historia una práctica que se presenta como punto de llegada y punto de fuga de la historia del teatro mundial. Solo así, allanado el terreno, podremos formular la pregunta para saber si esta forma todavía tiene relevancia hoy día. La segunda parte intentará confrontar el T.O. con otros tipos de teatro, específicamente el teatro burgués y el épico, para saber lo que de ellos integra, rechaza o coloca en otro nivel. Intentaremos verificar si la superación de las formas se da de manera diferente a aquel salto sobre el presente que aterriza en el pasado. La tercera parte del trabajo pretende dialogar con las diversas críticas hechas al T.O. Una teoría tan ambiciosa, una práctica que tan rápidamente se expandió por las cuatro esquinas del planeta no podía dejar de suscitar críticas. Si en ellas encontramos elementos muchas veces interesantes, a todas parece faltar una densidad crítica que nos permita el inventario necesario para saber si el T.O. todavía contiene en sí una promesa de emancipación sin la cual, parafraseando a Debord, todo arte debería ser quemado.

El Teatro del Oprimido como una crítica formal al P.C.B.

El Teatro del Oprimido (T.O.) nace en un contexto específico que tiene, a mi entender, como principal característica, el colapso tanto de las democracias formales latinoamericanas como de la izquierda que luchaba por su propia superación, colapso que afectó tanto a sus organizaciones como a sus hipótesis estratégicas.² La incapacidad de la organización más grande de la izquierda brasileña, el Partido Comunista Brasileño (P.C.B.), para darse cuenta de la contrarrevolución

² La escala de ese colapso fue continental, pero aquí analizaré solo el contexto brasileño.

que estaba en marcha y para hacerle frente, produjo enormes críticas. Este estudio tiene como hipótesis que el T.O. nace, por lo menos en parte, de esta crítica al núcleo central de las tesis dominantes de la izquierda de entonces —sobre la historia, las alianzas y sujeto político, el papel de los intelectuales—, cuyo representante más importante era el P.C.B.³ Mi hipótesis es que el doble colapso mencionado arriba y el intento de solucionarlo serán, para el T.O., no solamente la coyuntura en la cual nació, sino también la traducción de un principio interno que ordena sus dispositivos formales. En otras palabras, lo que intento establecer aquí es que si el Teatro del Oprimido como un todo se entiende como un instrumento de lucha contra la dictadura, también es, por su propia forma, una crítica al P.C.B. Esta posibilidad de transponer un ambiente externo como factor estructurante de la forma de una obra fue propuesta por Antonio Candido en *Literatura y sociedad*. “Sabemos, todavía, que lo externo (en este caso, lo social) importa no como causa, ni como significado, mas como elemento que desempeña un papel en la constitución de la estructura, convirtiéndose, por lo tanto, en interno.”⁴

Este modelo de percepción, que me parece muy fructífero por recusar una separación escrita entre dominios que pertenecerían al ámbito de la investigación histórica o del análisis estético, se distingue en un punto de lo que quisiera encontrar aquí. Para R. Schwarz, la investigación de Candido, por lo menos cuando analiza *El cortijo*, intenta encontrar la *retraducción* no reflexionada de modos de pensar ya existentes en la sociedad.

Parecería más adecuado llamarla una copia inconsciente, la migración de reflejos de clase dominante para el campo literario, donde actúan como principio ordenador, desempeñando su papel ideológico de presentar perspectivas literarias como verdades generales.⁵

³ Mucho de lo que será aquí criticado no es exclusivamente del P.C.B. Ciertamente había sectores de la izquierda que no participaban del P.C.B. y que, sin embargo, compartían varias de las tesis que serán aquí expuestas. Si nos concentramos en el *Partidão* (*Partidazo*) es por su posición hegemónica dentro de la izquierda que, precisamente, le valió este sobrenombre. Un estudio más pormenorizado tendría que abordar los conceptos de los otros componentes de la izquierda y ver cómo concordaban o discordaban del Partido.

⁴ Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, p. 4.

⁵ Roberto Schwarz, *Sequências Brasileiras*, p. 38.

Si en los análisis de *Candido* lo externo es *retraducido* en principio de construcción interno de una obra por el autor (como en el caso del racismo antiportugués en *El cortijo*), en el ejemplo que me interesa, parece que Augusto Boal tuvo como elemento motor de la creación de sus dispositivos formales, la crítica a las prácticas y a los análisis hegemónicos de la izquierda.

Elementos para un panorama del P.C.B.

A partir de 1954, el P.C.B., logró aunar paradójicamente a su aura de resistente al Estado Nuevo,⁶ una imagen de heredero del getulismo.⁷ Esta unión peculiar fue posible gracias a su postura a favor de una gran alianza de las fuerzas vivas de la nación proyectando su industrialización. Si el texto del cuarto congreso, escrito por Luís Carlos Prestes, declara que “los comunistas luchan por la destrucción del régimen brasileño actual”, esta lucha es presentada como un proceso de diferentes etapas. En la etapa actual, los enemigos a ser derrotados eran los latifundistas y los grandes capitalistas aliados al imperialismo; el objetivo sería alcanzar el desenvolvimiento independiente de la economía nacional. En esta lucha contra el imperialismo y el latifundio, el número de aliados es grande. Entre ellos se encuentran:

Los intelectuales, los profesionales liberales, los funcionarios, los soldados, los oficiales, el clero sensibilizado con los problemas del pueblo y, también, los industriales y pequeños y medianos comerciantes, así como parte de los grandes industriales y comerciantes que también sienten la competencia de los imperialistas norteamericanos y sufren los efectos de la política económica y financiera del gobierno de latifundistas y grandes capitalistas.⁸

Esta vasta alianza no parece tener grandes contradicciones internas. Casi llegando a declarar que “[e]n un país industrialmente atrasado como el nuestro, el proletariado sufre mucho menos por la explotación capitalista que por la falta de desarrollo capitalista y del atraso histórico”.⁹

⁶ Implantado después de un golpe militar, el Estado Nuevo (Estado Novo) es liderado por el presidente-dictador Getúlio Vargas (1937-1945). (N. de la T.)

⁷ “Getulismo” se refiere a los seguidores de Getúlio Vargas. (N. de la T.)

⁸ José Antonio Segatto, *Breve Historia do PCB*, p. 71.

⁹ Daniel Pécaut, *Entre le Peuple et la Nation*, p. 128.

El sujeto histórico, tal como lo concibe el P.C.B., por lo menos en lo que el partido entiende como la etapa histórica del desarrollo independiente de la industria brasileña, no es una clase social particular, ni siquiera una fracción de clase. Formar parte de este sujeto histórico no sucede por ocupar cierta posición dentro de las relaciones de producción, sino simplemente por la adhesión al discurso del movimiento de desarrollo-nacional. De hecho, eso elimina automáticamente a los latifundistas y a los grandes capitalistas con sus intereses vinculados a los del imperialismo (el golpe de 1964 probaría que estos grandes capitalistas eran mucho más numerosos de lo que esperaba el P.C.B.), pero amplios sectores de la clase trabajadora podrían no pertenecer a este sujeto histórico si no estuvieran convencidos de su papel en el proceso de hacer de Brasil un país independiente.

Esto propiciaba varias ventajas para los intelectuales y artistas. Mencionaremos aquí dos de ellas. Primero, hacía que estos no tuvieran que preguntarse sobre los privilegios que tenían como grupo frente a otros grupos o clases. Su pertenencia al sujeto histórico estaba garantizada por su apoyo al desarrollo nacional; la pregunta acerca de sus ventajas o intereses propios dentro del proceso de la revolución brasileña ya no tenía cabida. La otra ventaja es que la valoración del *tomar consciencia*, la necesidad de *esclarecer* a las masas sobre su papel histórico, ofrece lógicamente un papel privilegiado a los especialistas de la inteligencia y de la expresión. Papel en que ellos ejercerían una función de tutores de las masas todavía ignorantes.

El golpe de 1964 evidenció que ese conjunto de tesis estaba desacompañado en relación a la realidad.

En el apuro, la burguesía nacional prefirió a la derecha y a los americanos que al operario nacionalista, que a su vez, por lo menos en parte, también prefería las empresas extranjeras. Y lo más importante: contrariando la previsión de los progresistas, al golpe conservador siguió una poderosa irrupción industrial —que entretanto no cumplió ninguna de las promesas políticas y civilizadoras que se acostumbra asociar al desarrollo económico.¹⁰

¹⁰ R. Schwarz, *Sequências Brasileiras*, p. 99.

El *Partidão* era, sin duda alguna, el gran interlocutor de la izquierda brasileña en su totalidad. Lo que no quiere decir que hubiera consenso sobre sus tesis. Si el P.C.B. tenía el poder de imponer su agenda y de hacer que las discusiones tuvieran como referencia sus posiciones, existían otras organizaciones, grupos e individuos que los criticaban sistemáticamente.

Con la muerte de Stalin, en 1953, la divulgación de las realidades inaceptables de la Unión Soviética y de la vida interna de los partidos comunistas ganó terreno, también entre adeptos y simpatizantes. La incongruencia con las aspiraciones libertarias y el espíritu crítico del socialismo era irrecusable. [...] A distancia, el seminario en la ciudad de São Paulo sobre *El capital* formaba parte de esta contestación, como, de hecho, indica la inspiración lefortiana inicial.¹¹

Amigo de Schwarz, Augusto Boal también era cercano a otro gran antiestalinista, Antonio Candido, padrino de su primer matrimonio. Si bien Gianfrancesco Guarnieri y Oduvaldo Vianna Filho eran dos de las figuras más importantes dentro del Teatro de Arena eran militantes del P.C.B., , había dentro del teatro otras personas, como Nelson Xavier, que estaban visceralmente en contra de las políticas del *Partidão*. Esa pluralidad de posiciones políticas dentro del Arena fueron posiblemente las que permitieron que Boal introdujera grandes críticas al partido en su pieza *Revolución en América del Sur*, montada en 1960 en Río de Janeiro. El título es irónico, ya que lo que es presentado en la pieza es la propia contrarrevolución en marcha. Su personaje principal, José da Silva, trabajador, despedido luego en una de las primeras escenas, tiene como único motor su hambre, que lo lleva, espectador pasivo de todos los mecanismos que perpetúan su dominación, de episodio en episodio. Durante prácticamente todas las escenas él será escarnecido por su patrón, por los políticos en el poder, pero también por su antiguo colega, Zequinha Tapioca, ahora conductor de una revolución, cuyos aliados son todos jóvenes burgueses. Dicha revolución será la revolución de la honestidad.

¹¹ *Ibidem*, p. 88.

[...] en la cual todo permanece como está, todos continúan igual, sin embargo, honestos. El mismo José pasará a ser un “hambriento honesto”. No se podría imaginar mejor caricatura del programa “revolucionario” del P.C.B., entonces en vigor, que permitía apoyar un general “demócrata” para presidente.¹²

En esta pieza, altamente contraintuitiva para la época, y que obtuvo poco éxito, Boal ya mostraba no creer en varias de las hipótesis centrales propuestas por el P.C.B.: la marcha inexorable rumbo a la revolución, la posibilidad de alianzas de clases y el papel de los intelectuales como guías de masas. Se verá cómo ahora esta crítica ahonda en el T.O.

1. La crítica al determinismo histórico

Dos lógicas se entrelazan en el libro *Teatro del Oprimido*, lógicas que más parecen estar yuxtapuestas que articuladas dialécticamente. Una de esas lógicas está preñada de teología. Augusto Boal construye una historia del teatro en la que este nace de la división impuesta a las clases dominantes entre el palco y la platea:

En el principio era el canto ditirámico: el pueblo libre cantando al aire libre. El Carnaval. La Fiesta.

Después las clases dominantes se apropiaron del teatro y construyeron muros divisorios. Primero, dividieron el pueblo, separando actores de espectadores: gente que hace y gente que observa. ¡Terminó la fiesta! Segundo, entre los actores, separó a los protagonistas de las masas: ¡comenzó el adoctrinamiento coercitivo!¹³

No entraré aquí en el debate de saber si fue posible o no la existencia del arte sin la figura individual del artista, hipótesis que es cuestionada por Candido en *Literatura y sociedad* (1967, p. 29-33 cfr.). Esta premisa es necesaria a Boal para asentar su historia del teatro en una “apropiación primitiva”, la de los medios de producción teatral. La historia del teatro sería la de su progresiva reapropiación por el pueblo, historia de la cual el T.O. sería el punto de llegada.

¹² Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, p. 64.

¹³ Augusto Boal, *Teatro do Oprimido*, p. 121.

La poética de Brecht es la poética de la Concientización: el mundo se revela transformable y la transformación comienza en el teatro mismo, pues el espectador ya no delega más poderes al personaje para que piense en su lugar, aunque continúa delegándole poderes para que actúe en su lugar. [...]

La Poética del Oprimido es esencialmente una poética de la liberación: el espectador ya no delega poderes ni para que piensen ni para que actúen en su lugar.¹⁴

Al igual que otros movimientos contemporáneos en América Latina, el T.O. sería parte de una fase necesaria para “completar el ciclo”.¹⁵ El teatro vuelve a sus orígenes en un nivel superior, donde la meditación representativa no desaparece frente al canto ditiámbico. Esta narrativa, que atribuye a la historia del teatro un único objetivo, es obviamente más prescriptiva que descriptiva, en un continente asolado por golpes militares. A este discurso se contraponen otros, sin que esta contradicción llegue a ser dialéctica. En este otro discurso el quehacer teatral tiene que estar completamente relacionado con una coyuntura que lo engloba y de la cual depende. Así, en un ensayo dedicado a trazar nuevamente la historia del Teatro de Arena, A. Boal declara que:

Fue un largo periodo en que el Arena cerró sus puertas a la dramaturgia extranjera, independientemente de su excelencia, abriéndolas a quien quisiera hablar sobre Brasil al público brasileño. Esta etapa coincidió con el nacionalismo político, con el florecimiento del parque industrial de São Paulo, con la creación de Brasilia, con la euforia de la valoración de todo lo que es nacional.¹⁶

Esta coincidencia está lejos de ser fortuita para el autor, quien señala que fue en el mismo periodo que fueron creadas tanto la Bossa-Nova como el Cine Nuevo. Durante el exilio, en una entrevista en Francia, Boal continuó definiendo el Teatro del Oprimido como una práctica

¹⁴ *Ibidem*, p. 163.

¹⁵ Esto puede explicar el frecuente desinterés de los practicantes del Teatro del Oprimido por otras formas de teatro. Al final, si el T.O. es una superación de todas las formas anteriores y el punto culminante de la historia del teatro, ¿por qué continuar viendo otras formas, necesariamente ultrapasadas o menores?

¹⁶ A. Boal, *Teatro do Oprimido*, p. 169.

teatral que solo puede tener un valor si se relaciona a una coyuntura precisa. Es un teatro que tiene su lugar en ciertos procesos y que puede intervenir en ciertos momentos, pero no en otros.

Pero, más allá de las posiciones de Augusto Boal sobre la historiografía del teatro y el lugar específico que en ella ocupa el T.O., las formas por él inventadas parecen contradecir cualquier visión determinista de la historia.

La burguesía ya sabe cómo es el mundo, su mundo, y puede por lo tanto presentar imágenes de ese mundo completo, terminado. La burguesía presenta el espectáculo. El proletariado y las clases explotadas, al contrario, no saben cómo será *su* mundo; en consecuencia, su teatro será el ensayo y no el espectáculo acabado.

[...] Los públicos populares están sobre todo interesados en experimentar, ensayar, y se molestan con la presentación de espectáculos cerrados. [...] Todas esas formas que expuse hasta aquí son formas de teatro-ensayo y no de teatroespectáculo. Son experiencias que se sabe cómo comienzan pero no cómo terminan [...].¹⁷

De hecho, Boal escribe que el teatro-foro es el análisis concreto de la situación concreta, cita de Lenin. Un teatro-foro es, o debería de ser, un estudio sobre lo real, a través del teatro, donde vemos que no forma un todo “homogéneo y liso” sino que es trabajado de manera incesante por dinámicas contradictorias, por tensiones que se entrecruzan de maneras siempre nuevas; y que, además, siempre debemos trabajar nuestra presencia de espíritu para poder percibir lo que dentro de las nuevas configuraciones nos puede ser útil para transformar lo real.

Estamos lejos aquí del pensamiento del P.C.B. para el que, siguiendo todavía a Pécaut, el progreso era la esencia del tiempo histórico, y más cerca de Walter Benjamin. “El progreso no se sitúa en la continuidad del curso del tiempo y sí en sus interferencias donde algo verdaderamente nuevo se hace sentir con la sobriedad del amanecer”.¹⁸

¹⁷ *Ibidem*, p. 148.

¹⁸ Walter Benjamin, *Passagens*, p. 518.

2. *Crítica al sujeto histórico*

La pieza *Arena cuenta Arrancadientes* (*Arena conta Tiradentes*), escrita por Boal y Guarnieri y estrenada en São Paulo el 21 de abril de 1967, consiguió una cierta unanimidad de la crítica de la izquierda contra ella. El intento de utilizar tanto la identificación stanislavskiana como el distanciamiento brechtiano para representar una epopeya nacional, de recordar una revolución abortada para exhortar la lucha presente, falló. Los enemigos de *Arrancadientes* utilizan recursos dramáticos que muestran cuán astutos e inteligentes son, mientras que el mártir llega a cansar por su idealismo que raya en la tontería. Este equívoco fue, sin embargo, según Schwarz, revelador de un cierto estado de la política en 1967.

Políticamente, este atolladero formal me parece corresponder a un momento todavía incompleto de la crítica al populismo. ¿Cuál es la composición social y de interés del movimiento popular? Esta es la pregunta a la que el populismo responde mal. Porque la composición de las masas no es homogénea, le parece mejor unir las por el entusiasmo que separarlas por el análisis crítico de sus intereses. Entre tanto, solamente a través de esta crítica surgieron los verdaderos temas del teatro político: las alianzas y los problemas de organización, que dislocan nociones como sinceridad y entusiasmo hacia fuera del campo del universalismo burgués. Por otro lado, esto no quiere decir que llegando a esos asuntos el teatro va a mejorar. Tal vez ni sea posible representarlo.¹⁹

Si en el libro *Teatro del Oprimido* Boal defiende en un extenso ensayo su pieza y el sistema *curinga*, creado con un entusiasmo tan grande que provoca sospechas a la historiadora Iná Camargo Costa,²⁰ otros pasajes parecen demostrar que esta crítica ya estaba comenzando a operar, desmontando tanto la idea de un sujeto homogéneo, como la función tradicionalmente dada al teatro de educar y entusiasmar a las masas.

La unidad entre los artistas y su público popular es violentamente cuestionada, descrita como una falacia que solo tendría como resultado concreto la desmovilización de las capas populares. Los artistas,

¹⁹ R. Schwarz, *O Pai de Família*, p. 100.

²⁰ "Además de eso, la convicción con que Boal defiende los amalgamas teóricos en su texto sobre 'Curinga' sugiere que él mismo estaba dividido". (I. Camargo Costa, *A hora do Teatro Épico no Brasil*, p. 134).

no consiguiendo desvincularse de su pensamiento de clase, acabarían reproduciendo el imaginario y los discursos de esta en un palco que las vaciaría de forma intransitiva sobre su público.²¹ “Y considerando que quienes hacen teatro en general son personas directa o indirectamente ligadas a las clases dominantes, es lógico que esas imágenes acabadas sean las imágenes de la clase dominante”.²²

Pero las mismas clases tampoco poseen ya una homogeneidad interna sin fallas. Así, en un pasaje del ensayo donde se habla sobre su experiencia en Perú, Boal describe la calle de una favela de Lima, calle que marcaba la frontera entre los antiguos habitantes limeños, que sentían su empleos amenazados por sus vecinos del otro lado de la calle; y los habitantes recién llegados del campo en busca de trabajo en la ciudad. La enemistad y la violencia entre los dos grupos es tan real como su común miseria y necesitan ser reorientadas para que esos hermanos igualmente explotados puedan luchar contra sus verdaderos enemigos, aquellos que viven en los barrios elegantes.

En un raro texto donde intenta una definición teórica de lo que es un oprimido, Boal afirma que no podría ser el T.O. el teatro de una clase, pues en esta coinciden tanto opresores como oprimidos. En cualquier conjunto como el sexo, la nación o la raza existen condiciones internas que constituyen opresiones. “Por tanto, la mejor definición para el teatro del oprimido sería la de que se trata del teatro de las clases oprimidas y de todos los oprimidos, aún al interior de esas clases”.²³

Lógicamente, al T.O. es dada la tarea de encontrar las formas para que puedan ser construidas alianzas entre esos sujetos diferentes en una lucha común contra “la sociedad opresora, autoritaria, [que] cuenta con el *oprimido-opresor* para poder instalarse y mantenerse”. Pero esa caracterización de esta sociedad opresora es la que curiosamente está faltando. Nada, salvo el medio por el cual esta sociedad oprime (la división entre aquellos que pueden hablar y aquellos que solo pueden oír), es presentado. La finalidad de que exista la opresión en esta sociedad nunca es claramente presentada. Existe una ventaja clara obtenida a través de esa ausencia: la posibilidad de no jerarquizar entre las opresiones,

²¹ Augusto Boal, sin embargo, no explica cómo habría sido posible para él escapar de este determinismo de clase que aquí parece no poder sufrir excepción, ni cómo las técnicas por él sistematizadas tampoco estarían de cierta forma vinculadas al interés de su clase.

²² A. Boal, *Teatro do Oprimido*, p. 162.

²³ A. Boal, *Stop: C'est magique!*, p. 25.

de no subordinar una a la otra al punto de dejar para después todo lo que no revele lo que sería la “contradicción principal” de la sociedad.

Es evidente que existen opresiones más feroces que otras; es evidente que existen opresiones que se abaten sobre un número mayor y con mayor ferocidad que otras. Pero creo que *la lucha contra una opresión es indisociable de la lucha contra todas las opresiones*, por más secundarias que parezcan. La lucha por la liberación nacional de Argelia era indisociable de la lucha de liberación de las mujeres argelinas. ¿Si no, qué Argelia se liberó? Solo una parte.²⁴

Al abandonar el concepto nacionalista de *pueblo* del P.C.B., medio fetiche, medio fantoche, pero con una carga explosiva dada precisamente por incluir categorías que la sociedad generalmente separa, Augusto Boal se abría para un posible análisis más fino de las masas apoyado en categorías más dialécticas. Sin embargo, el abandono de cualquiera perspectiva totalizadora no estaba exento de problemas. Entre ellos, la sujeción de la cuestión de las articulaciones entre las opresiones y el intento de aprehenderlas a partir de una visión sistémica que busque aquello que las sobredetermina más allá de la perspectiva meramente subjetiva. Este problema, al estimular una segmentación infinita de las opresiones, ¿no corre precisamente el riesgo de dispensar la perspectiva de una emancipación en relación al conjunto de las opresiones y al sistema que las organiza? Y, haciéndolo, ¿no es la propia idea de “revolución”, en el sentido de alteración del sistema y de la estructura de relaciones en la sociedad, que se expulsa del Teatro del Oprimido, que pretende ser, justamente, un “ensayo de la revolución”?

3. Crítica a la jerarquía legitimada por el saber

La posición del P.C.B. frente al *pueblo* estaba marcada por una profunda ambigüedad. Si era valorizado como sujeto histórico llamado a realizar la etapa nacionalista de la revolución, podía ser al mismo tiempo un obstáculo a esta misma etapa al no ser capaz, por razones ideológicas, de alcanzar la altura de su misión. De ahí, como fue evocado antes, que el Partido daba a los intelectuales un papel de suma importancia.

²⁴ *Ibidem*, p. 156.

La cultura comunista satisface por eso mismo las exigencias de muchos intelectuales. Ellos son una parte del pueblo al mismo tiempo que su conciencia. [...] Ellos continúan distinguiéndose entre los que se vuelven una jerarquización por la vía ideológica: ellos no son alcanzados por el atraso en el que permanecen prisioneras las masas populares.²⁵

Esta concepción que daba a la intelectualidad un papel de vanguardia era aparentemente aceptada también por intelectuales que, en el campo de la izquierda, eran críticos en relación al partido. En una introducción escrita en 1977 a un texto de 1968, Schwarz esboza una autocrítica:

Las ventajas ideológicas de este sistema no son oscuras, como el lector verá. Por un lado están los detentores de la competencia científica y literaria, a los que falta, sin embargo, la fuerza material; por el otro, están las masas que tienen la fuerza, pero están confundidas. La unión de los dos restablecería la unidad perdida. Ciencia y arte están listas y acabadas, y cabe al pueblo cambiar —lo que hará gracias al intelectual progresista, que como teórico tiene la caución de la miseria popular, y como dirigente se apoya en la autoridad de la ciencia que falta a sus dirigidos.²⁶

La incapacidad de buena parte de la intelectualidad de prever el golpe y su ineptitud para organizar algún tipo de resistencia popular al mismo, no podía dejar de abrir brechas para la contestación de esa concepción. Crítica que ya había de cierta forma comenzado desde antes del golpe, a través del modo de creación del *Arena*, que tendía a la creación colectiva así como a la organización horizontal, manera en la que estaba organizado su famoso seminario de dramaturgia. Esta crítica puede ser vista como la inversión de un factor interno de estructura formal ya en 1965, cuando el Teatro de Arena estrena *Arena contra Zumbi*. El espectáculo ya no contiene actores desarrollando papeles de protagonistas frente a otros actuando personajes de menor importancia. Todos actúan todo.

²⁵ D. Pécaut, *Entre le Peuple et la Nation*, p. 132.

²⁶ R. Schwarz, *O Pai de Família*, p. 56.

El espectáculo dejaba de ser realizado según el punto de vista de cada personaje y pasaba, narrativamente, a ser contado por todo un equipo, según criterios colectivos: “Nosotros somos el Teatro de Arena” y “nosotros, todos, juntos, vamos a contar una historia en aquello que semejantemente pensamos sobre ella”.²⁷

La crítica se amplía dentro del T.O., ya que no se trata únicamente de encontrar nuevas formas que puedan ser utilizadas en el palco. Es la propia relación entre palco y platea la que será cuestionada, ya que ella sería una figura más de una división originadora de nuestras sociedades, división que instituiría una separación absoluta entre aquellos que son legitimados para actuar y aquellos confinados al silencio y a la inacción. Solamente cuando el oprimido sea liberado de su impuesta pasividad es que tendremos un proceso verdaderamente revolucionario; fue por no entender esto que el gobierno de Goulart solo consiguió transformar superficialmente a la sociedad brasileña.

Las relaciones del campesino con el latifundista y con el compañero del Instituto de la Reforma Agraria eran completamente diferentes, sin embargo, el ritual (el del campesino, que baja los ojos cuando habla con ellos) era el mismo. La razón tal vez resida en el hecho de que, en ambos casos, el campesino era el espectador pasivo: en el primer caso le quitaban la tierra, en el segundo caso se la otorgaban. Ciertamente no aconteció lo mismo en Cuba: ahí los campesinos fueron los protagonistas de la reforma agraria.²⁸

Ese postulado que expande la hipótesis de confianza marxista (“la emancipación de los trabajadores será obra de los propios trabajadores”) a todos los oprimidos, demanda que no solo ellos ocupen la escena y produzcan sus piezas (ya vimos cómo Boal rechazaba el teatro de los artistas e intelectuales²⁹ por ser incapaz de ser otra cosa que una cadena de transmisión de la ideología dominante), sino que este teatro

²⁷ A. Boal, *Teatro do Oprimido*, p. 177.

²⁸ *Ibidem*, p. 161.

²⁹ Esta insistencia de Augusto Boal en el hecho de que los actores e intelectuales no serían oprimidos o pueblo no deja de ser extraña en un momento en que él ya había conocido la tortura, la prisión y el exilio y en el que ya varios de sus colegas habían muerto a manos de la Dictadura.

sea hecho creando formas que rompan con la pasividad del público, puesto que *solo la transformación del espectador en protagonista impide que el teatro tenga una función catártica*. En este tornarse-protagonista, la acción de los propios oprimidos es insustituible. “Dejemos que los oprimidos se expresen porque solo ellos pueden mostrarnos dónde está la opresión. Dejemos que ellos propios descubran sus caminos para la liberación, que ellos propios ensayen los actos que los han de llevar a la libertad”.³⁰

Si hay avances, como nos parece, en esa posición, que cuestiona violentamente la pretensión de los intelectuales y artistas de ser los líderes “naturales” de los movimientos sociales, ella parece, sin embargo, poder ser igualmente criticada desde la perspectiva de una definición de los oprimidos, y de lo que sería su posible emancipación. Boal expresa en varios pasajes que solamente los oprimidos por cierto tipo de opresión específica tendrían la legitimidad para montar un espectáculo sobre dicha opresión e inclusive de subir al escenario para intentar combatirla.

Si un espectador que no sufre la misma opresión trata de sustituir al protagonista oprimido es claro que caeremos en el teatro ejemplar: una persona mostrando a otra lo que debe hacer— el viejo teatro evangelista, el antiguo teatro político.³¹

Esta interdicción no puede dejar de suscitar varias preguntas. Solamente enunciaré algunas, sin intentar, de momento, darles respuestas definitivas. ¿Cómo organizar la solidaridad entre diferentes grupos de oprimidos? ¿Será que hombres negros desempleados no tendrían nada que decir a mujeres blancas trabajadoras? Otra pregunta podría ser formulada así: si solamente el oprimido de una opresión específica tiene el derecho de hablar sobre ella, ¿de qué mas podría legítimamente hablar este oprimido? ¿Será que solamente le cabe hablar sobre la opresión que le es particular? ¿No sería esta una severa limitación de sus capacidades? Además, si la opresión en los ejemplos dados es vista sobre todo desde la rutina de los sujetos, ¿a quién cabe hablar de opresiones que no actúan en esa escala? Es más, ¿no se estaría con esa

³⁰ A. Boal, *Duzentos e tal exercícios e jogos para o actor e o não actor com ganas de dizer algo através do Teatro*, p. 16.

³¹ A. Boal, *Jogos para atores e não-atores*, p. 340.

interdicción justamente ignorando la capacidad de crear alteridad, de ser lo que no se es y, por qué no, pensar que es precisamente en esta capacidad que reside un potencial emancipador?

Si Platón denunció con tanta vehemencia la tragedia, no fue simplemente porque los poetas fueran personas inútiles o que sus historias fueran amorales. Es que él se había dado cuenta de un eslabón, una solidaridad esencial entre la ficción teatral y la política democrática. No puede haber, dice, seres dobles dentro de la ciudad, lugar en que cada uno tiene que ocuparse de lo que le es propio: pensar, gobernar, combatir, trabajar el fierro o el cuero. Y no son solo los actores de teatro que son seres dobles. El trabajador que detiene el trabajo de su herramienta para hacerse actor de un personaje como “el pueblo” es también un ser doble. El propio pueblo es una apariencia de teatro, un ser hecho de palabras, que viene en supernumerario a imponer su escena de apariencias y de estorbo en lugar de la buena repartición de las funciones sociales.³²

Consideraciones finales

Si después de este estudio continúa pareciendo fundamentada la hipótesis inicial, que veía en el T.O. una crítica por la forma al P.C.B., esto no significa que otros factores externos no hayan influenciado la estructuración de sus dispositivos formales. Es claro que estoy pensando aquí en lo que se desarrolló en los años sesenta y setenta en el campo de la cultura. Serían, a mi entender, estudios fecundos aquellos que intentaran ver cómo el T.O. incorporó los debates, las soluciones y los impases tanto de la cultura de protesta, como de la contracultura de los años sesenta. La mercantilización de la cultura en la escala de los medios masivos, así como la imposibilidad para que los artistas politizados de la época se atuvieran al modelo artesanal de producción artística que tenía por objetivo máximo la expresión de la sensibilidad individual, también provocó importantes contradicciones, que dejaron rastros en el T.O. Los debates provocados por el Centro Popular de Cultura (C.P.C.), tanto sobre lo que es cultura popular y cultura para el pueblo, como sobre el papel de la cultura en la lucha política, tam-

³² Jacques Rancière, *Moments Politiques*, p. 68.

bién están presentes dentro del T.O., que se ve como una crítica y una continuación de este movimiento.

Todos estos estudios permitieron colocar dentro de una historia más vasta un conjunto de formas que fueron, como se ha visto, a veces concebidas por su creador como el punto final de la historia del teatro, como la forma finalmente encontrada del teatro libertador. Al inserir mejor al T.O. en el contexto del cual es tributario, se podrá responder mejor a la pregunta que me parece la más importante e inquietante: ¿cuál será el potencial emancipador de esta forma teatral para nuestros días, ya que nada garantiza que las críticas y las polémicas de ayer sirvan para hoy?

Teatro del Oprimido y Teatro Épico: notas sobre dos intentos de superación del drama burgués

Muchas veces, hoy en día, la presencia de la política en el teatro es reducida a su capacidad de tener un contenido más o menos radical con referencia a lo real, o la de tener una forma absolutamente otra en relación a lo que nuestra subjetividad experimenta ordinariamente. Esa doble antinomia pocas veces se revela dinámica, solo alimentando polémicas “formalistas” versus “de contenido”. Esas polémicas muchas veces fingen no saber que la forma ya posee contenido, así como el contenido exige una forma apropiada para dejarse representar.

Es ciertamente una de las razones que dan actualidad tanto a Bertolt Brecht como a Augusto Boal: el hecho de que hayan concebido sus trabajos más allá de esta distinción. Era, para ambos, imperativo llevar el teatro al lugar de los acontecimientos de los cuales era contemporáneo, para poder influir en ellos. Me parece que ambos tenían en común una misma convicción, formulada por Brecht: “Tenemos que transformar integralmente el teatro, no solamente el texto, o el actor, o incluso la totalidad del espacio escénico. También tenemos que incluir el espectador, cuya actitud tiene que ser modificada”.³³

Se verá, sin embargo, en las páginas siguientes, cuyo objetivo no es presentar todas las relaciones entre el T.O. y el Teatro Épico (T.E.), que las soluciones que encontraron no siempre fueron similares, por el contrario.

³³ Bertolt Brecht, *Théâtre épique, Théâtre dialectique*, p. 163.

1. *Un enemigo común: el teatro aristotélico*

Los momentos de crisis son muchas veces acompañados por crisis de la representación política, en las que son cuestionadas tanto sus facciones institucionales como sus posibles traducciones en formas teatrales. Es de esas crisis que nacieron el T.E. y el T.O., que se construyeron teóricamente en la base de un rechazo al teatro que conocían y que ambos calificaron de aristotélico.

La crítica de Brecht se compone de varios argumentos. El primero entre ellos es que: “La verdad es que la antigua forma dramática está jodida”.³⁴ “Jodida” por ya no corresponder a la experiencia vivida de la población, cuyos problemas solo pueden ser solucionados en un escalón muy superior al individual, así como por no ver a los individuos como ellos son: miembros de clases. Insistir en un concepto de arte “que pasaría por encima de las diferencias entre los hombres, aproximando al contrario al excluir, él mismo desinteresado, los intereses de aquellos que sienten el gozo estético”³⁵ solo dejaría dos opciones abiertas: el fracaso o la alienación del público. Este sería sometido por la identificación, a la catarsis, a un proceso que lo dejaría más apaciguado.

El raciocinio es el mismo en Augusto Boal.³⁶ Lo que llamó el *Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles*, no puede servir más para retratar nada actual, pero “sobrevive hasta hoy gracias a su inmensa eficacia. Es efectivamente un poderoso sistema de intimidación”.³⁷ No importa tanto saber si está desfasado o no en relación a las formas de existencia de las personas, el sistema es funcional para las clases dominantes en el sentido de que es uno de los elementos que garantizan la paz social, al extraer cualquier veleidad de contestación de los individuos que asisten a piezas, películas o novelas construidas gracias a este sistema. Para promover otra forma social es necesario inventar otras formas teatrales, otras formas de producir teatro.

³⁴ B. Brecht, *Écrits sur le Théâtre*, p. 168.

³⁵ *Ibidem*, p. 93.

³⁶ Un estudio más profundo debería determinar cuánta información podría haber tenido Boal sobre Brecht, y de dónde podría provenir esta. De momento solo podemos plantear como hipótesis que fue más el caso de haberse enfrentado con problemas similares, lo que llevó a Boal a elaborar teorías y recursos parecidos a los del dramaturgo alemán, más que un conocimiento real de su obra.

³⁷ A. Boal, *Teatro do Oprimido*, p. 66.

2. Más allá de los discursos: cómo la producción domina al productor

Después del inesperado éxito de la *Ópera de los tres centavos*, Brecht trabajó con esmero para la construcción de un fracaso, o mejor, de un escándalo. La ópera *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny* es una parodia tan exacerbada de la sociedad burguesa que ningún espectador burgués pudo dejarse llevar por la fábula. Gritos y rechiflas acogen la *première* en Leipzig. La ruptura entre Brecht y el teatro tradicional ya está consumada cuando escribe sus *Notas sobre Mahogony*.

En esas notas desarrolla el tema de que el artista, presentado normalmente como el ser emancipado por excelencia, es víctima de una ideología que proviene de sus condiciones de trabajo: “Convencidos de poseer lo que realmente los posee, defienden un engranaje que no controlan más; una aparato que no está más, como piensan, al servicio de los creadores, sino que, por el contrario, se volvió contra ellos y por lo tanto contra su propia creación”.³⁸

El aparato ganó una autonomía en relación a los productores y les impone, muchas veces con rebeldía, sus exigencias. Es evidente que Brecht en este momento ya leyó a Marx: “[...] la propia actividad social tiene la forma de una actividad de las cosas bajo cuyo control se encuentran, al contrario de controlar”.³⁹

La ideología del aparato teatral es, según Brecht, determinada por el orden social: por lo tanto, solo es bueno lo que contribuye para la manutención del orden. La “libertad artística” será estrictamente delimitada y solo las innovaciones que lleven a la perpetuación del aparato serán aceptadas. Los interlocutores a los que Brecht habla en este texto son los creadores de arte (que parecen ser asimilados a los autores de texto dramático más que a los técnicos, directores o actores) que piensan tener el aparato teatral a su servicio cuando en realidad se da lo opuesto. Pero este constreñimiento de la libertad individual no es en sí negativo.

[...] [L]a restricción de la actividad creadora incondicionada del individuo es, en principio, una medida progresista. El individuo es cada vez más fuertemente impelido a comprometerse con los grandes sucesos que transforman el mundo. Deja de serle posible solo expresarse.⁴⁰

³⁸ B. Brecht, *Estudios sobre Teatro*, p. 17.

³⁹ Karl Marx, *O Capital*, vol.1, p. 96.

⁴⁰ B. Brecht, 1964, p. 19.

En este texto, Brecht critica que el aparato no pertenezca a la comunidad, y que este trabajo sea sujeto, como los otros, *a las leyes generales de la mercadotecnia*. En otro texto, escrito quizás en 1928, llamado *Sobre la manera actual de filosofar*, la crítica de Brecht es más contundente. La filosofía que se contenta en *experimentar todas las maneras de manejar el pensamiento* supone la división del trabajo. División que no torna a los filósofos más libres, sino solo más despreocupados en relación a lo que se hace en otros sectores. Esta despreocupación los vuelve más dependientes de estos, visto que esta dependencia es incontrolada. La conclusión se impone lógicamente: para poder filosofar de manera verdaderamente libre tenemos que intentar controlar esta dependencia, luchar contra la división del trabajo.

La división social del trabajo es un problema central para Boal, al grado que le da a todos sus ejercicios teatrales una función general de *desmecanizar* a aquellos que los practican para que puedan ejercer funciones más allá de aquellas en que fueron circunscritos.

Esa es una imagen ideal de la sociedad, en la que todas las personas pueden hacer todo, ¡hasta dirigir esa sociedad! ¡Y ese ideal es peligroso! Por eso la sociedad se protege —esto es, las personas que en ella ocupan posiciones de privilegio defienden necesariamente esos privilegios, ¡ellas se protegen! Y la forma de protegerse es a través de la consolidación de un *statu quo*, a través de la especialización [...]⁴¹

Y el oficio teatral no escapa a esta lógica. El actor profesional se vuelve necesariamente dependiente de aquellos que pueden pagar su trabajo, de la burguesía. Pero además de esto, la especialización en el oficio de actor es solo una más de las formas que son usadas para intimidar a los oprimidos, haciéndoles creer que no poseen las cualidades necesarias para ellos mismos poder subir al palco. El hecho de que existan especialistas en expresión escénica deslegitima la expresividad de todos los demás, así como la existencia de especialistas en política deja al resto de la población como sus espectadores. “[...] [E]l teatro llega a su mayor grado revolucionario cuando el mismo pueblo lo practica, cuando el pueblo deja de ser apenas el inspirador y el consumidor para pasar a ser el productor”.⁴²

⁴¹ A. Boal, *Stop: C'est magique!*, p. 29.

⁴² A. Boal, *Duzentos e tal exercícios e jogos para o actor e o não actor com ganas de dizer algo através do Teatro*, p. 180.

3. Nuevas formas de producir teatro: piezas didácticas y teatro-fórum

Esta pieza [*La decisión*] no fue hecha para ser leída.

Esta pieza no fue hecha para ser vista.

Bertolt Brecht en la revista *Europe*

Si nuestras ideas y pensamientos no son puros productos espirituales, sino tienen su origen en nuestros procesos de vida históricos; si la ideología designa una representación parcial, incapaz de hablar de sí misma, que tiene su origen en relaciones de dominación y explotación, las cuales ella acaba justificando, entonces la crítica de la ideología no se puede dar solamente en el campo de las representaciones. Hay que encontrar otros pensamientos, pero principalmente otras formas de producirlos. Lo contrario de la ideología no puede ser otro sistema de pensamiento situado exactamente en las mismas coordenadas sociales, debe ser la anticipación activa de otro tipo de relación de la teoría con la práctica, la lucha por lo menos tendencial contra la división del trabajo, que opone a los individuos unos contra los otros al mismo tiempo que los estructura.

Brecht tuvo líneas muy duras contra el espectador contemporáneo que iba a buscar en los teatros “una especie de mensaje para almas flojas que necesitan ejercicios en su vida cotidiana”.⁴³ Cuando, en 1928, comienza a escribir piezas didácticas, Brecht quiere no solamente prescindir del público burgués, como prescindir del público en sí.

En ese momento histórico, en el que la lucha entre el socialismo y la barbarie estaba en uno de sus momentos más fuertes, Brecht comienza a salir de los lugares en los que el aparato teatral producía sus imágenes administradas e intenta ganar espacios donde se crea un nuevo uso de la cultura no *para* un nuevo público, mas *con* nuevos usuarios: la juventud, el movimiento obrero, en otras palabras, las fuerzas vivas interesadas en la transformación social, aquellos que no pensaban sin motivo ni consecuencia.

Los filósofos burgueses hacen una gran diferencia entre los activos y los contemplativos. Aquel que reflexiona no hace esta diferencia. Si hace-

⁴³ B. Brecht, *Théâtre épique, Théâtre dialectique*, p. 102.

mos esta diferencia, abandonamos la política a los activos y la filosofía a los contemplativos, cuando, a final de cuentas, en realidad, los políticos deben ser los filósofos y los filósofos políticos [...] Es apoyándose en esta constatación que aquel que reflexiona, propone educar jóvenes con la práctica teatral, en otras palabras, transformarlos al mismo tiempo en activos y contemplativos.⁴⁴

Las piezas didácticas, según el mismo Brecht cuando quiso marcar lo específico (*das Lehrstück*),⁴⁵ son hechas más para ser *actuadas* que para ser vistas. Pero esta actuación ya no tiene la misma función que en los espectáculos burgueses. El actor ya no es un instrumento encargado solo de ser el portavoz de la genialidad del autor director. Se trata de sustituir al espectáculo necesariamente cerrado a la experimentación colectiva, que supone tanto un modelo como las variaciones libres. Ya no se trata de presentar un producto acabado para que sea consumido en masa por individuos aislados, sino de transformar al espectador en productor activamente involucrado en el proceso de producción colectiva. “La forma de las piezas didácticas es estricta, pero solo con la intención de que las partes de invención personal y de carácter actual puedan ser inseridas fácilmente”.⁴⁶

La forma más conocida inventada por Boal, el teatro-fórum, tiene por principio permitir esas *invenciones personales* con la intervención directa de espect-actores. La idea es que no solo los mismos oprimidos se apropien de los medios de producción teatral, sino que esta apropiación se haga de tal manera que no pueda constituirlos en una nueva vanguardia descargando su saber desde lo alto hasta su platea, que los recibiría de forma pasiva. A diferencia de los *Lehrstucks*, el teatro-fórum cuenta con un público. Sin embargo, es en el vaivén incesante entre este público y la escena que residiría su poder de activación. Los espectadores tendrían como encargo descubrir alternativas al problema puesto por la escena sin que esta impusiera en ellos cualquier tipo de palabra de orden.

Es bueno recordar que Augusto Boal guardaba una impresión ambivalente de la experiencia de los C.P.C. Por un lado, admiraba en ellos

⁴⁴ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁵ *Das Lehrstück*, pieza didáctica. (N. de la T.)

⁴⁶ B. Brecht, *Théâtre épique, Théâtre dialectique*, p. 53.

el intento de romper con el esquema mercantil del teatro, así como de aproximarse a una población que nunca frecuentaba los teatros y de subordinar plenamente el arte a la política. Por otro lado, Boal no apreciaba su dogmatismo, que reducía sus piezas a una enseñanza esquemática de la doctrina del P.C.B.

En el C.P.C., indagando en los escritos de Piscator, la obra de Brecht surge como un problemático antídoto: mientras que Piscator, comprendido en la superficie, estimulaba una tendencia radical al sectarismo político, Brecht introducía con irrecusable autoridad un concepto sano de teatro dialéctico, ampliando los horizontes para la construcción de un teatro participante, que esencialmente asume el significado no instrumentalizado de la cualidad estética como arma transformadora de reflexión entre el palco y la platea.⁴⁷

El antiesquematismo de Brecht no podía dejar de seducir a Boal, quien llegó a declarar que su teatro-fórum era “un desarrollo lógico y más o menos inevitable de una inquietación brechtiana”.⁴⁸ La búsqueda por una pedagogía más abierta es motivada no solamente por razones éticas, sino por que ambos autores pensaban que serían militantes más aguerridos aquellos que fueran sometidos a una *pedagogía bancaria*, para usar el vocabulario de Paulo Freire.

“Yo he entendido”, dijo el señor K. “que asustamos a muchos con nuestra doctrina, porque tenemos respuesta a todo. En beneficio de la propaganda, ¿no podríamos elaborar una lista de preguntas que nos parecieran completamente irresolubles?”⁴⁹

4. La interrupción de la narrativa como recurso contra el drama burgués

Para que el espectador ya no sea llevado por el yugo de las emociones, la interrupción del drama es uno de los recursos más usados por Brecht. No existe más una lógica implacable que arrastra de escena en escena a los personajes hasta el fin, el encadenamiento de las escenas ya no corresponde a ninguna casualidad absoluta que sería la transposición

⁴⁷ Fernando Peixoto, testimonio en *Brecht no Brasil*, p. 239.

⁴⁸ A. Boal, testimonio en *Brecht no Brasil*, p. 253.

⁴⁹ B. Brecht, *Historias do Senhor Keuner*, p. 31.

en la escena de la fatalidad abatiéndose sobre los hombres. Al contrario, la conexión de las escenas tiene que chocar como cuando, por ejemplo, Madre Coraje comienza una escena prohibiendo que se hable mal de la guerra cuando la escena anterior había terminado con este personaje maldiciendo la guerra. La interrupción del drama se puede dar de diferentes formas: canciones, proyecciones de películas o *slides*, discursos dirigidos directamente al público. Todas ellas tienen la misma finalidad: dificultar la identificación y hacer que el espectador inicie un trabajo de reflexión propio sobre lo que está viendo en la escena. El flujo constante, por el contrario, dificultaría la identificación con los personajes y su relación con ellos se daría a través de una empatía emocional que les impediría pensar.

Sin que Boal haya escrito nada directamente al respecto, la interrupción también es un recurso muy utilizado dentro del teatro-fórum. Aunque la primera vez que se muestra la escena el desarrollo no sea interrumpido, en el momento propiamente dicho del fórum, el encañamiento de la historia es totalmente desarticulado. Cada espectador tiene a priori el derecho de hacer volver o avanzar la narrativa, cada escena puede ser escogida innumeradas veces para tantas intervenciones como el público quiera. La exigencia hecha por el drama burgués de que los actores en escena estén evolucionando en el tiempo presente es completamente ignorada por las propias reglas del teatro-fórum. El efecto de estas interrupciones podría también ser a priori un distanciamiento. Ninguna alternativa sería “una respuesta” en el sentido pleno del término (si una persona sola consiguiera resolver una opresión, la situación presentada no sería de hecho opresiva). Estas “respuestas” son en realidad perspectivas que, colectivizadas a través de la mediación con la sala, desnudan una situación y, si el público fuera una organización, preparan la etapa siguiente, que ya no se da dentro del teatro.

Sin embargo, como veremos más adelante con la crítica al T.O. hecha por Bernard Dort, esto no interrumpe la identificación. O por lo menos la creencia de que una solución de orden individual o moral sea posible. Espect-actor tras espect-actor, vemos frecuentemente la responsabilidad individual siendo mostrada como solución a todos los males. Más adelante abundaré sobre cómo esto puede ser revelador de nuestras subjetividades contemporáneas. Quiero

aquí todavía esbozar una hipótesis reflejada en la crítica de Marcuse sobre el *Living Theatre*.⁵⁰ El filósofo argüía que la inspiración que el grupo tomaba de Artaud ya no era de gran utilidad. Si Artaud quería que su teatro fuera cruel con sus espectadores, haciendo violencia contra sus sentidos para destruir la complacencia de su conciencia, el público de los años setenta, acostumbrado a imágenes de masacres y genocidios, no sentiría esa violencia como una excepción en sus vidas, sino como algo ya cotidiano. De la misma manera, la exposición de sonidos estridentes que Artaud preconizaba para sus espectáculos solo sería redundante para un espectador acostumbrado al tráfico intenso de nuestras metrópolis. De la misma manera, en nuestra época, en que nuestra atención es constantemente disputada por varios medios, en que el gran atractivo de la televisión con cable es el de poder cambiar incesantemente de canal, en que ningún aspecto de nuestras vidas parece prometido a cualquier estabilidad, podemos preguntarnos si la interrupción por sí sola contiene todavía un gran poder desmitificador, o es solamente la transposición escénica del ritmo desacompañado de nuestras rutinas.

5. *El héroe y sus interpretaciones: lo general y lo particular*

Mucho podría decir todavía sobre las semejanzas entre el T.E. y el T.O. Brecht, después de su exilio, nunca más escribió piezas didácticas. No sabemos si fue el resultado de una evolución lo que le habrá hecho entender que la “gran pedagogía” de sus *Lehrstucks* no valía más que la “pequeña” o si simplemente nunca más encontró un movimiento realmente revolucionario, capaz de hacer que esos ejercicios, que él consideraba prolongamientos para los atletas de la dialéctica que son los militantes, tuvieran alguna utilidad. Sin embargo, Brecht continuó escribiendo piezas que demandaban de sus espectadores el no someterse a la escena, la sala tenía que tomar una posición frente al palco, el no aceptar pasivamente lo que era mostrado sino cuestionar e imaginar otros modos de narrar. Todas esas preocupaciones son fácilmente localizables dentro del T.O.

Existen, con todo, profundas diferencias entre los dos métodos, una de ellas apunta hacia los diferentes conceptos de heroísmo. Es conocida

⁵⁰ De la cual tomé conocimiento a través del excelente libro de Olivier Neveux, *Politiques du Spectateur*. El argumento que expondré aquí fue tomado de ese libro.

la crítica feroz de Brecht hacia los héroes. El mito del héroe lo coloca encima de las clases. Hombre excepcional, estaría completamente libre y modelaría el mundo a su gusto. En sus piezas, Brecht los juzga o los ridiculiza, mostrándolos como siendo apenas instrumentos de la clase en el poder. “Como la guerra y el pueblo, el hombre y el héroe son antinómicos: ahí donde está el héroe ya no está el hombre: un héroe sirve para negar al hombre”.⁵¹

Las pocas figuras heroicas positivas que aparecen en la dramaturgia brechtiana están lejos de encajarse en el imaginario clásico del héroe. El tercer Horacio ni nombre tiene, siendo solamente la personificación de la astucia, siendo su victoria posible solo gracias a lo que los dos primeros Horacios consiguieron. Pelagia Vlassova, personaje central de *La madre*, es una pequeña hormiga, siendo su mayor virtud la obstinación de una lucha cotidiana sin ningún hecho decisivo. Si la “tentación de la bondad” es terrible en un mundo que no da ningún espacio, aquella del heroísmo puede tener consecuencias nefastas como en el caso del Joven Militante en *La decisión*.

Arena cuenta Arrancadientes, que en 1974 Augusto Boal consideraba ser el punto culminante de su dramaturgia, fue muy criticado justamente por ceder al mito del héroe. En otros, Rosenfeld señalaba que este mito era fatalmente una mistificación que impedía el análisis de la realidad en términos concretos, históricos. La respuesta de Boal invertía los términos de Brecht, si “era pobre el país que necesitaba de héroes”, Brasil necesitaría de ellos, justamente por ser pobre.

Este aprecio por el heroísmo, que probablemente puede ser ligado a la Revolución cubana, que parecía probar la fuerza enorme del compromiso personal, parece haber pasado al T.O. Así, analizando las diferencias entre la forma del teatro-fórum y la pieza *El enemigo del pueblo* de Ibsen, Boal escribe:

¿Quién, de hecho, toma esa actitud heroica? El personaje, la ficción. Y lo que yo quiero es que la actitud heroica sea del espectador, no del personaje. [...] Stockman tuvo una actitud heroica y quiere que yo simpatice con esa actitud. Ella puede vaciar mi propio deseo de ser un héroe. [...] En el Teatro-Fórum, el mecanismo funciona al contrario. El

⁵¹ Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, p. 119.

personaje cede, y yo, espectador, soy llamado a corregirlo, mostrando a la platea una mejor manera de actuar. Rectifico su acción.⁵²

En este pasaje parece que la única razón para la derrota en una lucha estaría en la falta de voluntad, en el recusar proseguir. El personaje en el modelo presentado fracasa por ceder, el espect-actor corrige su error al mostrarse inflexible. La supervaloración del elemento subjetivo puede ser explicada por el hecho de que Boal no parece reconocer nada específico entre lo general y lo particular, la única diferencia entre los dos sería de escala. Siendo así, no hay ninguna dificultad en intentar representar los mecanismos de la sociedad, ya que ellos están contenidos en cualquier interacción: “En las menores células de la organización social [...] están contenidos todos los valores morales y políticos de la sociedad, todas sus estructuras de dominación y de poder, todos sus mecanismos de opresión”.⁵³ Esta visión poco dialéctica, en que los niveles solamente se reflejarían unos a otros sin que ninguna mediación introdujera determinaciones específicas, abre de hecho espacio para la reducción de lo social a lo personal. Brecht no opera así. Para Brecht, la representación apropiada de la sociedad necesita muchos ardidés, ya que no puede ser dada directamente por la materia prima del teatro, la interacción entre individuos. En una nota tan breve como valiosa sobre el uso de la dialéctica y el distanciamiento, Brecht escribe: “*Lo particular en lo general* (el evento en su particularidad, su unicidad, es también típico)”.⁵⁴ Es solo en una articulación de todos estos registros que se puede representar lo real sin limitarlo con una camisa de fuerza formalista que le restringiría el movimiento. Pero para esto es necesario ser contraintuitivo, acariciar a contrapelo las expectativas del público. Los grandes capitalistas no serán, pues, presentados como seres maléficos llenos de perversidad. Por el contrario, estarán llenos de sensibilidad y buenas intenciones, sus impulsos personales siempre chocando con sus posiciones de clase, en una contradicción que es para ellos al mismo tiempo penosa y funcional. Esas figuras excepcionales solo sirven para mejor demostrar la regla.

⁵² A. Boal, *Jogos para atores e não-atores*, p. 42.

⁵³ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁴ B. Brecht, *Théâtre épique, Théâtre dialectique*, p. 167.

Consideraciones finales

Después de este estudio me parece difícil concordar con la afirmación de Richard Schechner⁵⁵ según el cual “Boal consiguió hacer aquello que Brecht solo soñó y escribió”. Los sueños podrían haber sido parecidos, pero hay diferencias sustanciales. El Teatro del Oprimido se extendió por el mundo con una velocidad rara y probablemente incomparable a la de cualquier otra teoría y forma teatral. La invención de formas simples rápidamente imitables respondía a la urgencia de la movilización contra los regímenes autoritarios. La prisa que facilitó esta multiplicación fue tal vez enemiga de un sistema más riguroso. Sistema que, a su vez, no hizo del T.E. una fortaleza inexpugnable como pude constatar en Porto Alegre en mayo de 2013 en el simposio de la *Brecht Society*, donde escuché al crítico contemporáneo más respetado, Hans-Thies Lehmann, dar una conferencia en la que Brecht era presentado como un racionalista positivista que, cuando tropezaba con un obstáculo en sus piezas didácticas, vislumbraba más allá de la razón omnipotente otro todo-poderoso, dios.

En el momento en que todo el arsenal que heredamos cae por tierra o es absorbido con desconcertante facilidad por personas que lo transforman en adornos mercantiles o pertrechos académicos, la tentación es la de la conservación museológica. Pero ceder a esta facilidad sería ir contra la gran iniciativa de esos dos autores: intentar representar e intervenir en el mundo que nos es contemporáneo.

Las críticas al Teatro del Oprimido

No trataré aquí de dar un panorama de todas las críticas hechas al Teatro del Oprimido (T.O.), solo mostraré algunas de ellas. Fueron escogidas las más frecuentes o las que me parecieron más pertinentes. Señalo de antemano, como ya lo había hecho en la introducción, que todas me parecieron insuficientes. Ya sea por argumentar débilmente sus amonestaciones, o por ser parciales al punto de solo poder suscitar defensas igualmente parciales. Por eso me pareció necesario esbozar las críticas que juzgo más abarcadoras al final de este ensayo.

⁵⁵ En la contraportada del libro *Teatro del Oprimido*, editado por la Civilização Brasileira en 2005.

1. Crítica a la opresión

De todas las críticas, la que viene con mayor frecuencia es también la que infelizmente me parece ser la menos elaborada, la crítica de la opresión.

La opresión no estaría más adaptada a nuestro tiempo y, a veces, pecaría por calcar en países del *primer mundo* esquemas solo válidos en el *tercer mundo*.

En el contexto de los años 70, marcado en América Latina por los movimientos de lucha contra las dictaduras militares y por las pedagogías de la liberación, Augusto Boal proponía un abordaje de lo real utilizando el concepto de opresión que él *importó*⁵⁶ [nosotros subrayamos] para Europa en el momento de su exilio. [...] Demasiado unívoca, la designación de opresión se revelaba poco pertinente para identificar las situaciones problemáticas vividas bajo nuestras latitudes democráticas.⁵⁷

Este desfasamiento del concepto de opresión para describir lo real es también señalado por Kennedy C. Chinyowa. En una África del Sur *postconflicto*, donde *los negros están ahora en control*, insistir en el vocabulario de la opresión solo serviría como *mito represivo*, creando categorías binarias, barrera para nuestra infinita capacidad de autónomamente reinventarnos.

Tomando el género como ejemplo, Judith Butler resalta que el género no es un dato biológico sino un constructo social instituido a través de actos representados como el lenguaje, la gestualidad, el movimiento, y otras actividades simbólicas. Butler desarrolla su idea argumentando que si el género es instituido a través de esos actos de representación, entonces la posibilidad de transformación puede ser encontrada en la destrucción de esos actos. Por extensión, se puede también argumentar que si la identidad del género puede ser diferentemente reconstruida, lo mismo puede ser hecho más o menos en construcciones similares de alteridad, como la raza, la clase y la etnia.⁵⁸

⁵⁶ Es realmente lamentable que las aduanas francesas no hayan sido más cuidadosas.

⁵⁷ Bernard Grosjean, *Du Théâtre interactif pour (dé)jouer le réel*, p. 44.

⁵⁸ Kennedy C. Chinyowa, *Interrogating spaces of otherness; Towards a post-critical pedagogy for applied drama and theatre*, p. 8. ¿Mi deconstrucción como blanco haría realmente que me detuviera más veces la policía? ¿Bastaría que adopte las *actividades simbólicas* de los capitalistas para tornarme dueño de medios de producción?

La autonomía de nuestras elecciones, independientemente de cualquier dinámica social, es lo que funda la teoría y la práctica del Teatro del Opressor creado por Marc Weinblatt, donde miembros de grupos privilegiados tendrán la oportunidad de reflexionar críticamente sobre sus privilegios y pensar en formas mediante las cuales ellos podrían volverse mejores aliados.

Siempre vuelvo a la imagen clásica de la opresión de Boal —un hombre acostado en el suelo con el pie de otro hombre en el pecho. [...] Si el auto-empoderamiento de los oprimidos es sin duda un trabajo crítico, ¿no sería mucho más fácil si el opresor retirara su propio pie del pecho del hombre? A veces el que está de pie ni siquiera se está dando cuenta de que su pie está figurativamente en el pecho del otro. Por mejor intencionado que sea, él puede estar inadvertidamente “oprimiendo”. [...] Aquellos con poder tienen la habilidad, los recursos, y tal vez el deber de ser parte de la solución.⁵⁹

Del otro lado del Atlántico, en Francia, una antigua colaboradora de Augusto Boal ve en la opresión una manera fácil de encontrar un culpado exterior para nuestras adversidades.

Al contrario de designar al “otro” como opresor y responsable único de nuestros males, yo propondría al espectador un trabajo de análisis de las responsabilidades compartidas. [...] ¿Cuál es la parte de responsabilidad del medio? ¿Cuál es la parte de la responsabilidad personal [negritas en el original] en lo que no funciona como lo deseo?⁶⁰

Los intereses que motivarían u obligarían a las personas o a grupos de personas a actuar, está lógicamente fuera de esa exaltación del libre arbitrio que se ve injustamente tullido por el concepto de opresión. Concepto cuyo origen estaría, para David Diamond, creador del *Theatre for Living*, en nuestro modelo *mecánico*, creado por Descartes, de comprensión, que a todo separa: mente y cuerpo, naturaleza y sociedad, opresor y oprimido.

⁵⁹ Marc Weinblatt, “Theatre of the Oppressor”, *Come Closer*, p. 24.

⁶⁰ Lorette Cordrie, *10 théâtres-forums, éducation à la santé et au vivre ensemble*, p. 25.

Si abrazamos las ideas inherentes a la teoría de los sistemas, se torna aparente que opresor y oprimido no solo están relacionados sino que son partes inseparables de una misma red y a veces de un mismo organismo. En términos teatrales, a veces el mismo personaje. Si queremos acabar con los ciclos de opresión, el empoderamiento de los oprimidos es solamente uno de los pasos necesarios en un camino de numerosos pasos que llevan a la cura de una red mayor o organismo. El empoderamiento no puede ser un fin en sí mismo sin un trabajo para cambiar los modelos de comportamiento que crean las estructuras.⁶¹

En otro pasaje, el autor nos pide notar que son los modelos de relaciones los que crean las estructuras, no al contrario. La estructura, a su parecer, es la incorporación material del modelo. La conclusión es simple: basta cambiar nuestros modelos para que cambien las estructuras y así podamos finalmente vivir en comunidades curadas. Bastaría que la policía dejara de revisar a los jóvenes negros para que el Estado brasileño deje de ser racista.

Las críticas a la opresión comparten varios puntos en común. Además de concebirla como anacrónica o geográficamente circunscrita, de rechazar cualquier dinámica social que constriña al individuo, haciendo que sus decisiones sean otra cosa que la expresión de un libre arbitrio, estos críticos tienden a pormenorizar el conflicto. Según ellos, el conflicto no es visto como la estructura fundamental de nuestra sociedad, las categorías en conflicto no existen precisamente a través de él. Así, otras diligencias entre esos mismos grupos serían posibles, en las que la opresión y el conflicto ya no tendrían lugar. La opresión no es concebida como piedra angular de nuestras sociedades, sino como un desorden periférico y ocasional que debe ser resuelto a través de la negociación entre miembros no antagonicos de una comunidad cuya armonía debe ser restaurada. Esta restauración, que se hace principalmente por el diálogo, no disuelve, junto con la razón del conflicto, a sus actores, tampoco los repone en otro nivel. Los diferentes grupos continuarán existiendo tal como antes, solo que ahora sin fricciones con los demás. Al final, como dice Weinblatt, “el racismo es prejuicio racial + poder, el sexismo es prejuicio de género +

⁶¹ David Diamond, *Theatre for Living*, p. 64.

poder, clasismo es prejuicio de clase + poder”⁶² (no explicando nunca en qué medida el prejuicio es funcional al poder); tal vez sea posible, de acuerdo con esta perspectiva, purgar el poder de sus prejuicios para que sea justo. La escena paródica escrita por Boal en *Revolución en América del Sur* en la cual se promete al hambriento que, después de la revolución, él continuará teniendo hambre pero que será un hambriento honesto, encuentra aquí ramificaciones inesperadas. De cualquier manera, es una aportación fundamental del marxismo lo que es aquí negado, o desconocido.

Punto nodal en la comprensión del marxismo —un punto poco enfatizado normalmente: *todos los conceptos específicos del marxismo* (o conceptos anteriores tomados en su acepción específicamente marxista) *son conceptos, no de cosas, sino de relación*. Así para el marxismo el capital es relación de producción, [...] la “esencia humana” no tiene otra realidad sino la de ser el conjunto de *relaciones sociales* [...] De ahí una nueva consecuencia: naturalmente, la relación no puede ser vista como aislada: toda relación es con otras relaciones, formando con ellas un todo orgánico más vasto y más complejo.⁶³

Más adelante se verá que este eclipse de la relación y del conflicto no puede ser simplemente reducido a un ocultamiento intencional por parte de los grupos del T.O., aunque le sea funcional en el momento de disputar los recursos. Este eclipse, en realidad, solo es el reflejo, aquí en la escala reducida de los grupos que se inspiran en el trabajo de Augusto Boal, de un movimiento mucho más amplio. Bernard Grosjean periodiza este movimiento cuando menciona que si el T.O. subió, en Francia, “en la onda de los movimientos sociales de los años 70” esta dinámica fue sustituida en gran medida “a finales de los años 80 por el trabajo de prevención contra el SIDA”.⁶⁴ Lo que este autor señala muy brevemente me parece despertar innúmeras cuestiones. Sin salir del campo del T.O., este cambio de dinámica ¿no invierte necesariamente el sentido del T.O.? Este, cuando amparado por movimientos sociales,

⁶² M. Weinblatt, *ob. cit.*, p. 23.

⁶³ Lucien Sève, *Une introduction à la philosophie marxiste suivie d'un vocabulaire philosophique*, pp. 70-71.

⁶⁴ B. Grosjean, *ob. cit.*, p. 172.

servía a la organización de oprimidos para denunciar alguna iniquidad, teniendo como platea potencial de denuncia a la sociedad como un todo, y como interlocutor y oponente de la denuncia, al Estado. La lógica de la prevención parte al contrario del Estado, que designa dentro de la sociedad al segmento que será expuesto a la acción de prevención. Esta población nombrada problemática, objeto de las intervenciones utilizando las *técnicas del T.O.*, tendría, según esta lógica, toda la capacidad para resolver sus problemas sin cualquier tipo de cambio más estructural.

2. *Crítica al moralismo dado por la forma*

La crítica que trataré en seguida es de cierta manera opuesta a la precedente. Si, previamente, los críticos de la opresión eran, casi en su totalidad, personas de teatro que apreciaban la forma del teatro-fórum, solamente ansiosos de liberarla del maniqueísmo impuesto por el concepto de opresión, ahora estudiaré una crítica para la cual la existencia de la opresión es cuestionada. En este caso, lo que es duramente examinado es la capacidad de la forma del teatro-fórum para representar el sistema de opresión. Esta crítica fue hecha magistralmente por Bernard Dort.

De todas las críticas que ha recibido el Teatro del Oprimido, la realizada por Dort ocupa un lugar aparte. Este lugar se debe a varios factores, uno de ellos es que se trata precisamente de Dort. Este crítico francés fue, al lado de Roland Barthes, uno de los más inquebrantables defensores de Brecht en Francia, su participación en las revistas *Théâtre Populaire* y *Travail Théâtral* permitió la afirmación de la responsabilidad política de las formas y del desarrollo de una nueva generación de dramaturgos, críticos y directores de teatro en Francia.⁶⁵ Otra razón es que la materia de la crítica no son solo los textos de Boal, sino también una representación de teatro-fórum realizada por el mismo Boal en 1983. Generalmente, las otras críticas solo pueden referirse a los libros, o a realizaciones hechas por terceros. La última razón que hace que esta crítica se vuelva especialmente contundente es que apunta hacia problemas que me parecen ser,

⁶⁵ Su importancia todavía puede ser vista en el hecho de haberse convertido en un personaje de la pieza *L'Impromptu de L'Alma* de Ionesco, en la que Dort, Barthes y Gautier, son criticados y transformados por el autor en censores tan pedantes como ignorantes.

hasta hoy, recurrentes dentro de los teatros-fórum a los que podemos asistir en varios lugares del mundo.

El primer objeto de su crítica es que el cuadro puesto por un teatro-fórum crearía una tensión espectacular. La posibilidad de intervenir en la escena produciría el imperativo de que cada intervención deba ser más inventiva, más divertida que la anterior.

[...] [E]xiste la presión, la expectativa de un público que se vuelve todavía más exigente por el hecho de que aquellos que lo componen pueden en todo momento “robar” su lugar. Entonces, lejos de hablar la primera persona, el espectador-actor ¿no se adjudica más la tercera, y, al revés de ser él mismo, no se vuelve, al contrario, un comediante y muchas veces un comediante mediocre? En lugar de abrir sobre lo real, el anti-modelo ¿no aumenta todavía más la ficción?⁶⁶

Si muchas veces existe una cierta excitación, una demanda de espectáculo por parte del público en innumerados teatros-fórum, no parece ser el objetivo principal de Boal satisfacerla. A tal grado que en un texto escrito años antes de la representación vista por Dort, Boal considera que:

[...] [E]n lo que concierne a las intervenciones de los espectadores, muchas veces un espectador grita “Stop” cuando el espectador precedente todavía no ha terminado su acción —el Comodín [el facilitador de una sesión de teatro-fórum] debe hacerlo esperar hasta que el primer espectador termine aquello que se propuso, pero debe ser sensible al deseo de la platea, que puede haber entendido ya la propuesta, prefiriendo continuar.⁶⁷

Un poco más adelante en el mismo fragmento, Boal coloca la pregunta de saber si el teatro-fórum debe privilegiar la teatralidad o la reflexión. La oposición entre un *buen espectáculo*, y la escena que podría ser el espacio de desarrollo de un pensamiento más profundo, nos parece un tanto reductora. Lo que le da consistencia es, según Boal, la utilización, en el *buen espectáculo*, de recursos técnicos solamente

⁶⁶ Bernard Dort, *Le Spectateur en Dialogue*, p. 95.

⁶⁷ A. Boal, *Stop: C'est magique!*, p. 149.

presentes para garantizar la atención del público, el ritmo sostenido de sus intervenciones... Augusto Boal no da ninguna respuesta definitiva a su propia pregunta, apenas indicando que es necesario tratar de evitar los excesos de los espectadores exhibicionistas y la tendencia para lo burlesco. La reflexión puede ser más fructífera cuando el grupo está asistiendo al espectáculo por razones que van más allá de la fruición estética. Esta crítica me parece solo parcialmente pertinente, ya que el propio teatro-fórum parece poder utilizar muy fácilmente recursos que redimensionen posibles dinámicas, que lo reducirían a solamente dar solución a la necesidad de su público por un entretenimiento vacío de cualquier otro sentido. Bastaría que el Comodín no permitiera el *robo* del lugar para que el teatro-fórum fuera la diversión fútil, muy posiblemente manipuladora, vista por Dort.

Otra crítica formulada por Dort me parece más relevante. La sesión a la que asistió este crítico utilizaba como modelo para el teatro-fórum un texto de Brecht, "La mujer judía", escena de la pieza *Terror y miseria del Tercer Reich*. Y lo que Dort ve es, a través del expediente de la intervención en la escena de miembros de la platea, el retorno de la moral y de la psicología en escena.

A la aflicción profunda de la mujer judía que se pierde en su monólogo, los espectadores-actores solamente substituyen elementares gritos de revuelta. [...]

Por este motivo, esta *Mujer judía* se transforma: era un sistema social lo que era cuestionado por Brecht, aquí solo sobran personajes. La psicología vuelve al galope. Por poco, al contrario del antisemitismo y del nazismo, los culpables serían Judith y sus amigos o aquéllos cercanos a ella. Cambiemos los personajes, cambiemos sus comportamientos y ¡todo cambiará!⁶⁸

El teatro-fórum solo podía desembocar, por su interactividad, en un drama intersubjetivo. El peso es puesto sobre el protagonista que es visto como alguien que puede en cualquier momento cambiar el curso de la acción por la fuerza de sus convicciones o de sus astucias. Todo queda reducido a la escala del individuo.

⁶⁸ B. Dort, *Le Spectateur en Dialogue*, p. 94.

En la *Mujer judía* por ejemplo, donde Brecht describía, a través de una situación individual, una situación política, Boal disloca el centro de gravedad: ahora es la capacidad de decir verdad de Judith y de aquellos cercanos a ella y de comportarse de acuerdo con esta verdad, que se vuelve la cuestión central de la representación. Así, sustituye la moral a la política. Su teatro ignora la distancia y la reflexión: solamente sueña con responsabilidad y acción. Caemos de Brecht a Sartre. Todo se vuelve cuestión de juicio.⁶⁹

Si esta crítica nos parece más densa, es porque hemos visto innumerables teatros-fórum en los que la responsabilidad de la opresión caía únicamente sobre el personaje oprimido. Así, por ejemplo, he visto en varios festivales de T.O. en países diferentes (entre ellos Austria, India, Guatemala) la misma escena siendo hecha por grupos que no se conocían entre ellos: el marido levanta la mano contra la mujer, el comodín congela la escena e invita a los participantes a cambiar la situación. Las intervenciones se conforman a la pregunta tal y como es planteada por la escena. Las mujeres harán entonces, en la escena, el platillo favorito del marido, esconderán el motivo del pleito, le rogarán que se tranquilice, etc. La palma de la abyección va probablemente para un grupo que pidió, en un festival de Guatemala en 2012, que se interviniera para tomar el lugar de una protagonista en el momento en que ella iba a ser víctima de un estupro colectivo.⁷⁰

Estos grupos, que no se presentan necesariamente como críticos del concepto de opresión, caen, con todo, en la facilidad de representar el mundo como siendo compuesto únicamente por sujetos plenamente autónomos y todopoderosos en el ejercicio de sus voluntades. Los opresores, en este cuadro, solo pueden ser de dos tipos: los moralmente perversos que deciden utilizar su voluntad para el mal y los desavisados que no saben lo que están haciendo y que necesitarían de una explicación para dejar de ser opresores. Al oprimido, y principalmente a través de todos los miembros del público, se pide la demostración de un comportamiento ejemplar: su bravura, su astucia, o inclusive la pureza de su corazón, son colocados como capaces, al principio, de

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 95-96.

⁷⁰ Para ser honesto, el concurso para recibir esta palma también debería estar abierto a los grupos que utilizan formas de T.O. para recursos humanos, grupos que aquí no participan porque el autor de estas líneas no ha visto sus trabajos.

representar este embate al opresor, embate que se hace casi siempre sin mediación alguna: la voluntad del oprimido chocando contra el poder del opresor directamente. El teatro-fórum se vuelve así el lugar en que nos tornamos, atentamente, los examinadores de las capacidades de los individuos espect-actores:⁷¹ ¿será suficientemente sagaz para descubrir el ardid de las trampas puestas por el opresor? ¿Sabrá nuestro querido amigo tocar con la gracia de sus palabras el empedernido corazón de tan impassible enemigo?

Si esta crítica me parece, obviamente, contener una pertinencia en grado de articulación infinitamente superior a la crítica de la opresión, tampoco me parece ser completamente satisfactoria. Su falta de radicalidad reside, para mí, en dos puntos. El primero es que esta crítica demanda una respuesta que se mantiene dentro del campo de la dramaturgia. Sería posible, en este caso, utilizando partes del legado de Boal y recusando otras, una dramaturgia capaz de representar los sistemas de opresión y al mismo tiempo dar espacio para intervenciones de espect-actores, que ya no serían los equivalentes de sujetos autónomos. En esta investigación los otros materiales utilizados podrían ser encontrados, por ejemplo, en la teoría del Teatro Épico o en la experiencia concreta de las brigadas culturales del M.S.T., así como en la dramaturgia de los grupos de T.O. atentos a estos problemas.

La otra razón es que esta crítica no dice nada sobre el porqué del extraordinario éxito obtenido por el T.O. Es decir, no intenta entender, precisamente en los defectos señalados, las razones que llevan al T.O. a ser tan masivamente practicado en el mundo. ¿Qué nos dice sobre nuestra coyuntura el hecho de que tantas y tantas personas en el mundo entero ven en este teatro interactivo e intersubjetivo una forma tan interesante? ¿A qué expectativa corresponde esta forma y cómo surgió? El asombro de Brecht frente “a la sorprendente disponibilidad del público”⁷² para el drama burgués no solamente debe ser representado para el éxito de esa utilización del T. O. sino también se debe conseguir que, después de explicada, esta disponibilidad ya no sea tan inconcebible.⁷³

⁷¹ Utilizo aquí el neologismo creado, y tan frecuentemente utilizado por A. Boal, para designar a los participantes de un teatro-fórum.

⁷² Brecht, *Théâtre épique, Théâtre dialectique*, p. 59.

⁷³ De cierta manera, Dort deja implícito el presupuesto de que esta forma se adapta mejor a la visión dominante de la sociedad, lo que explica simultáneamente su éxito y su incapacidad de ultrapasar la visión individualista de la acción y de los conflictos sociales. Pero este implícito nunca es plenamente desarrollado.

3. *Dramaturgia(s) del teatro-fórum*

Como las relaciones entre T.O. y Teatro Épico ya fueron abordadas, aquí me limitaré a esbozar brevemente la cuestión de la dramaturgia para el teatro-fórum.

En un primer momento me parece importante revelar cuánto la cuestión de la dramaturgia propia para las formas de T.O. es descrita dentro del libro *Teatro del Oprimido*. Si dos de los más importantes ensayos del libro tienen como objetivo demostrar de qué manera la dramaturgia tal y como es descrita por Aristóteles y Hegel tiene efectos reaccionarios, y si en uno de esos ensayos Brecht es aclamado, mediante inúmeros ejemplos tomados de sus piezas, como creador de una *poética marxista*, la cuestión de la arquitectura de las piezas, de sus recursos formales, no obtiene después de eso una atención particular. De 1974 a 1996, esta cuestión no desaparece del todo y algunos breves pasajes son particularmente esclarecedores. Pero es evidente que, al momento de la negación, no correspondió un esfuerzo tan intenso para la creación de nuevos modelos dramáticos.

La aparente contradicción es fácilmente solucionable. Si los esfuerzos de Boal no toman por objeto la creación de una nueva dramaturgia antiaristotélica capaz de realmente movilizar a las masas es que, para este autor, este ya no es el fondo de la cuestión. Lo que pasa en la escena se vuelve menos importante que la organización de la transgresión del palco por los espectadores. Cuestionar lo que se dice se vuelve una tarea incomparablemente menor que tratar de dar la posibilidad de hablar y de actuar al mayor número.

Lo que es insuficiente en Brecht es la falta de acción del espectador. Su teatro también es catártico, pues no basta que el espectador *piense*: es necesario también que él accione, haga, actúe. El error de Brecht fue no entender el carácter indisoluble del *ethos* y de la *dianoia*, acción y pensamiento. Él propone disociar y hasta contraponer el pensamiento del espectador al pensamiento del personaje, pero la acción dramática continúa no dependiendo del espectador, que se mantiene en la condición de espectador. [...] Lo importante es que el espectador entre en escena y retome su derecho de protagonizar [...].⁷⁴

⁷⁴ A. Boal, *Stop: C'est magique!*, pp. 83-84.

Lo que tendría que ser explicado entonces no sería por qué la cuestión dramaturgica desapareció, sino por qué vuelve en el libro *Teatro Legislativo* de 1996. ¿Será que Augusto Boal ya había comprobado que su tesis, según la cual lo más importante es la intervención directa del espectador en la escena, no era una piedra filosofal capaz de resolver todos los problemas relacionados a la propia opresión teatral? El objetivo que él fija a este texto es claramente colocado: dar a los grupos de teatro legislativo, que muchas veces no han hecho teatro antes, “un esquema bien estructurado, confiable [para evitar que eventualmente tomen] otros caminos”.⁷⁵

Sin adentrarnos mucho en este tema, es innegable que este esquema representa un retroceso en relación a posiciones más críticas del propio Boal. Aristóteles, en otro momento reprendido por haber inventado el reaccionario sistema trágico-coercitivo, ahora es valorado como autor de las *Leyes* que “como regla o sugerencia, son útiles”.⁷⁶ La estética de Hegel se torna el modelo a seguir o desarrollar; Brecht, citado una única vez, es de hecho olvidado. El drama de voluntades libres contraponiéndose unas a otras, es el modelo. “Si vamos a escribir una pieza sobre el prejuicio racial es necesario que el núcleo de ese conflicto trate precisamente de eso: una víctima del prejuicio en lucha contra el discriminador”.⁷⁷

Trazar el camino de esos cambios y transformaciones personales de Boal, en los que, a priori, las diferentes posiciones parecen estar puestas lado a lado más que articuladas entre ellas, no nos parece una tarea muy alentadora. Perspectiva más interesante sería la de verificar si hubo movimientos sociales que se depararan con este problema de utilizar el teatro-fórum sin convertir sus personajes en sujetos absolutos, y qué soluciones, si hubo alguna, fueron encontradas. La contribución del Teatro Épico también tendrá que ser tomada en cuenta ya que, para Brecht, ambicionar con que la escena ofrezca imágenes modificables del mundo a sus espectadores, hacerlos reconocer sus capacidades de intervención, nunca fue un obstáculo para tratar de superar la forma dramática, por el contrario, un intento propiciaba el otro. La tarea ahora es tratar de delinear una dramaturgia capaz de

⁷⁵ A. Boal, *Teatro Legislativo*, p. 79.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 82.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 91.

representar la opresión como categoría central de nuestra sociedad. En ella los grupos opresores y oprimidos, categorías que se recusan a cualquier definición moralista, se opondrían dentro de un conflicto con innúmeras mediaciones, cuyas condiciones iniciales determinarían un campo de lo posible sin determinar mecánicamente quién ganaría. Una parte contingente, abierta a la acción intencional de un sujeto colectivo, sería constitutiva de este campo. El espect-actor, al entrar en este campo, tendría que intervenir en él para extraer todas las posibilidades presentes y aprisionadas al mismo tiempo. Este ejercicio permitiría consolidar un “sentido práctico de lo posible”,⁷⁸ por utilizar una bella expresión de Daniel Bensaïd.

Si creemos que este ensayo tendría como objetivo ofrecer a todos los practicantes de T.O. modelos dramaturgicos basados en una concepción que va más allá de una dialéctica subjetiva, sería útil, me parece, reconocer que también tiene sus limitaciones. La primera es dada por la ausencia de sujetos colectivos hoy realmente empeñados en la tarea de acabar con los sistemas de opresión. Si hay grupos que no abandonaron la perspectiva revolucionaria, ellos, salvo engaño, no parecen ser hoy suficientes para luchar contra esas estructuras, tampoco la coyuntura de hoy parece pautar la revolución o grandes transformaciones sistémicas.

Este tipo de teatro presupone, además de un determinado nivel técnico, un poderoso movimiento en la vida social, movimiento este no solo interesado en la libre discusión de cuestiones vitales, como proponiendo su solución y disponiendo de la posibilidad de defender ese interés contra todas las tendencias que se le opongan.⁷⁹

En este corto texto, Brecht propone claramente la necesidad de un elemento extraestético para que se pueda hacer teatro épico. En el caso de que este elemento no esté presente, ¿en qué se transforma el teatro épico, o el T.O.?

Al final, ¿cuál sería la utilidad de esta dramaturgia materialista del teatro-fórum, todavía a ser elaborada, que comparte el mismo objeti-

⁷⁸ Daniel Bensaïd, *Politiques de Marx*, p. 44.

⁷⁹ B. Brecht, *Estudios sobre Teatro*, p. 85.

vo del teatro épico, a saber, “enseñar al espectador un determinado comportamiento práctico, con el propósito de cambiar el mundo”,⁸⁰ si la posibilidad de una transformación intencional del mundo ya no parece estar más en el horizonte?

En una escena famosa de *La madre*, la militante Pelagea Vlassova entra en una reunión nacionalista donde diversos personajes están donando metales para que la guerra continúe. Ahí, ella se hace pasar por una nacionalista tan radical, tan exagerada, que hará que la reunión explote, cada participante teniendo que repensar su propia relación con la nación. Esta escena solo tiene sentido porque poco antes fue proyectada en uno de los muros del teatro la palabra de orden leninista: *Transformar la guerra imperialista en guerra civil*. Sin el partido, ¿cuál sería el valor de la acción de esta militante? ¿De qué serviría?

¿No sería de cierta forma una peculiar crueldad dar a los espect-actores la posibilidad de actuar como si fueran militantes de una gran organización sin que esta organización exista de hecho? Presentar la opresión como sistémica, y mostrar sin embargo que sus dinámicas contradictorias crean fallas, fallas que a su vez pueden ser manipuladas para luchar contra la opresión, no iría, al contrario, a aumentar el sentimiento de impotencia del espect-actor? ¿Cuál sería la mayor enseñanza que podría tomar de esta forma, siendo que su confinamiento dentro de la escala individual no le permitiría luchar en el escalón adecuado contra la opresión?

A esta reserva, quiero agregar otra. Pedir a cada uno que se someta, en un esfuerzo de desindividualización, de ruptura con cualquier trazo personal, para poder entender las lógicas sistémicas de opresión, ¿no sería imponer un imperativo categórico que notaría en cada persona el ejemplar particular de una generalidad que lo abarcaría totalmente, sea esta generalidad la opresión o el colectivo que lucha contra ella? La emancipación dentro de esta visión solamente podría expresarse a través de casos particulares, nunca dando espacio a ninguna singularidad.

No piensa así Jacques Rancière. Este filósofo ya fue muy criticado por no profundizar en la dimensión colectiva de la dominación. De hecho, este no parece ser su problema, ya que para él no interesa tanto mostrar cómo podemos “escapar de las garras de una espe-

⁸⁰ *Ibidem*, p. 45.

cie de monstruo tentacular sino de concebir la posibilidad de vivir otras vidas que esa que estábamos viviendo”.⁸¹ En esto el filósofo se muestra coherente con las hipótesis de uno de sus primeros libros, *Le Philosophe Plébéien*. En este, Rancière señala una manifestación de la emancipación, no en la comprensión que tiene un operario de su posición de clase, sino cuando un ladrillero interrumpe su trabajo para gozar estéticamente de las líneas que está componiendo, gozo que le es negado precisamente por el orden dominante en el cual el cuerpo del trabajador solamente puede trabajar. Rancière plantea que el principio de la libertad para el ladrillero de una obra consiste en esta inversión: ser aquel que mira y ya no el que es mirado. ¿A qué definición de emancipación estamos abdicando al pedir al sujeto que piense solamente a través de las categorías de la táctica y de la estrategia?

4. El éxito del Teatro del Oprimido como problema que debe ser explicado

Carmel O’Sullivan, autora de “Searching for the Marxist in Boal”, artículo extremadamente crítico en relación a Boal, deja entender que este habría abandonado su marxismo por causa de su “materialmente cómodo entorno y estilo de vida”.⁸² Esta hipótesis, falsa o no, no deja de ser simplista al utilizar un materialismo mecánico en escala individual. Ella quiere decir que Boal, por su idealismo, revisionismo u otro motivo cualquiera, desvió de la lucha revolucionaria a millares de personas comprometidas con el T.O. que, si no fuera por la nefasta influencia de los escritos de Boal, serían hoy aguerridos militantes antisistémicos.

Principalmente, ella deja sin respuesta el porqué tantas personas alrededor del mundo se interesan genuinamente por el T.O. ¿Qué es lo que atrae en él? ¿En qué corresponde esta forma a los anhelos dañados de tanta gente? Pensaré sobre esto en las próximas páginas, siempre manteniendo la siguiente cuestión en mente: los malogros de las formas dramáticas donde las voluntades libres chocan entre ellas no pueden ser vistos como meros engaños o falso discurso. En verdad, ellos corresponden a un horizonte de expectativa de nuestras

⁸¹ J. Rancière, *La Méthode de l'égalité*, p. 112.

⁸² Carmel O’Sullivan, “Searching for the Marxist in Boal”, p. 95. Dejemos aquí registrado que el artículo de O’Sullivan tiene argumentos que flirtean con la deshonestidad intelectual, así como inmensas lagunas y errores crasos.

subjetividades creado por el momento actual del sistema de opresión. O sea, lo que exploraré aquí es la hipótesis, que todavía no considero definitiva o exclusiva, de que el T.O. sea hoy utilizado no como una herramienta para la lucha, sino al contrario, un auxiliar menor de nuestra dominación.⁸³

Presentamos aquí unos breves puntos sobre la relación entre forma teatral y sociedad, apoyándonos principalmente en Iná Camargo Costa. Siguiendo a esta autora, el drama, que recapitula indicando que “el individuo autónomo (libre, en el sentido kantiano) [es] el presupuesto histórico del drama, su eje es la *acción* que resulta siempre de un *conflicto* de voluntades [...], cuyo vehículo esencial es el diálogo”,⁸⁴ comienza a entrar en crisis cuando las condiciones históricas que lo vieron nacer empiezan a destruirse alrededor de 1870, con la Comuna de París y el *crack* de la bolsa de Alemania.

En el plano de los negocios, una de las salidas encontradas para el problema de la “libre competencia” fue la concentración de la “libre iniciativa” en pocas manos, con o su corolario, la fusión entre capital industrial y bancario que Hilferding llamó capital financiero. [...] La experiencia social de esas nuevas realidades es el nuevo contenido en el que la forma del drama *ya no tenía cómo configurar*.⁸⁵

Pero si desaparece la realidad que había servido de matriz al drama burgués, si el individuo desaparece, sobra sin embargo el individualismo. El sujeto, dentro de una sociedad capitalista desarrollada, necesitando cada vez más pasar por la medicación del dinero para satisfacer sus necesidades básicas, de vender al precio más alto posible las mercaderías que tiene para ofrecer (aunque sea su fuerza de trabajo) y de comprar lo que necesita al precio más bajo, se contraponen necesariamente a los otros como productor autónomo y en *competencia* con los otros. La audacia y la inteligencia que necesitaban los primeros capitalistas para sus negocios fue, de cierta manera, socializada para la mayoría, no con la perspectiva de construir grandes negocios o con la

⁸³ El interés, contraproducente desde el punto de vista de la emancipación, no reduciéndose solamente a su dramaturgia, sino a otros elementos que también serán estudiados.

⁸⁴ I. Costa Camargo, *Sinta o drama*, p. 15.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 19.

ambición de un enriquecimiento sin medida, sino para garantizar su sobrevivencia, lo que reclama que todas las cualidades del sujeto sean accionadas. En 1940 Brecht ya podía hacer a uno de sus personajes exclamar que “Para conseguir un almuerzo es necesario tener la dureza que tendría el fundador de un imperio”,⁸⁶ el fragmento no perdió en nada su agudeza en los días de hoy marcados por la crisis. Crisis que se desarrolla en varios niveles. El de la economía vuelve nuestra capacidad de proyectarnos en el futuro casi imposible, dados los erráticos ciclos del capital, la creciente precarización del mercado de trabajo y la destrucción del medioambiente. El del Estado de Bienestar Social hace que los derechos universales, en lo que concierne tanto a la perspectiva de crearlos como de mantenerlos, sean cada vez más apenas apariencias sin contenido. El de los colectivos que luchan en contra de las dominaciones sistémicas convierte la superación de estas mediante la lucha en una perspectiva bastante remota, si no hipotética.

Esta última crisis crea, en el mercado de trabajo, el ámbito favorable para un desarrollo de los comportamientos individualistas. Comportamientos que son tanto mejor recibidos si corresponden a las prácticas y a los discursos de la nueva gestión de recursos humanos bajo el neoliberalismo.

El gran principio de esta nueva ética de trabajo es la idea de que solamente existe la conjunción posible de las aspiraciones individuales y de los objetivos de excelencia de la empresa, proyecto personal y proyecto de la empresa, con la condición de que cada uno se transforme en una pequeña empresa.⁸⁷

Bajo este principio, el trabajo asalariado ya no se da en una necesaria sujeción a la voluntad de otro, sino que se transforma en el campo privilegiado en el que desarrollamos plenamente nuestro potencial, buscando siempre la valorización de este ya que, en la lógica emprendedora, nada es garantizado de antemano, todo está siempre siendo conquistado y defendido. La inestabilidad y el riesgo son entendidos como los motores que nos llevan a la constante

⁸⁶ B. Brecht, “El alma buena de Se Chuan”, *Teatro*, vol. 2, p. 69.

⁸⁷ Pierre Dardot y Christian Laval, *La Nouvelle Raison du Monde*, p. 415.

superación de nosotros mismos, como los elementos necesarios a la actualización de nuestras capacidades. Esta lógica, que hace de cada persona una pequeña empresa siempre exponiéndose a nuevos desafíos, se incorpora a través del uso, cada vez más frecuente, de las evaluaciones en que las actuaciones de cada uno estarán siendo siempre medidas y comparadas.

Todo cambia cuando ya no queremos prejuizar la eficacia del sujeto a través de sus títulos, sus diplomas, su estatuto, su experiencia acumulada, en otras palabras su lugar en una clasificación, porque nosotros remitimos para evaluación la más fina y la más regular de sus competencias, puestas siempre en juego. El sujeto ya no vale por las cualidades reconocidas por estatutos, sino por el valor de uso directamente medible.⁸⁸

Esta medición que hacemos de nosotros mismos está lejos de estar restringida al mercado de trabajo, imponiéndose igualmente a los desempleados en los dispositivos gubernamentales europeos para que estos aumenten su empleabilidad. Ella se extiende, de hecho, más allá de esta dimensión, colonizando cada vez más todos los planos de la existencia. La fascinación por romper los récords deportivos y el número impresionante de *tests* para medir cosas a priori inconmensurables (el amor, la felicidad...) encontrados en revistas femeninas, puede ser interpretado como resultado de nuestro impulso de evaluar todo. “Un tal sujeto pone su verdad en el veredicto del éxito, él se somete a ‘un juego de la verdad’ en el cual hace la prueba de su valor y de su ser”.⁸⁹

Tal vez sea eso lo que explique la apelación —en subjetividades como las nuestras, que integran la evaluación y la competencia como parte inextricable de nuestra rutina— del teatro-fórum. Tal vez esta forma pueda ser hoy utilizada como uno más de esos “juegos de la verdad” en los que cada espect-actor haría, a través de su intervención, uso de todos sus recursos para extraer, dentro de un cuadro visto como no susceptible de cambios intencionales, la mejor inserción posible, sin un cuestionamiento crítico de este cuadro. Así se explicaría la excitación y la competencia notadas por Dort durante el desarrollo de un

⁸⁸ *Ibidem*, p. 432.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 442.

teatro-fórum, ya que este sería el lugar en que cada uno podría tanto evaluar sus propias fuerzas como las de los otros miembros del público, cada nuevo interviniente intentando superar a los precedentes. Siendo nuestra capacidad calculadora individual, nuestra mayor garantía de acceso a un cierto bienestar, el teatro-fórum puede transformarse en un palco adecuado en el que podemos exhibirla en una transposición inofensiva y lúdica de los comportamientos mucho más agresivamente competitivos de nuestra rutina.⁹⁰ Las varias respuestas a la pregunta puesta en un teatro-fórum no serían más vistas como una etapa necesaria y preliminar a la elaboración de un punto de vista colectivo, ni como varias propuestas tácticas elaboradas por militantes de una misma organización, entre las cuales se debía escoger. Las intervenciones solamente serían demostraciones de las aptitudes de cada interviniente para resolver por su cuenta el problema presentado.

Este heroísmo individualista es de hecho una de las pocas opciones que quedan para la forma de existencia en un mundo entendido al mismo tiempo como en permanente mutación e incontrolable. El control que ejercemos sobre nosotros mismos sirve de garantía para que podamos adecuarnos a las mutaciones futuras como compensación al imposible gobierno del mundo.

Esto no impide que este *ascetismo* encuentre su justificación última en un orden económico que ultrapasa al individuo, puesto que él es expresamente concebido para hacer coincidir la conducta del individuo con el *orden cosmológico* de la competencia mundial que lo envuelve.⁹¹

El ritmo cada vez más intenso de las mutaciones del capital, así como el individualismo, hacen que la experiencia vivida se perciba cada vez más como siendo todo lo real. La derrota de las grandes organizaciones colectivas y la crítica promovida por el posmodernismo y sus grandes narrativas, también participan del crédito dado a los eventos tal y como fueron vividos por sus participantes. Este interés por los hechos concretos se expresa en el teatro, mucho más allá del

⁹⁰ A título de ejemplo concreto, recuerdo una sesión de teatro-fórum sobre racismo en el lugar de trabajo, donde las intervenciones se sucedían en escena para mostrar, una después de otra, cuánto el trabajador árabe era tanto o más competente que el blanco, además de ser más barato.

⁹¹ P. Dardot y C. Laval, *ob. cit.*, p. 424.

T.O., por un realismo de constatación que alaba la virginidad del mirar y del escuchar contra los conceptos, el análisis y los discursos políticos. Muchas veces, este tipo de espectáculos “no alcanza para arrancar las dramaturgias televisivas y no consigue inscribir esos destinos dentro de un horizonte de inteligibilidad”.⁹² La recusa de los actores dentro del T.O., la interdicción a todos de poner en escena otra cosa que no sea su propia vida, ¿no participa de la ilusión de que lo real solamente puede darse a través de la ausencia de cualquier mediación? Pero esta presentación directa, desnuda, ¿no conduce necesariamente a volver abstracto lo que en esas vidas presentadas podría colocarlas dentro de la historia, darles posición y condición dentro de una totalidad?

De hecho, gran parte del teatro político [...] no contiene la marca de la batalla política que estructura a su vez la cuestión social. No hay gran interés en establecer una muralla entre lo social y lo político, a clasificar, identificar uno y el otro, pero existen, al contrario, consecuencias si se recusa esta limitación de lo social (tanto como de la economía) y a estar atento a la manera en que la cuestión política trabaja el mundo y el movimiento social.⁹³

Reproducir lo cotidiano sin darse a la tarea de tratar los principios que hacen nacer este cotidiano, limita necesariamente la contestación de aspectos literalmente secundarios. El intento de duplicación en el palco de escenas de vidas oprimidas no lleva necesariamente al análisis de esas vidas en un cuadro mayor donde la posibilidad de transformación sea posible.

En un mundo empequeñecido, transformado en la yuxtaposición sinfin de puntos de vista particulares, ya no hay ninguna perspectiva global, ninguna coherencia posible de lo real. Es de alguna manera lógico que entonces todos los puntos de vista sean equivalentes, lo importante siendo que ellos puedan ser expresados en la escena, en un teatro-fórum o en otro lugar. Las relaciones de fuerza, posiblemente existentes entre esos puntos de vista, permanecen indefinidamente fuera del cuadro. Un ejemplo particularmente sobresaliente de esta

⁹² O. Neveux, *Politiques du Spectateur*, p. 95.

⁹³ *Ibidem*, p. 105.

diversidad, en que los antagonismos fueron excluidos, se dio en la Cumbre de los Pueblos⁹⁴ de junio de 2012, donde varios movimientos sociales compartían el ambiente con espacios de la Caja Económica y del Banco de Brasil, instituciones poco conocidas por su compromiso *por la justicia social y ambiental*.

Este aprecio tan unánime a una diversidad que renunció a todo vector de universalización que pudiera articular las diferentes contradicciones entre sí, se abre hacia una dinámica de diferenciación sin fin. Así, en el mundo de los encuentros y festivales del T.O. es cada vez más usada la expresión *Teatro dxs Oprimidxs*. La categoría dinámica del oprimido, que para Boal no “se define en relación a sí mismo sino en relación a su opresor”,⁹⁵ es puesta bajo la sospecha de ser normativa. Esta fragmentación en mónadas incommunicables, sin embargo, puede ser vista más como un resultado del fetiche que de la mercadería.

Además de eso este orden social [el capitalismo] genera la pluralidad y la fragmentación, tanto como genera la privación social, transgrediendo límites consagrados por el tiempo entre formas de vida y juntándolas en una *mêlée*⁹⁶ de idiomas, orígenes, orígenes étnicos, estilos de vida y cultura nacionales. [...] En ese espacio atomizado, marcado por una división proliferante del trabajo intelectual, una multiplicidad de credos, doctrinas y modos de percepción compiten por la autoridad, y esa consideración debe hacer vacilar a los teóricos posmodernos, para quienes la diferencia, la pluralidad y la heterogeneidad son inequívocamente “progresistas”.⁹⁷

Consideraciones finales

El 16 de febrero de este año (2014) será realizada en São Paulo la 1ª *Feria paulista antropofágica de opinión*, en la que 16 grupos de teatro de São Paulo se presentarán respondiendo siempre a una misma pregunta: “¿Qué piensa usted del Brasil de hoy?”. Esta pregunta es la misma de

⁹⁴ Reunión de representantes de organizaciones y movimientos sociales latinoamericanos, en la que se sientan posiciones sobre diversos problemas sociales. En 2012 se realizó en Río de Janeiro, de forma paralela a la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Desarrollo Sostenible (Río +20), bajo el lema “por la justicia social y ambiental”. (N. del E.)

⁹⁵ A. Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, p. 293.

⁹⁶ Lucha cuerpo a cuerpo. (N. de la T.)

⁹⁷ Terry Eagleton, “A ideología e suas vicissitudes no marxismo ocidental”, *Um para da Ideologia*, p.192.

la Feria Paulista de Opinión de 1968, dirigida por Boal. En la época, él escribe un texto exponiendo las varias intenciones de la feria. La feria tendría como función colocar en conjunto las diferentes tendencias del arte de izquierda para que se pueda analizar cada una de ellas, como un momento necesariamente superado, ya que producido por y para una coyuntura ultrapasada, y de pensar en nuevos medios para continuar la lucha a través de la dictadura.⁹⁸ Más allá de esos puntos programáticos, la Feria pasó a la historia como un acto de desafío frente a la dictadura. La clase teatral se organizó y entabló una lucha para que el espectáculo existiera. Seis meses antes del AI5,⁹⁹ los artistas oponían, como táctica al gobierno autoritario, la libre expresión de las opiniones frente a la censura.

Rehacer hoy una Feria de la Opinión tiene sin duda un sentido crítico, al equiparar la democracia de hoy con la dictadura de ayer, ¿pero estamos realmente evolucionando en la misma coyuntura? Si se utiliza el recurso de mostrar las opiniones, ¿puede tener una fuerza contra el sistema de dominación en el cual vivimos? ¿No estaríamos entrando en un mundo en el cual, justamente, democracia y dictadura no nombrarían regímenes que se excluyen completamente uno al otro?

Es solamente a través de un fino análisis de nuestra realidad y de la configuración que ella imprime en nuestras subjetividades que podemos determinar si sí o no tal dispositivo formal tiene algún potencial de negación frente al orden dominante. Este análisis, que vincule la forma de la coyuntura a las formas del T.O. no ha sido, hasta donde sé, todavía hecho y aquí apenas fue esbozado. Sé que queda mucho trabajo por hacer antes de poder concluir qué es lo que todavía puede ofrecer el T.O. para combatir este mundo.

⁹⁸ A. Boal, "¿Qué piensa usted sobre el arte de la izquierda?" en *Instituto Augusto Boal*.

⁹⁹ El Acto Institucional número 5, AI5, fue el quinto decreto emitido por el régimen militar brasileño después del golpe civil-militar de 1964 en Brasil. (N. de la T.)

Bibliografía

- Bensaid, Daniel, “Politiques de Marx”, en *Inventer l'inconnu* de K. Marx y F. Engels, París, La Fabrique, 2008.
- Benjamin, Walter, *Passagens*, Belo Horizonte, UFMG, 2006.
- Boal, Augusto, *Duzentos e tal exercícios e jogos para o actor e o não actor com ganas de dizer algo através do Teatro*, Lisboa, Cooperativa de Ação Cultural SCARL, 1978.
- , testimonio en *Brecht no Brasil*, Río de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1987.
- , *Stop: C'est magique!*, Río de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1980.
- , *Teatro Legislativo*. Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.
- , *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, París, Éditions La Découverte, 2004.
- , *Jogos para atores e não-atores*, Río de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2005.
- , *Teatro do Oprimido*, São Paulo, Cosacnaify, 2013.
- Brecht, Bertolt, *Estudos sobre Teatro*, Lisboa, Portugalia Editora, 1957.
- , *Écrits sur le Théâtre*, París, L'Arche, 1972.
- , *Teatro v. 2*, Río de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977.
- , *Historias do Senhor Keuner*, Porto Alegre, Prefeitura de Porto Alegre, 1998.
- , *Théâtre épique, Théâtre dialectique*, París, L'Arche, 1999.
- Candido, Antonio, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967.
- Chinyowa, Kennedy C., *Interrogating spaces of otherness; Towards a post-critical pedagogy for applied drama and theatre*, Melbourne, Applied Theatre Research, Vol. 1 Issue 1, 2012.
- Costa, Iná Camargo, *A hora do teatro épico no Brasil*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- , *Sinta o drama*, Petrópolis, Vozes, 1998.
- Cordrie, Lorette, *10 théâtres-forums, éducation à la santé et au vivre ensemble*, Lyon, Chronique Sociale, 2013.
- Dardot, Pierre y Laval, Christian, *La Nouvelle Raison du Monde*, París, Éditions la Découverte, 2010.
- Diamond, David, *Theatre for Living*, Oxford, Trafford Publishing, 2007.
- Dort, Bernard, *Le Spectateur en Dialogue*, París, P.O.L. éditeur, 1995.
- , *Lecture de Brecht*, París, Le Seuil, 1960.

- Eagleton, Terry, *A ideologia e suas vicissitudes no marxismo occidental*, en *Um para da Ideologia* (org. Por Slavoj Zizek), Río de Janeiro, Contraponto, 2006.
- Grosjean, Bernard, *Du Théâtre interactif pour (dé)jouer le réel*, París, Lansman Editeur, 2013.
- Marx, Karl, *O Capital*, v.1, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.
- Neveux, Olivier, *Politiques du Spectateur*, París, Éditions la Découverte, 2013.
- O'Sullivan, Carmel, *Searching for the Marxist in Boal*, Basingstoke, Research in Drama Education, v.6 n.1, p. 85-97, 2001.
- Pecaut, Daniel, *Entre le Peuple et la Nation*, París, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989.
- Peixoto, Fernando, testimonio en *Brecht no Brasil*, Río de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1987.
- Rancière, Jacques, *Moments Politiques*, París, La Fabrique, 2009.
- _, *La Méthode de l'égalité*, entrevista com L. Jeanpierre y D. Zabunyan, París, Editions Bayard, 2012.
- Segatto, José Antonio, *Breve Historia do PCB*, São Paulo, Livraria Editoras Ciências Humanas, 1981.
- Sève, Lucien, *Une introduction à la philosophie marxiste suivie d'un vocabulaire philosophique*, París, Éditions Sociales, 1980.
- Schwarz, Roberto, *Sequencias Brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _, *O Pai de Família*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- Weinblatt, Marc, *Theatre of the Oppressor*, in *Come Closer* (org. por Toby Emert and Ellie Friedland, New York, Peter Lang Publsiher, 2011.

ASPECTOS DE DIALÉCTICA: EL TEATRO DEL OPRIMIDO CUARENTA AÑOS DESPUÉS

*Sérgio de Carvalho*¹

Hace 40 años, Augusto Boal publicó su libro más importante y conocido, *El Teatro del Oprimido*. El libro fue finalizado en Buenos Aires y publicado en el exilio, en la época de la dictadura en Brasil. Como se sabe, el nombre Teatro del Oprimido fue dado por el editor Enio Silveira, a partir de uno de los principales capítulos del libro: aquel que relata una experiencia de teatro popular en Perú, ocurrida en 1973, cuando Boal contribuyó con las jornadas de alfabetización emprendidas por el gobierno revolucionario. La asociación con el trabajo del pedagogo brasileño Paulo Freire se volvió inevitable a partir de ahí. De hecho esta proximidad crítica existe: en el centro del proyecto del Teatro del Oprimido está la convicción de que aprender es hacerse sujeto de la historia —con miras a la transformación del mundo.

El título original del libro de Boal, *Poéticas políticas*, no quedó olvidado, pero se convirtió en un simple subtítulo. Sin embargo, era más claro respecto del objetivo central del autor: asumía que aquel conjunto de textos era una reflexión que nacía de un movimiento histórico anterior. Y que su principal orientación poética (en el campo de la cultura) era la dialéctica entre arte y sociedad, ya que detrás de aquella diversidad de experimentos teatrales estaba en juego la perspectiva de una revolución anticapitalista.

En estos tiempos actuales de conformismo crítico, no está por demás recordar, que el trabajo con el Teatro del Oprimido, solo tiene sentido como práctica política y cultural, que al mismo tiempo sea dialéctica y anticapitalista.

¹ Departamento de Artes Escénicas de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, vintem@uol.com.br

Cuarenta años después de la publicación del libro, estas expresiones parecen distantes. El nombre ganó repercusión internacional, más allá de América Latina. Grupos de Teatro del Oprimido se propagaron por más de 70 países. Las técnicas inventadas por Boal se multiplicaron de modo impresionante, inclusive en el Oriente. Movimientos políticos y manifestantes de todos tipos aun hoy buscan la obra de Boal cuando se trata de aproximar el arte y la lucha social. No hay duda, por lo tanto, de que su trabajo fue la última gran referencia para el teatro político en el mundo.

Es importante mencionar que algunos de esos grupos de Teatro del Oprimido se convirtieron, infelizmente, en apenas reproductores de un conjunto técnico vacío. Otros de ellos pasaron a ser tan solo comerciantes de una marca ideológica. Y aquello que era en el pasado un medio para la emancipación política, se convirtió en un fin de sí mismo. También el Teatro del Oprimido —difundido sin contenidos o metodología crítica— corre el riesgo de convertirse en un mecanismo reproductor de sí mismo, como cualquier mercancía. Es triste decir eso, pero muchas de las técnicas del Teatro del Oprimido son hoy negociadas como fetiches para la sustentabilidad profesional de los propios grupos.

En la brevedad de este encuentro nuestro, quiero plantear algunas razones del vaciamiento del trabajo de Boal, para que se entienda, por otro lado, su enorme fuerza potencial para la actualidad. No me interesa aquí el vaciamiento causado de fuera, por la ignorancia de los estudiosos del teatro contemporáneo, que perdieron el interés por el mundo y se confinaron en el esteticismo académico de las categorías posmodernas, ese es un debate que exigiría más tiempo. El hecho de que Boal no sea tema de estudios hoy en las universidades de Brasil tiene razones variadas. Quiero discutir las cuestiones internas de esa tendencia al formalismo que amenaza el proyecto del Teatro del Oprimido. Me interesa examinar aquí dos aspectos fundamentales. Sin ellos, creo que el Teatro del Oprimido pierde su sentido: el de la orientación dialéctica del proyecto, y el fondo histórico de la lucha de clases, que alimentaba aquel conjunto de técnicas, de contradicciones y fuerza simbólica.

El Boal dialéctico

Desde muy joven, Boal fue un artista dialéctico. Su interés por las formas en tránsito, por la movilidad, por la ambigüedad, atraviesa su

trabajo desde el inicio como director invitado del Teatro de Arena de São Paulo, hasta los últimos escritos sobre la Estética del Oprimido.

Su libro más personal, sus memorias imaginadas, se llama *Hamlet y el hijo del panadero*. Allí, varias veces él se refiere a la obra de Shakespeare, la más amada y nunca escenificada, *Hamlet*. El autor se define en comparación con el príncipe melancólico de Dinamarca: “la tragedia de Hamlet no es ser o no ser: es ser y no ser. Hamlet es los dos [...] y solo no sabe ser el mismo. Soy especialista en esa dicotomía”,² dice Boal.

Esta comprensión de que el ser solo es no siendo y de que los movimientos nacen de las contradicciones, son fundamentales en su pensamiento. Para Boal, radicalizar el teatro obligaba a negar el teatro; su visión dialéctica enfatizaba la temporalidad de las cosas: tenía una atención especial a la vida en flujo, pero también sabía que era preciso examinar las imágenes ambiguas, las formas estáticas de la dialéctica.

Boal se decide por el teatro en los años cincuenta, tras concluir sus estudios de química. Su interés por la metamorfosis de las sustancias y por los compuestos fundamentales parece haber sido transmitido al teatro. En los primeros trabajos importantes que realizó en el Teatro de Arena de São Paulo, él procuraba una cierta sistematización científica del teatro. No es de extrañar que usara la forma de los llamados *laboratorios teatrales* para transmitir sus conocimientos al elenco de aquella compañía de actores donde ingresó en 1956, recién llegado de los Estados Unidos.

Poca gente que practica el Teatro del Oprimido da la debida atención al hecho de que la gran mayoría de las técnicas descritas en los libros de los años setenta fueron creadas años antes, a partir de los cincuenta, en los laboratorios de teatro profesional de Arena. En aquel momento inicial, eran dos los principales horizontes de estudios del grupo y de Boal: el trabajo de actuación y el de la dramaturgia —teniendo en vista la escritura de nuevas obras brasileñas y politizadas.

Cuando vivió en los Estados Unidos, Boal conoció de cerca el trabajo del Actors Studio. En parte, los Laboratorios de Actuación del Arena recreaban aquel ambiente. Pero al conocer mejor la fuente del método norteamericano, Boal pasó a adaptar una serie de ejercicios inspirados en el trabajo de Stanislavski. El objetivo era desmecanizar

² Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro*, p. 127.

la interpretación convencional, impostada y retórica, aún común en el teatro brasileño, en favor de una vivencia más verdadera, realista e íntima del papel. Buscaba, al mismo tiempo, colectivizar el estudio de la historia: el papel pasaba a ser consecuencia del estudio general de la obra. Rigurosamente, Boal fue un director stanislavskiano, pero procuraba adaptar el método a su modo de ver: pasó entonces a describir —con objetos pedagógicos— una especie de estructura dialéctica interna de la interpretación, con bases hegelianas: el personaje no actúa apenas por una voluntad unitaria, él tiene también una contravoluntad que dificulta el propio acto. Esa fricción entre la voluntad y su contrario no es apenas una oposición simple: el querer versus el no-querer. La contradicción se modifica conforme el actor se relaciona con el otro actor-personaje. Así, Hamlet no contiene en sí amor y odio por Ofelia, el sí puede odiar-amar a la joven cuando percibe que ella está siendo usada por Polonio. Delante de los elementos en lucha, el actor estudia la interacción problemática entre esos procesos, que solo pueden ser comprendidos a través de lo que él llamaba *elección de una "dominante"*. Es claro que Boal sabía que era imposible capturar y fijar el movimiento fugaz de una relación entre personajes, pero quería ofrecer herramientas didácticas para que los actores pudiesen generar acciones contradictorias, y no apenas estados emocionales abstractos. En sus palabras:

Lo que me parece realmente importante es que el actor tenga tiempo para ensayar cada una de sus voluntades y contravoluntades aisladamente, a fin de mejorar, comprender y sentir —como un pintor que primero escoge los colores aislados y después las mixturas en el lienzo. [...] Por eso hacíamos tantos ejercicios de "motivación aislada", "contravoluntad", "pausa artificial" "pensamiento contrario", "circunstancias opuestas", etc. Todos tenían por objetivo proceder a esos análisis. [...] pero por más que se volteen por adentro, los personajes viven por fuera. Por eso, la "interrelación" es fundamental.³

El análisis, por lo tanto, es necesario para que se dé una síntesis en movimiento. La elección del aspecto dominante en la escena depende

³ A. Boal, *Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro*, p. 55.

de la relación con el otro actor. Por eso Boal decía también que el personaje no nace de dentro, sino de fuera, él viene del otro personaje, y entra por el ojo del actor. En sus palabras:

Para mí, es esta la base de todo espectáculo: dos actores se miran; el ojo es la parte más vulnerable del cuerpo humano, por eso buscamos, modestos, esconder nuestros ojos en momentos de emoción, u ofrecerlos en momentos de amor. El actor debe ofrecer su mirada, es en la mirada que nace el personaje. [...] el personaje no entra en el actor, él sale, sale por los ojos, el actor entra en el personaje de los otros. Entra por los ojos.⁴

Los Laboratorios de Actuación del Arena producían los mismos ejercicios que después —en el Teatro del Oprimido— serían transmitidos a campesinos y obreros, cuando Boal buscara transformar la función del espectador, para dejar de ser pasivo en el fenómeno teatral, y así convertirse en sujeto de acción dramática.

La segunda contribución fundamental de Boal para el Teatro de Arena y para toda una generación ocurrió en el campo de la dramaturgia. Boal sistematizó un método dialéctico de análisis y escritura de obras, muy semejantes al que proponían los actores.

De la misma manera que él hacía observaciones a sus actores acerca de que el drama no acontece en el acto pero sí en las dudas, en las dificultades y en las tensiones internas, él pedía a los jóvenes dramaturgos que buscaran estructuras de conflicto internos y externos a los personajes, de modo que esos conflictos generasen contradicciones y cambios de estado.

El actor debe “distanciarse voluntaria y emocionalmente lo más posible del punto de llegada”.⁵ Debe trabajar la contrapreparación de lo que va a acontecer. Del mismo modo, el dramaturgo debe estar atento a la lucha entre voluntad y contravoluntad que antecede el acto, y a la interacción contradictoria entre un personaje y los otros. Es necesario, por último, que ese sistema de conflictos subjetivos y objetivos se mueva, cuantitativa y cualitativamente.

Esa estructura, aparentemente esquemática de una posible dialéctica dramática (contradicciones internas de un personaje que entran

⁴ A. Boal, *Hamlet e o filho do padeiro*, p. 143.

⁵ A. Boal, *Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro*, p. 57.

en interacción con contradicciones internas de otro, y la relación se intensifica cuantitativamente hasta el salto cualitativo), inspiró a mucha gente que vio ahí la posibilidad de escenificar asuntos sociales y políticos que nunca habían entrado en el teatro brasileño. Nació así el drama social brasileño moderno. Evidentemente, Boal vio que ese esquema era insuficiente cuando los dramaturgos tuvieron interés en representar cuestiones más abstractas, ligadas a la economía o procesos de alienación que traspasan el campo de posibilidades de las acciones individuales conscientes. En otros términos, Boal percibió que en gran parte de las situaciones de la vida, la voluntad individual no determina nada, que somos actuados antes de ser agentes, que no es tan fácil ser sujeto de la historia.

Boal pasó a desenvolver, entonces, el estudio práctico de las formas épicas del teatro, más allá de la dialéctica dramática hegeliana, teniendo a Piscator y a Brecht como referencias centrales. Criticaba así, los propios principios idealistas de su visión dialéctica. Esa reflexión aparece en el libro *El Teatro del Oprimido* cuando discute personajes que no son sujetos de la acción dramática, sino objetos de ella; personajes que no tienen condiciones de actuar por voluntad, personajes en los cuales las necesidades sociales hablan más alto. Son esos los casos en que la forma teatral no puede más ser absoluta, encerrada en sí misma. La visión teatral necesita entonces —en las palabras de Boal— “mostrarse no como un ‘conflicto de voluntades libres’, como pretendía Hegel, sino como una ‘contradicción de necesidades sociales’, tal como es explicado por el materialismo histórico”.⁶

Como escritor de teatro, Boal trató pocas veces a esas figuras objetualizadas por los procesos sociales. La mejor obra escrita por él en el periodo del Arena; *Revolución en América del Sur*, de 1960, se distancia del patrón del conflicto de voluntades. Zé da Silva es un muerto de hambre que no llega a comprender el sistema económico que lo explota y lo lleva a la muerte. Boal no hace de él un héroe ni una víctima. La estructura en cuadros irónicos está más próxima de los números de payasos en un circo que del drama. Es una obra negativa. Boal dialoga, más que nunca, con el teatro épico-dialéctico de Brecht.

⁶ Cfr: “Hegel e Brecht: personagem sujeito ou personagem objeto?” en *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, y *Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro*.

Pero al contrario de Brecht, quien orientó toda su dramaturgia para el desmontaje ideológico del teatro, y que prefería ver los procesos generales en hombres cosificados, Boal creía que era importante destacar el papel de los individuos en la lucha de clases. Triste es el país que necesita héroes, decía Brecht. Boal nunca dejó de creer que la heroificación era, en alguna medida, necesaria en situaciones como la de América Latina.

Brecht lamentaba cualquier idealización, sabiendo que no podía huir de ellas. Decía “¿Cuándo llegará el tiempo en que será posible un realismo del tipo que la dialéctica pudiera proporcionar? Somos a todo instante obligados a idealizar, y por lo tanto, a hacer propaganda”.⁷

Boal, a su vez, era un idealista dialéctico atento al mundo, y que parecía confiar en las idealizaciones como categorías de transición, como herramientas para la acción.

El surgimiento del proyecto del Teatro del Oprimido debe ser comprendido a partir de esas coordenadas. De cualquier modo, tanto Boal como Brecht veían en el teatro la posibilidad de estudiar la relación contradictoria entre individuos y clases, y buscaban profundizar la investigación teatral para negar el propio teatro. Para ambos, los criterios estéticos debían nacer de la lucha social, y su teatro nacía del deseo de interferir en el tiempo histórico.⁸

Cuando fue obligado al exilio, estuvo en contacto con una nueva posibilidad de teatro popular junto a los campesinos; era este el fundamento utilizado por el Teatro del Oprimido: un conjunto de experimentos de laboratorio de dramaturgia y actuación dialéctica, devueltos para el mundo, y animados por la cultura política de una época en que los artistas se entendían como participantes de la lucha de clases.

El Teatro del Oprimido nació así, de una acumulación anterior y una crítica a los límites del propio teatro profesional. Para que el teatro sea revolucionario es necesario revolucionar el propio teatro, y eso ocurre cuando el pueblo deja de ser apenas el inspirador y el con-

⁷ Bertolt Brecht, *Diário de Trabalho: 1941-1947*, p. 75.

⁸ Aún en el último gran momento laboratorista de Boal en Brasil, que ocurre en torno del Teatro Periodístico, hecho por el Núcleo 2 del Teatro de Arena, lo que estaba en juego era la experimentación dialéctica: explorar la contradicción con el pensamiento dominante. El noticiero del día era escenificado en perspectiva crítica a la noche; no era simplemente un asunto periodístico, lo que el público veía, sino una técnica transmisible que cualquiera podría reproducir para tener acceso a otras imágenes de realidad. Boal buscaba retomar una técnica de propaganda aliada al concepto de las multiplicaciones de células: la herramienta debería ser capaz de adecuarse a la mano de quien la usa, la vida real organizaba la estética.

sumidor de arte y pasa a ser el productor. El libro *El Teatro del Oprimido* abre con la evaluación de la tradición central del drama occidental, aristotélico, con la verificación de que este se basa en la intimidación poética y política del espectador. Sería necesario por tanto ir más allá y activar literalmente al público: “El espectador, ser pasivo, es menos que un hombre y es necesario rehumanizarlo, restituirle su capacidad de acción en toda su plenitud”. En otros términos, es necesario que alguien diga *pare —stop—* y el propio espectador suba al escenario y cuente su versión de la historia, como ocurre con la técnica que Boal bautizó después como Teatro Fórum.

La propuesta reveló desde temprano su fuerza, aunque se basara en la simplificación teórica de decir que el acto de *expectación* es necesariamente pasivo. Como buen dialéctico, Boal sabe que ejercer la imaginación, el sentido crítico y la sensibilidad, son también *actividades* productivas. Depende del modo como la relación teatral se configura.

Sin embargo, Boal nunca dejó de estar atento a esa ideología de la acción contenida en el proyecto. El Teatro Fórum es apenas una de las técnicas del Teatro del Oprimido que, en mi entender, necesita ser combinada con otras. La misma fórmula que simplifica la cuestión, no obstante, asegura su circulación.

La invitación del teatro fórum a que el público represente su propia versión de la historia depende mucho de una cultura política y de una actitud dialéctica del mediador del debate, el *comodín* o *curinga*, sin el cual el juego puede convertirse en psicologizante o autorreferente. Boal sabía que la oposición opresor-oprimido puede acabar por mentir sobre el propio proceso de opresión, al individualizar de más el caso y ocultar las presiones sociales. Pero parecía creer en la capacidad de las personas de conectar el caso particular a una cuestión más general. De hecho, en los setenta, en tiempos de mayor politización, no necesitaba insistir para que los casos de opresión personal discutidos fuesen también ejemplares socialmente: eran los propios campesinos, trabajadores y estudiantes politizados que daban lecciones de dialéctica a los comodines sobre la “sobrevivencia anacrónica y deshumana de la propiedad privada de los medios de producción” que tanto determina rituales de posesión, obediencia, caridad y resignación. Boal no necesitaba criticar en demasía las tendencias al psicologismo que crean visiones moralistas sobre los comportamientos, porque la mayoría de

sus interlocutores ya pensaban que “somos lo que somos porque pertenecemos a una determinada clase social, cumplimos determinadas funciones sociales y por eso tenemos que desempeñar ciertos rituales sociales” opresivos, que también se cristalizan en nuestro cuerpo. De ahí el sentido de la confianza en la idea de que “liberarse es transgredir”. Hoy, entre tanto, quien dice eso en abstracto parece estar muy distante de cualquier posicionamiento político, por más que se pueda decir lo contrario.

Quien hoy se aproxime a las herramientas del Teatro del Oprimido, necesita, por lo tanto, recuperar sus contenidos politizados y su vocación dialéctica, sin los cuales el conjunto técnico puede transformarse en una forma vacía. Necesita enfrentar aquello que es la fuerza y el límite de ciertas técnicas como la del teatro fórum: la simplificación de los procesos sociales para que puedan ser representados en una escena realista permite la interferencia del espectador-actor, pero puede crear ilusiones sobre las posibilidades de la acción individual, cuando no hay cerca un mediador capaz de estimular la reflexión sobre las imágenes del mundo que están siendo construidas. Es evidente que Boal sabía eso, o tal vez no pudiese evaluar cuánto el mundo retrocedió desde el punto de vista crítico, pero su trabajo es una fuente de movimiento, basta que hagamos las conexiones históricas. Lo que no se puede olvidar, en tiempos formalistas, es que el Teatro del Oprimido nació para explicitar a través del arte “los mecanismos de la lucha de clases” y para ayudarnos a imaginar caminos posibles para el cambio social.

Bibliografía

- Boal, Augusto, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
- _, *Hamlet e o filho do padeiro*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.
- _, *Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
- Brecht, Bertolt, *Diário de Trabalho: 1941-1947*, volumen 2, São Paulo, Rocco, 2005.

EL TEATRO DEL OPRIMIDO COMO INSTRUMENTO CONTRAHEGEMÓNICO

Flavio Sanctum¹

Introducción

Cuando el teatrólogo brasileño Augusto Boal inició las investigaciones de su método, el Teatro del Oprimido, se fundamentó en el pensamiento de Karl Marx para, a través de escenas teatrales, representar la lucha de clases, cuyo conflicto antagónico se daba entre figuras como patrón/empleador, latifundario/campesino, etc. Pese a que el mismo Boal (1980) niegue que el Teatro do Oprimido fuera un teatro de clases, en la práctica las piezas tenían las características de un teatro proletario, probablemente herencia del Teatro Político de los años sesenta y setenta. Sin embargo, eso no desmerece su empeño en la transformación social y política de la realidad. En toda su vasta obra, Boal defiende un teatro en pro de los oprimidos; con el objetivo de transformar la sociedad capitalista, propone una nueva sociedad. Actualmente, las prácticas inspiradas en la metodología de Boal manejan un concepto más amplio de oprimido, atendiendo no solamente a la lucha de clases, independientemente de que esta suele ser la base de la mayoría de los problemas de los oprimidos. Últimamente, los problemas presentados en las piezas de los grupos de Teatro del Oprimido se extienden hacia temas sociales más específicos como racismo, homofobia o machismo, opresiones que tal vez en la discusión exclusiva de la lucha de clases no se hacen evidentes.

El Teatro del Oprimido no es un teatro de clase. No es, por ejemplo, un teatro proletario. Ese tiene como temática los problemas de una clase

¹ Curinga del Centro de Teatro del Oprimido, maestro en Estudios Contemporáneos de Arte y doctorando en Artes Escénicas.

en su totalidad: los problemas proletarios. Pero en el interior mismo de la clase proletaria pueden existir (y evidentemente existen) opresiones. Puede suceder que esas opresiones sean el resultado de la universalización de los valores de la clase dominante (“Las ideas dominantes en una sociedad son las ideas de la clase dominante” – Marx). Sea como sea, es evidente que en la clase obrera pueden existir (y existen) opresiones de hombres contra mujeres, de adultos contra jóvenes, etc. El Teatro del Oprimido será un teatro también de esos oprimidos en particular, y no solo de los proletarios en general.²

Aun sin explicitar concretamente que esa sociedad ideal sería la comunista, Boal se basó en la teoría de Marx, Engels y sus herederos como Brecht, para la construcción de su método artístico, hoy practicado en más de 70 países en todos los continentes. Para analizar la teoría estética de Boal en toda su complejidad, considerando su ampliación y perfeccionamiento desde la creación del método hasta la muerte de Boal en marzo de 2009, será necesario avanzar en el pensamiento marxista y tener en cuenta lo que filósofos como Roland Barthes y Antonio Gramsci defendieron. La sociedad reciente sufre un proceso de degeneración y dominación cultural en varios aspectos, lo que fue detectado por esos pensadores y apuntado también por Boal (2009), de forma diferente, en su última obra – *A Estética do Oprimido*.

En este ensayo analizaré dónde la teoría de Boal se complementa con las reflexiones sobre la sociedad y la cultura hechas por Roland Barthes y Antonio Gramsci a través de los conceptos de mito y hegemonía. ¿El Teatro del Oprimido puede ser entendido como un instrumento contrahegemónico en la lucha por una sociedad más justa?

1. Teatro del Oprimido y resistencia mítica

Desarrollado desde los años sesenta-setenta, el método del Teatro del Oprimido (TO) surgió durante la dictadura militar brasileña y sudamericana. Dentro de las prácticas del grupo teatral Arena de São Paulo, donde Boal era uno de los directores, eran experimentadas herramientas artísticas que proporcionaban un debate con el público sobre los problemas ocurridos en la época. Boal fue compañero de

² Augusto Boal, *STOP: C'est Magique*, p. 25.

grandes artistas de la escena brasileña como Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha, Plínio Marcos, Zé Renato, Amir Haddad, Chico Buarque, Nara Leão, entre otros.

1.1 El Teatro Periodístico

La experimentación del método se inició en Brasil con prácticas como el Teatro Periodístico, que eran escenificaciones de noticias periodísticas que mostraban las “entrelíneas” de los reportajes. En el periodo de la dictadura brasileña, la mayoría de los medios de comunicación eran dominados por empresarios y políticos simpatizantes del régimen militar. Por lo tanto, la manipulación de la información para el consenso popular era una regla en ese tipo de prensa. Gramsci ya detectaba en su época que los periódicos desempeñaban un papel de represión y construcción hegemónica. La creación de eslóganes enaltecendo a Brasil como “tierra buena para vivir”, el ocultamiento de los crímenes realizados por la dictadura, era acordado entre la prensa y el gobierno brasileño para calmar a la población y crear un ambiente confortable para la clase dominante. Con eso, el grupo de Boal estudiaba los reportajes impresos por los grandes diarios y buscaba percibir cuáles eran las manipulaciones que eran hechas en la construcción de la noticia. Como una forma de resistencia y denuncia, el grupo organizaba clandestinamente presentaciones teatrales con una nueva versión de la noticia: revelaban la opresión en la coerción ocultada por los medios burgueses.

Como medio privilegiado de que la burguesía dispone para expresar su voluntad, defender sus intereses económicos y preservar su poder político, los periódicos desempeñan, según Gramsci, la función de “partidos”, “fracciones de partidos” o “funciones de determinados partidos”.³

En ese proceso de creación y escenificación estaban artistas como Celso Frateschi, Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Denise Fallotico, Edson Santana y otros más que contribuirían en esa construcción. Era como un arma contra la dictadura subliminal utilizada por los medios de comunicación.

³ Eduardo Coutinho, *Mídia e Poder: Ideologia, Discurso e Subjetividade*, p. 51.

La forma de “teatro-periodístico” tiene varios objetivos. Primero, busca desmistificar la pretendida “objetividad” del periodismo: demuestra que una noticia publicada en un periódico es una obra de ficción. La importancia de una noticia en su propio carácter depende de su relación con el resto del periódico. Si en el encabezado aparece la tragedia de una joven que fue milagrosamente salvada después de echar al fuego sus ropas, desengañada por su amor—esta tragedia de primera plana reduce a simples condiciones de *jais divers* los sangrientos choques entre los guerrilleros palestinos y los mercenarios de Rei Husein. Si se le preguntara ¿Qué es más importante: la conquista del tri-campeonato o la sequía del Nordeste? El Ciudadano Kane, de Welles, respondería: “Ninguna noticia es lo bastante importante para valer un encabezado; que se ponga cualquier noticia sin importancia en el encabezado y esta se transformará en noticia importante!”. Así se manipula la opinión pública—el proceso es simple e indoloro.⁴

El Teatro Periodístico tiene nueve técnicas que buscan la desmitificación periodística. Estas van de las más simples a las más complejas en su ejecución teatral. En la Lectura con Ritmo, por ejemplo, los actores buscan descubrir qué ritmo se puede aproximar al contenido de determinada noticia. Ese ritmo debe revelar el fondo ideológico de la noticia, facilitando su entendimiento político. O el proceso inverso también puede ser experimentado, como utilizar un ritmo completamente diferente para la lectura de determinada noticia. ¿Cómo quedaría la noticia sobre el aumento de los intereses si fuera leído al ritmo de una samba o la victoria de un equipo de fútbol en canto gregoriano?. Lo importante es que los actores revelen los contenidos oscuros de la noticia.

Otra técnica más elaborada que ejemplifica la potencia del Teatro del Oprimido es el Teatro Histórico: después de que el grupo elige cuál noticia será trabajada, se investigan hechos ocurridos en el entorno de la noticia, por ejemplo, un estudiante es asesinado camino a la escuela. Se puede investigar y mostrar la violencia que ocurre con muchos jóvenes de comunidades pobres, la diferencia social, la educación precaria, etc. Eso será escenificado al mismo tiempo en que la noticia se lee. Cuando son manipulados y utilizados para crear

⁴ A. Boal, “Latin American Theatre Review”, *Revista Spring*.

una atmósfera de consenso popular, los encabezados periodísticos nos dan la dimensión histórica y política de los hechos ocurridos. El grupo, después de la investigación, escenifica esos hechos, revelando el aspecto sociopolítico que el periódico ideológicamente escondió.

Así, el Teatro del Oprimido, a través del Teatro Periodístico, puede ser un potente instrumento de desmitificación, pues permite a los participantes historizar políticamente lo que fue desprovisto de su contenido social. Y de acuerdo con Barthes y Gramsci, la manipulación de la sociedad a través de la comunicación también se da con el vaciamiento político de los acontecimientos.

Para Barthes⁵, el mito es la resignificación de una ideología popular o de la clase subalterna, despojada de su contenido político. Es una “voz” que representa a los oprimidos, pero transportada a los intereses de la clase dominante, y que es devuelta a las clases populares como algo nuevo. Tales elementos, acontecimientos, manifestaciones culturales son disociadas de los hechos históricos que la acompañan y que refrendan su importancia política para determinada clase social. De esta forma, sin la dimensión histórica y política, el contenido crítico de tal manifestación es adelgazado. Por ejemplo, en los años ochenta noventa la música funk de las comunidades cariocas tenía un aspecto de denuncia, de manifestación social, de reivindicación de sus derechos. Cuando los medios masivos se apoderan del ritmo de las favelas y “transforman” ese movimiento en producto, mercancía para las masas, se suprime la cuestión política, la denuncia, la resistencia social. Esa música es enlatada, masificada, mitificada por la industria cultural, del entretenimiento, que no tiene ningún compromiso con la transformación social. La “voz” de la favela es absorbida por la ideología de la clase dominante, reorganizada como mercancía y despojada de su contenido crítico para la misma población.

Otro ejemplo de cómo es el proceso de mitificación se encuentra en las novelas, donde los pobres, ya sea de las favelas o de los suburbios, son representados de manera jocosa, distorsionada. Esos personajes representan el punto de vista de su autor, que contribuyó con la ideología de la emisora de televisión, reforzando las imágenes corrompidas de esa población, que muchas veces se identifica y absor-

⁵ Roland Barthes, *Mitologías*.

be ese comportamiento, comenzando a actuar de la misma manera, yesas actitudes son tomadas como algo natural del pueblo. Coutinho complementa diciendo:

Y es la sociedad civil, comprendida como el conjunto de los aparatos privados de hegemonía —medios, escuela, iglesia, partidos, sindicatos, instituciones culturales (museos, nombres de calles, etc.)—, la que legitima (o contesta) la dominación. Y es en esa esfera —o medio propio de la cultura— donde actúan los intelectuales en la construcción y difusión del mundo de los grupos que representan. Y la que las clases dominantes crean, junto a la masa de la población, el nivel cultural y moral que corresponde a las necesidades de desarrollo de las fuerzas productivas.⁶ Y donde también los grupos subalternos elaboran “su modo de concebir el mundo y la vida en contraste con la sociedad oficial”.⁷

1.2 El Teatro-Foro

La metodología del TO se desarrolló en Argentina, Perú, Chile, hasta llegar a países europeos como Francia, Alemania, Austria. Boal, perseguido por sus ideas anticapitalistas, migraba por diferentes lugares del mundo, divulgando su autenticidad teatral. En esos viajes surgieron otras vertientes del método como el Teatro Invisible, Teatro Imagen y específicamente el Teatro-Foro, que es la más practicada en el mundo y, desde mi punto de vista, la más potente.

A partir de historias reales de opresión compartidas colectivamente, un grupo escenifica la situación que considera más urgente de ser denunciada. Para la construcción escénica son realizados diferentes procedimientos teatrales como juegos corporales, de interpretación, de creación de escenarios, vestuario y música. En esas actividades el grupo se expresa artísticamente, colocando impresiones personales sobre la situación ocurrida. Colores, imágenes, formas, todo lo que es incorporado a la escenificación necesita tener un significado, objetivo o no, que fortalezca la historia contada. El colectivo interpreta la escena con elementos creados, imaginados y discutidos en conjunto. La pieza deberá representar los sentimientos y la ideología de aquel grupo social.

⁶ Antonio Gramsci, citado en E. Coutinho, *ob. cit.*, p. 47.

⁷ *Idem.*

El objetivo es que la escena sea la “voz” de determinado grupo social y una contestación de la realidad mitificada, de acuerdo con Barthes. Por lo tanto, en el proceso de creación de un espectáculo de Teatro-Foro, el grupo se debe apoderar de los elementos artísticos para releer la realidad mitificada y presentar a la sociedad su punto de vista de esta misma realidad. Así, esa resignificación de lo real no será representada para la clase dominante, sino para los oprimidos, que a partir de su realidad pueden representar sus opresiones a través del teatro, y como resistencia, la voz robada y mítica. El Teatro del Oprimido propone que el propio grupo cree todos los elementos del espectáculo.

El primer paso sería la resignificación de los elementos de la escena. Por ejemplo, un celular que está intrínsecamente ligado al significado de tecnología, debe ser repensado a partir de qué representa para aquel grupo de oprimidos, en aquella situación de opresión. Por ejemplo, el personaje opresor puede tener un celular amarillo para representar la riqueza, o con piedras coloridas, o exageradamente grande como símbolo de poder. Los muebles de la casa del oprimido pueden tener varios brazos que no le permiten salir, o garras de monstruo o los colores del nazismo para representar la opresión y el miedo. Se debe incentivar un significado no realista, no determinado e instaurar la duda sobre cada elemento escénico. ¿Qué representa ese elemento para ustedes? ¿Cómo ese objeto puede ampliar la opresión que queremos presentar en la pieza? Así, todo elemento debe ser modificado de acuerdo con las ideas y sentimientos de aquel grupo de oprimidos: tamaño, color, formato, deben atribuir un nuevo concepto, con nuevas inspiraciones emocionales y políticas. Se debe crear un nuevo signo, que se aleje del significado real, mitificado, impuesto por la sociedad consumista en que vivimos. Es el ser humano que atribuye valor a los objetos a través de convenciones sociales. Boal decía que vivimos en una lucha sensorial.

Al final, es por la interacción semiótica, por la reelaboración y compartimiento de los signos, que los sujetos construyen sus identidades, organizan su visión del mundo, representando la realidad a partir de una determinada perspectiva y de acuerdo con sus intereses, anhelos y expectativas.⁸

⁸ E. Coutinho, *ob. cit.*, p. 44.

En todo proceso de creación escénica se pasará por el proceso de reflexión de los elementos reales como objetivo de la desmitificación. Tanto los objetos como el texto, la música, los movimientos de los personajes en escena, el escenario, deben representar la voz de los oprimidos, que encuentran en el teatro una forma de expresar sus sueños y anhelos de una realidad más digna y justa. “Nuestro objetivo estético es mostrar esas ideologías camuflajeadas de opiniones y revelarlas para que puedan ser destruidas, si ese es el caso”.⁹

2. *Arte hegemónico y contrahegemónico*

Es importante pensar que no es el simple hecho de hacer arte con la clase popular oprimida, lo que permite que el proceso de reelaboración semiótica al que se refiere Coutinho ocurra o sea una prioridad. Muchos grupos teatrales insertos en comunidades pobres son utilizados como instrumento de hegemonía cultural, a partir de una lectura gramsciana. Preparar actores para actuar en grandes emisoras televisivas, priorizando las necesidades del mercado, adaptando la autoimagen a lo que la TV anhela, solo fortalece la exclusión y la segmentación de la sociedad, manteniendo el ciclo de dominación a través del capital y de la propiedad privada. Son instituciones comunitarias que no despiertan en el oprimido su voluntad de luchar contra la explotación y desigualdad de todos los días. No solo nos referimos a grupos teatrales, ya que muchas instituciones ligadas a las artes y a la comunicación, como las radios comunitarias, grupos musicales o de danza, no hacen nada más que reproducir una cultura de masas, hegemónica y mitificada.

No es gratuito que en los lugares donde la presión social es más intensa y el Estado más opresivo, son más escasas y precarias las organizaciones político-culturales populares. En las favelas cariocas —y aquí vale utilizar la expresión gramsciana— las organizaciones pertenecientes a la sociedad civil son “débiles y gelatinosas”. Con excepción, y claro, de las iglesias, cuyo crecimiento es proporcional a la desesperación y a exclusión cultural de la población. Esta debilidad de las organizaciones culturales de las comunidades pobres solo puede ser comprendida como resultado de una deliberada opresión espiritual. Basta pensar en

⁹ A. Boal, *A Estética do Oprimido*, p. 211.

las instituciones de enseñanza, precarizadas por las políticas de educación; en las asociaciones de colonos, transformadas muchas veces, en sedes de la llamada “policía minera” o coaccionadas por el narcotráfico; en los partidos políticos, huecos, electoreros, sin función orgánica en la comunidad; y lo mismo en las escuelas de samba, controladas a fierro y fuego por el *jogo do bicho*.¹⁰ En este cuadro, el llamado “tercer sector”, despolitizado, patina entre el asistencialismo y el oportunismo. Y la propia “comunicación comunitaria”, es preciso que se diga, ya vivió días mejores.¹¹

Por eso no basta estar en una comunidad, en una escuela o sindicato trabajando con oprimidos para que el arte producido sirva como arma de liberación de la clase subalterna. Ese arte necesita tener objetivos contrahegemónicos, que den oportunidad al oprimido de mostrar su punto de vista de la realidad, para, a partir de ahí, transformarla.

Una Estética democrática, que otorga a sus participantes la capacidad de producir sus obras, va a ayudarlos a rechazar los productos pseudoculturales que son obligados a tragar día a día de los medios de comunicación, propiedad de los opresores. Democracia estética contra la monarquía del arte. [...] Debemos pensar el arte desde el punto de vista de quien lo produce y practica, no a partir de una perspectiva contraria a la nuestra.¹²

Sobre este punto, el profesor e investigador de cultura brasileña y comunicación, Eduardo Granja Coutinho, hace un análisis de artistas ligados a la samba carioca y apunta cómo la música es utilizada por determinados artistas como Paulinho da Viola y Bezerra da Silva como una voz popular. Esos cantantes y compositores representan una clase, y a través de sus sambas muestran las vivencias y opresiones de su clase.

También en música tenemos ejemplos como Geraldo Vandré o bandas de rock de los años ochenta como Legião Urbana, Barão Vermelho, Ultraje a Rigor, que criticaban a la sociedad con el punto de vista de una juventud ansiosa de tiempos mejores. En las artes escénicas

¹⁰ Juego de apuestas, parecidas al bingo o a la lotería, que se juega de forma ilegal en Brasil.
¹¹ E. Coutinho, en Raquel Paiva y Cristiano Santos, *Comunidade e contra-hegemonia: rotas de comunicação alternativa*, consultado en línea.

¹² A. Boal, *ob. cit.*, p. 167.

tenemos grupos de teatro popular como Tá Na Rua (RJ), Ói Nós Aqui Traveiz (RS), Cia Étnica de Dança (RJ), Carroça de Mamulengos (CE).

En el Teatro del Oprimido podemos percibir una resistencia a la hegemonía dentro de los grupos comunitarios, los GTO. Son diferentes grupos de oprimidos que se reúnen para, a través de la puesta en escena de sus problemas, abrir espacio para un diálogo entre actores y espectadores para transformar la realidad opresiva en que viven. Un ejemplo es el Grupo de Teatro del Oprimido Marias de Brasil, formado por empleadas domésticas que migraron del nordeste para Río de Janeiro. Ese grupo se ha mantenido desde hace más de diez años, y utiliza el Teatro del Oprimido para discutir cuestiones como derechos laborales, acoso sexual y explotación. Estas empleadas/artistas se han presentado en diversos lugares de Brasil, en teatros, y hasta en Brasilia en una manifestación por los derechos de las trabajadoras domésticas. Mientras este grupo manifestaba políticamente cuestiones pertinentes para todo el colectivo de empleadas domésticas, la Red Globo lanzó al aire la novela *Llenas de encanto*, que en teoría iban a mostrar la “vida” de las empleadas, sus problemas, carencias y deseos. Como vimos anteriormente, el concepto de mito en Barthes complementa la idea de hegemonía propuesta por Gramsci. En el mundo actual, la población es coaccionada no por las fuerzas armadas, sino por diferentes instrumentos de convencimiento y control social, para la manutención del Estado y del poder económico de la clase dominante. Uno de esos instrumentos, de acuerdo con Gramsci, es la comunicación, la cultura.

En líneas generales, la conclusión a la que Gramsci llegó fue que, en las sociedades industrializadas de “tipo occidental”, la dominación de las clases no se da solo por medio de aparatos de coerción, también por la “hegemonía”, esto es, por la búsqueda del “consenso” del dominado. La sociedad civil, la esfera de la cultura, aparece como una de las instancias de la lucha política.¹³

El Grupo Marias de Brasil concedió una entrevista especial respecto al tema de los derechos laborales de las empleadas domésticas, en el periódico *O Dia* (29/04/2012), diciendo que los conflictos de la novela

¹³ E. Coutinho, *ob. cit.*, p. 46.

de TV Globo no coinciden con la realidad de la tantas empleadas brasileñas. Una vez más, las acciones de los oprimidos son distorsionadas por la ideología de la clase dominante. Los medios no tienen el interés de ser para el pueblo un instrumento de reflexión, de reconocimiento de su imagen, más bien refuerzan las ideas capitalistas de consumo, donde todo se transforma en mercancía.

Claro que incluso dentro de los grupos de Teatro del Oprimido la conscientización política se da de forma lenta, ya que todos los días somos bombardeados con las ideas capitalistas. En esa misma entrevista, dos de las actrices del grupo confiesan que sueñan con hacer novelas en TV Globo. El proceso de transformación popular para la reflexión política necesita ser un trabajo arduo, continuo, labor de hormiga.

Otra forma en que se ha desvirtuado el Teatro del Oprimido consiste en utilizar la metodología dentro de empresas para que los empleados se tornen más productivos. En ese caso, no sería el método creado por Boal, pues según con el mismo, para ser TO precisa estar de acuerdo con los fundamentos filosóficos de su método. No porque se reproduzcan los juegos o ejercicios creados o sistematizados por Boal, significa que la práctica pueda ser denominada como Teatro del Oprimido. De acuerdo con el autor, se necesita tener una base ética y solidaria en favor de la transformación de la realidad a través del punto de vista del oprimido. En ese aspecto, los teatros en empresas o en situaciones donde el oprimido no sea el protagonista de esa acción, no pueden ser considerados Teatro del Oprimido. Según, Boal:

El TO es un método teatral que se manifiesta a través de la Estética del Oprimido, sistema con la misma base filosófica, social y política, que engloba todas las artes que integran el teatro. [...] El TO es un Árbol Estético: tiene raíces, tronco, ramas y copas. Sus raíces están clavadas en la fértil tierra de la ética y de la solidaridad, que son su savia, el factor primario para la invención de sociedades no opresivas. [...] El TO es el ensayo para la realidad —intervención concreta en lo real. No se trata solo de conocer la realidad, si no de transformarla en otra mejor— obra de los propios oprimidos conscientes, o conscientizables, con los cuales somos solidarios. Nuestra política es apoyar a los grupos de oprimidos cuyas políticas nosotros apoyamos.¹⁴

¹⁴ A. Boal, *ob. cit.*, pp. 185-186.

En esta concepción artística resulta difícil englobar al TO en prácticas que se diferencian de las que buscan la liberación de los oprimidos.



En un contexto general, observamos cómo la metodología del Teatro del Oprimido puede ser un instrumento que fortalezca la reflexión de las clases populares, creando espacios para la creación y reelaboración subjetiva de los individuos. Cuando tenemos la oportunidad de reinventarnos una realidad a través de las artes escénicas, podemos afirmar que la posibilidad de reflexión se amplía. Como toda obra de arte es una representación de lo real, el artista imprime en esa obra sus sentimientos, ideas y, consecuentemente, su ideología. Yo concuerdo con Boal cuando afirma que todo teatro es político, que hacer arte es, en sí, un acto político. Elegir no decir nada con el arte, hacer arte por el arte, ya es una opción política. Por eso, presumo que los artistas/políticos necesitamos utilizar nuestro arte como instrumento de transformación social. Apoyarnos en la estética como arma de desmitificación de la cultura y de desestructuración de la sociedad del capital. Como estamos en una guerra de los sentidos, de la cultura, de la información y de la comunicación, necesitamos utilizar las armas que la clase dominante usa contra nosotros. El arte es una de esas armas, potente, que puede liberar a la sociedad de la opresión y la dominación. “La construcción de un nuevo orden presupone la organización de una nueva cultura y, por lo tanto, de medios capaces de crear y expresar una voluntad colectiva contrahegemónica”.¹⁵

Bibliografía

- Barthes, Roland, *Mitologías*, Bertrand Brasil, Río de Janeiro, 2001.
 Boal, Augusto, *A Estética do Oprimido*, Garamond, Río de Janeiro, 2009.
 —, *STOP: C'est Maguique*, Civilização Brasileira, Río de Janeiro, 1980.
 —, “Teatro Jornal Primeira Edição”, en *Latin American Theatre Review*, Vol. 04, N° 02, Revista Spring, The Center of Latin American Studies - The University of Kansas, USA, 1971.

¹⁵ E. Coutinho, *ob. cit.*, p. 54.

Coutinho, Eduardo Granja, *Gramsci: a comunicação como política*, en Freire, João y Paiva, Raquel (orgs.), *Mídia e Poder: Ideologia, Discurso e Subjetividade*, Mauad, Río de Janeiro, 2009.

Paiva, Raquel y Santos, Cristiano (orgs.), “Comunidade e contra-hegemonia: rotas de comunicação alternativa”, Mauad, Río de Janeiro, 2008, en www.pixfolio.com.br/arq/1349113243.pdf (último acceso 22 de octubre de 2012)

TEATRO PERIODÍSTICO: MOVILIZACIÓN, PEDAGOGÍA Y CRÍTICA

Eduardo Luís Campos Lima¹

El Teatro Periodístico, inscrito entre las metodologías del Teatro del Oprimido, fue sistematizado y creado por primera vez en 1970, por un grupo de jóvenes artistas dirigidos por Augusto Boal en el Teatro de Arena de São Paulo. La teatralización de noticias con finalidad crítica fue programáticamente realizada por miles de colectivos en la época de la Revolución rusa y se diseminó por diversos países europeos en los años veinte, teniendo aún desarrollo posterior en Estados Unidos de América, en la década de 1930. Pero su configuración como forma de teatro, al mismo tiempo participativa y de denuncia, ocurrió solamente con la sistematización hecha por Boal.²

Al lado de Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal imaginó hacer una especie de revista semanal de noticias en el Teatro de Arena, en la primera mitad de la década de los años sesenta.³ El proyecto no fue llevado a cabo en aquel momento, siendo retomado cuando un nuevo grupo —formado por Hélio Muniz, Dulce Muniz, Elísio Brandão, Denise Del Vecchio, Edon Santana y Celso Frateschi— ingresó a la Arena, después de un curso teatral impartido por Cecília Thumim Boal y Heleny Guariba en 1968.

Boal y el elenco principal del Arena partió de gira al exterior y el núcleo experimental se quedó en Brasil, trabajando en las formas de puesta en escena de noticias. Había un objetivo práctico en llevar a escena materiales de la prensa: los textos publicados en periódicos ya habían sido previamente censurados, de manera que la pieza no nece-

¹ Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo.

² Ver Eduardo Luís Campos Lima, *Procedimentos formais no jornal vivo Injunction Granted (1936), do Federal Theatre Project, e de Teatro jornal: Primeira edição, do teatro de Arena de São Paulo (1970)*, Brasil, 2012, Tesis, USP.

³ Cfr. E. Lima, *ob. cit.*, p. 96.

sitaría ser sometida nuevamente a la censura. En aquel momento había una fuerte represión a las actividades artísticas, después del decreto del Acto Institucional no. 5, en diciembre de 1968. Al mismo tiempo, se trataba de un teatro de denuncia directa de la realidad social, algo que radicalizaba el programa de teatro de izquierda que el Arena practicaba.

Después del golpe de 1964, los vínculos entre los diversos sectores de la clase trabajadora fueron rotos progresivamente. La inmovilización directamente ocasionada por la intervención en sindicatos y por la persecución a los movimientos del campo generaba, adicionalmente, el cierre de los canales de comunicación con artistas y estudiantes de izquierda. En la segunda mitad de la década de los años sesenta, permanecía el movimiento estudiantil como frente masivo de resistencia al régimen —y era con ellos que los artistas politizados llegaban a actuar.

De hecho, el Teatro de Arena de São Paulo tenía cada vez más como su público de mayor número a los estudiantes. Los jóvenes creadores de *Teatro Jornal: Primeira edição* (como fueron presentadas las técnicas en formato de obra teatral), estudiantes o muy próximos al medio estudiantil, desde la fase de creación y ensayos abiertos trabajaban en unión con grupos de secundaria y universitarios, que participaban en el proceso y los debates de forma más o menos clandestina, ya que todavía no había autorización para las presentaciones.

Cuando Boal, de regreso del viaje, vio lo que los artistas habían creado, reconoció el potencial artístico del trabajo y sistematizó las formas de teatralización de noticias en nueve técnicas —lectura simple (o noticiario), dramatización, lectura con ritmo, acción paralela, reforzamiento, lectura cruzada, historial, entrevista de campo y concreción de la abstracción, reunidas posteriormente dentro de las metodologías del Teatro del Oprimido.⁴ En varios episodios de escenificación, eran abordados de manera radicalmente crítica temas como la tortura, la injusticia contra campesinos, las condiciones de trabajo a las cuales eran sometidos los estratos más bajos de la clase obrera y la oscuridad de una parte de la sociedad brasileña, representada en el congreso por políticos de la base de apoyo al régimen.

⁴ En *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Boal sustituyó la técnica entrevista de campo por lectura complementaria y aumenta una décima técnica, texto fuera del contexto. Con esa configuración, el Teatro Periodístico es practicado hasta hoy en decenas de países.

La sistematización amplió el carácter adicionador del Teatro Periodístico, pues facilitó su aprehensión y práctica en nuevos colectivos. En un texto producido por Boal en 1970 —llamado por los veteranos del Arena como *cartilla*—, son citados diversos casos de grupos formados después de asistir a la presentación de *Teatro Jornal: Primeira edição*. Debido a la coyuntura política del posgolpe, gran parte de ellos surgió entre estudiantes.

En la Universidad de São Paulo (USP) se dio una de las experiencias más importantes con el Teatro Periodístico, al inicio de la década de 1970. El núcleo inicial de la experiencia en la USP fue el Instituto de Geociencias, el cual alberga la licenciatura de Geología.⁵ Adriano Diogo, actualmente diputado estatal por el Partido de los Trabajadores (PT), en São Paulo, entró a la licenciatura en 1969. En aquella época ya frecuentaba desde hacía algún tiempo el Teatro de Arena; como militante estudiantil de secundaria, llevaba grupos de jóvenes para que vieran las piezas del colectivo. Con la sistematización de la metodología, Diogo llevó a Celso Frateschi y a Denise Del Vecchio a la USP, para compartir las técnicas y la formación de grupos.

La Acción Liberadora Nacional (ALN), organización de resistencia al régimen militar formada algunos años después del golpe de 1964 con la salida de Carlos Marighella del Partido Comunista Brasileño (PCB), era una de las principales referencias de militancia para una buena parte de los estudiantes que ingresaban a la USP en los años siguientes al Acto Institucional no. 5 (AI-5). En Geología, una buena parte de los activistas de izquierda tenían relación con la ALN —y el Teatro Periodístico fue practicado por estudiantes que estaban en mayor o menor medida en su campo político, como el mismo Diogo.

En 1969 y 1970, cualquier iniciativa de acción política y cultural se enfrentaba a enormes dificultades desde el principio, debido a la represión reforzada con el AI-5. Como relatan Adriano Diogo y Celso Frateschi, con ese panorama el Teatro Periodístico de Geología, posteriormente ramificado a otras unidades de la USP, tuvo un papel de reorganizador de la movilización cultural universitaria. Se crearon focos importantes de Teatro Periodístico en la facultad de Medicina, en Psicología y en Geografía, además de otras facultades.

⁵ E. Lima, “Na USP, teatro foi palco de resistência à ditadura militar”, *Revista Adusp*, p. 50.

La organización del colectivo de Teatro Periodístico inició con un núcleo de formación de los estudiantes, instalado, según narra Diogo, en un salón-laboratorio de ensayo en la Escuela de Arte Dramático (EAD) de la USP, conseguida por medio de la actriz Cláudia Alencar, que en ese entonces era alumna de la institución. En la “Escuelita de Teatro Periodístico”, como la define Diogo, los ensayos eran realizados a diario, a la hora de la comida y había reuniones los sábados.

Ahí y en otros espacios de la universidad, los actores del Arena buscaban impulsar la aprehensión acelerada de los elementos básicos del teatro de agitación y propaganda y de la metodología del Teatro Periodístico. Había en el proceso una diferenciación clara e intencional del modelo tradicional de formación teatral, liderado en aquellos años por la propia Escuela de Arte Dramático (EAD) de la USP. Los jóvenes actores del Arena, según Frateschi, consideraban la EAD una escuela conservadora, que formaba a sus alumnos para actuar en teatros como el Teatro Brasileño de la Comedia (TBC), “en los patrones de un teatro más europeo, culturalista, no completamente enajenado, pero con prejuicios más retrógradas”. Ellos identificaban una “manera de hablar de la EAD”, de la cual se burlaban y no querían aproximarse de ninguna manera.

Estábamos bastante en contra de la calidad artística del teatro que la gente llamaba burgués. El teatro tradicional no era lo que la gente buscaba. [...] Nos esmerábamos. La búsqueda estética no era puesta en segundo plano, pero era una estética diferente de la que se hacía normalmente en teatro. Buscábamos algunas innovaciones que considero significativas, que respondían a ese momento determinado. Creíamos que el impacto del espectáculo dependía fundamentalmente de su calidad artística, no del discurso, ni nada de eso. Nosotros aprendimos eso con Heleny, con Boal.⁶

En lugar de transmitir y de entrenar técnicas universales de actuación, las habilidades que se buscaban desarrollar partían de las necesidades determinadas por la actividad política de los practicantes. Según describe Frateschi, la técnica era resultado de la pregunta básica

⁶ Declaración al autor.

del inicio, sin ser un cuestionamiento previo y abstracto. “Creíamos que no había una manera teatral de hablar. La realidad y la pregunta que la realidad provoca son las que motivan la técnica —y no es la técnica la que se acopla a la realidad”,⁷ definían los creadores del Teatro Periodístico. El tema de fondo era, en el caso del Teatro Periodístico, la teatralización de una noticia —y estaban los nueve caminos sistematizados a seguir.

Tengo una noticia: ¿cómo la transformo en teatro? Esa era la pregunta, la técnica surgía de esa pregunta. No tenía nada que ver con la técnica de *playwriting* americana, así como no tenía nada que ver con la técnica de la postura corporal. Creíamos que la belleza estaba más en la expresión consciente de su propio cuerpo que en cumplir con un determinado modelo corporal o físico. Eso continuó y fue muy bueno en el trabajo posterior que hicimos en los barrios. Esa base pedagógica es lo que motivaba al Teatro Periodístico y es lo que me sigue motivando hasta ahora.⁸

Diogo define la formación que recibían en Teatro Periodístico como algo *muy rápido*. “Celso, cuando le hablabas de formación, se ponía nervioso, creyendo que queríamos volvernos actores [...] para nosotros era medio ‘vamos que vamos’”,⁹ cuenta. Denise Del Vecchio recuerda que, en aquellos tiempos, ninguno de ellos pensaba en seguir una carrera artística —el teatro era visto como militancia y la supervivencia debería surgir de otra actividad profesional.

Era fundamental para la configuración que el Teatro Periodístico asumió en el Arena y en el movimiento estudiantil la ruptura con la forma convencional de organización de la producción teatral. Con el golpe de 1964 y el AI-5, en 1968, se cerraron completamente los canales institucionales de acción política, a los cuales la izquierda había apostado. Boal y sus compañeros del Arena, comprendiendo los profundos cambios en la coyuntura, crearon una forma disociada de edificios teatrales, de la necesidad de recursos para producción y de la propia

⁷ Declaración al autor.

⁸ Declaración al autor.

⁹ Expresión que se usa para decir que se debe hacer lo acordado inmediatamente y sin detenimiento. [N. de la T.]

censura gubernamental. “No había ni una posibilidad de institucionalización. La idea de Boal es salir de la censura no haciendo teatro, sino transformándolo en un juego de sala —hacer en cualquier lugar, con técnicas simples, desconsiderando la censura”, define Frateschi.

En la USP, el proceso avanzaba radicalmente. No era posible disociar estética de política en ningún momento —y los militantes universitarios aprendían la lección rápidamente—. Según el testimonio de José Antonio Lima, estudiante de Medicina a partir de 1969 y también militante de ALN, la formación dada a los nuevos integrantes del Grupo de Teatro Medicina (GTM) y en el grupo de Teatro Periodístico de la USP era, a veces, violenta:

Los experimentos que hacíamos... Había gente que salía del teatro y nunca más regresaba. Reunían al grupo en un salón y prohibían irse. Y la persona tenía que irse, pero no la dejaban, entonces comenzaba a llorar... Hasta que terminaba: “Ese fue el experimento”. Y entonces nunca más volvían. No teníamos preparación para separar el individuo del activista. Creíamos que todos tenían que ser activistas. Entonces los tratábamos como activistas, como alguien que estaba en formación para ser activista. Perdimos mucha gente por eso, gente que hasta se quedaría y eventualmente se volvería activista, si les hubiéramos dado tiempo. Pero no teníamos mucha delicadeza, la cosa era brusca.¹⁰

Lo fundamental es que, en el ambiente universitario, la metodología del Teatro Periodístico una vez más se demostró eficiente para tratar de forma directa asuntos de la realidad social.

Diogo recuerda que el núcleo de Geología hizo una edición de Teatro Periodístico abordando noticias relacionadas con temas candentes de la época: el asesinato del militante de izquierda Olavo Hanssen, las obras de la carretera Transamazónica —gran proyecto de infraestructura de la dictadura— y el fin de la estabilidad en el empleo, con la creación del Fondo de Garantía del Tiempo de Servicio (FGTS).

La escena de la muerte de Olavo Hanssen era impactante, por materializar temas como tortura y asesinato por agentes del Estado, escasamente tratados en otros productos culturales de la época. “Dra-

¹⁰ Declaración al autor.

matizábamos [la muerte de Hanssen] mientras leíamos las noticias, con el relato de los forenses”,¹¹ narra Diogo.

La escena sobre la Transamazónica era representada por un *Curinga*, quien era al mismo tiempo Delfim Netto, ministro del régimen, y el mafioso Arturo Ui. Interpretado por Adriano Diogo, el *Curinga* realizaba un discurso laudatorio respecto a las obras de la dictadura, inmediatamente contrastado con las noticias sobre las muertes de indios y castaños y los daños a los manantiales.

José Antonio Lima recuerda una escena creada por el colectivo en que se teatralizaba la muerte de Guri, sospechoso de haber asesinado a un detective que fue atrapado por el Escuadrón de la Muerte, organización paramilitar formada a finales de la década de 1960 y famosa por asesinar brutalmente a criminales. En la teatralización de la persecución y asesinato de Guri, todos los elementos involucrados en el caso ganan un doble sentido: Guri representaba a un militante de izquierda forajido y el Escuadrón de la Muerte era al mismo tiempo la Operación Bandeirante (Oban), órgano central de la estructura represiva de la dictadura. “No podíamos hablar ni de guerrilla ni de la Oban, pero podíamos hablar del Escuadrón de la Muerte. Por lo tanto hicimos esa referencia”,¹² explica Lima.

Los ejercicios del Teatro Periodístico, de acuerdo con Del Vecchio, no siempre se basaban directamente en noticias de la prensa —muchas veces, eran abordados documentos o hechos de interés de la propia vida estudiantil—. Un ejemplo fue el Teatro Periodístico del “No puede”, organizado en la facultad de Medicina. Según Lima, un secretario de la facultad, políticamente conservador y riguroso en lo que se refiere a la moral y a las costumbres, expidió un decreto interno prohibiendo una serie de comportamientos, como usar sandalias, abrazarse, continuar en la facultad después de cierto horario. “Pero nosotros continuamos [haciendo todo eso]. Se expresó esa inquietud, tomamos el documento como material para un tipo de Teatro Periodístico. Fue una actividad casi espontánea que apareció”.¹³

Se formaron varios colectivos de Teatro Periodístico en la USP y en otros espacios en los que prosperó —Boal menciona la existencia

¹¹ Declaración al autor.

¹² Declaración al autor.

¹³ Declaración al autor.

de 70 grupos, poco tiempo después de la presentación de *Teatro Jornal: Primeira Edição*. La rápida diseminación estaba en la esencia de la metodología desde su creación, guardando relación con el programa expuesto por Boal en la “cartilla”:

En general, cuando se pretende popularizar el teatro, se pretende imponer al pueblo un producto acabado, hecho sin su participación y, a veces, sin sus puntos de vista. En Brasil, por ejemplo, se pretende a veces popularizar piezas reaccionarias de Pirandello, de Roussin, y en este sentido el teatro se vuelve tan popular como el hambre y la muerte antes de los años treinta. El Teatro Periodístico, al contrario, pretende popularizar algunos medios de hacer teatro —con el propósito de que el propio pueblo pueda utilizarlos, para producir su propio teatro. Haciendo una mala comparación: si tenemos rotativas, no pretendemos hacer nuestro periódico y popularizarlo —pretendemos ceder nuestras rotativas.¹⁴

Es nítida, por lo tanto, la pedagogía brechtiana y benjaminiana contenida en el programa del Teatro Periodístico. El dramaturgo alemán de obras de teatro Bertolt Brecht luchaba por un teatro en el que hubiera “colaboración entre participante y aparato”,¹⁵ y su colega Walter Benjamin, sobre la misma línea, definía la educación como “disponibilidad de los medios de producción intelectual”.¹⁶ Adicionalmente, el Teatro Periodístico cumplía, en aquel panorama de desarticulación de las iniciativas culturales existentes hasta el decreto del AI-5, un papel de movilización política entre los estudiantes. “Los grupos a veces se reunían, realizaban una pieza y enseguida ya estaban en el centro académico”, recuerda Frateschi —quien define la metodología como “la varita de vudú que llama a los espíritus que sobran a reunirse y volver a conversar”.¹⁷

Con la reorganización y la dificultad de disputar políticamente con el régimen en los espacios institucionales, muchos militantes del movimiento estudiantil se dirigen a las periferias. Entre los practicantes de Teatro Periodístico de la USP, varios llevaron la metodología a

¹⁴ Augusto Boal, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, p. 58.

¹⁵ Bertolt Brecht, “An Example of Pedagogics”, *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, p. 31.

¹⁶ Walter Benjamin, *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 135.

¹⁷ Declaración al autor.

comunidades de los suburbios, donde buscaban articular grupos de movimiento popular —los artistas del Teatro de Arena los acompañaron, recorriendo la zona metropolitana de São Paulo con las actividades experimentadas inicialmente en la USP. En escuelas secundarias e iglesias, el Teatro Periodístico se extendió a Teatro Seminario —los artistas estimulaban a los alumnos a presentar sus trabajos escolares de forma teatral— y en Teatro Biblia, en el que pasajes de las escrituras, como el libro de Macabeos, eran puestos en escena en situación crítica. La militancia cultural sumada a los estudiantes daba lugar a las iniciativas culturales del movimiento popular, que prosperaron por las periferias de Brasil a lo largo de los años setenta y ochenta. Y Augusto Boal, desde el exilio, creaba, a partir de esa primera forma de teatro horizontal y participativo, numerosas formas en las cuales actores y espectadores dejaban de presentarse como entidades separadas por una fosa profunda y la puesta en escena dejaba de ser un espectáculo para ser visto.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Boal, Augusto, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
- Campos Lima, Eduardo Luís, *Procedimentos formais no jornal vivo Injunction Granted (1936), do Federal Theatre Project, e de Teatro Jornal: Primeira Edição, do Teatro de Arena de São Paulo (1970)*, Brasil, 2012, Tesis, USP.
- , “Na USP, teatro foi palco de resistência à ditadura militar”, en *Revista Adusp*, octubre, 2013, pp. 50-60.
- Willet, John, ed., *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, Nueva York, Hill and Wang, 1964.

UN TEATRO DE NUESTRA AMÉRICA: EXPERIENCIAS ÉTICO-FORMALES DE AUGUSTO BOAL

Patricia Freitas dos Santos¹

Mas eu sou o exilado
Sela-me com teus olhos.
Leva-me para onde estiveres —
Leva-me para o que és.
Restaura-me a cor do rosto
E o calor do corpo
A luz do coração e dos olhos,
O sal do pão e do ritmo,
O gosto da terra... a terra natal.
Protege-me com teus olhos.
Leva-me como uma relíquia da mansão do pesar.
Leva-me como um verso de minha tragédia;
Leva-me como um brinquedo, um tijolo da casa
Para que nossos filhos se lembrem de voltar.
Mahmoud Darwish, *Carta do exílio*

Hablar hoy sobre Augusto Boal se revela como un desafío en dos frentes principales: uno de ellos es retomar la dialéctica entre arte y política, que ya parece una idea lejana sin cualquier sentimiento de nostalgia en la esfera académica e incluso por parte de algunos artistas —creo y espero que no todos—; la otra se encuentra justamente en lidiar con las contradicciones y dificultades típicas de un periodo en que existe, de cierta manera, la consolidación de un pensamiento de resistencia latinoamericana proporcionado por una experiencia común a diversos países periféricos: hablo del exilio.

Es motivo de gran satisfacción, por lo tanto, poder estar aquí, en territorio mexicano, donde Boal recibió su premio de honor en 1998,

¹ Universidad de São Paulo. Su investigación cuenta con la colaboración financiera de FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

hablando sobre un hombre de teatro que propuso de manera colectiva una nueva mirada para la forma teatral, utilizando una postura sobre todo ética. No puedo, así, dejar de expresar mis sinceros agradecimientos a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, principalmente a Ana Lucero [Troncoso], organizadora del evento, a Cecilia Thumim, por la ayuda ininterrumpida y a Sergio de Carvalho, mi principal incentivador.

El trabajo de Boal puede ser explorado de diferentes maneras debido a la amplitud de su producción. Boal comienza a escribir desde muy joven y mantiene ese hábito a lo largo de su vida. Son crónicas, novelas, críticas, manifiestos, memorias y obras teatrales, no todas publicadas y difundidas en Brasil. Creo que podemos tomar el Teatro del Oprimido como punto de convergencia y resultado de una constante autocrítica tanto de su producción hasta la década de los setenta, como de una convicción política compartida por la izquierda brasileña antes de la avasalladora invasión de los tanques en 1964.

Partiendo desde ese punto de reflexión, se pueden considerar centrales algunas cuestiones cuando pensamos en la sistematización y desarrollo del Teatro del Oprimido por el mundo, como: ¿en qué condiciones Boal produce *Teatro del Oprimido* y otras *poéticas políticas*? Y ¿cómo la actividad pedagógica estaba incluida en su trabajo al punto de extrapolar las barreras entre artista y público?

Aun teniendo que enfrentar la escasez de tiempo de la presentación, tales cuestiones deben ser por lo menos señaladas con vista a una mejor comprensión de un fenómeno mucho más abarcador que una creación estética.

El periodo de exilio (1971-1976)

De 1971 a 1976, Augusto Boal estuvo obligatoriamente exiliado en Argentina. Durante esos cinco años él escribió sus mayores obras teóricas, como *Teatro del Oprimido* y otras *poéticas políticas*, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. *200 juegos para actores y no actores con ganas de decir algo a través del teatro*; una novela: *Jane Spitfire*; diez crónicas; cinco obras teatrales, y dos musicales.

Boal había dejado Brasil en un contexto de contrarrevolución marcado por la hegemonía cultural de la izquierda, por el experimentalismo formal del tropicalismo y por el embrutecimiento de la represión con el AI-5 [Acto Institucional número 5]. Ese intenso remolino político

y cultural fue, en parte, responsable de una vasta producción teórica de Boal en los años setenta, la cual propone dialogar con países todavía insertados en un proceso de insurgencia popular, principalmente Argentina y Perú. Su experiencia con la derrota del movimiento de izquierda en territorio nacional se vuelve instrumento de crítica y distanciamiento sobre los acontecimientos en América Latina:

¿Qué podía decirle a los argentinos, sin ser uno de ellos? ¿Con qué derecho o con qué deber? ¿*Patinhas* por graciosa? ¿*Torquemada*, por verdadera? En Buenos Aires, yo continuaba hablándole a los brasileños: prometí no escribir nada sobre el peronismo: no podía entender que un hombre (Perón) y un partido (Justicialista) fueran, al mismo tiempo, extrema derecha e izquierda. (Lopez, el brujo contra Montoneros, guerrilla). ¡Mono viejo, no metí mi cuchara en esa *cumbuca*! Los peronistas tenían el mismo enemigo: ¡peronistas! Cantando: ¡Perón, qué grande sos! No podía funcionar. No funcionó.²

Esa postura autocrítica ante el ambiente histórico latinoamericano alcanzó a la mayor parte de los artistas e intelectuales brasileños que, aislada, buscaba resistir y mantener su posición ideológica, revisando antiguas concepciones de modificación del panorama político. Herbert José de Souza, *Betinho*, y Francisco Julião, líder de las ligas campesinas en Pernambuco, declaran el grado de aislamiento y fractura generados por la supresión de la libertad política: “Mi exilio comenzó incluso antes de dejar el país. ¡Cuando un hombre necesita esconderse es porque ya perdió la libertad! Ahí empieza el exilio, dentro o fuera de la patria”.³

Para Augusto Boal, su estadía en Argentina sería, en un inicio, un periodo de pausa de las actividades teatrales en Brasil, de máximo cinco meses. Boal terminó permaneciendo cinco años en Buenos Aires. Escribe la mayor parte de sus obras, inicia una serie de cursos por América Latina, participa en festivales internacionales, cuenta con la solidaridad de sus amigos en tiempos de crisis y se lanza a la aventura de ser padre —todo eso en un contexto llamado convencionalmente como *dictablanda* de Lanusse.

En esta misma época también dirige el grupo “El Machete” y monta algunas de sus obras teatrales, como *Revolución en América del Sur*, *Tor-*

² Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padreiro*, p. 293.

³ José Uchôa Cavalcanti, *Memórias do Exílio*, p. 79.

quemada, Estoy loco por ti, América y Tío Patinhas y la pastilla. El ejercicio de la pedagogía no se daba solamente como una preocupación en el plano simbólico, es decir, en la escritura de obras y en el trabajo de dirección, sino que funcionaba como una actividad propulsora de constantes preguntas sobre los deberes éticos del artista en la sociedad y de la función que el arte puede ofrecer a los latinoamericanos.

Boal resalta en *Hamlet* la fuerte red de conexiones entre teoría y práctica, entre pedagogía y quehacer artístico al afirmar: “En Argentina no conozco un solo director de teatro que no sea profesor. También lo fui y pude ganar mi sustento”. Podemos inferir que más allá del sustento, fue efectivamente a través de su desempeño como profesor que Boal se enfrentó con las complejidades que envuelven el teatro político.

Es en Perú, durante un curso de alfabetización, aún bajo la administración de Velasco Alvarada, que surge en realidad la ruptura del pacto entre palco y platea y, con eso, la posibilidad de sistematización de las técnicas del Teatro del Oprimido. Se trata de la historia de la gorda, como ustedes ya deben conocer. En caso de duda, recuento en líneas generales lo acontecido. Una señora, vecina de San Hilarión, le propuso a Boal que la ayudase a través de la elaboración de una escena a resolver un problema matrimonial. Esta señora, analfabeta, había descubierto que los papeles guardados por petición de su esposo, en vez de documentos importantísimos, eran, en realidad, cartas intercambiadas entre él y su amante. Enterada de la traición, ¿cómo debía proceder la esposa? ¿Qué armas podría ofrecerle el teatro?

La última solución fue presentada por una señora gorda y exuberante, y fue aceptada por unanimidad del público presente, hombres y mujeres. Dice la experta señora: “Usted haga así como digo: déjalo entrar, toma un palo muy largo y muy duro, y cuando él entre, pégame con toda tu fuerza, golpea bastante. Después de haberle dado una buena zurra, para que se arrepienta, tiras el palo, le sirves la cena, con mucho cariño y después lo perdonas [...] No satisfecha con la interpretación de la actriz, la gorda entró a escena, sustituyó a la protagonista y mostró cómo lo haría si estuviese en su lugar —se mostró interpretándose a sí misma, al interpretar al personaje.⁴

⁴ A. Boal, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.*, p. 142.

Obviamente el acontecimiento anteriormente narrado impulsó un pensamiento ético-formal que ya estaba en fase de maduración desde la creación de teatro periódico y de la escritura de “Categorías del teatro popular”.⁵ Y ese sentimiento de continuidad y deseo por la superación de las formas teatrales convencionales pueden ser comprendidos incluso en la estructura de *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*.⁶

La primera edición en portugués de la obra consta de cuatro partes. La primera, siendo más introductoria, es una tentativa de definir los principios aristotélicos de la tragedia como represores y coercitivos, y así afirmar la urgencia de un arte que, extrapolando su propio quehacer, contenga el germen de la transformación individual y social. La segunda y cuarta partes presentan textos escritos en 1962 y 1967 respectivamente, durante la fase Arena. Con eso, la obra parece prefigurar el teatro del oprimido como una nueva posibilidad de actuación teatral, sin dejar de establecer como eje guía para una reflexión ético-estética los trabajos del Teatro de Arena.

Queda, por lo tanto, clara la exposición de una incesante búsqueda por renovaciones formales de la escena con el objetivo de difundir un ejercicio teatral que funcionara como instrumento de conciencia crítica. Ya en 1964, Augusto Boal afirmaba lo positivo de atribuir al teatro una cierta *deformidad* a manera de resaltar la porosidad formal existente en el intercambio entre el quehacer teatral y las coyunturas sociales. No sería solamente una búsqueda para el pueblo brasileño, sino también por una revolución de las formas:

El teatro busca siempre presentar imágenes de la vida social. Imágenes perfectas, correctas, según cada perspectiva de análisis. Sin embargo, imágenes estáticas. El teatro tradicional intenta paralizar, fijar en el tiempo y en el espacio, realidades cambiantes. Poco se ha intentado traducir en arte el cambio, la transformación. Por eso, las nuevas realidades, los nuevos procesos de análisis, continúan utilizando las formas desgastadas, propias de otros procesos y realidades. El teatro es conceptualizable, definible: esta es su mayor limitación. Cuando afirmamos lo que es el teatro, negamos sus otras fuerzas.⁷

⁵ A. Boal, “Categorías de teatro popular”, *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, pp. 16-74.

⁶ A. Boal, 1980.

⁷ A. Boal, “Vivemos um tempo de guerra”, *Programa da peça Arena conta Zumbi*, p. 3.

La reflexión de Boal, cargada de dialéctica, es llevada a las últimas consecuencias en la década de los años setenta. La dificultad de tener sus piezas montadas, principalmente después del Acto Institucional no. 5, de su encarcelamiento y posterior exilio en Argentina, pone fin a perspectivas prácticas de alcance popular a través del teatro en Brasil y actúan como catalizadores de formulaciones internas al propio quehacer artístico.

No es por casualidad que, entre 1971 y 1976, Boal se encamina por la escritura de diferentes géneros, como la novela y la crónica, buscando alternativas de circulación en territorio nacional de sus trabajos a través de periódicos como *O Pasquim*. Sin embargo, su trabajo teatral continuaba prohibido en territorio nacional.

Con esto, la propuesta de constituir diversos focos multiplicadores se mostraba como una posible salida para el problema del artista exiliado. Faltaba la sistematización de diversas técnicas, la delegación de los medios de producción y el principio antidogmático como columna vertebral de un teatro sin fronteras:

Nosotros los latinoamericanos, que vivimos en países dependientes, víctimas del imperialismo económico, político, cultural, tenemos que reaccionar frente a este hecho; víctimas del imperialismo, podemos también ser sus destructores, si nos convertimos en sus más encarnizados enemigos [...] En Brasil —y en toda América Latina— tenemos que usar la samba. Nuestra danza es social. Procuremos el diálogo abierto; aún más, promovamos la transferencia al propio pueblo de los medios de producción teatral.⁸

Por lo tanto, Boal toma prestadas técnicas de trabajo nacidas en el seno del experimentalismo escénico y en plena efusión del momento, como la creación colectiva y la alegorización del país, alzándolas a posibilidades de intervención social.

Tal vez lo que más le interesaba a Boal en el método de trabajo llamado *tropicalista* fuera la tentativa complicada de producir una especie de dialéctica de formación nacional a partir de la formalización de las dificultades sociales. La combinación de la modernidad tecnológica,

⁸ *Ibidem*, p. 13.

el pop y la integración al imperialismo con el lado conservador del capitalismo periférico materializaba el *locus* latinoamericano en el orden mundial y posibilitaba, por parte de los intelectuales más lúcidos, un debate oportuno.

La fuga de los modos de producción comercial más allá de la búsqueda de un teatro que cuestionase los valores burgueses se constituían como asuntos del orden del día para el universo artístico de la década de los años setenta. El ataque sería individual y conductista, a manera de deflagrar mecanismos de represión internalizados y naturalizados:

Cuando la política se cerró para el macro, hubo también en la cultura, una migración para el micro, para los dispositivos particulares e incluso singulares que regulan el cuerpo. Psicología y psicoanálisis. Des-represión. Freud explica, la gente decía citando a Marcuse, Reich y Foucault: la represión sexual de la familia, que reproduce en el macro la represión económico-política de la legalidad del patrón capitalista y del padre secretario soviético. Marx. Lafargue: el derecho a la flojera. Otra vez, Oswald de Andrade, Trotsky y Bakunin se mezclaban con mucho Nietzsche, Freud y Marx en las llamadas revistas alternativas.⁹

También la literatura adquiriría un tono experimentalista, fenómeno descrito por Antônio Cândido como una “invasión de nuestra literatura por el género de la memoria”. Hay un aumento cuantitativo de ficciones autobiográficas, de novelas en primera persona y de una literatura intimista, llamada por Heloísa Buarque como “escritura de la pasión”.

Con todas las excepciones hechas por Boal en esa línea estética, hubo, a pesar de todo, adaptaciones formales a partir de una coyuntura latinoamericana insólita. La utilización de la improvisación como categoría de legitimación y de democratización del arte, el trabajo sobre el proceso y la responsabilidad de, por medio de la ilusión artística, crear individuos, fueron características extremadamente trabajadas por Boal para pensar toda una coyuntura histórico-política de opresión.

Augusto Boal inicia entonces una investigación sobre cuestiones de fondo sociológico con la intención de debatir la función del arte,

⁹ João Adolfo Hansen, “Pra falar das flores”, en: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo, Iluminuras, 2005, p. 71.

partiendo de su capacidad formal de generar sujetos sociales en un ambiente en que todos eran compulsivamente silenciados:

Y de la misma manera en que todas las personas son potencialmente artistas de teatro, así también todos los espacios son potencialmente espacios dramáticos y todos los temas son potencialmente teatrales. Todo puede ser teatralizado: las noticias del periódico, los discursos políticos, los *jingles*, etc.¹⁰

El teatro pasa a ser, para Boal, el espacio de transición. La dialéctica se hace presente en una práctica que pretende dar cuenta de la propia transmutación del personaje/actor/autor a través del “estar en el palco”. Como en la fábula de Xuá-Xuá, introducción a la obra *Juegos para actores y no actores*, la madre simbólica —y fundadora del arte teatral, de acuerdo con Boal— tiene que romper el lazo de identificación con su hijo para que se pueda descubrir como individuo:

¡Fue en ese momento que se realizó el descubrimiento! Cuando Xuá-Xuá renunció a tener a su hijo completamente para sí misma. Cuando aceptó que él fuese otro, otra persona. Ella se vio separándose de una parte de sí misma. Entonces ella fue al mismo tiempo actriz y espectadora. Actuaba y observaba: era dos personas en una sola —ella misma. Era espect-actriz. Como somos todos espect-actores. Descubriendo el teatro, el ser se descubre humano.¹¹

En síntesis, se puede llegar a la interpretación de que tal vez el sentimiento de transmutación del propio Boal, en tanto intelectual exiliado, haya pasado a acompañar sus reflexiones, como que objetivando la negación de la negación, la síntesis dialéctica de las múltiples dificultades no solamente brasileños, sino latinoamericanos, como afirma, finalmente, Octávio Ianni:

Esta es nuestra América Latina en la cual se inventan el paraíso y El Dorado, la civilización y la barbarie, el esclavo y el señor, el gringo

¹⁰ A. Boal, 1977, p. 55.

¹¹ A. Boal, *Juegos para actores e não actores*, p. 20.

y el criollo, el hombre cordial y la antropofagia, la raza cósmica y la democracia racial, la teología de la liberación y el realismo mágico, el golpe de Estado y la revolución socialista, Martín Fierro y Macunaíma, Próspero y Calibán.¹²

Y es en esa América Latina que necesitamos reiterar, propagar y divulgar la necesidad de la historización, de la memoria, de la dialéctica entre política y arte y, en fin, divulgar la urgencia de Augusto Boal.

Bibliografía

- Boal, Augusto, *Hamlet e o filho do padeiro*, Río de Janeiro, Record, 2001.
- _, *Arena contra Zumbi*, [s. e.], 1965.
- _, *Jogos para atores e não-atores*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.
- _, “O que você pensa sobre a arte de esquerda?”, en *I Feira Paulista de Opinião*, 1968.
- _, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- _, *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, Coimbra, Centelha, 1977.
- Cavalcanti, José Uchôa, *Memórias do Exílio*, [s. l.], Editora Livramento, 1976.
- Fernandes, Florestan, *Escritos políticos*, São Paulo, UNESP, 2011.
- Hollanda, Heloisa, *Anos 70 ainda sob a tempestade*, Río de Janeiro, SENAC, 2003.
- Ianni, Octavio, “Enigmas do pensamento latino-americano”, en *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, USP, 2005.
- Weffort, Francisco, *Formação do pensamento político brasileiro*, São Paulo, Ática, 2006.

¹² Octávio Ianni, *Enigmas do pensamento latino-americano*. p. 4.

GENERALIDADES DE LA ESTÉTICA DEL OPRIMIDO

Ana Lucero López Troncoso¹

En este trabajo busco reconstruir algunas generalidades de la teoría estética de Augusto Boal, poniendo especial énfasis en el concepto *arte*, como aparece en *Estética del Oprimido*, publicado en portugués en el 2009. El objetivo es ganar una mayor claridad conceptual, para poder reflexionar más profundamente sus implicaciones y los diálogos que podría entablar con otras corrientes de pensamiento, en especial con la teoría descolonial.²

Analfabetismo estético: estética anestésica

Boal reflexiona cómo el ser humano, aun desde ciertas etapas de su formación en el vientre materno, está percibiendo el mundo y asociándose con él. Incluso estos primeros encuentros con el mundo son estéticos y funcionan como

organizadores de las sensaciones a las cuales [la persona] atribuye valores y cualidades, a través de las cuales realiza deseos, huye del peligro y se integra al mundo físico y social. Esta forma de pensar sin palabras y de relacionarse con el mundo es una forma *estética* de conocerlo.³

¹ Facultad de Artes, BUAP. Actriz, directora y dramaturga. Maestra en Estética y Arte por la BUAP.

² Aníbal Quijano ha concebido la *colonialidad* como un *patrón de poder* que, velado tras el proyecto de la modernidad europea, ha posibilitado la reproducción de relaciones de dominación, gracias a la naturalización de jerarquías sociales basadas en la operación de dos ejes de poder: la idea de raza y la estructuración de un régimen de control del trabajo y sus recursos mediante la intervención del mercado capitalista mundial. La dominación que se ejerce en la colonialidad subalterniza muchas de las experiencias vitales del dominado, a través de la explotación económica, la exclusión social, etcétera.

³ Augusto Boal, *A Estética do Oprimido*, p. 62. [En portugués en el original. La traducción de esta y todas las citas de esta obra en este trabajo son de la autora].

De esta reflexión se deriva la siguiente tesis: la relación estética con el mundo genera conocimiento. Al vehículo de nuestras relaciones estéticas con el mundo se le llama, en la teoría de Boal, *pensamiento sensible*.⁴

Siempre lamentamos que en los países pobres, y entre los pobres de los países ricos, sea tan elevado el número de pre-ciudadanos vulnerables por no saber leer ni escribir; el analfabetismo es usado por las clases, clase o castas dominantes como severa arma de aislamiento, represión, opresión y explotación. [...] Más lamentable es el hecho de que tampoco sepan hablar, ver ni oír. Esta es una igual, o peor, forma de analfabetismo: la ceguera y sordomudez estética. Si aquella prohíbe la lectura y la escritura, esta aliena al individuo de la producción de su arte y de su cultura, y del ejercicio creativo de todas las formas de Pensamiento Sensible. Reduce individuos, potencialmente creadores, a la condición de espectadores.⁵

Con estas palabras, con las que inicia su última obra, Augusto Boal expone a grandes rasgos la que va a convertirse en una de sus tesis primordiales: lo que él llama *analfabetismo estético* (o *castración estética*) es un estado en el cual el individuo se siente incapaz de crear un producto artístico, está alienado de “la producción de su arte y de su cultura, y del ejercicio creativo de todas las formas de Pensamiento Sensible”.⁶ Sin embargo, a pesar de su convicción sobre su incapacidad creativa, el individuo continúa percibiendo una cantidad inmensa de estímulos, por lo que Boal propone la existencia de una *estética anestésica*.

La palabra *estética* proviene del griego *aísthetikê*, y quiere decir relativo a la sensación o percepción. La estética se convirtió en una rama de la filosofía cuando el alemán Alexander Gottlieb Baumgarten publicó su obra *Aesthetica* (1750), convirtiéndose desde entonces en el campo de estudio del arte y la belleza; sin embargo, en un sentido amplio, la estética sigue apelando primordialmente a la sensibilidad. Cuando Boal califica la estética producida por las clases dominantes como anestésica, se refiere al efecto que ciertos tipos de arte, medios de

⁴ Otros autores han pensado la sensibilidad como una forma de pensamiento. Cfr. Rudolph Arnheim, *Visual Thinking*.

⁵ A. Boal, *ob. cit.*, p. 15.

⁶ Anestesia tiene la misma raíz que Estética, más el prefijo “sin” y el sufijo “ia” para crear sustantivos abstractos. Anestesia significa *sin sensación*.

comunicación, publicidad y otros productos culturales pueden causar en sus consumidores.

Tal anestesia se manifiesta en actitudes y comportamientos, de los cuales Boal destaca: la obediencia no contestataria, el mimetismo, la falta de creatividad y la aceptación acrítica de “códigos, rituales, modas, comportamientos y fundamentalismos religiosos, deportivos, políticos y sociales que perpetúan el vasallaje”.⁷

Según Boal, la *estética anestésica* existe fundamentalmente por razones políticas, pues los intereses socioeconómicos de los sectores privilegiados de las sociedades son los que orientan y determinan los productos culturales que se crean y difunden para fortalecer el *analfabetismo estético* de los sectores oprimidos, mediante la imposición manipulada de las cosmovisiones e ideologías de los más poderosos.

La concepción estética de Boal

Boal no se contenta con denunciar los efectos que el *analfabetismo estético* produce en las sociedades mediante una *estética anestésica*. La Estética del Oprimido (EO por sus siglas) es, fundamentalmente, la reflexión teórica sobre una praxis concreta que busca, mediante la realización de procesos artísticos, revelar y combatir la opresión en cualquiera de sus formas, incluyendo la opresión estética.

La Estética del Oprimido, al proponer una nueva forma de hacer y de entender al Arte, no pretende anular las anteriores que ya pueden tener valor; no pretende la multiplicación de copias ni la reproducción de la obra, y mucho menos la vulgarización del producto artístico. No queremos ofrecer al pueblo el acceso a la cultura, como se acostumbra decir, como si el pueblo no tuviera su propia cultura o no fuera capaz de construirla. En diálogo con todas las culturas, queremos estimular la cultura propia de los segmentos oprimidos de cada pueblo. [...] Queremos promover la multiplicación de los artistas.⁸

Ahora reflexionaremos cuidadosamente sobre esta cita, para intentar comprender la concepción estética de Boal.

⁷ A. Boal, *ob. cit.*, p. 18.

⁸ *Ibidem*, p. 46.

- La EO propone una nueva forma de hacer y de entender al arte. En términos generales, Boal observa la tradición estética occidental desde la perspectiva que ha dado por hecho la existencia de dos clases de personas entre los que conforman las sociedades: artistas y no artistas. El estatuto de artista es concedido por lo general a cierto individuo que posee cualidades expresivas destacables, talento o habilidades técnicas especiales, sensibilidad refinada, etc.; cuya obra es valorada usualmente por un círculo especializado. Generalizando una vez más, nos atrevemos a afirmar que los estudios estéticos en Occidente subrayan la presencia de condiciones que distinguen a los artistas del resto de los ciudadanos, del resto de los humanos en general. Aunque estas condiciones sean variables de una teoría estética a otra, lo cierto es que están más o menos presentes en la mayor parte de ellas, creando una distinción que se suele asumir como más o menos cierta: no todas las personas son capaces de crear artísticamente.

Esta es la idea que Boal cuestiona con mayor severidad.

El arte [...] es necesario en todas las actividades humanas, en el trabajo, en el estudio y en el ocio [...] [por lo tanto] no debe ser atributo de elegidos: es condición humana. [...] Arte es derecho y obligación, forma de conocimiento y gozo. ¡Arte es deber de la ciudadanía!⁹

Esta tesis de Boal, que puede resultar controversial, es el fundamento de toda su teoría y la premisa a partir de la cual construyó su crítica y su método.¹⁰

Foucault asegura:

Las ciencias humanas no aparecieron hasta que, bajo el efecto de algún racionalismo presionante, de algún problema científico no resuelto, de algún interés práctico, se decidió hacer pasar al hombre (a querer o no y con un éxito mayor o menor) al lado de los objetos científicos, en cuyo número no se ha probado aún, de manera absoluta, que pueda incluirse; aparecieron el día en que el hombre se constituyó en la

⁹ *Ibidem*, p. 94.

¹⁰ Discutiremos en otro trabajo las implicaciones que esta tesis puede tener si la hacemos dialogar con la estética kantiana, por ejemplo, al confrontar el juicio desinteresado que el filósofo alemán asegura es el estético, con la visión de Boal de la creación artística como "deber ciudadano".

cultura occidental a la vez como aquello que hay que pensar y aquello que hay que saber.¹¹

Con una mirada crítica hacia las teorías establecidas, Boal señala la definición de lo humano que la estética, como disciplina filosófica, ha configurado y establecido como cierto; y la cuestiona.

No es sólo la categoría artista la que está en juego en este cuestionamiento, sino la condición humana, que en la perspectiva del autor, ha sido privada —filosóficamente— de uno de sus componentes: la creación artística. Boal afirma que la mayor parte de la población mundial se encuentra en una alienación respecto al ejercicio creativo, alienación que reduce a los individuos, potencialmente artistas, a sólo espectadores. Boal asegura que esta alienación “vulnera a la ciudadanía, obligándola a obedecer mensajes imperativos [...] sin pensarlos, refutarlos o siquiera entenderlos”.¹²

Boal asegura que *cualquier ciudadano* es, potencialmente, un artista; al hacerlo, el autor se pregunta qué tan legítima es la clasificación de la humanidad que la estética ha establecido. La categorización del conocimiento y de la humanidad cobró un auge importante desde el siglo XVIII; sobre ella Foucault realizó amplios estudios.¹³ Fue en el mismo siglo (entre 1750 y 1758) que Baumgarten escribió su obra, inaugurando la Estética como una categorización más sobre lo humano.

Podemos preguntarnos si la novedad que Boal asegura está presente en su propuesta estética, es tal. Para hacerlo, reflexionemos brevemente cómo y para quiénes las instituciones del arte han validado el estatuto de artista, respaldándose en gran medida, en los estudios estéticos. De todas las reflexiones que podrían tener lugar al respecto, destaquemos tres de las que más saltan a la vista:

Primera. Las instituciones del arte y sus disciplinas (historia del arte y estética, primordialmente) han concedido el estatuto de artista a un número considerablemente mayor de hombres. En comparación, muy pocas mujeres aparecen, por ejemplo, en los textos de historia del arte.

¹¹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 334.

¹² A. Boal, *ob. cit.*, p. 15.

¹³ Su pregunta por el saber (arqueología) usualmente centrada de 1961 a 1969; la pregunta por el poder (genealogía) de 1971 a 1976, y el asunto de la gobernabilidad, presente en su obra a partir de 1978. En su teoría nos interesa el estudio de los mecanismos de categorización que las humanidades emplean para establecer normas y la relación de estas con los dispositivos sociales de saber y poder.

Este hecho puede ser explicado desde múltiples perspectivas, pero queremos resaltar el impacto que ha tenido en el imaginario colectivo y en las condiciones de vida de las mujeres en la historia de Occidente, convirtiéndose en un círculo vicioso: una sociedad considera a las mujeres incapaces o limitadas para la producción artística, por lo tanto, no son reconocidas como artistas: como ninguna o casi ninguna mujer recibe en esa sociedad el estatuto de artista, se les considera incapaces o limitadas para la producción artística, y así sucesivamente.

La labor artística de Boal, que comenzara en la década de 1960, está inscrita también en los movimientos que lucharon por la reivindicación de la posición de las mujeres no solo en el arte, sino en la sociedad entera; los logros obtenidos por estos movimientos, dicho sea de paso, han sido y son muy meritorios. La perspectiva de Boal nos ofrece una plataforma para mirar la historia del arte, intentando vislumbrar lo genéricamente humano en ella. Se suma a las revelaciones que los estudios de género y otras disciplinas nos han hecho y que nos indican que la primacía de la visión masculina en el arte constituye un sutil pero efectivo instrumento de opresión: un mecanismo complejo y difícil de rastrear, pero que *existe*.

Segunda. Los individuos que han sido catalogados institucionalmente como artistas suelen pertenecer o estar relacionados con las clases privilegiadas de una sociedad.

Lo mismo podríamos pensar de estetas y críticos de arte; aun cuando en cada caso existen innumerables excepciones, podemos percatarnos que ciertos tipos de arte han favorecido, a lo largo de la historia, los intereses políticos y económicos de las clases altas. La mirada de Boal es especialmente crítica en este aspecto, pues reconoce en el arte un instrumento de dominación social y de perpetuación de mecanismos opresivos. Si Boal afirma que *todos* los seres humanos son potencialmente artistas, es porque piensa especialmente en la capacidad creadora de los individuos que pertenecen a las clases bajas: hombres y mujeres dominados, empobrecidos, incluso analfabetas. Cuando considera y él mismo es testigo de la capacidad creadora de estas personas, Boal no lo hace con la intención de catapultarlas al extremo opuesto de su condición socioeconómica, no pretende que su arte sea validado y legitimado por el aparato conformado por las instituciones artísticas creadas por personas adineradas; su intención es, más bien, crear *otro* aparato que pueda

pensar ese arte, es decir, otra estética en donde quepan las cosmovisiones de las clases menos favorecidas y que sea capaz de propiciar condiciones que impacten positivamente en su realidad socioeconómica y política.

Tercera. Se suele explicar que un individuo haya obtenido el estatuto de artista mediante la legitimación de una institución, la posesión de talentos, habilidades técnicas, genios innatos o debido a sus relaciones sociales; o bien, mediante la aparición de circunstancias concretas de su historia (por ejemplo, estudió con cierto maestro, en cierta escuela, realizó tal viaje, obtuvo tal influencia, vivió tal experiencia determinante, etc.). Cualquiera de estas explicaciones estipulan una diferencia de poder por encima de otros seres humanos contemporáneos al artista o no. Es raro que se explique el estatuto de artista debido simplemente a la condición humana del individuo.

Boal afirma que el arte es condición humana; su perspectiva nos puede ayudar a pensar el estatuto de artista que es otorgado siempre inmerso en estas relaciones de saber y poder; y al mismo tiempo nos propone reconocer que todos los humanos son artistas, aun si solo potencialmente, y que los matices que existen en la calidad de las obras de arte están determinados, allende las designaciones habituales, por la conciencia que de su propia condición humana posee el individuo que las realiza.

Podemos concluir que estas ideas nos ofrecen ciertos parámetros para pensar el arte y la estética, que si bien no son del todo novedosos, pueden considerarse como aportaciones valiosas para la reflexión epistemológica del arte pasado y actual. Sin embargo, es mucho más interesante su aproximación al arte cuando asegura: *La EO propone una nueva forma de hacer el arte*. La variación estriba en la deconstrucción de un presupuesto estético que establece que la creación artística está reservada para unos pocos privilegiados. La *nueva forma de hacer el arte* no es un *cómo hacerlo*: sino *quién lo hace*, y Boal afirma que ese puede ser cualquiera, en especial el oprimido. Esta tesis resulta novedosa especialmente para quien —de sí mismo— siempre ha creído lo contrario.

- La EO no pretende anular las estéticas anteriores que ya pueden tener valor

Boal no pretende crear una teoría estética más, puesto que su teoría estética es formulada a partir de la reflexión sobre una larga y compleja práctica.

- La EO no pretende la multiplicación de copias ni la reproducción de la obra, y mucho menos la vulgarización del producto artístico

Las expresiones artísticas que surgen en el marco de la estética del oprimido no pretenden inicialmente su inserción en un mercado del arte, pues buscan la objetivación de subjetividades individuales y colectivas para volver conscientes y públicos los mecanismos de opresión que se ejercen en las relaciones sociales; esta objetivación permite al artista descubrir de una manera intuitiva las responsabilidades de cada una de las partes involucradas en las relaciones de opresión. Ello no implica que el producto resultante no pueda tener un valor artístico per se.

- No queremos ofrecer al pueblo el acceso a la cultura, como se acostumbra decir, como si el pueblo no tuviera su propia cultura o no fuera capaz de construirla

Boal subraya la desigualdad de las relaciones establecidas, en la estética tradicional, entre artistas y otros miembros del llamado *mundo del arte*,¹⁴ con el resto de la humanidad, categorizada de forma general como espectadores o receptores. Hemos visto que su crítica cuestiona el presupuesto de que es un grupo privilegiado quien crea la cultura y la ofrece a los demás, al *pueblo*. Boal reconoce que en ese *pueblo* participa activamente cada uno de sus miembros al producir y reproducir elementos culturales en su vida cotidiana; por ello, Boal no asume una actitud de superioridad respecto al espectador: sus manifestaciones públicas (obras de teatro, exposiciones, conciertos, etc.) expresan abiertamente el deseo de ser construidas por todos los asistentes, y en ellas es tan respetado y valioso el creador como el público.

- En diálogo con todas las culturas, queremos estimular la cultura propia de los segmentos oprimidos de cada pueblo

Boal no desacredita cultura alguna. La razón por la que todas las culturas le parecen valiosas es porque considera que, al objetivar una subjetividad, una obra artística propicia la comprensión de otras realidades, de otras miradas. Si pone énfasis en la estimulación de la cultura de los segmentos oprimidos de cada pueblo, es porque los segmentos pode-

¹⁴ Cfr. Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*.

rosos de cada pueblo tienen los medios suficientes para estimular su cultura y difundirla, y así lo han hecho ya desde tiempos inmemoriales.

Es deber del ciudadano-artista, usando los mismos canales de opresión pero en sentido contrario[,] [...] destruir los dogmas del arte y de la cultura, demostrando que todos los seres humanos son artistas de todas las artes, cada uno a su manera. Son productores de cultura y no apenas boquiabiertos consumidores de la cultura ajena. No tenemos que ser mejores que nadie: tenemos que ser nosotros mismos, mejores que nosotros mismos.¹⁵

Boal busca una nueva estética porque se da cuenta de que puede ser un “[...] arma de liberación [...]”.¹⁶ Pero esta estética no pretende ser una confrontación violenta hacia otras estéticas, sino un diálogo franco en el que los menos favorecidos también tengan una voz que pueda expresar su visión de las cosas.

- Queremos promover la multiplicación de los artistas

Esta simple afirmación revela el carácter sentidamente humano de la propuesta estética de Augusto Boal. Su interés no está en la determinación de lo que son o no son las obras de arte, los objetos del arte, sino en las personas. Al partir de la premisa de que todos los seres humanos tenemos potencialmente todas las condiciones necesarias para crear productos artísticos, Boal deduce que, si una persona no crea arte, es porque no ha desarrollado tales condiciones. Desafiando el antiguo concepto de artista, la pretensión de Boal es brindar algunas de las herramientas a las que los oprimidos no suelen tener acceso: las de la educación artística.

Por lo anterior, se entiende *Estética del Oprimido* en dos sentidos complementarios:

1. La Estética del Oprimido es la praxis de una serie de ejercicios y técnicas de creación artística, que conforman la metodología del Teatro del Oprimido, pero que no son exclusivamente ejercicios de creación escénica. Incluyendo a los ejercicios teatrales, la EO usa

¹⁵ A. Boal, *ob. cit.*, pp. 75-76.

¹⁶ *Ibidem*, p. 94.

- herramientas de creación que provienen de diversas disciplinas, como la música, la danza, el arte conceptual, etc. Todos los ejercicios experimentados están destinados a despertar la capacidad creadora de los oprimidos, inherente a todos los humanos. En ese sentido, la EO sigue conformándose en las diferentes praxis de los grupos, incluyendo cualquier ejercicio o técnica que sirva para estos fines, y adaptando las búsquedas de otros grupos (incluyendo las prácticas originales de Boal) a las necesidades específicas de sus comunidades.
2. La Estética del Oprimido es, al mismo tiempo, el manifiesto estético de Boal, cuyos postulados se encuentran contenidos en su obra homónima.

Ahora resulta indispensable definir qué entiende Boal por arte, dado que su concepción estética se distancia de las teorías modernas y posmodernas. Buscaremos reconstruir, con una motivación casi arqueológica, el concepto de Boal sobre el *arte*. Para lograr nuestro propósito, resulta necesario que primero expongamos en qué consiste lo que definimos como *colonialidad del crear*.

La colonialidad del crear

La teoría descolonial puede considerarse una suma de proyectos críticos, nacidos para cuestionar la supuesta supremacía de la cultura europea y la razón moderna; ya que esta cultura ha sido globalizada, el arte que ha sido —histórica y simbólicamente— producido en su contexto tiene una fuerte carga de narcisismo, por lo que es necesario que esta pretendida superioridad sea objeto de crítica.

Las nociones que Boal propone resultan muy útiles para los fines de la teoría descolonial. Quijano piensa que, en la colonialidad, las culturas dominadas han sido “impedidas de objetivar su propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas, de modo autónomo, es decir, con sus propios patrones de expresión visual y plástica. Sin esa libertad de objetivación formal, ninguna experiencia cultural¹⁷ puede desarrollarse”.¹⁸ Augusto Boal, sin proponérselo, coincide plenamente

¹⁷ Tendríamos que acotar: ninguna experiencia cultural *genuinamente libre*.

¹⁸ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, *Capitalismo y Geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, ed. Walter D. Mignolo, p. 122.

con Quijano, pero además añade una dimensión ética y práctica a este razonamiento, cuando asegura que, para superar esta que llamaremos *opresión estética*, es necesario que los oprimidos se agencien ciertos medios de producción artística.

Boal utiliza una metáfora para describir a las opresiones estéticas. La noción de *invasión de los cerebros* busca explicar el efecto de dominación que está implícito en la “apropiación acrítica de significados y significantes [...]”,¹⁹ derivada del consumo de toda clase de productos culturales realizados, por lo general, a partir de canales de comunicación unívoca (en tanto que no suelen esperar ni obtienen, por lo general, una respuesta del público al que van dirigidos). Bárbara Santos define la invasión de los cerebros como una “dominación de ideas y de percepciones y la imposición autoritaria de concepciones preestablecidas de [lo] bello, cierto y deseable”.²⁰

Esta clase de opresión a nivel estético es un instrumento de lo que Mignolo y Maldonado Torres han llamado *colonialidad del ser*,²¹ al propiciar la invisibilización y la deshumanización.

Por deshumanización entenderemos: la negación, reducción o automatización de las capacidades del ser humano que le posibilitan, por lo menos potencialmente, ser más de lo que ya es. La deshumanización es un estado en el cual la persona concreta niega, reduce o automatiza su propia capacidad autopoética.

Para entender cómo las opresiones estéticas favorecen la colonialidad del ser, debemos tener claro que cualquier clase de manifestación pública tiene la potencialidad de colaborar en la construcción de imaginarios y afecta las subjetividades de quienes lo reciben. Todo arte, manifestado públicamente, tiene un impacto político, a pesar de las intenciones —conscientes o inconscientes— de su creador o creadora. Cuando un individuo o grupo vive una opresión estética, experimenta la invisibilización y el silencio.

Por otro lado, en la colonialidad, cuando el arte de los grupos oprimidos no reproduce o copia los cánones de belleza, verdad, bondad y cualesquiera otras ideas que prevalezcan en la concepción vigente

¹⁹ A. Boal, *ob. cit.*, p. 153.

²⁰ Bárbara Santos, “Teatro do Oprimido para empresas privadas: impossibilidades, incompatibilidades e absurdos”, *Metaxis*, p. 127. [Traducción de la autora]

²¹ Cfr. Nelson Maldonado Torres, “On the coloniality of being”, *Cultural Studies*, p. 21.

que del arte se tenga en ese momento, suele ser categorizado con nombres distintos al de arte, debido a su incompatibilidad con las ideas eurocéntricas de autor, aura, etc. Esto puede llegar a negar la posibilidad de que las expresiones de los oprimidos sean consideradas bellas, ciertas o deseables; por lo tanto, las subjetividades de sus creadores se verán minimizadas; y disminuidas serán también, en consecuencia, su lucha por el poder y su participación política, al haberseles negado la posibilidad de hacer aportaciones para la construcción de una cultura más abarcadora.

La mayor relevancia de este fenómeno de la colonialidad no estriba en la probable extinción del arte negado y su carga estética, filosófica, espiritual, etcétera; sino en las dificultades que se derivan de estos hechos, y que tornan más difícil la supervivencia de sus creadores y creadoras, por ejemplo: hambre, exclusión, falta de acceso a la educación, etcétera.

La invasión de los cerebros permite que los oprimidos —oprimidos estéticos— asuman que el arte más bello, cierto y deseable es aquel que valida cualquier institución hegemónica, y por lo tanto, ese tipo de arte se convierte poco a poco en el único posible. Este proceso implica que los oprimidos dejan de crear y se vuelven imitadores, falsificadores, admiradores ciegos del arte que les ha sido impuesto; el margen de creación que se permiten está restringido por parámetros que no fueron concebidos por ellos. Así se ha engendrado lo que hemos llamado, en un trabajo anterior, *la colonialidad del crear*.²²

La colonialidad del crear es una de las formas en las que se expresa la colonialidad del ser. Analicemos sus manifestaciones más evidentes.

- a) La colonialidad del crear: la convicción de la imposibilidad de crear.

Esta convicción forma parte de lo que podría ser un esquema valorativo de los oprimidos. Se trata de en una serie de creencias sobre la propia incapacidad de ejercitar potencialidades creativas que se poseen, pero que se desconocen, se temen, se rechazan o se infravaloran.

²² Tomamos como base para la presente sección, parte de un artículo anterior, titulado: “*Colonialidad del crear: Aportaciones de Augusto Boal para una estética descolonizadora*” escrito en coautoría con José Ramón Fabelo Corzo, el cual fue presentado en el VIII Coloquio Internacional de Estética y Arte, realizado en el 2013 en la ciudad de La Habana, Cuba.

Estos convencimientos, que han sido impuestos a los seres coloniazados, les impiden reconocer sus naturales expresiones artísticas, lo que suele disuadirlos de seguir realizándolas o bien, les puede desalentar para que frenen su natural desarrollo, y este nunca desemboque en una técnica más refinada. Por ello, estas expresiones minimizadas pueden quedar estancadas o contenidas en el marco de una tradición.

Esta manifestación de la colonialidad del crear podría explicarnos —en gran parte— por qué hay un número significativamente menor de artistas provenientes de cualquier latitud del Sur global,²³ cuyas obras han trascendido históricamente.

Invito al lector a comprobar este hecho, revisando cualquier libro de la denominada *historia del arte universal*. Se dará cuenta que el Norte imperial —así llamado por De Sousa Santos— tiene notables exponentes ante los cuales, en número, parecería que los artistas del Sur global palidecen. Esto no puede explicarse con argumentos de superioridad biológica, cultural, ni de ninguna otra clase; se trata de un efecto de la colonialidad.

b) La colonialidad del crear: el mimetismo.

Una de las expresiones más claras de la colonialidad del crear que buscamos definir, se encuentra en los distintos grados de mimetismo de muchos creadores del sur global que, experimentando la colonialidad del ser, aspiran identificarse con los creadores del norte imperial mediante la reproducción de contenidos y formas de las obras ya consagradas. Boal afirma: “[L]os opresores [...] conquistan el cerebro de los ciudadanos para esterilizarlo y programarlo para la obediencia, el mimetismo y la falta de creatividad”.²⁴

Estos artistas del sur, en una natural búsqueda de respuestas a sus problemas artísticos, acuden a los modelos del norte, donde esperan —y muchas veces logran— obtener herramientas que les permitan atender con eficiencia sus requerimientos creativos. Es común que estas herramientas y modelos no existan o no tengan óptimas condiciones en sus realidades latinoamericanas, afroamericanas u otras; por lo que

²³ “El Sur global no es entonces un concepto geográfico, aun cuando la gran mayoría de estas poblaciones vive en países del hemisferio Sur. Es más bien una metáfora del sufrimiento humano causado por el capitalismo y el colonialismo a escala global y de la resistencia para superarlo o minimizarlo”. Boaventura De Sousa Santos, *Refundación del Estado en América Latina*, p. 43.

²⁴ A. Boal, *ob. cit.*, p. 17.

resulta más adecuado que se inscriban en las escuelas del norte, que se inserten en sus proyectos estéticos, que se adjunten a sus maestros, etc. Si estos artistas regresan a sus contextos originarios, obtienen mayores oportunidades de éxito en las instituciones legitimadoras debido, en gran medida, a su franca adscripción al mundo del arte del norte, que sustenta de alguna manera la infalibilidad de su producción.

Una consecuencia adicional a esta problemática es que, ya que los artistas resuelven los problemas de su área mediante estos recursos (becas en el extranjero, estancias y residencias artísticas, giras, etc.), disminuye la presión social para que se creen las mismas condiciones en las realidades locales, lo que contribuye a que estas sigan sin existir.

El mimetismo de la colonialidad del crear existe mediante cánones, técnicas, modas, materiales, valores, ideologías y otros desarrollos que provienen de los creadores del norte, y que son imitados con mayor o menor fidelidad por los creadores del sur, en un afán por *blanquearse*, en un sentido metafórico. Es decir: ya que la idea de la superioridad de la *raza blanca* sigue siendo uno de los componentes más influyentes del imaginario colonial, el deseo de superación significa casi siempre alcanzar los ideales y paradigmas que esta metafórica raza blanca ha creado. Y es ese deseo por ser blanco, con todo lo que ello implica, lo que hace de ciertos mimetismos una expresión de la colonialidad del crear, pues en distintas disciplinas artísticas pueden existir diferentes dosis de mimesis, que obedezcan a otros deseos y búsquedas que no están relacionadas con la colonialidad y que incluso podrían tener aspiraciones emancipadoras.

En la historia del arte del sur global, y abarcando a todas las disciplinas, desde la arquitectura hasta la danza, podemos observar un sinnúmero de ejemplos de este mimetismo colonial en diferentes grados. Observar críticamente algunos episodios de la historia del arte del sur, nos podría revelar cómo son, en cierta forma, una reproducción calcada del original norte, con geniales adaptaciones y un toque de color local. El carácter transgresor del arte permite la filtración de elementos originales, y es imposible negar que las obras del sur están dotadas de muchos y genuinos valores; pero es necesario reconocer que, en esos innumerables ejemplos, fueron probablemente la colonialidad del ser y del crear las que orillaron a sus artífices a utilizar precisamente esos recursos extranjeros, en la búsqueda de su legitimación.

El mimetismo de la colonialidad del crear tiene un amplio impacto en la creación humana, no solo en el terreno de lo artístico sino en todas las creaciones de objetos, conceptos, formas de gobierno, apariencias o *looks*, familias, etc., que son conformadas con el anhelo consciente o inconsciente de ser más blanco.

El arte según Augusto Boal

Boal piensa que el arte es una condición humana. Ellen Dissanayake, la célebre bióloga, también afirma que “arte es un comportamiento potencialmente disponible a cualquiera porque todos los humanos tienen predisposición a hacerlo”.²⁵

A continuación esbozaremos una definición más precisa que nos permita comprender esta condición específica como Boal la concibe, para poder tomar distancia de la concepción eurocéntrica, construida desde el siglo XVIII y hasta nuestros días.

Cuando se trasladó el concepto *arte* de Europa a América, incluyendo los desarrollos teóricos que sobre él ya se habían formado en el Viejo Continente, se marginalizaron o se destruyeron por completo las expresiones estéticas de los indios, lo que suspendió la evolución de las mismas. María Sten nos ha legado una brillante investigación sobre lo que ocurrió, por poner un ejemplo, con el teatro náhuatl, que fue prohibido debido a su carácter religioso, y arrancado de raíz de entre las prácticas cotidianas del pueblo, lo que impidió su natural desarrollo.²⁶

El mestizaje, el sincretismo y otros procesos de hibridación y evolución cultural, no impidieron que la idea del arte continuara siendo el concepto a partir del cual se excluyeron o categorizaron, generalmente como inferiores, las expresiones indígenas y, en menor medida, las mestizas.

Boal dice: “Tenemos que repudiar la idea de que exista una sola estética, soberana, a la cual estemos sometidos [...]”,²⁷ y pone el énfasis en el enorme riesgo político que esto implica. Los conceptos de estética y de arte, en tanto funcionan como regímenes etnocéntricos, nos pueden dificultar —o incluso impedir— pensar en términos teóri-

²⁵ Ellen Dissanayake, *Homo aestheticus. Where art comes from and why*, p. 35. [Traducción de la autora]

²⁶ Cfr. María Sten, *Vida y muerte del Teatro náhuatl*.

²⁷ A. Boal, *ob.cit.*, p. 16.

cos sobre prácticas artísticas que no correspondan a su propio corpus filosófico. El sentido común que estos conceptos han construido, nos lleva a condenar como artesanía, terapia, activismo, o como cualquiera otra cosa, a ese posible *arte otro*.

Sin embargo, aseguramos que sí es posible concebir un arte otro, y que eso es justamente lo que Boal defendió, pues su visión no corresponde del todo a ninguno de los hegemónicos conceptos de arte que han sido legitimados académica e institucionalmente en el transcurso de la modernidad.

El autor asegura: “El arte de cada uno es el arte de cada uno. [...] José Carreras en el escenario de la Scala de Milán y el albañil anónimo construyendo su casa, cada uno tiene su voz y su arte”.²⁸ Parecería que Boal contribuye de manera escandalosa al relativismo implícito en algunas teorías posmodernas, pero afirmamos que no es así.

Para Boal, el objeto artístico es “una transubstanciación²⁹ [o traslación]³⁰ de una realidad, objetiva o imaginada, en otra sustancia diferente de la original [...]”.³¹ En otras palabras, cosa, materia que adquiere significación solo en la experiencia social.³²

Boal acota algunas condiciones para que dicha transubstanciación o traslación sea arte: primero, el amor mediante el cual ocurre dicha transubstanciación. Esta relación de amor dota al arte de una existencia multifacética, al estar en él proyectados una serie de elementos del imaginario personal del creador; al ser percibido por este como un ente único y al constituir, como fenómeno, algo imprevisible.

Creemos que para Boal, una obra de arte lo es en tanto sea la incontenible respuesta directa a una necesidad orgánica de expresión, que se experimenta como vital, sea cual sea su naturaleza (física, emocional, mental o espiritual), y es al mismo tiempo una forma de conocimiento subjetivo, que puede ser simbólico, que es sintetizado por el creador, y

²⁸ *Ibidem*, pp. 75-76.

²⁹ El término transubstanciación proviene de la teología católica y refiere a la transformación de la sustancia del pan y del vino en la del cuerpo y la sangre de Cristo en la eucaristía.

³⁰ Boal pone como ejemplo de traslación los *objets trouvés*. Estos casos “no cambian la sustancia, solo el lugar y su disposición en el espacio”. (A. Boal, *ob.cit.*, p. 42).

³¹ *Idem*.

³² Boal reflexiona en el carácter concreto del arte y el poder que ha ejercido en la historia humana. Resulta sorprendente lo mucho que se acerca, en su reflexión sobre el arte rupestre, a algunas de las conclusiones de especialistas del fenómeno, como lo son David Lewis Williams y Jean Clottes, en el sentido de que “[i]ncluso en tan lejana época, en el origen de la humanidad, religión y arte fueron instrumentos de desigualdad y de diferenciación sociales”. Jean Clottes y David Lewis-Williams, *Los chamanes de la prehistoria*, p. 98.

que debe cumplir, como condición, la posibilidad de apelar y contener la subjetividad de alguien más.

El arte es, al mismo tiempo, individual y social: al decir *nosotros*, descubrimos nuestro *yo* abarcante. Digo *yo*, y somos *nosotros*. Podemos estar todos juntos delante de los actores, bailarines o pantallas de cine, o podemos, solitarios, observar un cuadro o escultura [...] [:] la pluralización se efectúa, aunque invisible.³³

Reconstruiremos ahora la definición de arte que se encuentra implícita en *Estética del Oprimido*. Arte es aquella potencialidad humana que existe de manera distinta en cada ser humano, que es capaz de responder a necesidades expresivas orgánicas vitales de naturaleza física, emocional, mental o espiritual, para objetivar una subjetividad, mediante la transubstanciación o traslación de una realidad objetiva o imaginada, en otra diferente, que apela y contiene la subjetividad de alguien más, además de su creador(a) o creadores(as) y que es susceptible de desarrollo, mediante la adquisición del conocimiento necesario, el perfeccionamiento de las habilidades técnicas que permiten la objetivación y la experimentación transgresora que posibilita su evolución.

Hacemos una acotación: según Boal, todos los seres humanos son artistas potencialmente, aunque no todos hagan arte. Cuando un ser humano ha hecho arte, es artista. Si aún no ha hecho arte, aún no lo es, pero puede serlo. Esto puede parecer una obviedad pero es importante, pues el estatuto de artista deja de ser una marca ontológica colocada a los pocos seres humanos que forman parte del privilegiado mundo del arte, para convertirse en una marca ontológica humana. Así, un oprimido cualquiera —un *damné* sin ningún privilegio— puede siquiera concebir la posibilidad de agenciarse para sí la creación artística como una *tecnología del yo*,³⁴ que le permita explorar y transformar su subjetividad, y hacer públicas las objetivaciones que resulten de este proceso, para tener más y mejores oportunidades de transformar también su realidad socioeconómica y política.

³³ A. Boal, *ob. cit.*, p. 112.

³⁴ Foucault concibe las tecnologías del yo como aquellas que “[...] permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.” M. Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, p. 48.

Debe quedar claro que, para Boal, no cualquier objetivación de una subjetividad es arte, que su concepción no reduce ni vulgariza al arte sino, muy por el contrario, pretende restaurar su función social y problematizar su legitimación, para dignificar a aquellos sectores de la humanidad que se han visto perjudicados por el arte de la colonialidad.

También debemos subrayar que para Boal no es suficiente el develar la falsa inocencia del arte eurocéntrico y de sus cánones críticos, que giran alrededor del modelo kantiano sobre el juicio puro de gusto y otras nociones; recuérdese que Boal dedicó la mayor parte de su carrera y de su vida, a crear un método que ayudara a generar procesos estéticos específicos para la creación artística; él apostaba por el mejoramiento de la técnica, de la forma; pero motivaba la creación de nuevas y diversas técnicas y formas, que encajaran mejor con las necesidades expresivas de los que habitualmente no se pueden expresar.

La calidad de las obras de arte también constituye una de las preocupaciones de Boal, aunque en *Estética del Oprimido*, su interés principal es revelar la existencia de otros parámetros de verdad, belleza, bondad, fuerza, complejidad, etc., que nos permitan crear y apreciar el arte.

La metodología que él propone no es la única manera de lograr esos procesos, pero ha mostrado una efectividad muy importante, al ser una herramienta que ya se usa en todos los continentes.

El ejercicio artístico liberador

Al democratizar las herramientas de producción artística en sectores oprimidos de la sociedad, es posible el *ejercicio artístico liberador*. Lo definimos como la praxis de cualquier actividad que estimule la creatividad del individuo y el desarrollo progresivo de los que Boal llama canales estéticos (imagen, sonido, palabra) para lograr dos objetivos: por un lado, la búsqueda crítica de patrones opresivos que han sido impuestos de manera sensible y/o simbólica, y que han sido asumidos como propios; por otro, la renuncia consciente y progresiva a dichos patrones opresivos. Boal distingue al menos dos clases de artista,³⁵ posibilitados para realizar el ejercicio artístico liberador. A continuación, trataremos de definir estas dos categorías.

³⁵ Cfr. A. Boal, *ob. cit.*, p. 109.

1. *El artista erudito*: se trata del creador que se ha formado en alguno de los marcos institucionales del arte, llámese escuela, universidad, taller, etc. Este artista ha recibido herramientas técnicas y cierto grado de conocimiento formal de su disciplina; además posee cierto entrenamiento en ella, derivado del tiempo que haya dedicado a su estudio, ejercicio y experimentación. Es probable que este artista designe su actividad artística como su principal actividad económica.
2. *El artista popular*: se trata del creador que ha recibido algunas herramientas técnicas que le permiten experimentar una disciplina, aunque no posea el grado de conocimiento formal que de tal disciplina se considera necesario para la profesionalización institucional. Debido a que su actividad artística no constituye su principal actividad económica, el tiempo que dedica a su estudio, ejercicio y experimentación es reducido, y por tal motivo lo es también su entrenamiento.

Conclusiones

Las aportaciones teóricas de Augusto Boal en materia estética expresan una importante preocupación que, sumándose a la teoría descolonial, busca expandir los horizontes de reflexión en torno al fenómeno artístico y sus alcances. Además del innegable aspecto social y su complejo funcionamiento, Boal trata de devolver al concepto *arte* su plataforma humana, en un sentido universal. Las implicaciones del pensamiento estético de Boal pueden ser enormes, si nos arriesgamos a ponerlo en diálogo con otras teorías estéticas.

En una realidad como la nuestra, en la que el sistema económico neoliberal parece marcar las pautas axiológicas que determinan el pensamiento y las acciones de los individuos, resulta sensato mantener una postura crítica que contemple opciones alternativas de ser y de actuar, en especial conformidad con una corriente de pensamiento que apuesta por la dignidad de la humanidad en su conjunto.

Bibliografía

Boal, Augusto, *A Estética do Oprimido*, Río de Janeiro, Garamond, 2009.
Clottes, Jean y Lewis-Williams, David, *Los chamanes de la prehistoria*, Barcelona, Ariel, 2001.

- Danto, Arthur, "The artworld", *The Journal of Philosophy*, American Philosophical Association Eastern Division, 1964, vol. 61.
- De Sousa Santos, Boaventura, *Refundación del Estado en América Latina. Perspectiva desde una epistemología del Sur*, Lima, Instituto Internacional de Derecho y Sociedad, 2010.
- Dissanayake, Ellen, *Homo aestheticus. Where art comes from and why*, Washington, University of Washington Press, 1995.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1972.
- , *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Maldonado Torres, Nelson, "On the coloniality of being", *Cultural Studies*, Routledge, 2007, núm. 21.
- Mignolo, Walter, ed., *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Buenos Aires, Ediciones del Signo-Duke University, 2001.
- Santos, Bárbara, "Teatro do Oprimido para empresas privadas: posibilidades, incompatibilidades e absurdos", *Metaxis*, CTO-Rio, 2010, núm. 6.
- Sten, María, *Vida y muerte del teatro náhuatl*, México, SEP, 1974.

CREACIÓN COLECTIVA, SUBJETIVIDAD Y TEATRO EN DESPLAZAMIENTO

Laura Fernández Vázquez¹

La mayor parte de la producción del teatro actualmente está abocada a ser parte de lo que se conoce como las sociedades del espectáculo, en términos de lo dicho por Guy Debord. Es decir, que su función principal es la de ofrecer espectáculos de entretenimiento, distractivos, ajenos a cualquier reflexión significativa sobre la propia condición político-económica, y muchas de las veces concatenados a otras actividades (actorales, publicitarias, ideológicas, etc.) que devienen de la televisión o el cine comercial, y en un porcentaje mucho menor está el teatro, que hace eco de las vocaciones insurgentes, críticas o contestatarias.

No pretendo en este momento escribir un ensayo acerca del devenir histórico del teatro, sino que quiero abordar, de manera sistemática, mi experiencia con un tipo de actividad teatral particular que en teoría y práctica es capaz de abrir campos de interacción con los espectadores para propiciar condiciones para su transformación como personas, y confrontar así su condición de sujetos. Me refiero al Teatro del Oprimido, un teatro para actores y no actores, noción que fue acuñada por el brasileño Augusto Boal, y que a la fecha se ha convertido en referente fundamental de una metodología de trabajo estético y político comprometido con las causas de emancipación, justicia y transformación individual, cultural y social.

Augusto Boal, dicen Jane Milling y Graham Ley, es tal vez el más influyente de los *theoretical practitioners* contemporáneos.² También Mady Schutzman y Jan Cohen se refieren al Teatro del Oprimido (TO) como un ejemplo claro de la falsa separación entre teoría y práctica en el campo de los saberes humanos.³ Sin duda, todos ellos coinciden en su

¹ Docente de la Licenciatura en Teatro de la UDLA-P y facilitadora de Teatro del Oprimido.

² Jane Milling y Graham Ley, *Modern Theories of Performance. From Stanislavski to Boal*.

³ Mady Schutzman, "Brechtian Shamanism: the political therapy of Augusto Boal".

análisis con lo que afirma Gayatri Spivak al expresar que “la oposición entre teoría ‘pura’ abstracta y práctica ‘aplicada’ concreta es demasiado fácil y rápida”,⁴ dado que en la realidad social y cultural, a diferencia de la académica o la científica, no existe tal binomio separado de elementos, ni un presupuesto acerca de la subordinación de uno u otro, sino un complejo sistema de laberintos y pasajes de tránsito entre las reflexiones y las actividades, de tal modo que uno y otro se trascienden, se yuxtaponen, continuamente. Teoría y práctica son actividades interdependientes y complementarias, o como afirma Michel Foucault: “Ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro y se precisa la práctica para agujerearlo”.⁵

Además, cabe añadir que la utilización del TO no se refiere exclusivamente a un simple modelo de representación teatral, un modo de dirección, actuación, o una utilización del espacio escénico, sino a una serie de actividades de desplazamiento y de desarticulación de las funciones convencionales de los actores, los espectadores, así como del contexto, la cultura, los objetos, los espacios y el lenguaje. Está implícito el trabajo de la reflexión crítica, pero también el reconocimiento de sí mismo como entidad e identidad, la propia acción corporal en la interacción, y la exploración de los imaginarios, la emotividad y el riesgo/oportunidad de la transformación. Se parece a un laboratorio en el que se desencadenan procesos que no siempre se tienen completamente bajo control, y que la mayor parte de las veces producen un efecto que no se puede repetir. Se transita de la teoría práctica a la práctica teórica, lo cual conduce de nuevo a la reflexión teórica entrelazada a nuevas prácticas, sucesiva y continuamente.

Tal espacio de reflexión (o tal laboratorio) no es una experiencia a la que estemos acostumbrados en la vida cotidiana, pues las condiciones dadas —laborales, familiares, ciudadanas— son precisamente las condiciones que generan y mantienen las opresiones, marginaciones, diferencias e injusticias. Y son esas mismas condiciones las que restringen los pensamientos o las acciones críticas y divergentes.

En nuestro país vivimos en el miedo, la pobreza, la violencia, el hambre, el desempleo y la marginación. Estos asuntos no son la excepción

⁴ Gayatri Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista colombiana de Antropología*, p. 308.

⁵ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, p. 78.

a las reglas de vida de un planeta donde la mayoría de sus habitantes viven en condiciones de desigualdad frente a grupos minoritarios que acumulan recursos o viven en condiciones privilegiadas. La diferencia no parece ceder terreno a la justicia. Vivir con miedo, ansiedad, incertidumbre y resentimiento, nos lleva al silencio y a la inmovilidad. Y este silencio resulta especialmente conveniente para aquellos cuyo poder crece en esas condiciones.

Mi experiencia como practicante e investigadora de TO ha sido principalmente con mujeres objeto de opresión y es parte de lo que abordaré en este ensayo. Es claro que el planteamiento de TO permite entender cuál es el origen de esa condición, o de otras condiciones, pero, además, el TO puede ser una forma de dar visibilidad y voz a quienes han sido silenciadas o marginadas. Asimismo, los vínculos que resultan del trabajo pueden crear redes solidarias que permiten interpelar e interpelarse sin el temor intimidante que paraliza, y con la claridad que viene de defender el derecho universal a la existencia y a la inclusión.

Las experiencias que mencionaré se llevaron a cabo en la ciudad de Puebla a partir del 2007, como un proyecto descentralizado e independiente, estrechamente vinculado a ciertos contextos culturales, estéticos y de derechos humanos con los que el TO se empata como propuesta, y en los que afirma y defiende que todas y todos somos artistas, simplemente por nuestra condición de ser seres humanos. A partir de este método, esta experiencia logra desdibujar las fronteras que tradicionalmente separan a la teoría y la práctica, la estética y la política, el actor y el espectador, el teatro y la vida.

Mi acercamiento a este método se dio a partir de una convergencia de circunstancias que me impulsaron en esa dirección. Mi actividad actoral previa me mostró las limitaciones del quehacer convencional. En Puebla, las escuelas de teatro son un fenómeno relativamente reciente y existe poco reconocimiento a esta actividad en tanto práctica profesional. En general, no logra constituirse como un modo de subsistencia plausible. Son comunes los grupos teatrales cuyos miembros se han formado directamente en los escenarios, quienes dedican la mayor parte de su tiempo a labores ajenas a la profesión artística para subsistir. Existen, claro, los apoyos para la producción artística y eso permite pagar parte de los gastos de las producciones, y en ocasiones, lo recabado en taquilla da la oportunidad de seguir adelante con unas

monedas en los bolsillos. Sin embargo, la gente de teatro difícilmente podemos vivir únicamente del trabajo de actor o director. Esto nos lleva a vivir una doble vida: la de trabajador y la de artista, y eso merma los procesos creativos. Por otra parte, aquellos quienes logran hacer del teatro su única actividad, se ven obligados a trabajar simultáneamente en diferentes puestas en escena, comerciales o experimentales, regenteando los tiempos que le requiere cada apuesta teatral.

Todo esto deja poco espacio para la reflexión, la investigación, la formación o la búsqueda de nuevas formas de expresión. Es fácil sentirse cansado de ello. Aprender teoría, experimentar modelos, leer acerca de las problemáticas teatrales, conocer de otras experiencias, todo eso es colocado a un lado del frenesí de estar sobre el escenario. Sentí la necesidad de encontrar en mi trabajo una herramienta de transformación individual y colectiva, y en el 2006, después de diez años de trabajar como actriz, decidí parar y reflexionar sobre mi propio quehacer. Ingresé al doctorado en Creación y Teorías de la Cultura en la Universidad de las Américas Puebla con la intención de sistematizar mi búsqueda bajo la tutela de otros investigadores y someter a discusión, con compañeros de otras disciplinas, mis dudas acerca del hecho escénico: ¿por qué disminuye la asistencia a los teatros? ¿Dónde se puede hacer teatro que no sean los espacios tradicionales? ¿Qué objeto tiene producir teatro en una sociedad que está llena de injusticias? ¿Para quién se hace el teatro? ¿Es posible transformar la realidad personal o social a través del teatro?

Durante la exploración de una posible definición teórico-práctica de la teatralidad no convencionalizada, indagando, seleccioné la metodología de TO como mi objeto de estudio, ya que ofrecía problematizar tanto la inquietud del quehacer teatral con la reflexión del pensamiento crítico simultáneamente, y además, que ello se concatenaba con el devenir de la modernidad en que vivimos, sin oponerse ni evadirse de ello. Este quehacer no es posible sin la colaboración y la confrontación; es decir, el TO no arranca a partir de un texto escrito *ex profeso*, sino que es necesario acudir a los procesos mismos de construcción y deconstrucción de la realidad. Pronto quedó al descubierto en mi investigación que la creación colectiva tiene un lugar destacado en la metodología.

El TO es relevante en este aspecto, pues se caracteriza por buscar la ampliación de las formas y las experiencias de conocimiento que

tienen su base en las prácticas materiales, sensibles y corpóreas de los individuos. Permite que, a través de la práctica escénica, el cuerpo muestre y exprese su particular relación con su realidad social y su subjetividad: permite hacer visible su estado actual. Pero no queda en eso, sino que además se ofrece, se despliega, como un espacio para la transformación del sujeto, en la medida en que dialoga con sus opresiones internas y reinventa sus relaciones con los opresores externos. Augusto Boal define su proyecto en estas palabras:

El Teatro del Oprimido es un sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana, que hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e inter-subjetivos. El Teatro del Oprimido se desarrolla a través de cuatro aspectos fundamentales: artístico, educativo, político-social y terapéutico.⁶

Las personas que hacemos teatro, por la propia naturaleza de ello, nos cuestionamos si existe una conexión entre la obra, la representación, el espacio escénico, el mundo social o político, o si aquel existe como un universo autónomo, que si bien refleja los acontecimientos sociales o humanos, se mantiene en el terreno de la ficción. Este cuestionamiento se resuelve en el TO de una manera singular, como un vaivén, pues la dramaturgia se construye a partir de la realidad (corporal, estética, laboral, familiar, social, etc.) directamente vivida por los individuos que forman parte del proceso del TO en cuestión, sean o no sean actores. Este primer paso exploratorio de imágenes y palabras (los juegos y ejercicios de interacción) se convierte en un segundo paso cuando se lleva al espacio escénico para su representación. Pero aquí tiene lugar un giro importante, pues la obra representada podrá ser modificada por los espectadores (quienes son llamados espect-actores por esa razón) en todas y cada una de las ocasiones en que se presente, para que sean ellos quienes propongan soluciones a las problemáticas dramatizadas.

De este modo, a la manera de un laboratorio de imaginarios, el público es invitado a abandonar su tradicional estado anónimo, y se

⁶ Augusto Boal, *El arcoiris del deseo*, p. 21.

aceptan plenamente sus propuestas, sugerencias u observaciones para con la obra. Aún más, se le convida a *llevar a la práctica* sus propias sugerencias sustituyendo a alguno de los personajes e interactuando con los restantes, para coadyuvar al protagonista a superar sus obstáculos y situaciones de opresión. O incluso, en el mejor de los casos, se le pide tomar el lugar del protagonista y ofrecer una solución viable para su opresión. Finalmente, esa interacción se traduce en una reflexión colectiva que en ocasiones tiene la forma de un debate o una discusión al final de la obra, lo cual es el tercer paso en el proceso de problematizar y solucionar una situación dada. Al finalizar la obra, las personas regresan al mundo cotidiano, pero en ellos se espera que se opere un cambio que se mueve entre la conciencia social, la subjetividad, la corporalidad y la reflexión intelectual. Han adquirido un recurso: un imaginario de posibilidades para salir adelante de una situación injusta, que tal vez les permita tomar impulso para transformar su propia vida a través acciones concretas probadas en el laboratorio de TO.

Se podría pensar erróneamente que este énfasis puesto en la condición de injusticia social convierte el proceso teatral en una actividad simple de politización o de propaganda partidista, pero ese no es su trasfondo ni su intención. Lo que debe quedar claro es otro proceso: el proceso de devolver la herramienta teatral de la representación de sí mismo a las personas oprimidas para que a través de ello puedan articular y sostener alguna voz que no ha sido escuchada con claridad ni sonoridad. No se trata de utilizar esta metodología con fines de adiestramiento sino con fines de expresión. Por eso, el trabajo previo con los individuos se da a partir de exploraciones subjetivas, corporales y expresivas, que van avanzando lentamente para tocar la esencia del malestar de la opresión, y poder así mostrar, en la representación, todos los lados posibles de su realidad existencial.

Además, evidentemente, no hay alguna actividad humana que esté desvinculada de la política. El argumento de Aristóteles en el siglo IV a. C. expuesto en *La Poética*, acerca de que el arte y la política debían ser asuntos independientes es erróneo, pues no comprende que la tragedia griega al hablar de los reyes, la guerra, el Estado, la obediencia, la religión o la lucha por el poder, y al designar las fallas humanas como las causantes que llevaban a los protagonistas a la catástrofe, y a los espectadores a la catarsis, lo que produce es precisamente un efecto

ejemplar y conformador en ellos, de aceptación política del estado de las cosas, anulando su posibilidad de transformación. Tal efecto sobre el público, aplicable aún hoy en las representaciones escénicas, cinematográficas, televisivas, tiene que ver con sostener y mantener un estado político dado, un orden de las cosas, una jerarquía de valores específicos que neutraliza en los espectadores su necesidad de participar y transformarse en la vida social.

Más que preguntarnos sobre la pertinencia de comprender el arte o el teatro como una actividad política deberíamos preguntarnos qué clase de acción política estamos invocando con el teatro que hacemos. La mayor parte de los dramas que se abordan en la cultura de masas se avocan a la descripción de modelos de vida materiales y afectivos que son ajenos a nuestra realidad, pero aun así logran su cometido de volverse modelos ejemplares de comportamiento y pensamiento, con lo cual reducimos nuestro imaginario a una serie de condiciones de empatía, aceptación y adhesión a un sistema que se autorrepresenta como una fantasía de individualismos afortunados frente a las circunstancias adversas, casi completamente despolitizados y con recurrentes finales felices. La realidad pocas veces es así para los sujetos conformados.

Sin duda, Bertolt Brecht, influenciado en su tiempo por las ideas positivistas y el marxismo, intentó que el espectador tomara una actitud crítica frente a los acontecimientos presentados en el teatro, con la finalidad de que al salir de la función buscara mejorar sus condiciones de vida. Tomando el ejemplo de Brecht, Augusto Boal plantea otra postura hacia una nueva *poética* que discute el sentido aristotélico que prevaleció por siglos:

Para que se entienda esta *poética del oprimido* es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo en espectador, de ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Espero que queden claras estas diferencias: Aristóteles propone una poética en que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar; Brecht propone una poética en que el espectador delega poderes para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una catarsis; en el segundo una concientización. Lo que propone la *poética del oprimido* es la acción

misma: el espectador no delega poderes en el personaje, ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su rol protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio —en resumen, se entrena para la acción real—. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ensayo de la revolución.⁷

De este modo, Boal indica que el trabajo de vaivén entre la realidad y la representación es indispensable para la transformación de las personas, lo mismo que la dialéctica de la teoría y la práctica. No debemos olvidar que el TO es un método y un proceso de reflexión colectiva, lo que significa que hay una renuncia a la figura presencial de un *autor* que toma las decisiones para permitir que la historia sea contada desde la interacción de los propios protagonistas, aquellos que han vivido de manera directa la experiencia opresiva. Esto abre el camino de la proyección de los deseos de la persona que anhela vivir de otro de modo hacia el espectador. Como sucede en la vida cotidiana, nos volvemos testigos, pero también activos participantes de esa proyección subjetiva.

Otra consecuencia de prestar la herramienta del teatro a las personas oprimidas tiene lugar en los actores y actrices, pues ellos también deben reducir el tamaño de su ego creativo para ceder la voz y la presencia escénica a los que requieren hablar de sus circunstancias. Desde esta perspectiva, el compromiso de trabajo no es con el arte en sí, sino con la vida. Habría que responder preguntas como estas: ¿para qué habla el que puede hablar? y ¿quiénes han hablado por las personas que guardan silencio, quiénes tienen voz para hacerlo, y por qué hay quienes no tienen tal voz? A través del TO se suma otra posibilidad para que una persona oprimida irrumpa en los espacios que históricamente solo han estado destinados a aquellos que han tenido el privilegio y los medios.

Descubrir el potencial del TO no viene solo de practicarlo. Una obra de teatro se construye mediante una yuxtaposición de saberes escénicos y asuntos filosóficos, sociológicos, literarios, o de la vida cotidiana. Las discusiones, y la referencia a textos académicos, son actividades indispensables; son estados de complementariedad necesarios

⁷ A. Boal, *Teatro del Oprimido*, p. 17.

para comprender, proyectar y trazar cualquier ejercicio teatral. No se es actor o actriz, o directora-director, ni tampoco guía de procesos creativos sin la parte reflexiva, intelectual, disciplinar. Hay un poder transformador en la puesta en escena, pero también hay un trabajo crítico concreto de preparación, exploración e investigación que no es precisamente secuencial, lineal, sino transversal, de desplazamientos y caminos simultáneos, que van desde las nociones académicas al campo del artista, del ciudadano y del activista. Ello sitúa el acto teatral en un espacio fronterizo, liminal, donde se confrontan, se confunden, se mezclan los distintos saberes en un afán de hacer girar el destino aparentemente irrevocable de las circunstancias de vida de los desplazados o marginados.

Un proceso de TO funciona en primera instancia a través de un facilitador que se presenta o es invitado a una comunidad no teatral para interactuar y ofrecerles, si lo desean, las herramientas para que elaboren su propia puesta en escena. Su función, además de compartir la metodología, es aprehender sus necesidades y problemáticas. Es un método que “se aprende enseñando y se enseña estando abierto a aprender”, como dice Bárbara Santos en “O Curinga e a arte de curingar”.⁸

Es un camino al autoconocimiento y también de hallazgo colectivo. La historia que se narra en una creación colectiva es la pericia del sí mismo de la vida vivida; el movimiento en escena se explora a través de juegos sistematizados; la propuesta escenográfica, musical y de vestuario, así como el lugar y las personas a las que se les presentará la obra también son decisión grupal, de tal modo que se construye con una suerte de estética propia. No existe la figura de un director autoritario o hegemónico que asume las decisiones, sino la figura de un colaborador del proceso que escucha y encauza los deseos de quienes están explorando sus opresiones a través del teatro. Una vez expuesto esto, no es difícil comprender que el TO es un largo y sinuoso proceso de acercamiento al asunto, de exploración gradual, de interactuar entre subjetividades, de llegar a acuerdos, de renunciar al “poder” de una sola persona, y de participar de la responsabilidad de tomar decisiones conjuntas.

La obra se presenta en un formato que se conoce como Teatro Foro (TF). Debe ser, de preferencia, una pieza breve (entre 20 y 40

⁸ Bárbara Santos, “O Curinga e a arte de curingar”, *Metaxis*, p. 75.

minutos máximo) en la que se muestra una *falla*. Es decir, la trama pone en evidencia las situaciones que vive el o la protagonista en las que no logra deshacer su estado de opresión, de tal modo que el público las pueda identificar. Cuando termina la representación, apenas es el momento en el que empieza el Teatro Foro. Aparece en el escenario un personaje llamado comodín, o *curinga* en portugués. Este personaje se encarga del diálogo con el público, destacando o cuestionando lo que se acaba de mostrar, y estimulando a los espectadores a dar opiniones al respecto. En cuanto logra atraer la atención al problema representado en la obra, y una vez que el público propone correcciones a las fallas de los o las protagonistas de la obra, entonces los invita a buscar soluciones a la situación tomando el lugar de alguno de los actores, improvisando un nuevo diálogo o una acción diferente a la representada. Es importante que las observaciones sobre la falla no se queden en una descripción simple de ideas, sino que se insista en pasar a la acción de la representación. A partir de este momento se vuelven a presentar algunas escenas hasta que se agoten las posibilidades de soluciones alternativas de parte del público:

[...] pero esta segunda vez, cualquier participante de la platea tiene el derecho a sustituir a cualquier actor y conducir la acción en la dirección que a él le parezca más adecuada. El actor sustituido aguarda afuera, para reintegrarse pronto, en el momento en que el participante dé por terminada su intervención; los demás actores tienen que enfrentar la situación creada, examinando “en caliente” todas la posibilidades que la nueva propuesta ofrezca.⁹

Hay que estar atentos con las improvisaciones, pues ellas vuelven vulnerable al actor más profesional. Es necesario que estén claros los deseos de los personajes, que son al mismo tiempo, los deseos de las personas involucradas, los actores oprimidos.

Como se puede inferir, no hay una solución única para el problema narrado, e incluso puede suceder que no se llegue a ninguna solución satisfactoria, lo cual tiene también un significado especial. El público es participativo, por lo que Boal le llama espect-actores para enfatizar

⁹ A. Boal, *Teatro del Oprimido*, p. 39.

su doble condición. Ellos no solo hacen posible la representación con su mirada y su presencia. También al involucrarse con su cuerpo, hacerse visibles, resolver o intentar resolver el problema de la opresión o de la injusticia.

La obra se presenta a partir de categorías móviles, que no aparecen cerradas e inamovibles, sino dinámicas, en conflicto permanente, sin solución definitiva. Si la dramaturgia se cerrara a una dicotomía donde los individuos quedarán reducidos a ser permanentemente opresores u oprimidos, no habría alternativas para que el espect-actor interviniera. Por el contrario, este debe darse cuenta de que la relación puede modificarse puesto que su representación tiene fisuras, límites, intersticios por donde pueden escabullirse alternativas para las transformaciones de las relaciones de poder. Se insinúan, se hacen visibles, cuestionan, se desplazan a otros terrenos.

Por eso la función del facilitador o del *curinga* es por demás importante, ya que se encarga de moderar las intervenciones para que se comprenda la complejidad y la pluralidad de las necesidades sociales y las voluntades individuales que están en tensión. El *curinga* es personaje, pero también es director de escena; es espectador y actor. Es un puente entre la realidad y el espacio estético. Su movilidad y su acercamiento al público le permiten convertirse en el modulador de la participación de los espect-actores.

El cuerpo humano para Boal, a diferencia del cuerpo para otros teatrólogos como Jerzy Grotowski, no puede ser desmaterializado, espiritualizado, ni convertido en mero soporte de la acción escénica, sino que tiene que ser el cuerpo propio de la opresión real. Para Auslander, el cuerpo en la experiencia del TO puede ser una máscara que cambia a otra máscara, pero que nunca deja de mantener la conciencia y la lucidez de un distanciamiento crítico y un posicionamiento ideológico implícitos en el accionar del propio cuerpo; esto conlleva a vivir tal o cual realidad.¹⁰ No son apariencias, quimeras o ficciones, sino circunstancias y vivencias más allá de los conceptos y las abstracciones. Por eso es relevante el acceso al escenario.

Ante las situaciones adversas, las personas intentan estrategias que tienen que ser asumidas dentro de la totalidad vital de cada ser humano.

¹⁰ Philip Auslander, "Boal, Blau, Brecht: The body".

No hay soluciones mágicas a los problemas de la vida, pero sí podemos comprender al otro si nos ponemos en su lugar de manera empírica.

Auslander considera a Boal como un humanista, es decir, como alguien que defiende la idea del *ser* realizado en plenitud en su vida personal y social, que pondera por encima de todas las cosas el respeto a la vida, el trabajo justo para el bien de la comunidad en la que vive, y que sus valores se orientan a la justa distribución de las cargas y las recompensas. La alienación es perniciosa, principalmente porque deshumaniza al enrarecer y nulificar las relaciones solidarias entre los individuos, además de justificar como necesaria la explotación y las diferencias entre clases. El ser humano debe tener autonomía en sus posibilidades de *ser*, y no sentirse esclavo de un modelo económico. Los grupos minoritarios o los individuos sin voz usualmente no están presentes en las representaciones sociales, y por lo tanto, permanecen invisibilizados a los ojos de la cultura. Su silencio es lo único que escuchamos. En la medida en que las personas tengan acceso a los medios de expresión o de representación de sí mismos, en esa medida su realización como seres humanos empezará a cobrar fuerza.

Ese mismo silencio puede ser la causa de que no se desarrollen soluciones a las problemáticas. Puede llegar a suceder en una función de Teatro Foro que nadie quiera participar, o que se vuelva objeto de ira o de banalización. O por el contrario, puede ocurrir que un espect-actor ponga en riesgo su integridad física. Ese es el nivel de incertidumbre y de atención que requiere la puesta en escena.

Hay una limitación en las participaciones de los espect-actores que no hemos aclarado. Se trata del personaje del opresor. Regularmente no está permitido que alguien del público haga el papel de opresor, pues ello conduce inmediatamente a una solución artificiosa de la problemática que se debe enfrentar. Si alguien asumiera el papel del opresor, y al hacerlo lo volviera tolerante, comprensivo, armonioso o generoso, sin duda está resolviendo el problema del oprimido, pero no está actuando conforme a la realidad, pues la naturaleza del opresor (el padre machista, el jefe abusivo, la autoridad déspota, etc.) es la de no ceder su poder sino a fuerza de confrontación y reclamos. Además, al facilitarle las cosas, perjudica al oprimido, pues borra su capacidad de imaginar una salida verosímil o creíble a la situación adversa que es real.

No obstante, hay excepciones. En abril de 2009 presentamos una pieza titulada *Promesa*, cuya trama giraba en torno a la “salida del clóset” de una joven lesbiana. El clímax de la obra sucedía a la hora de la comida, cuando Sandra, la protagonista, les informaba a sus padres y a su hermano que ella era lesbiana, y que su mejor amiga en realidad era su pareja. El planteamiento original mostraba el rechazo y la hostilidad de toda la familia hacia la preferencia e identidad sexual de Sandra.

En una de las funciones una joven y su madre espect-actoras pidieron pasar a representar la escena. Cuando la hija le confiesa cuál es su opción sexual, la reacción de la madre es de aceptación y de respeto. ¿Qué sucedió? Que ellas estaban mostrando lo que pasó en realidad en su relación familiar, dando ejemplo al resto del público sobre tener otra actitud. En este caso, la decisión de la *curinga* fue permitir que ambas presentasen su propuesta.

Estas decisiones se deben tomar sobre la marcha; es indispensable estar alertas a lo que sucede en la platea y ser flexibles cuando lo ameriten las condiciones, o bien, parar la intervención cuando se está desvirtuando el ejercicio. En esta misma pieza, pero en otra función, un joven quiso sustituir al hermano que en la obra especialmente era irritante para la protagonista, por su alianza con el padre en contra de ella. Pero al tomar el lugar del hermano, su intervención consistió en confesar que él también era homosexual, un argumento que se salía completamente de la dinámica de la narrativa, que además confundía y distraía la atención dedicada al problema de la protagonista sin ninguna justificación, solo con el afán de volver retorcida la trama y causar risas entre los asistentes. La *curinga* entonces pidió que pararan y preguntó a la audiencia su opinión, pues si bien todos los puntos de vista deben ser discutidos y tomados en cuenta, también se debe estar al pendiente de lo que está buscando cada uno de ellos, y evitar que se diluyan o se descompongan las circunstancias de la problemática planteada.

El proceso es complicado, pues se requiere de un diálogo horizontal, donde todos aportan y todos ceden. Para algunos es fácil someterse, callar; para otros es fácil expresar opiniones. El diálogo, como dice Homi Bhabha, genera tensión, pues tiene lugar en la intersección de los deseos y las voluntades, en lo heterogéneo. En este sentido, el *curinga* no es un moderador neutral, sino un facilitador del diálogo,

cuyo trabajo consiste en localizar, escuchar y ofrecer oportunidades para que los otros, los espect-actores, tomen impulso y aporten algo. Tampoco es un portavoz, ni su función es dar consejos. Foucault, en *Microfísica del poder*, explica que los procesos y las tácticas deben venir de los que están intentando salir de la opresión, y que no es el intelectual educado, académico, el que pueda dar consejos y recomendaciones desde su mundo abstracto. Estas ideas vienen muy al caso para entender la forma en que operan estas obras donde los actores, el director, el *curinga*, todos los involucrados en el proceso de TO, constriñen su presencia para ceder el espacio a quien desea romper con su sujeción y buscar ser gobernado de otra manera.

En esta búsqueda el rol del *curinga* es piedra angular. Interactúa, facilita, acota, activa, interrumpe, retoma. Requiere de habilidades que van más allá del ejercicio actoral, y debe tener una formación multidisciplinaria. En los grupos que he trabajado hemos optado por dos senderos. En primer lugar, nos preparamos con textos no solo de teatro, sino de estudios de género, filosofía, psicología, teoría cultural o artículos y noticias, en sesiones semanales previas, donde se divide el tiempo entre los juegos, las imágenes y las discusiones.

En segundo lugar, la *curinga* (hasta el momento, todas hemos sido mujeres) es preparada como un personaje que tiene que ver con el momento de la trama en el que aparece, pero no está directamente presente en las escenas de la problematización. En el caso de *Promesa*, por ejemplo, es una vecina que escucha las discusiones finales de la familia de Sandra y mete su cuchara, para luego hacer lo mismo con el público.

Esto viene de la práctica, pues en cada una de las piezas que hemos montado nos dimos cuenta de que *curingar* es la más compleja de las tareas, por su movilidad, su espontaneidad, su conducción, su función pedagógica. Le toca estimular y sostener la coherencia del diálogo, un poco a la manera de la mayéutica, para favorecer así el tránsito desde la sujeción hacia la agencia de herramientas de liberación, en el laboratorio de imaginarios en que se convierte el teatro dentro del proceso de TO y TF.

Asimismo, durante las representaciones tampoco existe un personaje distinto del actor; el actor es personaje pero también es poeta. Boal le llama “el protagonista insumiso”, alguien que no se asume totalmente ni como actor ni como personaje, sino que participa en un terreno liminal.

“Todo el mundo puede ser actor” dice Boal. Su propuesta se acompaña de una participación flexible y generosa de los artistas, para ceder y conceder la construcción de una verdad aún no elaborada, aún incipiente, en quienes han sido desposeídos de su subjetividad y su derecho a ser. De esta manera, los artistas pueden sumarse a un contexto ajeno específico, y trabajar desde ese contexto, para beneficio de ese contexto. Esta es una noción que sin duda está concatenada a la concepción de Gramsci de un intelectual orgánico, es decir, de un intelectual cuyo lugar no está en el nicho elevado de la academia o junto a las élites, sino en las prácticas que tienen lugar en la vida cotidiana, impulsando las transformaciones necesarias de los individuos y la sociedad.

Volviendo a la cuestión de la importancia del cuerpo, con frecuencia Boal insistió en que la alienación y la opresión tienen que visualizarse corporalmente en los personajes, evitando todas las veces que sea posible las palabras y el logocentrismo, para lograr comunicarse con los acallados de la mejor forma posible: en silencio, solidaria y comprensivamente.

Esto se obtiene en el trabajo previo, en las exploraciones. Es la parte del proceso en el que se observan y se experimentan todas las imágenes corporales obtenidas de los juegos con los involucrados, que puedan comprimir o expandir la subjetividad del oprimido. Si bien un sujeto puede callar su malestar ante el opresor, y tal vez soportar las circunstancias adversas de su vida día con día, su cuerpo no sabe guardar esos secretos. Las heridas emocionales, las frustraciones, los resentimientos, los miedos, el dolor físico, se van grabando en la carne, tomando forma de gestos, cadencias, contracturas, incomodidades, dificultades para ser y estar en el mundo, incrustadas en el cuerpo atrofiado.

La subjetividad, en lugar de ser un recurso de cohabitación de los deseos, la razón y la emotividad para tomar decisiones asertivas, se convierte entonces en un oscuro depósito de residuos de las continuas opresiones que gradualmente se van acumulando de maneras extrañas en cuerpo y mente. En el mundo subjetivo más tenebroso y terrible, el sujeto acaba por convencerse a sí mismo de que su situación de marginación, de opresión o de explotación, es la única posibilidad existencial que tiene. Justifica erróneamente, con fuerza y convicción, su mal estado, argumentando explicaciones de todo tipo que suenan verosímiles acerca de su imposibilidad de vivir de otro modo, y de la necesidad *real* que tiene de anular sus deseos y voluntades.

Por ello, la hipótesis de transformación de las personas del TO está orientada a trabajar no solo con la conciencia del individuo, sino con el reconocimiento de su corporalidad, la expresión contenida en ello, y el soporte de un ejercicio colectivo todo el tiempo. Si el sujeto vive dentro de construcciones culturales que nunca escogió, es necesario un intenso proceso de reconocimiento y reconstrucción de su subjetividad para que pueda comprender que nada en el ser humano es definitivo, que todo puede transformarse, ponerse en crisis.

Durante el proceso inicial, los juegos de interacción ayudan a descubrir cuáles son las preocupaciones y el estado actual del ser. Luego, a través de Teatro Imagen se empiezan a develar las historias. Se escriben poemas, canciones, se dibuja o se construyen *personas* con objetos recolectados. De estas actividades se obtiene la materia prima para la dramaturgia.

Desde el inicio se rechaza utilizar los recursos y productos de la cultura de masas, es decir, sus modelos de representación, sus esquemas, sus recetas, sus soluciones superficiales, pues se busca trascender ese nivel, llegar más lejos y profundo en el reconocimiento del ser emocional e intelectualmente desposeído de identidad y de derechos. Aquella cultura que no da lugar a sus voces es una cultura que no se requiere para imaginarse dentro de ella. Eso es parte del proceso crítico de reconstrucción y rehabilitación de la subjetividad. Y para resolver los recursos escenográficos y de vestuario también se acude al mundo habitado por los sujetos, a los objetos y pertenencias de los propios participantes, para que, a través de ellos se reconozca su valor intrínseco. Ese tejido fino, de largo plazo, de la propia historia, con su lenguaje vivo, utilizando recursos y objetos de lo inmediato y cotidiano, es lo que se conoce como la Estética del Oprimido, es decir, una visión afectiva e intelectual de sí mismo, pero revalorada. No es algo dado, sino algo que se va obteniendo paulatinamente en el proceso.

Las metáforas y los deseos de transformación de la vida vivida del oprimido aguardan ahí latentes, dispuestos a emerger en cuanto sea posible, resueltos a cuestionar los roles sociales y las estructuras que los mantienen oprimidos. Hay una interrupción, una discontinuidad de las condiciones de opresión, que es la que abre la vía a la imaginación y a la transformación. A lo largo del análisis, ninguna categoría cultural o social es definitiva. En este sentido es que el TO es una herramienta

que permite desenmascarar una parte de las relaciones de poder y dominación, sean étnicas, sociales, religiosas, de género o de otro origen.

Esto sucede así en cualquier espacio social; incluso en lugares como un centro penitenciario, donde se sospecharía que no hay modo de modular las condiciones, se articulan de manera parecida los mismos procesos. Mi experiencia con un grupo de mujeres en la cárcel de Puebla, México, se caracterizó por la intensidad y el entusiasmo. Sin tener ninguna experiencia actoral expusieron, a través de un ejercicio de Teatro Foro, los problemas con los que tienen que lidiar dentro del penal, como la repartición de agua para el aseo personal y el desperdicio de la comida en perjuicio de algunas de ellas. En el momento de la presentación en el interior del Cereso tanto las autoridades como las internas asistentes como espect-actoras se vieron expuestas a los problemas que tienen que ver con algunas de las relaciones de poder entre las propias internas, y la indiferencia o la discreción de las custodias, lo cual se tradujo posteriormente en algunas mejoras en cuidado de esos valiosos recursos: el agua y los alimentos.

En otra ocasión, al trabajar con catorce mujeres jóvenes adolescentes en una comunidad rural poblana llamada San Andrés Azumiatla, pude ser testigo y acompañante de otro proceso. En las primeras sesiones era tal su desdén por las cuestiones subjetivas, que incluso les costaba un gran esfuerzo mirarse a los ojos o mencionar asuntos de su vida o de su familia. Poco a poco fueron encontrando el camino a través de los juegos y el Teatro Imagen, hasta que coincidieron en una problemática común: la mayoría de las “chavas” consideraban que los hombres, los padres, los hermanos, pero sobre todo los novios, las hacían objeto de maltrato físico y emocional. Al final del proceso, y disponiendo de sus propios recursos, montaron un Teatro Foro en el que quedaba patente su exigencia de ser tratadas de otro modo, y de ser reconocidas como seres humanos con los mismos derechos que los hombres. Cada una de las diez representaciones llevadas a cabo permitió dialogar y esclarecer con distintos espect-actores acerca de estas ideas, para buscar junto con ellas soluciones a los problemas de violencia en el noviazgo.

En ambos casos pudimos comprobar que no se necesita tener experiencia previa con el teatro para presentar problemáticas que son un espejo de su propia realidad. Sencillamente es un proceso que analiza las relaciones de poder y la subjetividad. La estética es un medio para

dejar en claro que también hay ahí una elección ética, una voluntad de vivir y transformarse en una mejor persona. Es transgresión y liberación, pero a partir de la historia personal, de la capacidad que tiene el espectador de intervenir en la escena, lo que después también lo lleva a enfrentar la vida real con una mirada distinta.

Bárbara Santos, una *curinga* de Brasil con una trayectoria destacada, dice en *O caminho até a Estética do Oprimido*, que el derecho al arte es un derecho humano fundamental. Al igual que sucede con otras formas artísticas, una representación es un plano de la experiencia de las personas que no solamente narra la historia de una persona en singular, sino que también es la historia de muchas otras personas que se encuentran en la misma situación. Santos concluye explicando que la metáfora es un camino hacia el pensamiento crítico. Esto significa que cualquier sujeto oprimido tiene el potencial de convertirse en artista, en tanto que puede dar forma y contenido a su expresión a partir de la experiencia personal. No se trata de un simple método de concientización, sino de un proceso de hacer visibles las condiciones de existencia en diversas formas artísticas.

Tal como apunta Homi Bhabha, no demandamos sistemas estables, sino espacios para la enunciación, para la performatividad, donde se pueda modificar la producción cultural de modelos, tradiciones y categorías definidas, y se puedan localizar estrategias de resistencia.¹¹ Al abrir un “Tercer Espacio”, un campo fronterizo entre la ficción y la realidad, entre la presentación y la representación, entre lo teatral y lo cotidiano, esto se traduce como una oportunidad para pensar la realidad y pensarse a sí mismos de un modo diferente. Es un campo de negociación entre lo insoportable de una situación y la imaginación capaz de encontrar alternativas para ello.

Judith Butler dice: “Si tengo alguna agencia es la que se deriva del hecho de que soy constituida por un mundo social que nunca escogí. Que mi agencia esté repleta de paradojas no significa que sea imposible. Significa solo que la paradoja es la condición de su posibilidad”.¹² Se refiere a que son precisamente las contradicciones, las paradojas, los desencuentros, lo que permite dar cuenta de la complejidad de los procesos de desujeción. Si el TO es un mecanismo para generar agencia, lo

¹¹ Cfr. Homi Bhabha, *The location of culture*.

¹² Judith Butler, *Des hacer el género*, p. 16.

es en la medida en que se relaciona con el riesgo que se pone en juego en cada subjetividad, y en la producción de estados de crisis existenciales, entendidas como oportunidades para recuperar un mínimo o un máximo de dignidad humana. Generar agencia significa no solamente utilizar las herramientas del teatro, o montar una obra con recursos ingeniosos, sino también encontrar resonancias y aceptación en un grupo. También es una forma de hacerse visible y obtener identidad propia dentro de la misma condición adversa. Es decir, es obtener el derecho a ser de otro modo gobernado, a tener razón en lo que se desea y se piensa; es aprender a perder el miedo. No es el teatro por sí mismo el que cambia el estado de las cosas; la transformación viene de los deseos de los sujetos de vivir una realidad distinta. En ello influye la subjetividad, pero también la intersubjetividad, la solidaridad, la impugnación, la legislación, la escritura, el afecto y muchas otras cosas. Después del laboratorio, la realidad sigue ahí, y el ejercicio continúa cuando todos regresan a sus casas.

Podríamos llamar a esto “actitud crítica”, que para Michael Foucault es “el arte de no ser de tal modo gobernado”.¹³ Es una postura de insubordinación que el sujeto toma ante ciertas relaciones que mantiene a partir de las formas persuasivas y normativas del poder político, religioso, familiar, cultural, para encontrar modos de transformar y dismantelar los sistemas en los que está inserto, puesto que:

El poder no es una sustancia. Tampoco es un misterioso atributo cuyo origen habría que explorar. El poder no es más que un tipo particular de relaciones entre individuos. Y estas relaciones son específicas: dicho de otra manera, no tienen nada que ver con el intercambio, la producción y la comunicación, aunque estén asociadas entre ellas. El rasgo distintivo del poder es que algunos hombres pueden, más o menos, determinar por completo la conducta de otros hombres, pero jamás de manera exhaustiva o coercitiva [...] No hay poder sin que haya rechazo o rebelión en potencia.¹⁴

Un sujeto crítico se construye desde el potencial de insubordinación que tienen las palabras, pero también desde la forma de su subjetividad y de su cuerpo. Implica reconocer y entender las diferencias que hay

¹³ M. Foucault, “¿Qué es la crítica?”, *Sobre la ilustración*, p. 8.

¹⁴ M. Foucault, *Tecnologías del yo*, pp. 138-139.

entre hombres y mujeres; entre razas y edades, entre clases y grupos, entre orientaciones e identidades sexuales. Se trata de un planteamiento en el que se busca exponer al cuerpo como eje y esperanza de los procesos de desujeción. Desde el teatro, cualquier cuerpo tiene el potencial de volverse no solamente expresivo, sino capaz de asumir sus estados, de volverlos objeto de reflexión y de transformación.

Pero nunca es una tarea simple ni fluida, pues la subjetividad del oprimido le conmina a mantenerse inmóvil, a refugiarse en la comodidad del designio, a quedarse callado, a permanecer sujeto.

Butler considera que el origen de la opresión es la certidumbre que nos da el reconocimiento, que actúa como un principio de supervivencia. El opresor es quien dota de existencia al oprimido y lo hace visible como tal; por esta razón:

Como forma de poder, el sometimiento es paradójico. Una de las formas familiares y agónicas en que se manifiesta el poder consiste en ser dominado/a por un poder externo a uno/a. Descubrir, sin embargo, que lo que uno/a es, que la propia formación como sujeto, depende de algún modo de ese poder, es algo muy distinto [...] El poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también, de manera muy marcada, algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y que preservamos en los seres que somos.¹⁵

Si la condición de sometimiento u opresión es externa, la conciencia del oprimido, la interiorización del poder, es lo que perpetúa esta relación, convirtiéndolo no solo en una cuestión de censura externa, sino de autocensura. Así, la subordinación se convierte en parte constitutiva de la identidad y la condición de posibilidad del sujeto.

¿Cómo es posible que el sujeto, al cual se considera condición e instrumento de la potencia, sea al mismo tiempo efecto de la subordinación, entendida esta como privación de la potencia? Si la subordinación es la condición de posibilidad de la potencia, ¿cómo podemos concebir esta en oposición a las fuerzas de subordinación?¹⁶

¹⁵ J. Butler, *Mecanismos psíquicos de poder. Teorías sobre la sujeción*, p. 12.

¹⁶ *Ibidem*, p. 21.

Tal vez el múltiple efecto de desplazamiento del TO es el que permite a las personas pensarse de otro modo, a pesar de la inercia subjetiva a la que se refiere Butler. Me refiero a lo que he descrito como fundamentos del método: teatro no tradicional, sujetos que imaginan que cambian su sujeción, actores que improvisan, espectadores que no son pasivos, procesos de exploración corporales, metaforización de la existencia, resignificación de los objetos que nos rodean, distanciamiento de los medios masivos, reflexión y discusión, etc. Tal vez el colocarse en una posición intersticial lo permite. Ahí, en el acto corporal, en la pequeña ofrenda sobre un escenario, es donde se hace posible.

Mi experiencia con el TO está lejos de ser un triunfo o una conquista. Lo percibo aún con fallas, contradicciones e incertidumbres. En tanto que laboratorio, los resultados son siempre intensos y sorprendentes. He trabajado descubriendo, y transformándome yo misma con las experiencias. Todos los que se han involucrado en los diferentes procesos lo han hecho a sabiendas de ese nivel de incertidumbre que implica aprender juntos un procedimiento diferente.

Asumirse como oprimido u oprimida no es fácil. La posibilidad de hablar no es algo que esté dado, sino que debe construirse desde la necesidad de cada sujeto, y no desde las ideas preconcebidas de un método, de una investigación, o de una facilitadora. No obstante, en cada una de las oportunidades que he tenido de contribuir a la producción de uno de los procesos, algo queda en el ambiente que evoca mucho los buenos resultados. Me queda una sensación de que realmente se operan ciertos cambios, aunque nunca del mismo modo ni con la misma intensidad.

El hecho de que sea así, que ofrezca resultados transversales más que lineales, que inaugure veredas empedradas y sinuosas, y no supercarreteras, tal vez ya sea un buen resultado en contraste con los acontecimientos de un planeta donde todo parece destinado a la planeación y a la regulación. Si a través de estos procesos la subjetividad se puede sacudir un poco el adormecimiento en el que se pretende mantenerla, tal vez se logre algo, aun cuando no sea en lo inmediato o en lo concreto de este momento.

El hecho de que el teatro pueda recuperar su vocación de enlace entre la subjetividad de los individuos, la reconstrucción de la realidad y la transformación del entorno cultural y social, es un enorme hallazgo

que vale la pena seguir reelaborando y desarrollando. No puede ser de otra manera en un contexto contradictorio que, por ejemplo, vive gracias a la desigualdad pero pregona su abolición. La apuesta tiene que ser hecha en favor de las personas oprimidas. La función del teatro no puede ser la de un simple entretenimiento. Por el contrario, lo he afirmado a lo largo de este ensayo, su función puede ser la de una herramienta que esté a la mano de quienes la necesiten para comprender y para reconfigurar sus condiciones de existencia.

Bibliografía

- Aristóteles, *La Poética*, Trad. García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 2000.
- Auslander, Philip, "Boal, Blau, Brecht: The Body", Cohen-Cruz y Shutzman, 1994.
- Barba, Eugenio, *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*, Trad. Lluís Masgrau y Rina Skeel, México, Escenología, 1998.
- _, "La historia subterránea del Teatro" [Conferencia Magistral], Cuernavaca, Dragón de Jade, 6 de diciembre de 2005.
- Bhabha, Homi K., *The location of Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 2007.
- Boal, Augusto, *Teatro del Oprimido*, Trad. Graciela Schmilchuk, México, Nueva Imagen, 1980.
- _, *The Aesthetics of the oppressed*, Trad. Adrian Jackson, USA-Canada, Routledge, 2006.
- _, *The Rainbow of Desire*, Trad. Adrian Jackson, New York, Routledge, 2006.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Doble J, 2009.
- Butler, Judith, *Mecanismos Psíquicos de Poder. Teorías sobre la sujeción*, Trad. Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra, 2001.
- _, *Deshacer el género*, Trad. Patricia Soley-Beltrán, Barcelona, Paidós, 2006.
- Fo, Darío, *Misterio Bufo*, España, Siruela, 2004.
- Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, La Piqueta, 1979.
- _, "¿Qué es la crítica?" en *Sobre la Ilustración*, Trad. Jorge Luis Dávila-Rojas, Tecnos, 2004.
- _, *Tecnologías del yo*, Trad. Mercedes Allendesalazar, Argentina, Paidós, 1990.

- Gramsci, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Trad. Manuel Sacristán, México, Juan Pablos Editor, 1975.
- Milling, Jane y Graham Ley, *Modern Theories of performance. From Stanislavski to Boal*, Gran Bretaña, Palgrave, 2001.
- Santos, Bárbara, “O Curinga e a arte de curingar”, en Revista *Metaxis*, Río de Janeiro, mayo 2008.
- , *O caminho até a Estética do Oprimido. Conferencia Internacional de Teatro del Oprimido*, Río de Janeiro, 21 de julio de 2009.
- Schutzman, Mady, “Brechtian Shamanism: the political therapy of Augusto Boal”, Cohen-Cruz y Schutzman, 1994.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, “¿Puede hablar el subalterno?”, Trad. Santiago Giraldo, en *Revista colombiana de Antropología*, volumen 39: enero-diciembre, 2003.



2

ALCANCES
DEL TEATRO Y LA ESTÉTICA
DEL OPRIMIDO

EL TEATRO DEL OPRIMIDO
DESDE LA PERSPECTIVA FOUCAULTIANA
DE LAS RELACIONES DE PODER

José Antonio Pérez Diestre¹
Ma. Guadalupe Canet Cruz²

La perspectiva foucaultiana

La filosofía de Michel Foucault puede dividirse en tres etapas: en la primera sus cuestionamientos se centran en el saber (1961-1969), la segunda corresponde a la pregunta por el poder (1970-1976), y durante la última etapa se enfoca en la subjetividad (1978-1984).³ Estos tres conceptos y la metodología que él empleó para su estudio —el método arqueológico/genealógico— son la base de toda la filosofía foucaultiana.

Para estudiar el saber, Foucault toma como base la arqueología, método que analiza las prácticas discursivas de una sociedad en un determinado momento histórico. Pero el trabajo arqueológico no consiste en elaborar una historia de las ideas que ha postulado cada disciplina, “[...] la descripción arqueológica es precisamente abandono de la historia de las ideas, rechazo sistemático de sus postulados y de sus procedimientos, tentativa para hacer una historia distinta de lo que los hombres han dicho”.⁴ Por tanto, este método no pretende establecer una continuidad histórica, su tendencia no es totalizadora y unificadora; al contrario, se abre a todas las posibilidades enunciativas del lenguaje y tiene un efecto multiplicador.

Mientras los historiadores de las ciencias humanas de los siglos XVIII y XIX tienden a estudiar cómo dichas ciencias se van formando, Foucault propone posar la mirada en los sistemas de poder que

¹ Profesor-Investigador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP hasta su lamentable fallecimiento el 7 de noviembre de 2014.

² Pasante de la Licenciatura en Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras BUAP. Asistente y colaboradora del Dr. Pérez Diestre.

³ Cfr. Mauricio Lugo, *Michel Foucault: la prisión y las ciencias humanas. Un estudio sobre la relación saber-poder*, pp. 19-20.

⁴ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, pp. 232-233.

actúan a través de ellas y que forman parte de un discurso *no oficial* o, mejor dicho, *no explícito*. De ahí que Foucault propone estudiar las ciencias humanas con un método distinto, uno que, según Cano: “[...] analice el discurso filosófico, científico, literario, y las prácticas sociales que posibilitan esas ciencias al mismo tiempo [...]”,⁵ tomando en cuenta lo que se dice, pero sin perder de vista jamás aquello que se excluye. “La arqueología y la genealogía quieren poner en claro qué discurso hay excluyente en ese mensaje, puesto que lo que no se dice en el mensaje es que la voluntad de sistema (que es la voluntad de verdad) tiene detrás la voluntad de poder”.⁶ Él no creyó que el “saber” —o el conjunto de saberes sobre un tema— fueran universales y unívocos, sino que lo concibe como una especie de discurso oficial susceptible de cambios.

Aunque Foucault se ocupa de la pregunta por el poder un poco más tarde, Lugo apunta que —durante la etapa arqueológica— el francés ya se había percatado de que detrás de todo saber hay un componente político, idea que contrastó con la de la epistemología tradicional, a saber: “que el conocimiento en tanto que objetivo y universal, es políticamente neutro, y se coloca siempre por encima de los conflictos sociales”.⁷ Para él esta idea es errónea, porque el discurso está orientado a la defensa de una postura específica y, teniendo esto en mente, es posible liberar al discurso de las determinaciones que le ha impuesto la tradición.

Por otra parte, en la *Genealogía del racismo*, Foucault explica que la genealogía se ocupa de las luchas y los enfrentamientos; esta es capaz de ligar el saber popular y el saber erudito, siempre y cuando el discurso paradigmático del poder —totalizador y con pretensión de univocidad— no nuble nuestra visión de los acontecimientos. El saber popular es a lo que Foucault llama *saber sometido*. Se trata de los saberes *menores* o *inferiores* que permanecieron descalificados y ocultos detrás del “saber” de una determinada época por no alcanzar el calificativo *científicos*; se trata del “saber” de la gente. El objetivo de la genealogía es engarzar ambos tipos de “saber”;⁸ la intención es hacer que los saberes locales

⁵ Juan Cano de Pablo, “El discurso filosófico de Foucault y Habermas”, en *Cuaderno de materiales, Revista Electrónica de Filosofía*.

⁶ *Idem*.

⁷ M. Lugo, *ob. cit.*, p. 26.

⁸ Cfr. Francisco Ávila-Fuenmayor, “El concepto de poder en Michel Foucault”, en *A Parte Rei: Revista Electrónica de Filosofía*.

participen en un juego con las instancias que pretenden absorberlos y ordenarlos en aras de poseer un conocimiento científico y verdadero.

En este sentido, la genealogía es una suerte de mediación entre ambos tipos de saber. No se conforma con la experiencia inmediata (del hombre común), pero tampoco se limita a aceptar los discursos totalizadores de las ciencias (del erudito); ambos deben entrar en el juego, porque el objetivo de la genealogía es alzarse contra el poder inscrito en el discurso. Foucault retoma este método de Nietzsche, y coincide con lo que este último postula en *Humano, demasiado humano*, a saber, que cuando el genealogista se enfrenta a “[...] ‘monumentos ciclópeos’, no debe derribarlos a golpe de “grandes errores benéficos”, sino de ‘pequeñas verdades sin apariencia, establecidas por un método severo’”.⁹

Con esta metodología en mente, Foucault aborda la pregunta por el poder. Lo cierto es que el objetivo del francés nunca fue crear una descripción completa y definitiva de lo que es el poder, sino exponer los mecanismos, relaciones e implicaciones del ejercicio del poder sobre la sociedad. Entonces, no apunta a lo que el poder *es*, sino que explica las formas en las que el poder se manifiesta y la relación con el individuo que se somete ante él, es decir, describe el funcionamiento del poder.

En palabras de Deleuze, el poder para Foucault “[...] es una relación de fuerzas, o más bien toda relación de fuerzas es una ‘relación de poder’”.¹⁰ Ahora bien, ¿qué es una fuerza? El mismo Deleuze explica que el ser de la fuerza es la *relación*, y se caracteriza por su capacidad de afectar a otras fuerzas. La fuerza “[...] es ‘una acción sobre la acción, sobre acciones eventuales o actuales, futuras o presentes’, ‘un conjunto de acciones sobre acciones posibles’”.¹¹ Por tanto, hay una infinidad de variables que expresan una relación de fuerza o de poder, variables que representan acciones sobre acciones: “incitar, inducir, desviar, facilitar o dificultar, ampliar o limitar, hacer más o menos probable... Esas son las categorías de poder”.¹² Podemos observar que el poder aparece en tales relaciones y, por tanto, no se posee sino que se ejerce.

⁹ M. Foucault, *La microfísica del poder*, p. 8.

¹⁰ Gilles Deleuze, *Foucault*, p. 99.

¹¹ *Idem*.

¹² G. Deleuze, *ob. cit.*, pp. 99-100.

Entonces, la clase dominante que usualmente concebimos como poseedora del poder (Estado, Iglesia, prensa, padre, pastor, custodio, etc.) en realidad no lo posee, es decir, esta clase dominante no despliega su poder en tanto que clase, sino por su capacidad de actuar sobre la acción de otros: por su condición de fuerza en relación con otras fuerzas.

Es muy importante notar que dichas relaciones no se dan entre una fuerza y un oponente pasivo, sino entre dos fuerzas, esto quiere decir que hay afectos activos (incitar, obligar) y afectos reactivos (ser incitado, ser obligado). “Estos no son simplemente la ‘consecuencia’ o el ‘reverso pasivo’ de aquellos, sino más bien el ‘irreductible opuesto’, sobre todo si se considera que la fuerza afectada no deja de tener una capacidad de resistencia.¹³

En resumen, el poder está estrechamente relacionado con el pensamiento que subyace en la sociedad (saber), ambos modelan la experiencia social, porque definen lo que es considerado *verdadero*, ambos guían conductas y en la historia encontramos su discurso.

Por último, sobre la subjetividad, Foucault señala que esta es el resultado de la presión que ejercen ciertos mecanismos de control sobre el sujeto. Así “[...] Foucault es conducido hacia una historia de las prácticas en las que el sujeto aparece no como instancia de fundación, sino como efecto de una constitución. Los modos de subjetivación son precisamente las prácticas de constitución del sujeto”,¹⁴ entonces, los modos de subjetivación son los que constituyen la subjetividad. Estos mecanismos de control sobre el sujeto pueden ser impuestos por un agente externo (Iglesia, Estado, etc.), pero también pueden ser impuestas por el individuo hacia sí mismo.

Según Foucault, las formas morales son las que matizan los modos de subjetivación: cuando el sujeto se compromete a obedecer una ley cuya transgresión causa infracciones, los modos de subjetivación adquieren tintes jurídicos, tal fue el caso de la moral cristiana, que señalaba con claridad el modo adecuado de proceder y castigaba a aquellos que desafiaran tales normas. Pero también han existido otras formas morales, como la de la Grecia clásica, en la que:

¹³ G. Deleuze, *ob. cit.*, p. 100.

¹⁴ Edgardo Castro, *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, p. 518.

[...] se acentúa el elemento dinámico de los modos de subjetivación: las formas de la relación consigo mismo, los procedimientos y las técnicas mediante las cuales se elabora esta relación, los ejercicios por medio de los cuales el sujeto se constituye como objeto de conocimiento, las prácticas que le permiten al sujeto transformar su propio ser.¹⁵

El primer caso implica cierta renuncia del sujeto a sí mismo en función de un Ser Supremo o en función del gobierno, esto implica que esas instancias son las que dictan la forma moral que el sujeto debe adoptar; en estos casos el sujeto se desenvuelve observando una normatividad externa a él.

En contraste, el segundo caso posibilita la construcción de la propia subjetividad. La tradición filosófica, dice Foucault, enfatizó el principio moral griego “Conócete a ti mismo” —inscrito en el Templo de Delos—. Pero este principio iba acompañado de un precepto que supone una serie de prácticas, el “cuidado de sí” o “la preocupación por sí”. De hecho, señala Foucault, la preocupación por sí fue la que provocó que el conocimiento de sí se pusiera en práctica. Con el paso del tiempo, este segundo principio se fue diluyendo, sin embargo, en la cultura grecorromana “ocuparse de uno mismo” era determinante para la conducta personal, social, política y para el arte de la vida.¹⁶ El cuidado de sí en la tradición grecorromana tenía una relación directa con la moral y —de algún modo— estaba presente en cada ámbito de la vida.

La subjetividad —entonces— se constituye a partir de los modos de subjetivación que —a su vez— están delineados por una determinada forma moral.

El Teatro del Oprimido desde la perspectiva foucaultiana

Siguiendo a Boal, “[...] todo el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del hombre y el teatro es una de ellas. Quienes intentan separar al teatro de la política intentan inducirnos a un error, y esta es una actitud política”.¹⁷

Ciertamente, detrás del teatro —o de cualquier otra forma artística— existe un discurso que tiene componentes políticos —de acuerdo

¹⁵ E. Castro, *ob. cit.*, p. 520.

¹⁶ Cfr. M. Foucault, *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, pp. 50-51.

¹⁷ Augusto Boal, *Teatro del Oprimido 1. Teoría y práctica*, p. 11.

con Foucault—, al estar orientados a defender una postura. Es evidente que las obras, las formas y los estilos artísticos que nos ha legado la tradición no defienden una postura cualquiera, defienden la postura imperante en cada momento histórico, de lo contrario habrían quedado —de acuerdo con Hegel— “fuera del linde de la historia”. Pero el francés añade que, si tenemos conciencia de esa sujeción, podemos liberar al discurso de las determinaciones impuestas por el saber, en eso radica la importancia del Teatro del Oprimido desde esta perspectiva.

Las formas convencionales de hacer teatro están determinadas por *el saber* totalizador y unificador sobre el teatro, con pretensiones de univocidad y universalidad; en otras palabras, el teatro comercial (por llamarle de alguna manera) opera de acuerdo con esquemas que se consideran *correctos* y que se fundamentan en la tradición. En este sentido son una manifestación del *discurso oficial* sobre el teatro. Además, sobra decir que en las puestas en escena solo participan aquellas personas que son consideradas aptas, es decir, actores de formación, profesionales o no. Este tipo de teatro corresponde con una de las fuerzas consideradas en el método genealógico, corresponde a las conductas propias de los saberes eruditos.

La propuesta boaliana, en cambio, es una manifestación de las *memorias locales* que no tienden a la cientificidad, pues quienes participan en el Teatro del Oprimido inician “[...] considerando el teatro como lenguaje apto para ser utilizado por cualquier persona, tenga o no aptitudes artísticas”.¹⁸ Esta es la representación de los saberes sometidos, en palabras de Boal, “intentamos mostrar en la práctica cómo puede el teatro ser puesto al servicio de los oprimidos para que estos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos”.¹⁹ Y es justamente la posibilidad de utilizar este nuevo lenguaje para elevar la voz en un discurso contestatario, la que nos muestra la capacidad de resistencia de los oprimidos.

El hecho mismo de que las personas en situación de opresión emprendan acciones, como la de utilizar el teatro como instrumento de expresión y emancipación, implica su constitución en una fuerza; que en términos foucaultianos no es pasiva sino capaz de reaccionar, cuyas accio-

¹⁸ A. Boal, *ob. cit.*, p. 17.

¹⁹ *Idem.*

nes no se dan al margen de las del opresor sino a partir de ellas o, mejor dicho, a partir de las relaciones de poder que se despliegan entre ellas.

En su *Estética del Oprimido*, Boal escribe:

Las ideas dominantes en una sociedad son las ideas de las clases dominantes, cierto, pero ¿por dónde penetran tales ideas? Por los soberanos canales estéticos de la Palabra, de la Imagen y del Sonido, ¡latifundios de los opresores! Y es también en esos dominios donde debemos trabar las luchas sociales y políticas en busca de sociedades sin opresores ni oprimidos. Un mundo nuevo es posible: ¡hay que inventarlo!²⁰

Vemos que, tanto Foucault como Boal, señalan explícitamente la existencia de estos opuestos: opresores y oprimidos, en términos de Boal; saber popular y saber erudito, en términos de Foucault. Este último intenta hacer una mediación entre ambos polos, sacando a la luz lo que yace oculto en el subsuelo de las ciencias, y dejar en claro cómo se manifiestan las relaciones de poder que, al final, impactan directamente sobre la individualidad y, con base en todo ello, nos abre la posibilidad de reescribirla; el filósofo francés considera que el discurso dominante es susceptible de transformaciones, sin embargo, no plantea un escenario en el que dicho discurso finalmente desaparezca. La propuesta de Boal, por otra parte, es un tanto más optimista, pues él confía en que las condiciones de opresión, eventualmente, irán desapareciendo; esto puede resultar utópico, no obstante, hay que señalar que el pensamiento y la propuesta teatral boaliana se han ido extendiendo en muy diversos países de manera viral.

Lo cierto es que, a final de cuentas, ambos pensadores coinciden en la preocupación por dotarnos de herramientas y elementos que nos den la posibilidad de transformarnos a nosotros mismos y, por ende, a la sociedad. Foucault no se limita a describir o establecer la continuidad histórica del discurso dominante, Boal tampoco se limita a hacer simplemente un recuento de las formas de opresión; ambos plantean que la transformación debe partir de principios prácticos que deben ser ejercitados: Foucault pone a nuestra disposición las técnicas del “cuidado de sí”, Boal nos legó el Teatro del

²⁰ A. Boal, *La Estética del Oprimido*, p. 22.

Oprimido. A través de la teoría se plantean las problemáticas, pero solo la acción las resuelve.

Foucault deja claro que la subjetividad se constituye en función de ciertos mecanismos de control que se ejercen sobre el sujeto, unas veces interviene un agente externo, otras veces esos mecanismos son implementados por el propio sujeto, cuando este se hace responsable de sí mismo. Nosotros creemos que la opción ideal es la segunda, la que consiste en regresar a uno mismo, pero para transformar nuestra realidad es necesario conocerla, explorarla. En palabras de Boal:

Solo con ciudadanos que, por todos los medios simbólicos (palabras) y sensibles (sonidos e imágenes), cobren conciencia de la realidad en la que viven y de las formas posibles de transformarla, surgirá, un día, una democracia real.

Los humanos, como los demás animales, estructuran sus interrelaciones según el poder que tienen, del que disponen o el que conquistan. No podemos continuar alimentando la ilusión de que todos los niños son angelitos y todos los humanos, buenas personas. Conocer la verdad es necesario para transformarla.²¹

En otras palabras, para lograr un cambio es necesario partir del conocimiento de quienes somos realmente, y no de quienes deberíamos ser de acuerdo a ciertas normas morales impuestas que han afectado la construcción y la percepción de nuestra individualidad y que llegan a nosotros a través de un sinnúmero de espectáculos que no hacen sino replicar los paradigmas del sistema. La humanidad no se divide en héroes y villanos que, al final de la historia, son premiados o castigados; tampoco podemos alentar la creencia de que la felicidad consiste en encontrar una pareja joven, hermosa y con mucho dinero. Es necesario partir de nuestra realidad, sea cual sea, y aprender a ver esos espectáculos con una postura crítica para ir creando discursos nuevos y, sobre todo, propios.

También es importante comprender las relaciones de poder a las que estamos sujetos (ya sea en función del Estado, la religión, la familia, etc.), solo así lograremos mitigar su impacto. Retomando el caso del Estado, Boal señala:

²¹ A. Boal, *ob. cit.*, pp. 23-24.

La mayoría de los sistemas políticos, como el neoliberalismo —depredador en todas sus modalidades y no solo en sus excesos—, buscan siempre más poder y riqueza sin límites: ¡esta es su esencia y razón! Y para ello ocupan espacio y oprimen: forma parte de su naturaleza.²²

En un escenario como el actual, con un nuevo orden mundial a la vuelta de la esquina, es más importante que nunca tomar conciencia de los mecanismos a través de los cuales los sistemas de poder se manifiestan, sometiéndonos, adormeciendo nuestro pensamiento crítico. También hay que tomar en cuenta que las teorías que ofrecen herramientas para combatir la opresión, como es la filosofía foucaultiana, no son del dominio de todos, sino que están al alcance de unos pocos, de los humanistas; pero ese no es el caso del Teatro del Oprimido, ya que este fue creado para todos, fue pensado para que cualquiera participe de él, esa es —precisamente— una de sus más grandes fortalezas.

El pensamiento de Foucault, en contraste, tal vez nunca logrará tener tanta resonancia entre las grandes masas, sin embargo, nos pareció relevante exponerlo en el marco del mundo académico para que los multiplicadores del Teatro del Oprimido que hoy nos acompañan puedan servirse de él y fortalecer aún más su propia actividad.

Bibliografía

- Ávila-Fuenmayor, Francisco, “El concepto de poder en Michel Foucault”, en *A Parte Rei: Revista Electrónica de Filosofía*, No. 53, Septiembre 2007, en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=11792> (último acceso 26 de marzo de 2013).
- Boal, Augusto, *La estética del oprimido*, Barcelona, Editorial Alba, 2012.
- , *Teatro del Oprimido 1. Teoría y práctica*, México, Editorial Nueva Imagen, 1980.
- Cano de Pablo, Juan, “El discurso filosófico de Foucault y Habermas”, en *Cuaderno de materiales, Revista Electrónica de Filosofía*, No. 13, Madrid, 2000, en <http://www.filosofia.net/materiales/num/num13/num13b.htm> (último acceso 1 de abril de 2013).

²² A. Boal, *ob. cit.*, p. 25.

- Castro, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, España, Paidós, 1987.
- De la Fuente, Lisandro y Luciana Messina, “Bajos fondos del saber. La arqueología como método en Michel Foucault”, en *Revista Litorales*, No. 2. Argentina, 2003, en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=802404> (último acceso 12 de enero de 2013).
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1979.
- , *Genealogía del racismo*, España, Altamira, 1996.
- , *La microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980.
- , *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.
- , *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 1990.
- , *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Argentina, Siglo XXI, 2002.
- Lugo, Mauricio, *Michel Foucault: la prisión y las ciencias humanas. Un estudio sobre la relación saber-poder*, México, BUAP, 2007.
- Merquior, J.G., *Foucault o el nihilismo de la cátedra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Sánchez González, Miguel, *Arqueología del saber y verdad histórica en la obra de Michel Foucault*, Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, No. 8, Madrid, Universidad Complutense, 1980-91.

LA CONTRADICCIÓN Y SUPERACIÓN
DE LAS RELACIONES DE OPRESIÓN
(OPRIMIDOS-OPRESORES) COMO FUNDAMENTOS
ÉTICOS, POLÍTICOS Y ESTÉTICOS
DEL TEATRO DEL OPRIMIDO

Ana Margarita Castillo Rodríguez¹

Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo,
pero seguramente es un “ensayo” de la revolución.

Augusto Boal, *Teatro del Oprimido I*

En el presente trabajo nos remitiremos específicamente al análisis de uno de los elementos conceptuales que rigen este modelo teatral: la opresión. Se discutirá sobre las coincidencias y aportaciones del Teatro del Oprimido a esta estructura conceptual en relación a dos de los principales referentes que lo circundan: *La pedagogía del oprimido* (1975), de Paulo Freire, así como la *Filosofía de la liberación* (1975), de Enrique Dussel. Mientras que, de Augusto Boal retomaremos *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas* (1985), *Las técnicas latinoamericanas del teatro popular* (1975) y *El arcoíris del deseo* (2002), entre otros.

¿Cómo se define el Teatro del Oprimido a sí mismo?

El Teatro del Oprimido (TO) es un método teatral propuesto por el dramaturgo, director y pedagogo brasileño Augusto Boal durante las décadas de los cincuenta a setenta del siglo XX.² Dentro de este nuevo paradigma se confrontaban las convenciones de la representación escénica y se aspiraba a la construcción de un auténtico teatro político; es decir, un teatro que fuese pensado y vivenciado como una acción política consciente, abierta y colectiva. En este sentido, responde a la necesidad inherente de conformar un discurso propio, congruente e incidente con

¹ Maestra en Estética y Arte por la BUAP.

² Al referirnos a método, consideramos ejercicios físicos, juegos estéticos, técnicas especiales de imagen e improvisación, y por supuesto, una base teórica. Al interior de este modelo destacan las técnicas de teatro periodístico, el arcoíris del deseo, el teatro invisible y el teatro legislativo.

la realidad social de sus actores, esto en contraposición con los modelos clasicistas y coercitivos del teatro europeo dominante, para finalmente constituir un teatro latinoamericano que aspirase a la universalidad.³

Este paradigma teatral señala que la distancia entre actores y espectadores, según las formas tradicionales y clásicas de hacer teatro, es la representación del derecho de la acción, la palabra y la decisión solo a unos cuantos; mientras que el resto debe limitarse a la pasividad y mutismo en términos de la vida social-histórica-política. Augusto Boal explicaría que, en términos generales, la estructura teatral convencional supone una concepción coercitiva dispuesta en función de los propios objetivos del sistema, es decir, dispuesta para promover y mantener el statu-quo según los valores morales establecidos por las estructuras de poder. Estaríamos refiriéndonos así a la poética de la opresión, pensada para un mundo conocido, perfecto o por perfeccionarse y dentro del cual todos sus valores serían impuestos a los espectadores. Aquí, la acción dramática sustituiría a la acción real, lo que a su vez se traduce en la propia catarsis: y es que aun cuando los personajes sean capaces de rebelarse y hacer la revolución, los espectadores lo hacen también, pero delegando su posibilidad de acción y permitiendo que los personajes piensen y actúen en su lugar.

Por tanto, el Teatro del Oprimido propone como una alternativa concreta, partir de un trabajo multidisciplinario previo a la representación escénica en relación con el grupo al cual se dirige, y en consecuencia, una creación dramática conjunta que contenga un lenguaje y un valor simbólico particulares para dicho grupo. Además, plantea la participación activa de los llamados *espect-actores*, a los que señala como protagonistas y partícipes de la representación y resolución de las situaciones planteadas. Todo esto en un esfuerzo humanista por transformarlos en sujetos con voz y decisión.⁴

³ Debemos destacar que el Teatro del Oprimido se constituye en un periodo particularmente efervescente para las realidades latinoamericanas. Es el inicio de las dictaduras militares de Seguridad Nacional auspiciadas desde el Pentágono de EEUU: Brasil, Argentina, Chile... los movimientos contestatarios de origen universitario; el desarrollo de la teoría de la dependencia con Fernando Henrique Cardoso, Celso Furtado, André Gunder Frank; el resurgimiento de una literatura latinoamericana politizada (Alejo Carpentier, García Márquez, Vargas Llosa, etc.); la lectura política de Herbert Marcuse sobre la ontología y los movimientos nacionales de liberación en África, América Latina y Asia; el desarrollo y participación de la teología de la liberación en los movimientos sociales; el desarrollo de la pedagogía del oprimido de Paulo Freire; la configuración de la filosofía de la liberación latinoamericana, entre otros.

⁴ El espect-actor es el sujeto-objeto central de la propuesta teatral. Generador de la acción, desde la simultaneidad de la construcción, observación e intervención de la acción teatral.

Al respecto, Augusto Boal sostiene que el espectador ha sido subvalorado en tanto hombre, convirtiéndose en una víctima pasiva al limitarlo a recibir y consumir visiones acabadas del mundo; por lo que resulta necesario que recupere su capacidad de acción y decisión.⁵ Y es que, “[...] como quienes hacen el teatro en general son personas que pertenecen directa o indirectamente a las clases dominantes, por supuesto sus imágenes acabadas serán las imágenes de la clase dominante”.⁶ El espectador debe convertirse en sujeto y actor en condiciones igualitarias en relación con el actor, quien, a su vez, debe ser capaz de asumir también el rol de espectador.

Del mismo modo, reconoce que cada individuo está capacitado para enunciar propuestas indispensables sobre su condición y realidad inmediata, por lo que se constituye como un modelo democrático y liberador (generador de diálogo y participación de todos los individuos que integran un grupo), para elaborar dichas proposiciones y dotarlas de un espacio donde expresarlas. Así,

[e]l teatro del Oprimido ofrece a cada uno el método estético para analizar su pasado, en el contexto de su presente, para poder inventar su futuro, sin esperar por él... ayuda a los seres humanos a recuperar un lenguaje que ya poseen —aprendemos a vivir en la sociedad jugando al teatro. Aprendemos cómo sentir, sintiendo; cómo pensar, pensando; cómo actuar, actuando. El Teatro del Oprimido es un ensayo de la realidad.⁷

Paralelamente, el Teatro del Oprimido proyecta como uno de sus objetivos fundamentales el promoverse y considerarse como un medio efectivo para que el sujeto retome sus potencias artísticas y conscientemente tenga la capacidad de compartir y descubrir con otros sujetos. Flavio Sanctum, actor y pedagogo del CTO Rio (Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro), en el artículo de “A aura da Multiplicação”, señala, con respecto al objetivo principal de la estética del oprimido, que:

⁵ Para Boal, el teatro popular en general, a través de sus múltiples manifestaciones y experiencias, deberá tener por objetivo central la liberación del espectador de tales estructuras impuestas. Particularmente, se detiene en el espectador del teatro popular, es decir, el pueblo.

⁶ Augusto Boal, “Conclusión”, *El Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*, p. 190.

⁷ A. Boal, “El teatro del oprimido, Declaración de Principios del Teatro del Oprimido”.

[n]o se trata de reproducción de artistas, con su individualidad, su unicidad. Se trata de la multiplicación de artistas natos, del artista que cada ser humano es, que no busca un arte masificado y la reproducción en serie, sino algo más nuevo y bello, en consonancia con la vivencia y la experiencia de cada oprimido y oprimida. Cada cual con su aura, individual, pero también colectiva. Un aura solidaria basada en la ética.⁸

La opresión como relación concreta entre individuos y colectividades

Cuando referimos que existen oprimidos y opresores, es necesario reconocer que dichas identidades no son nunca fijas ni absolutas, sino que se configuran en el constante movimiento. Ninguno se define por o en relación a sí mismo, sino en relación uno del otro. De este modo, el TO define a la opresión como: “[...] una relación concreta entre individuos que son parte de diferentes grupos sociales, relación que beneficia a un grupo en detrimento de otro”.⁹

Como relación objetiva, uno de los sujetos explota, obstaculiza en la búsqueda de su afirmación como persona, como sujeto al otro. Al igual que la define la pedagogía propuesta por Paulo Freire, el TO enfatiza que esta relación cuestiona la humanización del sujeto dentro de un contexto real, concreto y objetivo. A través de ella (en la injusticia, la explotación, la violencia) se niega la propia vocación del hombre: la de *ser más*. Aunque, según Freire, esta negación sería al mismo tiempo su propia afirmación, “[...] en el ansia de libertad, de justicia, en la lucha de los oprimidos por la recuperación de su humanidad despojada”.¹⁰

Esta concepción integra las relaciones entre grupos pero igualmente entre individuos, puesto que ambas solo pueden ser entendidas dentro de sistemas, muchas veces invisibles, que las *sobredeterminan*. Al respecto, vale incorporar la definición de Enrique Dussel en su obra *Filosofía de la liberación* con respecto al oprimido, por la cual refiere que:

[e]l rostro del otro, primeramente como pobre y oprimido, revela realmente a un pueblo antes que a una persona en singular... Cada rostro,

⁸ Flavio Sanctum, “A Aura da Multiplicação”, *Metaxis*, p. 74.

⁹ Julian Boal, “Método opresor”, *Metaxis*, pp. 124-125.

¹⁰ Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, p. 24.

único, misterio insondable de decisiones todavía no tomadas, es rostro de un sexo, de un género, de una generación, de una clase social, de una raza, de una nación, de un grupo cultural, de una edad de la historia.¹¹

Del mismo modo, debemos enfatizar que cualquier intento por vencer una opresión solo se realizará a partir de la acción colectiva y de grupo, no por la intervención de héroes míticos-trágicos.

Augusto Boal retomará, además, la posición de la pedagogía del oprimido y la filosofía de la liberación con respecto a las condiciones específicas de los grupos oprimidos; esto en tanto elementos contradictorios y sustanciales del capitalismo. Mientras que Boal define al pueblo como elemento correspondiente a las clases oprimidas; por lo cual se constituye como un

conjunto de clases de población, de la cual esta es el concepto más amplio [...] incluye solo a los que alquilan su fuerza de trabajo, pueblo es una designación genérica que engloba a los obreros, campesinos y a todos aquellos que están temporalmente u ocasionalmente asociados a los primeros, como ocurre con los estudiantes y otros sectores en algunos países. Quienes constituyen la población pero no el pueblo —o sea los antipueblo— son los propietarios, los latifundistas, la burguesía, y en general, todos los que piensan como ellos.¹²

De modo similar, Enrique Dussel plantea que:

[l]as clases oprimidas, como oprimidas, son partes funcionales de la estructura de la totalidad política. Son partes que deben cumplir trabajos que alienan, que le impiden satisfacer las necesidades que el mismo sistema reproduce en ellos. Estas clases explotadas e insatisfechas anhelan por ello un nuevo sistema, porque, además, tienen la experiencia de otro mundo que es exterior y anterior al capitalismo.¹³

Ahora bien, el hecho de la priorización de los términos económicos y políticos no niega o disminuye otras formas de opresión, sino que,

¹¹ Enrique Dussel, "De la fenomenología a la liberación", *Filosofía de la liberación*, p. 83.

¹² A. Boal, "Categorías de teatro popular", *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, p. 21.

¹³ E. Dussel, "De la política al antifetichismo", *ob. cit.*, p. 119.

por el contrario, el TO ha enfatizado la compleja e inherente articulación de los diferentes sistemas de opresión, por lo que hablar de oprimidos implica siempre una exterioridad social histórica-popular, una alteridad de todo sistema posible, donde se configura y contiene lo extremadamente distinto y desbordado de la norma —de lo legal—.

El oprimido conlleva como generalidades la autodesvalorización, producto de la introyección generada por la visión de su opresor. Asume su incapacidad con respecto al otro, al cual le otorga un poder total. Sin embargo, al igual que Freire, Boal propone una confrontación abierta ante la creencia de la docilidad del oprimido, como condición inherente e inevitable; antes bien señala que dicha docilidad es en todo caso un engaño, producto de una situación histórica y sociológica.

Otro de los elementos sustanciales del oprimido es su propia condición dual, contradictoria y dividida. Los oprimidos son sujetos que suponen que su ser dependerá de la semejanza con su opresor. De aquí se desprende una cierta atracción por el opresor, de la necesidad creada a partir de la propia alienación para intentar imitar los patrones de vida de su opresor. Tal como discurre Freire, los oprimidos

[s]ufren la dualidad que se instala en la “interioridad de su ser”. Descubren que, al no ser libres, no llegan a ser auténticamente. Quieren ser, mas temen ser. [...] Su lucha se da entre ser ellos mismos y ser duales. Entre expulsar o no al opresor que está dentro de sí. Entre desalienarse o mantenerse alienado. Entre seguir prescripciones o tener opciones. Entre ser espectadores o actores. Entre actuar o tener la ilusión de que actúan en la acción de los opresores. Entre decir la palabra o no tener voz, castrados en su poder de crear y recrear, en su poder de transformar el mundo.¹⁴

Es por tal que, al hablar de oprimido, no nos referimos al reduccionismo de pensar en estos como portadores de una verdad. Boal complementa y complejiza las condiciones del oprimido puesto que “la cabeza de los oprimidos está inundada de pensamientos que no le corresponden [...]; tampoco son héroes positivos sin fallas, sino que todo oprimido es un subversivo sumiso”.¹⁵

¹⁴ P. Freire, *ob. cit.*, p. 29.

¹⁵ A. Boal cit. J. Boal, “Um teatro Subjuntivo”, *Metaxis*, p. 77.

En tanto que del opresor cabría integrar su relación como representación del sistema como totalidad. Es en sí la constitución de un orden moral fijo, cerrado; fundamentalizado y decretado por una minoría que sustenta el poder económico. Sostiene su praxis por la coacción del otro en el sistema que establece, legaliza y homogeneiza, por el cual los Otros se subsumen en la alienación. Recurre a la violencia, la seducción, el miedo, la represión, como estrategias para consolidarse y permanecer en dicha posición.

La dominación es, pues, el acto por el cual el opresor coacciona al otro a participar en el sistema que lo aliena. El *ethos de la dominación* es un *ethos* que comienza por desconfiar, odiar, negar al otro.

No confía en su palabra; cualquier cosa que diga el Otro, que es el pobre, el pueblo, la tiene como inculta, como nada y por lo tanto no espera su liberación. Esperar su liberación es firmar su certificado de muerte, porque es aprobar un nuevo sistema. [...] De esta manera todas las virtudes cardinales: la justicia, prudencia, templanza, fortaleza, no son —como dice Nietzsche— virtudes, sino mistificación de vicios. Es decir, las virtudes imperantes en el *ethos* dominador son la inversión de la virtud, son el vicio que aparece como virtud.¹⁶

Así, pues, podemos decir que, dentro de este modelo teatral, reconocemos como *oprimidos* a los individuos o grupos que, por razones sociales, culturales, políticas, étnico-raciales, sexuales o en cualquiera otra manera, son desposeídos de su derecho al *diálogo*, o impedidos de ejercer este derecho. Un derecho que, aunque fuera del sistema, se muestra “absoluto, en la búsqueda por ser alguien, libre, sagrado, se funda en su propia exterioridad, en la constitución real de su dignidad humana”.¹⁷ Para lograrlo, el oprimido debe tomar conciencia de su alienación, de la dialéctica de la dominación y reconocer los rasgos del sujeto dominador que se incrustan en todas las estructuras de su existencia. Además, exige su compromiso con la praxis para transformarla, expulsar los mitos creados y desarrollados por la estructura opresora.

¹⁶ E. Dussel, “La eticidad de la existencia y la moralidad de la praxis latinoamericana”, *Introducción a una filosofía de la liberación*, p. 48.

¹⁷ E. Dussel, “De la fenomenología a la liberación”, *Filosofía de la liberación*, p. 81.

Superar dicha dialéctica no es luchar prácticamente para ser el futuro dominador, sino que en la praxis liberadora se debe aniquilar la dialéctica de la dominación en vista de un nuevo tipo de hombre histórico donde la dominación cósmica y cosificante sea superada en una fraternidad humanizante.¹⁸

El TO estructura estrategias para dinamizar el carácter subversivo que existe en cada oprimido. En este caso, a partir de juegos estéticos, ejercicios teatrales y la constitución de una dramaturgia simultánea en función de las particularidades expresivas, necesidades vitales y cuestionamientos imperantes de los grupos oprimidos.

De este modo, las opresiones mostradas dentro de la representación y el ejercicio escénico serán siempre análogas o lo más parecidas posible a las del oprimido que participa en ellas; como sujetos de la acción, los oprimidos dejan de ser conducidos y conducen la acción; la emoción ajena deja de estar presente a fin de proyectar las suyas. Por otro lado, exige que las particularidades del conflicto y la historia del individuo referido se transforme, adoptando un carácter simbólico y dando paso a la pluralización de la narración: la opresión de uno solo es la opresión de todos. De esto debe resultar una configuración de un modelo que contenga los mecanismos generales por los que se produce la opresión; permitiendo analizar y discutir *simpácticamente* y, al mismo tiempo, distanciadamente, las diferentes formas posibles de romper esas opresiones. Aquí no se interpreta nada, no se explica nada, simplemente se ofrecen visiones múltiples de la situación.

Así, el oprimido-artista presenta su mundo a través del teatro. Crea imágenes a partir de su vida real, de sus opresiones reales. Ese mundo de imágenes estéticamente transformadas contiene, igualmente, las opresiones concretas de su realidad. Sin embargo, Boal reconoce que

[e]s necesario que el oprimido olvide el mundo real que está en el origen de la imagen creada y trabaje únicamente con la imagen, que es la transustanciación artística de su realidad. Debe efectuar una extrapolación de la realidad social hacia lo que llamaremos ficción, y, después de trabajar con la imagen, después de hacer "teatro", debe

¹⁸ E. Dussel, "Metafísica del sujeto y liberación", *América Latina. Dependencia y liberación*, p. 315.

operar una segunda extrapolación, ahora en sentido inverso, hacia su propia realidad social. En el segundo mundo, el estético, se ejercita en la modificación del primero, el mundo social. La transustanciación ha de realizarla el oprimido-artista y no puede hacerla ninguna otra persona en su nombre. Él es quien debe crear la imagen, y de la manera que juzgue más apropiada, sin justificarse ante nadie.¹⁹

Conclusión. Deber ser ideal. El Teatro del Oprimido. Síntesis, transgresión y aportación

El Teatro del Oprimido se constituye como un teatro legítimo, en tanto producto del principio liberador, porque disequilibra los valores absolutos, exigiendo la transformación de aquellas situaciones concretas que impiden a los grupos desarrollar sus potencialidades humanas a favor de una situación futura donde sí le sea posible. A través del revelar un conflicto en una situación concreta, visibiliza las opresiones, detecta los momentos de dominación y exclusión, del sistema social, económico y cultural dentro del que se constituye, evidenciando la cosificación de las estructuras, los comportamientos y relaciones humanas, pero todo esto dentro de un marco posible, siempre reconociendo su potencial transformación. De igual modo, brinda la posibilidad de ensayar las acciones revolucionarias, probar, verificar antes de la verdadera acción, es decir, es la ficción antes de la realidad.

Si bien se contrapone a los modelos clásicos en tanto que niega los efectos catárticos, pues su dimensión específica es la del conocimiento colectivo; la función estética, como condición inherente humana, jamás se deja de lado. Antes bien, sus transgresiones a nivel estructural son punto de partida para la reconfiguración de nuevas posibilidades estéticas en escena. La priorización a la acción e incidencia directa con el otro, como colectividades restituidas e incluyentes, supone sin lugar a dudas el motor y aportación más evidente y efectiva. Se da, pues, un paso más hacia ese repensar y accionar de la transferencia de los medios de producción teatral a los oprimidos, permitiendo su existencia simultánea y activa como *espect-actores*.

¹⁹ A. Boal, "Las tres hipótesis del arcoíris del deseo," *El arcoíris del deseo, Del teatro experimental a la terapia*, p. 65.

Bibliografía

- Boal, Augusto, “El teatro del oprimido, Declaración de Principios del Teatro del Oprimido”, Trad. de Mariana Villani, en <http://www.perspectivaciudadana.com/contenido.php?itemid=28649> (último acceso 20 de junio de 2012).
- , “Las tres hipótesis del arcoíris del deseo”, de *El arcoíris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*, Trad. Jorge Cabezas Moreno, Barcelona, Editorial Alba, 2004.
- , “Categorías de teatro popular”, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular (Una revolución copernicana al revés)*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1975.
- , “Conclusión”, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.
- Boal, Julián, “O Método”, Trad. propia, en *Metaxis, Revista teatro del oprimido del CTO-RIO*, Núm. 7, 2010.
- Dussel, Enrique, “Metafísica del sujeto y liberación”, *América Latina. Dependencia y liberación*, en <http://168.96.200.17/ar/libros/dussel/histoli/cap16.pdf> (último acceso 20 de junio de 2012).
- , *Filosofía de la liberación*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2011.
- , “La eticidad de la existencia y la moralidad de la praxis latinoamericana”, *Introducción a una filosofía de la liberación*, en <http://es.scribd.com/doc/69647251/Dussel-Enrique-Introduccion-a-la-filosofia-de-la-liberacion> (último acceso 20 de junio de 2012).
- Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, 45.ª ed., México D.F., Siglo XXI Editores, 2005.
- Sanctum, Flavio, “A Aura da Multiplicação”, “Um teatro subjuntivo”, Traducción propia, en *Metaxis, Revista teatro del oprimido del CTO-RIO*, Núm. 6, 2010.

LAS ESTÉTICAS DE LOS OPRIMIDOS
EN LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES
PARA LA RESISTENCIA. EL CASO DEL TEATRO BOALIANO

Ana Margarita Castillo Rodríguez¹

La transformación de nuestra cultura y nuestra sociedad tendrá que ocurrir en diversos niveles. Si solo sucediera en las mentes de los individuos (como ya ha pasado en cierta medida) sería impotente. Si solamente obedeciera a la iniciativa del Estado, sería tiránica. La transformación personal numerosa es esencial, y no debe ser solo una transformación de la conciencia, sino que ha de implicar también la acción individual. Pero los individuos necesitan el alimento de los grupos que llevan consigo una tradición moral que refuerza sus aspiraciones propias.

Robert Behall *et al.*, *Habits of the Heart*²

En el presente trabajo discutiremos sobre las posibilidades de autoconciencia y transformación identitaria de los sujetos colectivos involucrados en el Teatro del Oprimido; así como de las condiciones que podrían fomentar su carácter legítimo, transformador y de resistencia ante determinados sistemas de subversión y dominación múltiples. Para desarrollar esta reflexión nos centraremos en los procesos fundamentales de construcción identitaria señalados en *Era de la información. Economía, sociedad y cultura*, de Manuel Castells; así como en los elementos constitutivos de las estéticas de los oprimidos propuestos por Augusto Boal en *Estética del Oprimido*.

¿Cómo pensamos y constituimos las identidades sociales?

La identidad es la fuente del sentido y experiencia con el mundo. Desde su relación dialéctica es diferenciación e identificación simbólica

¹ Maestra en Estética y Arte por la BUAP, anacastilloteatro@hotmail.com

² Manuel Castells, "Paraísos comunales: identidad y sentido en la sociedad red", en *La era de la información. Economía, sociedad y cultura, El poder de la identidad*, p. 88.

de un actor social con los otros y con el mundo; se reconoce como una construcción histórico-social, concreta, permeable y en desarrollo constante. No se debe pensar como una condición esencialista, fija o unívoca del sujeto u objeto, pues es en cada uno de ellos que podemos desprender una multiplicidad de identidades y posibilidades de mirarse y comprender la realidad. Tal como señala Calhoun Craig,

[n]o conocemos gente sin nombre, sin lengua o culturas en las que no se establezcan de alguna manera distinciones entre yo y el otro, nosotros y ellos [...] El conocimiento de uno mismo —siempre una construcción pese a que se considere un descubrimiento— nunca es completamente separable de las exigencias de ser conocido por los otros modos específicos.³

Pensar la identidad supone al menos tres niveles dentro de los cuales se desarrolla: el *nivel micro* (intraindividual e interindividual), el *nivel meso* (constitución de la individualidad a nivel sociocultural, en lo colectivo) y el *nivel macro* (plano político, particularmente las dinámicas de poder y de ordenamiento mundial).

En lo que respecta al *nivel micro*, particularmente en la *intraindividualidad*, este integra los mecanismos que permiten al individuo organizar sus experiencias (percepciones, evaluaciones y actitudes sobre sí mismo, la experiencia personal vivida y reflexionada, sentimientos de individualidad, capacidad de orientación y regulación de comportamientos intencionales). En tanto que el *interindividual* se concentra en la inserción de los individuos en las relaciones sociales en cuanto a las posiciones sociales o a los estatus ocupados por ellos.

Mientras que el *nivel meso o sociocultural* se explica a partir del hecho de que cualquier identidad emerge y se afirma solo en la medida en que se confronta con otras identidades en el proceso de interacción social. Dicho de otro modo, “[l]a perspectiva social trasciende pues, la explicación en la construcción de la identidad vista como un problema de carácter cognitivo individual y se reconoce que su desarrollo surge del campo de las ideas colectivas y las representaciones sociales”.⁴

³ *Ibidem*, p. 28.

⁴ Jorge Palacio *et al.*, “Nivel Meso. Dinámicas de la identidad social sobre el plano de lo sociocultural desde lo colectivo”, en *La búsqueda de la identidad social: Un punto de partida para comprender las dinámicas de desplazamiento-restablecimiento forzado en Colombia*, p. 10.

Para el caso del *nivel macro*, corresponde la inherente homogenización de las prácticas culturales, así como la imperante necesidad de afirmación identitaria que contrarreste tal estandarización. Como problema central a señalar en este nivel, destaca la influencia de la globalización sobre la identidad: las diversas políticas internacionales, las condiciones de mercado, el capitalismo, el neoliberalismo, etc., que determinan importantes modificaciones entre el vínculo de espacio y del sí mismo, o la constitución de grupos nómadas o desterritorializados que no construyen su inmunidad simbólica o su coherencia étnica con la misma fuerza que aquellos grupos que de alguna manera tienen una certeza territorial.

Por tales motivos, la identidad social necesariamente articula un proceso cognitivo de categorización y de pertenencia social, que genera así un vínculo entre el individuo y el grupo, y determina los procesos y los comportamientos categoriales. Bajo estos términos, como estructura psicológica, significa una cierta conciencia elaborada y participada, producto de saberes comunes, que permiten una mirada práctica y recurrente a la construcción de una realidad común a una asociación o grupo social.

En general, para que cualquier identidad se constituya, esta debe responder a un atributo cultural o a un conjunto relacionado de atributos culturales al que se dé prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido existentes. Debe valerse de una multiplicidad de elementos materiales, entendidos estos no como identidades cosificadas, sino como la objetivación humana de tales identidades. Destacamos, pues: la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y las revelaciones religiosas. Por supuesto, todos los elementos anteriores se procesan dentro de proyectos culturales implantados en su estructura social y en un marco espacio-temporal concreto.

Ahora bien, la efervescencia propia del auge del pensamiento posmoderno ha trastocado las posibilidades de constituirmos, integrarnos y asumirmos como parte de una sociedad evanescente, cambiante y en deconstrucción permanente.

La identidad del sujeto individual y colectivo se constituye como una cuestión fundamental al día de hoy, debido a que posibilita la certeza de saber quién es el sujeto, en función de con quienes construye las

realidades sociales o políticas que le afectan directa o indirectamente; porque a pesar de la ambigüedad y el abandono, todavía es posible y necesario construir la intimidad y lo público como sujetos, porque aún se reconocen pequeños relatos que permiten expresar y transformar los distintos niveles de constitución de lo humano-concreto.

De este modo, nos interesa afirmar la importancia, los retos y las posibilidades concretas de constitución identitaria. No es posible ni suficiente sostener el igualitarismo o el individualismo como únicos caminos posibles. Antes bien, reconocemos y destacamos esfuerzos y experiencias construidas desde la alteridad de grupos y sujetos colectivos; en un esfuerzo por el reconocimiento, intercambio y rompimiento de valores y estructuras, resignificando su posición desde el sentido, la solidaridad y el compromiso social.

Aun cuando se nos enfatice el carácter relativo y fluctuante del yo, los objetos, las percepciones, las creencias, los grandes sistemas de pensamiento, por otro lado, consideramos que aún es posible pensarnos de una manera distinta, más certera y, hasta nos atrevemos a afirmar, más digna.

Pertenecer a un grupo, a una colectividad o a múltiples colectividades es más que un hecho. Desde una integración inmediata y concreta ante intereses afines, o incluso mediante posiciones superficialmente comunes, es que podemos pensarnos, construirnos y diferenciarnos con los otros; pero sobre todo, generar posibilidades de acción y transformación de nuestra realidad concreta (recordemos que aun la propia pasividad es una acción que incidirá en nuestro entorno).

Ahora bien, es cierto que la crisis de fundamentación metafísica, empírica y teórica, al traducirlas a meros consensos, implican de igual modo el intento aún infructuoso por adentrarse en la realidad ajena, a pesar del sujeto, generando una realidad que se actualiza, generalmente en función de quienes ostentan más poder económico.

Sin embargo, estos condicionamientos también son los que ahora exigen perspectivas efectivas para desplegar una auténtica convivencia entre grupos sin negar la globalización; implican, además, la imperante cuestión del cómo pensar la constitución de lazos sociales y enlaces colectivos sólidos que incidan en la restitución identitaria del otro y, por tanto, del sí mismo también, para dejar de estar sometido a la mirada del otro (de aquel que ostenta la última palabra, que se

sostiene a través del poder económico, de la imagen, de los valores institucionalizados).

Al mismo tiempo, se desprende una reflexión más abarcadora de la universalidad, que aunque en su concepción teórica implica una totalidad plural de objetos, que corresponden a nociones genéricas, ideas y nociones abstractas; por otro lado, incorpora de manera más pragmática las diversas expresiones y constituciones de lo humano; incluidas sus bases gnoseológicas y sus implicaciones políticas. Es innegable que en la vida actual se requiere de un consenso efectivo y real entre los distintos sujetos colectivos.

Tres formas y orígenes de las construcciones identitarias

En general, los sujetos tienden a resistirse al mero proceso de atomización social e individualización y buscan, en cambio, agruparse en organizaciones territoriales que, con el tiempo, permiten un sentimiento de pertenencia y, en muchos casos, una identidad cultural y comunal.

No obstante, no basta la mera agrupación, sino que además requiere de la participación en movimientos concretos mediante los cuales se descubren y defienden los intereses comunes, se comparten aspectos importantes de la vida y puede producirse un nuevo sentido particular y general. Vale agregar que tales identidades de base local son igualmente capaces de combinarse y permearse con otras fuentes de significado y reconocimiento social en un patrón altamente diversificado que permite nuevas y variadas interpretaciones.

Ahora bien, retomando a Manuel Castells, podemos reconocer al menos tres formas posibles de construcción identitaria. Cabe destacar que ninguna de ellas tiene *per se* un valor progresista o regresivo fuera de su contexto histórico, aunque en definitiva cada tipo de construcción conduce a un resultado diferente en la constitución de la sociedad. Tenemos, pues:

Identidad legitimadora: generadora de una sociedad civil, es configurada e introducida por las instituciones dominantes de la sociedad para extender, controlar, regular y racionalizar su dominación frente a los actores sociales.

Identidad proyecto: generadora de sujetos, corresponde a la construcción propia de los actores sociales basada en los materiales culturales de que disponen. Apela a la construcción de una nueva identidad que

redefina su posición en la sociedad y que, al hacerlo, transforme al individuo y a la estructura social a la cual pertenece.⁵ Tal es el caso de los movimientos sociales intencionados urbanos, mismos que se centran en tres conjuntos principales de objetivos: demandas urbanas sobre las condiciones de vida y el consumo colectivo, la afirmación de la identidad cultural local y conquista de la autonomía política y la participación ciudadana.

Identidad para la resistencia: generadora de comunidad, es constituida por actores que se encuentran en condiciones marcadas por el dogma de la dominación. Su condición de resistencia se sostiene porque se basa en principios diferentes u opuestos a los que impregnan las instituciones de la sociedad.⁶ Se desprende de la conciencia de una necesidad de un pacto del nivel de diferencia legítima, del reconocimiento de los horizontes de sentido posibles entre la identidad y la diferencia, así como de la búsqueda por la integración y las condiciones materiales y humanas de autonomía.

A través de sus procesos de acción concreta y organización colectiva insiste en la liberación y transformación identitaria. Siempre proporcional al poder de actuar y modificar la realidad, apela a la dignificación y sostenimiento de mejores niveles de vida de cada uno de los miembros de la comunidad.

Las estéticas de los oprimidos ante sistemas de dominación múltiple. Un camino hacia la construcción de identidades para la resistencia

El Teatro del Oprimido como metodología teatral, es propuesto por el dramaturgo, director y pedagogo brasileño Augusto Boal, durante las décadas de 1950 a 1970. Surge bajo la necesidad de integrar, resignificar y reconocer nuestro derecho a un teatro latinoamericano universal así como a la construcción de un auténtico teatro político; es decir, un teatro que fuese pensado y vivenciado como una acción política consciente, abierta y colectiva ante una Latinoamérica eferescente.

⁵ Alan Touraine dirá que el sujeto es “el deseo de ser un individuo, de crear una historia personal, de otorgar sentido a todo el ámbito de las experiencias de la vida individual [...] La transformación de los individuos en sujetos es el resultado de la combinación necesaria de dos afirmaciones: la de los individuos contra las comunidades y la de los individuos contra el mercado”, p. 18.

⁶ Según la formulación de Amitai Etzioni, nos referimos aquí a una identidad defensiva “en términos de las instituciones/ideologías dominantes, invirtiendo el juicio de valor mientras que se refuerza la frontera”. *Idem*.

Como modelo teatral, exige que el goce estético y la experiencia artística dejen de ser exclusivamente patrimonio de una minoría, para resignificarse de modo más incluyente. Más aún, señala que la distancia entre actores y espectadores, según las formas tradicionales y clásicas de hacer teatro, son la representación del derecho de la acción, la palabra y la decisión solo para las clases dominantes; mientras que el resto debe limitarse a la pasividad y mutismo en términos de la vida social, histórica y política.

Es por tal que se desprende también contra la concepción y generalidad del arte de masas, “aquel [...] cuyos productos satisfacen las necesidades pseudoestéticas de los hombres-masa, cosificados, que son, a la vez, un producto característico de la sociedad industrial capitalista”.⁷

Además, se manifiesta como oposición a la limitación impuesta al arte de creación colectiva popular, siempre degradada, curiosa y pintoresca. En cambio, se esfuerza por enfatizar su vitalidad y permanencia aun a pesar de las condiciones sociales e históricas más hostiles. Es justamente por su perdurabilidad que “[...] la creación artística del pueblo comparte el destino auténtico de las grandes creaciones individuales: rebasar lo particular humano para enriquecer así lo universal”.⁸

El arte, consecuente ante tal trabajo de exploración y compromiso ético, artístico y estético, se mostrará como una expresión más elaborada y completa de las aspiraciones más profundas de un determinado grupo, el de los *oprimidos*.

Aquí, la opresión es señalada como “[...] una relación concreta entre individuos que son parte de diferentes grupos sociales, relación que beneficia a un grupo en detrimento de otro”.⁹ Como relación objetiva, uno de los sujetos individuales o colectivos explota y obstaculiza en la búsqueda de su afirmación como persona, como sujeto al otro. En estos términos, como plantea Enrique Dussel, “[l]as clases oprimidas, como oprimidas, son partes funcionales de la estructura de la totalidad política. Son partes que deben cumplir trabajos que alienan, que le impiden satisfacer las necesidades que el mismo sistema reproduce en ellos”.¹⁰

⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, “El arte y las masas”, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 243.

⁸ A. Sánchez Vázquez, “El arte verdaderamente popular”, *ob. cit.*, p. 271.

⁹ Julian Boal, “Método opresor”, *Metaxis*, pp. 124-125.

¹⁰ Enrique Dussel, “De la política al antifetichismo”, *Filosofía de la liberación*, p. 119.

Podemos añadir que, dentro de este modelo teatral, se reconocen como *oprimidos* a los individuos o grupos que, por razones sociales, culturales, políticas, étnico-raciales, sexuales o de cualquiera otra índole, son desposeídos de su derecho al *diálogo* o impedidos de ejercer este derecho. Un derecho que, aunque fuera del sistema, se muestra “absoluto, en la búsqueda por ser alguien, libre, sagrado, se funda en su propia exterioridad, en la constitución real de su dignidad humana”.¹¹

Para lograrlo, el *oprimido* debe despertar su carácter subversivo y tomar conciencia de su alienación, de la dialéctica de la dominación concretamente y reconocer los rasgos del sujeto dominador que se incrustan en todas las estructuras de su existencia. Además, exige su compromiso con la praxis para transformarla, para confrontar la creencia de la falsa docilidad del oprimido y así expulsar los mitos creados y desarrollados por la estructura opresora.

Ahora bien, dentro del Teatro del Oprimido, ¿cómo inciden las estéticas de los *oprimidos* en la autoconciencia y transformación de las identidades colectivas?, y en ese sentido, ¿podría afirmarse que las construcciones identitarias consecuentes tendrán un carácter de resistencia ante determinados sistemas de subversión y dominación múltiple?

Boal sostiene, dentro de su modelo teatral, que

[E]l teatro es una vocación que concierne al conjunto de la humanidad. El Teatro del Oprimido es un sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana, que hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos.¹²

En estos términos, una de las aportaciones y particularidades más importantes es la incorporación del espect-actor, el cual se constituye como un participante activo, creador, dispuesto a intervenir. Quienes participan aquí adquieren una cierta propiedad dicotómica: muestran su acción, su alternativa y, al mismo tiempo, observan los efectos y consecuencias de esta. Juzgan, reflexionan y piensan en tácticas y estrategias nuevas.

¹¹ E. Dussel, “De la fenomenología a la liberación”, *ob. cit.*, p. 81.

¹² Augusto Boal, *El arcoiris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*, p. 10.

Así, mientras en el teatro convencional el espectador debe aceptar y contemplar las imágenes que le son presentadas, en el Teatro del Oprimido se espera que el espect-actor pueda destruirlas y sustituirlas si lo considera necesario; presuponiendo, preparando y ensayando la acción real que se espera confrontar.

Ciertamente, la participación en la escena no puede esperarse así sin más, puesto que la dinamización de las imágenes exige de los participantes sentimientos fuertes e intensos por lo que estas representan, particularmente a partir de la identificación o por resonancia, es decir, cuando por una razón cualquiera, incluso inconsciente, el caso narrado afecta profundamente a los participantes del grupo.

Los *oprimidos* crean las imágenes de sus propias opresiones, transformándolas simbólicamente, perdiendo los límites de su unicidad para dar paso a la pluralización de la narración. Como sujetos de la acción (aunque no sea yo, será alguien como yo), los *oprimidos* dejan de ser conducidos y conducen la acción; para que la emoción ajena deje de estar presente a fin de proyectar las suyas.

Con lo anterior es posible un análisis distanciado que ofrezca diversas perspectivas y multiplique los puntos de vista con qué considerar cada situación, en tanto que el protagonista ha de verse a la vez como protagonista y como objeto. Es el observador y la persona observada.

Al mismo tiempo, el oprimido-artista produce su mundo a través del arte. Crea imágenes a partir de su vida real, de sus opresiones reales. Ese mundo de imágenes contiene, estéticamente transformadas, las mismas opresiones que existen en el mundo real que las ha provocado. Boal denomina a tal proceso *metaxis*, misma que corresponde a ese pertenecer simultáneo y al mismo tiempo autónomo: al mundo de la realidad y a la imagen de la realidad que ha creado. En tanto que su creatividad artística no se limita a la simple reproducción realista o a la ilustración simbólica de la opresión real: ha de poseer una dimensión estética.

Sin embargo,

[E]s necesario que el oprimido olvide el mundo real que está en el origen de la imagen creada y trabaje únicamente con la imagen, que es la transustanciación artística de su realidad. Debe efectuar una extrapolación de la realidad social hacia lo que llamaremos ficción, y, después de trabajar con la imagen, después de hacer “teatro”, debe

operar una segunda extrapolación, ahora en sentido inverso, hacia su propia realidad social. En el segundo mundo, el estético, se ejercita en la modificación del primero, el mundo social.¹³

Por otro lado, en lo concerniente al proceso estético y artístico generado por y para los *oprimidos*, Bárbara Santos, curinga y directora teatral, refiere que la Estética del Oprimido:¹⁴

[...] se centra en la lucha contra la invasión estética a nuestro cerebro, al dominio de las ideas y las percepciones y la imposición autoritaria de concepciones preestablecidas de qué es la belleza, lo certero o lo deseable. Lucha contra las estrategias perpetradas por el sistema opresivo que utiliza formas estéticas —sonido, imagen y palabra— para influir y convencer a los oprimidos de que son incapaces de crear, participar y, sobre todo, decidir por sí mismos. La estética de los Oprimidos estimula la producción creativa y crítica del conocimiento y la cultura en pleno ejercicio de la libertad de expresión.¹⁵

Así, la *palabra* y el *sonido* se reconfiguran para referir a los deseos, esperanzas, necesidades y experiencias de vida de cada ciudadano; como declaración congruente de sus identidades, se transforman y transforman aquellos modelos o roles que refuerzan la opresión presentada. Su exploración y juego suponen también el despertar y el fortalecimiento de la percepción simultánea de sensaciones diferentes, de sus traducciones de una en otra (*sinestesia*), así como de la configuración del sujeto en tanto cuerpo, con toda la complejidad que esto implica, así como la interrelación con el otro y el mundo.

Boal refiere, entonces, que cada juego estético y ejercicio propuesto estarán también dispuestos en pos de una multiplicación de artistas en tanto que pretende

[Q]ue cada individuo reencuentre sonoridades internas, su ritmo, el timbre de su corazón, de sus órganos, de su cuerpo. [...] No copiar lo

¹³ *Ibidem*, p. 46.

¹⁴ El término comodín-curinga se refiere al facilitador de Teatro del Oprimido; a un artista y especialista con función pedagógica; practicante, estudioso e investigador del método.

¹⁵ Bárbara Santos, "El arte de curingar".

que le han lanzado como arte, que pueda descubrir más. Que domine el lenguaje de las imágenes para entender el mundo a su alrededor y tomar ventaja de ello, [...] de facilitar la abstracción y creación de metáforas de realidades y sus transformaciones. Que utilice la palabra, una de las mayores creaciones del ser humano, para expresarse, ampliar su comunicación y organizar un mundo a través de los conceptos.¹⁶

El carácter ético del Teatro del Oprimido se deriva del sentido concreto con el que se realiza cada acción y proceso estético o artístico. En él nada puede ser hecho sin saber por qué o para qué. Se ha sistematizado de tal modo que se despliega no solo en términos artísticos, sino también educativos, político-sociales y terapéuticos. Por tales motivos, ha incluido en su estructura una serie de condiciones a sumar además del proceso artístico y estético, a los cuales vincula a procesos comunitarios; todos ellos integrados en el denominado *Proyecto Prometeo*.

Boal incorpora así términos como la *teoría*, la *cultura* y la *erudición*; los cuales implican el desenvolvimiento de las capacidades creativas individuales y de trabajar en grupo. Promueven la posibilidad de conocer nuestras fuentes culturales nacionales y regionales, así como algunas decisiones históricas e interpretaciones del mundo (éticas o antiéticas) a fin de estudiarlas, contrastarlas, aplicarlas o transformarlas para el beneficio de la vida colectiva.

Se suman también la *práctica* y la *solidaridad*, las cuales exigen enseñanzas prácticas de solidaridad llevadas a cabo por los hacedores de Teatro del Oprimido. Cada participante debe colaborar concretamente para alguna obra u acción colectiva que esté siendo realizada o requiera realizarse en beneficio de la comunidad. Mientras que en la *multiplicación solidaria*, cada grupo debe organizar otros pequeños grupos a los que puedan transmitir lo aprendido, dentro de la idea del que solo aprende quien enseña, buscando un efecto multiplicador.

Es así como el Teatro del Oprimido se funda a partir de la teatralidad de la vida cotidiana, desde el ensayo y reflexión sobre los conflictos del individuo y su colectividad. A través de revelar un conflicto en una situación concreta, visibiliza las opresiones, detecta los momentos de

¹⁶ Flavio Sanctum, "A Aura da Multiplicação", p. 74.

dominación y exclusión del sistema social, económico y cultural dentro del que se constituye, evidenciando la cosificación de las estructuras, los comportamientos y relaciones humanas, pero todo esto dentro de un marco posible, siempre reconociendo su potencial transformación.

Este teatro y esta estética de, por y para los *oprimidos*, se reconocen en su legitimidad, en tanto producto del principio liberador, porque desequilibra los valores absolutos, exigiendo la transformación de aquellas situaciones concretas que impiden a los grupos desarrollar sus potencialidades humanas a favor de una situación futura donde sí les sea posible. A través de sus diversos procesos, se insiste en que tal liberación y transformación identitaria solo se logra por la praxis de su búsqueda, por el conocimiento y reconocimiento de la necesidad de luchar por mejores niveles de vida, así como también por la posibilidad de crear, construir o admirar.

Uno de sus objetivos fundamentales es la generación de comunicabilidad recíproca entre los miembros de estas identidades excluidas, así como la resignificación de sus acciones y decisiones; restituyendo el sentido no solo identitario, sino de la propia responsabilidad, colectividad y diálogo. Promueve la integración y generación de proyectos comunes a través de tareas concretas y continuadas, restituyendo valores y principios rectores que redireccionen el sentido y valor de la vida individual y colectiva.

El Teatro del Oprimido también aspira a pensarse como un proceso participativo factible por el cual los sujetos sean capaces de aportar, decidir, transformar y construir situaciones reales y concretas de cambio y beneficio para sí mismos y su colectividad.

Su sentido ético-político no coacciona las posibilidades perceptivas, sensibles, emotivas. Antes bien, sus transgresiones a nivel estructural son punto de partida para la reconfiguración de nuevas posibilidades estéticas en escena. La priorización a la acción e incidencia directa con el otro, como colectividades restituidas e incluyentes, supone sin lugar a dudas el motor y aportación más evidente y efectivo. Se da, entonces, un paso más hacia ese repensar y accionar de la transferencia de los medios de producción teatral a los oprimidos, permitiendo su existencia simultánea y activa como espect-actores.

Bibliografía

- Boal, Augusto, *El arcoíris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*, Trad. de Jorge Cabezas Moreno, Barcelona, Editorial Alba, 2004.
- _, *Estética del Oprimido*, Trad. propia (uso de borrador y no de publicación).
- Boal, Julian, “O Método”, Trad. propia, en *Metaxis, Revista Teatro del Oprimido del CTO-RIO*, Núm. 7, Editorial a culpa é do, Río de Janeiro, 2010.
- Castells, Manuel, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura, El poder de la identidad*, Vol. II, 4.^a ed., Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Dussel, Enrique, *Filosofía de la liberación*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Palacio, Jorge *et al.*, “La búsqueda de la identidad social: Un punto de partida para comprender las dinámicas de desplazamiento-resstablecimiento forzado en Colombia”, en <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=26811102> (última consulta 23 de junio de 2012).
- Sánchez Vásquez, Adolfo, *Ideas estéticas de Marx*, México D.F., Siglo XXI, 2005.
- Sanctum, Flavio, “A Aura da Multiplicação”, Trad. propia, en *Metaxis, Revista Teatro del Oprimido del CTO-RIO*, Núm. 6, Editorial a culpa é do, Río de Janeiro, 2010.
- Santos, Bárbara, “El arte de curingar”, Trad. Lala Fernández, en <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.mx/2010/08/el-arte-de-curingar-espanol.html#more> (última consulta 27 de octubre de 2012).

ESTÉTICA DE LO INVISIBLE

Alan Quezada Figueroa¹

“¡Y si no hacemos algo, irá a peor!”,² nos dice Augusto Boal en una especie de llamado a la conciencia. Se refiere al devenir catastrófico del mundo, es decir, en la medida que avanzan los años, las relaciones humanas corren el peligro de ser cada vez más decadentes. A este respecto nos interpela con el mencionado grito de alerta.

Surgen así una serie de cuestionamientos: ¿cómo es posible transformar nuestra realidad? ¿Es necesario un cargo político para tal transformación? ¿Existen más canales para la transformación social? ¿Cómo lograr cierta resonancia en los sujetos para lograr una autoconciencia de la periferia sociocultural, económica y política, a modo de buscar una transformación en beneficio de la situación propia? Entre otras tantas preguntas. El sujeto genera una cierta angustia al sentir su invisibilidad ante un sistema-mundo que lo oprime al no contemplarlo en su destructiva toma de decisiones, mismas a las que él ya se ha aclimatado sin más, pues la invisibilidad de su existencia no es solo hacia los demás, sino a través de sí mismo. Es decir que, en la cotidianidad, no solo no se contemplan las necesidades, los deseos y las libertades de los demás que son parte de la *exterioridad*,³ una exterioridad que permanece oculta para los demás en tanto que no parece ser relevante con miras al bienestar individual, sino que esta misma lógica ha logrado que el sujeto invisible se autoexcluya al entrar en un discurso que no lo percibe; en este momento se pierde a sí mismo, se coarta al no ser consciente de su propia dignidad. La invisibilidad de las personas, la genera un sistema capitalista salvaje en el que se debe ostentar un valor de uso para ser perceptible.

¹ Maestro en Estudios Visuales y Doctorante en Filosofía en la Universidad de Guanajuato

² Augusto Boal, “El Teatro del Oprimido en Europa”, *Teatro del Oprimido*, p. 37.

³ Véase: Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación*.

Las necesidades vitales de este sujeto invisible han sido corrompidas por un proyecto en el que es pensado como un engrane más en la maquinaria invisible que ha robado su conciencia y ha colonizado su espíritu por medio de los múltiples canales que controla —el ocio, el arte, la política, la economía y la educación, entre otros— y que componen un complejo entramado que mantiene inmovilizado al sujeto cuando se trata de sus deseos; quiere decir que se ha creado aparentes ambiciones que no corresponden a sus posibilidades ni a sus necesidades primarias, al sugerir banalidades creadas por la publicidad. Hay tres momentos básicos de invisibilidad: ante el sistema-mundo, ante los otros que son como yo y, la más grave, ante mí mismo.

Aquí intento desarrollar la búsqueda de los mecanismos necesarios para llegar a la autoconciencia —estadio principal para la salida de la propia condición de invisibilidad— a través algunos personajes y propuestas estéticas claves que ya advertían esta invisibilidad en la figura del oprimido.

Es posible detectar un problema, y es que hemos caído en un círculo vicioso en el que la constante es la inacción. Oscilamos entre la desilusión del corrupto sistema político y la necesidad de este mismo, como un fantasma en el que aún depositamos alguna esperanza de cambio; seguimos creyendo en la política como un *mal necesario* del que no podemos participar, porque solo se encargan de ella algunos cuantos letrados especializados —lo que resulta ser una gran falsedad si se piensa en los estudios de nuestros políticos y sus grados académicos, sería interesante si su formación llevara cualidades más humanísticas—. Dichas creencias en el imaginario popular logran que no se realice la acción de la sociedad civil, por lo que no hay una defensa de los propios derechos y de la dignidad humana. Se piensa que las cosas ya son de determinada manera y no está en nuestras manos repararlas, es más fácil, por lo tanto, esperar a que la situación cambie por sí misma en algún momento, como si la historia llevara a cabo una transformación necesaria; por lo pronto, el sujeto se aleja cada vez más de la autoconciencia y se queda en una inactividad sórdida.

Es posible que la falla consista en la sobrevaloración de las clases políticas, pues nos crean la fantasía de ser los representantes de nuestras necesidades y nuestros deseos. Sin embargo, se pueden hallar otros canales que posibiliten una transformación y una toma de conciencia.

Uno de estos canales es el estético; es a través del campo de las sensaciones que nos podremos prestar a la tarea reflexiva, que Augusto Boal propone en la técnica de su *Teatro imagen*. Al respecto menciona: “La llamada *imagen de transición* tenía por objeto ayudar a los participantes a pensar como imágenes, a debatir un problema sin el uso de la palabra, sirviéndose solo de sus propios cuerpos (posturas corporales, expresiones faciales, distancias y proximidades, etc.) y algunos objetos”.⁴

Boal llama a quienes son testigos de una obra “espect-actores”, dándoles un lugar importante en el desarrollo mismo de esta. Más allá de la tradicional pasividad del espectador promedio de productos prefabricados que no sugieren ninguna especie de acción, se trata de lo que él llama “teatro imagen”. Este último trasciende las fronteras clásicas del teatro, el espectador mismo es un acto, pero más aún, tiene el poder de dirigir las acciones y de expresarse mediante su actuación.

Es interesante esta propuesta, dado que de ella se derivan algunos procesos críticos generados por los mismos espectadores. Se trata de la materialización de una idea que represente la opresión a la que comúnmente estamos sometidos como pueblo, sin embargo, las acciones no se dejarán de manipular hasta que no se derive de esto un acuerdo entre los participantes sobre la finalidad, que es llegar a la representación correcta de una idea específica. Se busca la salida de un discurso tradicionalmente oral, para dar paso a las representaciones, de modo que la acción debe ser ágil.

La simple representación de una idea en torno a la opresión no basta, la acción se sigue desarrollando, haciendo ahora que los personajes que ejecutaron la primer acción se dispongan de una manera diferente, así, la propuesta es ejecutar como segundo momento —en la representación teatral— una acción que sugiera la superación o la resolución de aquella primera puesta en escena que mostraba una condición de opresión, dicha acción representará una salida a la situación negativa que se implicaba en el primer acto. Es así que se crea una dialéctica secuencial, en la que los espect-actores logran poner en juego sus deseos y la posible realización de estos, de manera consensuada. En un tercer estadio se reproduce nuevamente la primera idea, pero ahora se tiene la intención de entrar en el debate sobre cómo pasar del estado actual de opresión al estado

⁴ A. Boal, *ob. cit.*, p. 41.

potencial de bienestar, lo que quiere decir que no solo se trata de un simple interés para llevar a cabo una acción positiva, sino una exigencia de discusión sobre cómo llegar a esta. No obstante, el proceso no termina aquí, pues ahora tendrá lugar un cuarto momento en el que los actores, que hacen las veces de esculturas moldeables —a semejanza de las ideas representadas por los espect-actores—, deben tomar la acción y ejecutar nuevas acciones para deshacer la situación preliminar en la que fueron ubicados, saliendo ahora ellos de la opresión en la que se encontraban; esta es la imagen del personaje que representan y no la de sí mismos.

Después de la somera descripción sobre las acciones que lleva a cabo el *Teatro imagen*, habrá que preguntarse por la forma en la que este pudiera contribuir al desarrollo social y a la salida de la lógica opresiva dentro de la que nos encontramos, sobre todo, los pueblos latinoamericanos. Bien se dice que nunca encontramos lo que no estamos buscando; aun cuando se materialice algún fenómeno frente a nosotros, esto quiere decir que los sujetos estamos adiestrados bajo ciertas leyes del mercado, estamos insertos en una lógica de consumo que nos distrae de la catastrófica realidad de la que somos parte, y a la que, sin darnos cuenta, contribuimos.

Pensamos, por ejemplo, en las nociones *pobreza y hambre*, como conceptos nos dan una descripción que puede resultar polisémica y, para algunos, vacía. Estamos ocupados en consumir aquellos materiales que no necesitamos, pero que deseamos a través de los anuncios publicitarios —en el cine y la TV— que se nos presentan hasta el hartazgo y los cuales no nos implican problemas de comprensión, porque la publicidad comercial es universal, es parte de la cultura más amplia que abarca la mayoría del planeta. Aquí habría que diferenciar entre los deseos creados por la publicidad y los deseos vitales humanos, estos últimos tienen que ver con la libertad, con el escape a la opresión de cualquier tipo, son los deseos de inclusión en el sistema-mundo, se rigen mediante las necesidades vitales: *la producción, la reproducción y el desarrollo de la vida humana*.⁵ Es mediante la enajenación consumista de la *racionalidad industrial* que vamos perdiendo la vista y no percibimos lo más cercano; parece ser que el *Teatro imagen* es un intento por recuperar la visión, no solo hacia el horizonte y el porvenir, sino a corta distancia en primer grado.

⁵ Principio material de la *ética de la liberación* de Enrique Dussel.

Cuando usamos la expresión tan común “muertos de hambre”, establecemos un sentido lingüístico superficial de lo que verdaderamente implica dicha expresión, no se está pensando, por ejemplo, en las más de mil millones de personas que mueren anualmente en el mundo a causa de la desnutrición, por falta de alimentos y de agua potable; esto quiere decir que estas personas no tienen la oportunidad de cumplir sus necesidades más básicas, su situación va en contra de su existencia misma, de la propia corporalidad. Pasar hambre, para algunos, resulta un proceso cultural que se refiere al apetito de alimentos, procurando que estos sean balanceados nutricionalmente y que además sean agradables al gusto. Tener hambre en ese sentido no es siquiera remotamente parecido al hambre biológica, a los bajos niveles de azúcar en la sangre que son consecuencia de largos periodos de no recibir alimentos; las neuronas en el hipotálamo alertan sobre la necesidad de los alimentos, es un anuncio de vida o muerte, es decir, una muerte potencial.

El cerebro manda señales para no morir, previene al sujeto para que pueda llevar a cabo el proceso de supervivencia, “[...] el cerebro es el órgano directamente responsable del ‘seguir viviendo’, como reproducción y desarrollo de la vida humana del organismo, de la corporalidad comunitaria e histórica del sujeto ético”.⁶ Si en este sentido es que el ser humano es autopoiético, quiere decir que ha sido despojado de las condiciones necesarias de conservación de la propia vida, es un oprimido del sistema, quien muere de hambre sin más y que implica muchas veces solo una ficción para los demás, al no percibir su realidad, por lo que permanece en un estado de invisibilidad.

El *Teatro imagen* logra hacer visible aquello que quizá nunca existió para algunos, las palabras no son más las mejores evidencias, pues hemos devenido en el *homo videns*;⁷ sin embargo, aquí nos interesa el sujeto que no es pasivo frente al mundo-imagen, pues se trata de poner en juego todos los sentidos para llegar a la reflexión misma y se espera también en la acción. Se trata de sentir el dolor y el hambre de los excluidos, porque solo al sentir puedo hacerme consciente de la alteridad y, al hacerme consciente de ella, también logro hacerlo de mí mismo. Es el proceso ético que mencionaba Lévinas⁸ sobre la

⁶ E. Dussel, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, p. 95.

⁷ Véase Giovanni Sartoti, *Homo videns, La sociedad teledirigida*.

⁸ Véase Emmanuel Lévinas, *Dios, la muerte y el tiempo*.

responsabilidad por el otro que surge mediante la mirada, es el momento de la desaparición de la invisibilidad, dado que se reconoce al otro como parte de mí mismo al poder reflejarme en sus ojos y hacerme consciente de la propia existencia.

Es interesante pensar en la propuesta de Boal, ya que resulta ser una gran posibilidad para concientizarnos respecto de la manera en la que actuaríamos al trascender la enajenación brutal a la que estamos sometidos por los medios masivos de comunicación, es decir, se nos interpela mediante nosotros mismos, mediante la misma acción. Se ha de ir por partes, ya desde el primer estadio propuesto en el *Teatro imagen* se pide una reflexión sobre un problema relativo a la opresión, pero no solo la reflexión, sino su encarnación a través de los otros sujetos que están ahí, vivos, siendo espect-actores. Es así como podremos experimentar las sensaciones de opresión o, por lo menos, externarlas, pues de alguna forma se han padecido —aunque en ocasiones no seamos conscientes de ello—; esto crea conciencia sobre alguna cuestión, se está en el proceso de hacer patente algo que comúnmente pasaba inadvertido. La riqueza de esta primera interpretación radica en un acuerdo colectivo, en el que se ponen en juego varias formas de un mismo fenómeno, con el fin de mostrar una imagen más completa al respecto. Si se piensa, por ejemplo, en el hambre, es posible que aparezcan diversas interpretaciones que muestren una cierta transversalidad, ya que se generarán reflexiones compartidas al respecto.

A través de una razón ética es que se lleva a cabo el segundo momento, pues se trata de buscar el opuesto, la superación de la negatividad, esto es, la afirmación de la propia existencia. Este momento implicará, según el ejemplo, la posibilidad de satisfacer el hambre; se trata de la negación de la negación misma, es decir, la eliminación de la opresión que ha resultado negativa —negar la negación da como resultado la afirmación—, la inclusión vital del sujeto implica el momento de reconocimiento de la dignidad humana. El individuo come y sus niveles de azúcar en la sangre se elevan, ahora las neuronas en el hipotálamo llevan un mensaje distinto, es un mensaje de vida, indica saciedad, energía, fortaleza.

No obstante, es común que las personas —en la cotidianidad— se queden en un momento dialéctico vacío, solo de tesis y antítesis. Nos dice Boal que aún faltan algunos pasos, hemos de regresar al

inicio, porque estos asuntos no se solucionan por sí solos, requieren del esfuerzo colectivo suficiente para reformular y llevar a cabo una transformación. Debe darse una síntesis, pues se trata de un momento analéctico: “El método analéctico es el pasaje al justo crecimiento de la totalidad *desde el otro* y para ‘servir-le’ (al otro) creativamente”,⁹ aquí se busca el momento ético de la afirmación ontológica. Se piensa en la posibilidad de lograr las condiciones que permitan llegar a aquel segundo estadio, cómo cumplir con el deseo vital y deshacerse de la opresión, pues se entiende como un proceso necesario.

En el cuarto momento los personajes se ponen en acción, es la *praxis* encarnada, pues los actores-situaciones cobran vida en el proceso de superación de esta opresión, se simboliza la toma de conciencia, solo actúa quien ya descubrió y experimentó sensorialmente el hambre, se comprende la necesidad de la afirmación vital, no solo propia, sino la de los demás, pues cuando se genera una relación empática es probable que surjan también los deseos de actuar, mediante un espíritu ético de responsabilidad.

El *teatro imagen* sugiere la participación en distintos niveles, es un proceso experiencial que deviene en la reflexión y el conocimiento, así como el re-conocimiento del potencial propio, respecto de la necesidad de la propia acción. Estamos ante una opción lúdica que nos permite generar nuevos caminos de acción frente a la gran oferta de soluciones ficticias que promueve el sistema-mundo que absorbe los deseos y las necesidades más humanas. Aquello que podemos hacer en el juego es posible también en la realidad, así que este tipo de representaciones nos dan la pauta para la *praxis*.

Lo anterior no significa que el hecho de participar en una actividad específica ofrezca la visión ideal a las personas, pues no se trata de ninguna imposición, al contrario, se sugiere la propia toma de conciencia mediante sus mismas acciones, tal como si se escrutara un mismo fenómeno de diversas maneras. Es mediante el proceso que se imaginan distintos caminos, entre ellos, algunos que cumplen mejor con las necesidades pertinentes para trascender las diferentes formas de opresión.

Este tipo de experiencia tiene una honda resonancia en el propio espíritu, se trata de situaciones que padecemos, pero ahora se nos

⁹ E. Dussel, *Filosofía de la liberación*, p. 182.

aparecen maleables, se puede decidir la manera de superarlas y también conocer otras formas posibles de superación —las de los demás espect-actores—, esto logra la toma de conciencia y el impacto de la acción, no ya de manera teatral, sino en la vida cotidiana. Sin embargo, hay otra manera en la que esto puede también tomar demasiada fuerza en el impacto propio y social, esto es, el *Teatro invisible*. Se trata de las acciones ahora fuera del teatro como recinto, en este tipo de representación se ignora que se es testigo de un montaje, el espectador no sabe que lo es, “[j]amás debe explicársele al público que el teatro invisible es teatro, pues perderá todo su impacto”.¹⁰

Es interesante la transformación del espectador —que no sabe que los es— en espect-actor, pues en una representación de este tipo se espera la acción/reacción de los demás, sobre todo si se trata de una acción que incita a la participación colectiva. Pienso, por ejemplo, en la controvertida pieza del artista costarricense Guillermo Vargas Habacuc, llamada *Axioma*, donde se deja a una perra atada en una esquina de un museo; la idea era dejar morir de hambre al animal, sin duda una acción —o mejor dicho inacción— bastante brutal e inhumana, sin embargo, si se apela a la autonomía de los espectadores en su potencial como espect-actores, el desenlace hubiese sido más humanizante. Si alguien hubiese tomado posición frente a esa imagen y trascendido las normas imaginarias, podría haber alimentado al canino o, por lo menos, lo hubiese desatado, aun prestándose a una sanción y pudiendo alegar frente a esto que se estaba cometiendo un crimen, esa persona habría roto un paradigma que oprimía a un ser vivo matándolo de hambre —parece ser que la perra no murió y que hubo movilización por medio de las redes sociales, sin embargo, no se llevó a cabo una acción *in situ*, donde hubiera sido más útil—. De haberse realizado tal acción, no solo este personaje se hubiese hecho autoconsciente de su poder, sino que fungiría como modelo ético frente a los demás espectadores, logrando la metamorfosis esperada por Boal en espect-actores. Si la acción de esta persona hubiese devenido en un símbolo importante, es posible que otros tantos siguieran su ejemplo; si hubiera alimentado a la perra, es posible que varios se organizaran para procurarle alimento a diario, e incluso la pieza de Vargas habría cambiado su sentido.

¹⁰ A. Boal, *ob. cit.*, p. 63.

“El Teatro invisible no es realismo: es realidad”.¹¹ Si se crea una discusión entre los actores y los espect-actores, entonces se da una situación sumamente interesante, en la que se espera ofrecer una posibilidad de concientizar sobre un hecho opresivo. Si falta respuesta por parte del público o esta es negativa, entonces habrá que interpretarlo de mejor manera. Si en el caso que cité antes, la figura imponente del arte como institución sacra resulta más valiosa que la vida de un animal, entonces es fácil darnos cuenta del nivel de enajenación al que estamos sometidos como sociedad; es por ello que resultan importantes propuestas como la de Boal y la de Glauber Rocha en su *Estética del hambre*, en la que el hambre latina, como expresa el cineasta, es un fenómeno alarmante que comprende la forma misma de esta sociedad. Es, pues, ante la violencia de las imágenes y las narrativas, que se pretende sensibilizar al sujeto, por lo tanto, cree que una estética violenta es revolucionaria. Es una violencia del amor y no del odio, ya que tiene una noble finalidad, que es concientizar a través de la representación cruda de la realidad.

Dichas representaciones crean la posibilidad de generar una autoconciencia colectiva, si bien no es fácil que esta se desarrolle de manera inmediata, por lo menos queda en el sujeto un germen de reflexión y una transformación potencial.

Se podría decir que el *Teatro invisible* puede hacer visible lo invisible y, no obstante, seguir siendo invisible, pues esta es la forma de las acciones accidentales de las que somos testigos en la vida cotidiana, ya que ocurren algunos hechos que resultan negativos y se nos presentan todo el tiempo, como el maltrato infantil, de género, animal, el hambre y la violencia de todo tipo. Estas son las constantes, es solo actuando frente a ellas que podríamos transformar el mundo mediante acciones mínimas.

El ejemplo de la pieza de arte conceptual de Guillermo Vargas Habacuc solo se utiliza a modo de ilustración que hace patente la violencia que nos envuelve en la cotidianidad, es claro que no es una forma del *Teatro invisible*, puesto que este último no ocupa la violencia para sus fines. Es por dicho ejemplo que se piensa en el *mundo posible* de la espect-acción responsable de la sociedad.

En el *Teatro foro*, Boal tiene la intención de desarrollar una pedagogía en la que los actores y el público aprendan juntos; se trata de

¹¹ *Ibidem*, p. 61.

mostrar las causas a través de las que se desarrollan consecuencias opresivas y la manera de evitar este tipo de situaciones. Se presenta un caso problemático con la intención de que los espectadores encuentren una posible solución, aunque no estén obligados a ello de ningún modo. Este es un tipo de juego en el que el sujeto puede dirigir las acciones. Un requisito importante es que la representación sea clara, de nada valdría ofrecer una representación del tipo conceptual, ya que la idea es que entiendan todos, pues se busca una narrativa incluyente que se va haciendo más grande cada vez, a través de la participación pública.

El espect-actor en este caso no lleva a cabo una tarea simple, deberá enfrentarse a los actores en escena, contra sus intentos por transformar una situación de opresión. Esto es valioso en tanto que no implica una tarea sencilla, pues de otro modo se puede llegar a confundir con una opinión moral sin fundamento, por lo que se precisa la forma crítica reflexiva. Esto nos prepara para la vida real, en la que no es fácil transformar ciertos sucesos, mucho menos será fácil plantear la salida del modelo opresor que nos tiene sujetos; el objetivo es aprender, reflexionar y conocer las consecuencias de las acciones propias.

Piénsese, por ejemplo, en una película, si el final no nos ha dejado satisfechos entonces imaginamos otro o varios finales alternativos, esto quiere decir que jugamos con las narrativas, de manera que imaginamos distintas soluciones a un problema. En este caso tenemos la misma posibilidad, pero además podemos meternos en escena y transformar las acciones, no solo en la imaginación, como sucede con la películas. Al darnos cuenta de este potencial será más fácil sabernos capaces de actuar en el mundo real, “Siempre estaremos mejor preparados para enfrentar una acción futura necesaria si la ensayamos hoy, en el presente”.¹²

Las propuestas de Boal recuerdan en cierta manera al método ma-yéutico de Sócrates, pues no se trata de educar al público o enseñarle ciertos parámetros específicos de acción, sino de incitar su espíritu crítico a través del conocimiento que ya poseen y que quizá no han advertido en la cotidianidad, dada la concepción propia como seres invisibles ante una sociedad que los oprime. Es a través de imágenes que se genera la necesidad de compartir posibles soluciones para una situación conflictiva; de este modo, cualquier otro puede contradecir tal

¹² *Ibidem*, p. 74.

propuesta de solución y así crearse un diálogo que permita desarrollar distintas posturas y análisis posibles en función de una solución. Es, pues, por este método analéctico —que toma en cuenta todas las diferentes teorías mediante un mecanismo ético—, que se da un proceso de aprendizaje a través del discurso corporal crítico-estético.

La importancia de la representación está en el sentir, no se trata solo de interpretar a través de una técnica mecanizada, es desde las sensaciones que uno puede generar una infinidad de gestos, movimientos y expresiones más allá de las formas preconcebidas. Es el actor o el espect-actor quien, a través de la sensación, se da cuenta de una realidad que había pasado de largo sin ninguna importancia. Esto resulta paradójico, porque podría tratarse de una situación en la que estamos inmersos, sin embargo, es solo cuando se deja sentir de manera consciente, que llega el momento de la autoconciencia; es un desplazamiento de lo invisible a lo visible, se trata del *des-velo*, de la alteridad: “El actor descubre cosas importantes cuando se aventura a sentir emociones en determinadas circunstancias”.¹³

Si el *Teatro del Oprimido* se trata de transformar al mundo, entonces se dirige a las personas que no están satisfechas con este, pero también a quienes están satisfechas, puesto que es a estas a quienes habrá que interpelar y apelar a su conciencia. Lo anterior recuerda a la onceava de las *Tesis sobre Feuerbach*: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”.¹⁴ En tal caso, es preciso concientizarnos primero del sistema-mundo opresor que nos contiene; esto no es una tarea fácil, porque nuestra cultura está colmada de sus expresiones *anestésicas*, la creación de deseos y la generación de necesidades de consumo. Es así que, para hacer frente a tal situación, es preciso accionar más allá de los discursos preestablecidos, habrá que actuar desde la misma estética, una estética alternativa que ataque desde las sensaciones y tenga una resonancia fuerte en la conciencia, como si se tratase de una campana que queda resonando escandalosamente.

La emoción del actor debe llevar una finalidad, esta es la de comprender una situación, un dolor, un placer, etc., no solo por la

¹³ *Ibidem*, p. 115.

¹⁴ Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach*.

emoción misma: “Lo importante en la emoción es su significado. No podemos hablar de emoción sin razón o a la inversa, de razón sin emoción: una es el caos; la otra, matemática pura”.¹⁵ Boal ha dejado atrás aquella absurda dicotomía entre razón y pasión, y prefiere ver entre ambas una necesidad. Un *Teatro del Oprimido* no puede ser pasional ni racional, sino ambas, pues trata cuestiones que requieren de la suficiente seriedad, pero que requieren del juego, invitan a jugar para comprometer a la reflexión.

Glauber Rocha¹⁶ pensaba que una transformación o una revolución vendrían dadas por la unión entre el arte y la política, de la verdad con el delirio, una vida feliz se logra a través de la revolución. Quienes se sitúan dentro de los medios culturales deben obedecer a las necesidades de la sociedad, quien actúa en función del arte como industria debe estar condenado a una muerte cultural.

El *Teatro del Oprimido* es para el pueblo, los actores representan a las personas que sufren, que aman, que padecen y que ríen. Representan a quienes no se han dado cuenta de estar siendo representados, me representan a ti y a mí. Por eso es que al calor de las acciones es posible tomar posición; el actor no representa a un individuo específico, sino a un sujeto deseante, se preocupa por su voluntad, no intenta saber quién es, sino qué busca, qué necesita. Esto quiere decir que el *Teatro del Oprimido* somos nosotros, es un espejo que representa una opción liberadora. Boal nos la ofrece porque conoce este poder, esta arma de autoconocimiento, de visibilidad ante lo invisible.

Bibliografía

Boal, Augusto, *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*, Mario Jorge Merlino Tornini, Alba Editorial, España, 2001.

Dussel, Enrique, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, Trotta, Madrid, 2002.

—, *Filosofía de la liberación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, México, 1973.

Lévinas, Emmanuel, *Dios, la muerte y el tiempo*, Cátedra, Madrid, 1995.

¹⁵ A. Boal, *ob. cit.*, p. 117.

¹⁶ Glauber Rocha, *Estética del hambre*.

Marx, Karl, “Tesis sobre Feuerbach”, en <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm> (último acceso 8 de mayo de 2014).

Rocha, Glauber, “Estética del hambre”, en http://cinemanovo.com.ar/estetica_del_hambre.htm (último acceso 8 de mayo de 2014).

Sartori, Giovanni, *Homo videns, La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus, 1997.

EVOLUCIÓN DEL PERFIL ACTORAL: LA CONDICIÓN POSMODERNA DEL ACTOR Y EL TEATRO

Thelma Itzel Ramírez Cuervo¹

El arte en la posmodernidad: la condición poshistórica en el teatro

En este trabajo se hablará sobre la posmodernidad desde una perspectiva dialéctica que contrasta momentos históricos y etapas del ser a través de una estructura tripartita. Se advierte que la dialéctica en este trabajo fue retomada desde Hegel, no solo como un método sino como un sistema de pensamiento que influyó en la investigación en su totalidad.

La posmodernidad se revela como un punto de debate, puesto que no todo investigador reconoce su existencia ni le observa como un fenómeno separado ni totalmente opuesto a la modernidad. Armando Roa, por ejemplo, señala que muchos de los aspectos adjudicados a la posmodernidad forman parte aún de lo moderno, en tanto que modernidad hace referencia a la moda, la aparición de algo nuevo y la capacidad de adaptación de los seres a esa novedad. Entendiéndose, entonces, no como una antítesis, oposición o contradicción en su conjunto, sino a través de elementos como la ligereza, falta de responsabilidad y un relativismo en el que pareciera existir —dice Sansores Montejó— una “libertad absoluta que consiste en no renunciar a nada”,² pero que se vislumbra aún dentro la modernidad; tomando en cuenta que (en una perspectiva evolucionista tendiente al progreso) el futuro y, con ello, los seres, serán mejores.

Por otro lado, la posmodernidad como antítesis o negación de la modernidad enfatiza el cuestionamiento del sujeto respecto a su origen y finalidad; la pérdida de arraigo hacia una forma de pensamiento ab-

¹ Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Correo: *thelmacuervo@yahoo.com*

² Jazmín Sansores Montejó, “Capítulo 1”, *Ensimismamiento y alteridad (Hacia la reivindicación del sujeto desde Xavier Zubiri)*, p. 11.

soluto, concreto e integrador rompe con la idea misma de sujeto y de historicidad; la pérdida de significación que pone en duda no solo al sujeto, sino a la creación que de él emana. Para Fredric Jameson el hombre posmoderno se halla en la inmediatez y será incapaz de enfrentarse a la historia. Libre y emancipado de un *telos*, se encuentra condenado a vivir en el presente sin el compromiso de una continuidad. Por ello se habla de un fin de la historia donde esta desaparece como relato del progreso de la humanidad encaminada a su autodescubrimiento.

Rodríguez Corral, en cambio, propone sustituir posmodernismo por relativismo, un relativismo específico que se centra en el espacio-tiempo de la sociedad occidental contemporánea y que da pie a preguntas como ¿se trata de un tránsito, una superación, una decadencia?, ¿es un fenómeno cultural o meramente económico? E invita a pensar en la posmodernidad como una teorización, un sistema de pensamiento, una manera concreta de ver la realidad que para su existencia depende de las circunstancias en boga y adquiere sentido solo en relación con la modernidad; particularmente con la “ideología de la promesa”. En su afiliación a Kojève retoma la idea de condición poshistórica donde el posmodernismo se legitima a partir de una “[a]sunción latente de la condición de verdad postmoderna”³ en la que no existe el progreso sino la contemplación. La posmodernidad queda caracterizada por el fin de las grandes narrativas en las que se cuestiona el proyecto de modernidad; de tal manera que bien puede ser visualizada como un momento de transición que sobreviene a la decadencia del modernismo y, en autores como Corral, a modo de una síntesis que implica:

Elevar la autoconciencia sobre nuestra condición poshistórica supone asumir la imposibilidad de más progreso histórico, y este esfuerzo abre el camino de la autoconciencia a una comprensión de nuestra situación (hegeliana) contemporánea que no nos lleva a ningún lugar. La evaporación de este ir delante, que permite cierta capacidad filosófica predictiva y que caracteriza al estilo hegeliano, es purgada en el posmodernismo a través del *kojevismo*.⁴

³ Javier Rodríguez Corral, “Posmodernismo o relativismo metafísico en la filosofía de la historia”, *Memoria y civilización*, p. 113.

⁴ *Idem*.

Varios son los aspectos que deben considerarse aún; en primer lugar, que la dialéctica como sistema se visualiza a modo de una espiral en la que se preservan, superan y subsumen diferentes estados; segundo, la posmodernidad integra y es integrada a fenómenos socioculturales y económicos, como la implementación de tecnologías y el surgimiento de sociedades del conocimiento enmarcadas por la globalización, que dan pauta para ver en la modernidad un estado de madurez o plenitud alcanzado por la sociedad; en tanto lo posmoderno es visto como un punto de crisis o de decadencia al que ha llegado esa misma sociedad moderna.

Se propone, no obstante, que la posmodernidad no es un proceso homogéneo (la entropía no solo tiende al desorden, sino potencia la búsqueda del equilibrio) y, por tanto, alberga aspectos que se mueven en diversos grados de desarrollo. Al describir los niveles de penetración de la globalización, María Serrano establece la existencia de “hoyos negros” como sectores en donde la globalización no ha penetrado o desarrollado el potencial vinculado a la tecnología y la capacitación del capital humano. Centra a la globalización en países preferentemente capitalistas o de democracias liberales; señala, además, la búsqueda de una homogeneización que para algunos autores, como Baricco, se trata más bien de una colonización cultural que hace posible la circulación de mercancías concretas o virtuales y al mismo tiempo el relativismo y la incertidumbre. La crisis de grandes ideales amplía el horizonte conceptual de los individuos. Se derrumban los valores establecidos, puesto que es difícil reconocer los límites entre realidad y virtualidad, se conciben en forma distinta las dimensiones espacio-temporales y dentro de ellas las dimensiones que permiten establecer los límites entre sujeto y objeto.

En este aspecto, Krüger explica que las sociedades del conocimiento se caracterizan por una creciente disposición a la duda, se ponen en el centro del debate las expectativas tradicionales, las normas y los rituales cotidianos; basándose ahora en la información y el conocimiento, y ya no en los usos y costumbres establecidos, resaltando el deterioro acelerado de las estructuras que conforman al sujeto y el proceso constante de regulación-desregulación, el ajuste a los cambios, la búsqueda de flexibilidad e innovación donde el conocimiento se asume como una fuente de poder.

Dentro de todo ello se reconoce al arte como una actividad intrínseca de lo humano cuya finalidad está en el conocimiento, expresión y generación de sentido; no obstante, el arte también se ha modificado a partir del sujeto y sus formas de relación actual. Ya en 1959, Ernst Fischer prevé una sociedad capitalista que somete al arte como medio de propaganda y educación. Sin embargo, anuncia un tercer periodo de la humanidad que fomentará la interacción de lo íntimo con lo universal, donde la experiencia artística se verá como característica normal en los hombres. Para Fischer, todo ello tiene que ver con la posibilidad de dar vida a un “genio social” donde el hombre se hace hombre con/y a partir del trabajo y la imaginación creadora. Su discurso revela una visión dialéctica del arte y el progreso de la sociedad que son de vital importancia, puesto que la posmodernidad implica una serie de críticas y debates no solo respecto al fin de la historia, sino del arte.

Si la naturaleza del hombre consistiese únicamente en ser un individuo, este deseo resultaría ser incomprensible y absurdo, pues ya sería un todo como individuo, es decir, sería todo lo que fuese capaz de ser. El deseo del hombre de expansionarse, de completar su ser indica que es algo más que un individuo. Sabe que solo puede alcanzar la plenitud, la totalidad si toma posesión de aquellas experiencias de los demás que puedan ser potencialmente suyas. Ahora bien, lo que el hombre aprende como potencial suyo abarca todo cuanto la humanidad en general es capaz de hacer. El arte es el medio indispensable para esta fusión del individuo con el todo. Refleja su infinita capacidad de asociarse a los demás, de compartir las experiencias y las ideas.⁵

Si para algunos la posmodernidad se plasma como una etapa más en la evolución del espíritu, hay un hecho que relaciona lo posmoderno con nuestras actuales sociedades del conocimiento; esto es, la falta de certeza o la creciente incertidumbre. Al debilitarse la idea sobre el sujeto y su arraigo, inmediatamente se ponen en duda las certidumbres y delimitaciones sobre su creación. El arte, entonces, ya no puede comprenderse totalmente a partir de los cánones expandidos en la modernidad. Las fronteras entre una cultura (o arte) superior frente

⁵ Ernst Fischer, “Capítulo 1, La función del arte”, *La necesidad del arte*, p. 7.

a la cultura de masas no se disciernen con claridad. La globalización promueve una multiplicación de expresiones igualmente válidas que devienen una suerte de democracia simulada del gusto, al pasar por un proceso de estandarización y reglamentación financiera. Carlos Fajardo analiza esta homogeneización como el resultado de la acción de industrias culturales masivas que privan a la sociedad de la pulsión crítica, homogeneizando la pulsión deseante y ofreciendo a la sociedad una gran variedad de lo mismo. El arte posmoderno entonces, ha perdido su aura de originalidad, trascendencia y autenticidad a cambio de la rentabilidad y expansión que posibiliten su sustento.

Para Hegel, el fin último del arte radica en lo bello que revela la verdad absoluta a través de los sentidos y la percepción. En el sistema filosófico hegeliano es importante la noción de progresión histórica, pues implica el poder de desarrollo del espíritu para alcanzar la conciencia de sí; ya que el devenir del sujeto implica movimiento y acción, orientados hacia un absoluto, pareciera que el recorrido del espíritu encontrará una explicación final o definitiva. A esta síntesis es la que apela Fischer cuando explica:

El arte como medio de la identificación del hombre con el prójimo, o con la naturaleza y con el mundo, como medio de sentir y vivir conjuntamente con todo lo que es y será, el arte, decimos, se desarrollará y crecerá a medida que crezca la estatura del hombre. El proceso de identificación que al principio solo abarcará una pequeña cantidad de seres y de fenómenos naturales, se ha ampliado ya enormemente, y acabará uniéndose al hombre con toda la especie humana, con todo el mundo.⁶

Preguntarnos qué es el arte en el contexto de la posmodernidad pone de manifiesto la implicación de un estatuto histórico relacionado con la historia de la belleza y del gusto, donde también es posible considerar las nociones de arte superior o inferior, buen arte, bellas artes, capacidad de mimesis y las distintas formas de afrontar la verdad y de abordar la realidad. Retomando las palabras de Danto, explica que si bien es cierto que en la idea de arte existe un elemento histori-

⁶ *Ibidem*, p. 268.

cista, también existe un elemento esencialista que permite distinguir una obra de arte sin importar el tiempo ni el lugar. En la actualidad, sin embargo, el público (o espectador) puede encontrarse ante obras que son difíciles de distinguir como tales y que se hallan mucho más cercanas a una expresión cotidiana. La relatividad del momento posmoderno pasa de esta forma al arte que para Danto está mucho más allá de una discusión histórica.

Si, desde la teoría de Hegel, el arte del romanticismo se encontraba ya en una etapa vinculada a lo intangible, esto es porque, al igual que el humano ha realizado un movimiento de desenvolvimiento hacia la libertad, no solo se ha independizado de la naturaleza como objeto sensible o como símbolo, sino que ahora ha sustituido los ideales de belleza y forma por los de significado; por tanto, ha posibilitado la autoconciencia de su ser filosófico.

Desde ese punto de vista, el arte pareciera atravesar por una etapa que, dentro de la posmodernidad, ha alcanzado ya una síntesis, a pesar de coexistir con expresiones que o bien preservan y reproducen cánones de la modernidad, o no tienen una categorización definida por su reciente surgimiento. El arte se releva a través de su significado como un absoluto, que se piensa para sí. De ahí que su condición actual sea la de una condición poshistórica.

No se trata necesariamente ni de la experiencia estética, ni del conocimiento mismo que proporciona, ni tampoco de la originalidad o el valor técnico artístico que manifiesta, sino de qué significa o de cómo se interpreta, el buen crítico ya no es el juez de *La norma del gusto* [...] No se trataría tanto de ejercitar esta facultad como de practicarla —crítica inferencial—: investigar sobre las razones de una obra o los motivos de una acción artística y descubrir así su significado y el por qué de esa concreta encarnación del significado.⁷

En esta idea se podría observar un acuerdo con el postulado de Fischer: el arte es una actividad cultural dependiente del hombre, que lo ha elevado por encima de lo animal y de la naturaleza, y que

⁷ Francisca Pérez Carreño, "Introducción", en Francisca Pérez Carreño, *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, p. 12.

mediante su ejercicio lo convierte en hombre y lo encamina hacia el encuentro del absoluto.

Cuando Hegel enfatiza sobre la prominencia de lo bello artístico sobre la belleza natural, se refiere justo al espíritu que se desenvuelve hacia la libertad y a la integración del Ser, que de esta forma se independiza de la naturaleza. Pérez Carreño piensa que Danto observará también que la historia del arte es la historia de una emancipación respecto de una concepción estética.

El arte poshistórico es libre, porque se ha liberado de la estética, y ahora sólo ha de obedecer a las leyes de la representación, la expresión, la comunicación, el entretenimiento o incluso el ritual humanos. Al contrario de la filosofía moderna, o estética del arte, la posthistórica, no prescribirá al arte lo que ha de ser; por el contrario, igual que la buena filosofía, deja al mundo como está, así, la filosofía del arte ha de dejar el mundo del arte tal y como lo encontró.⁸

Esa emancipación es reveladora si se añade a ello los cambios que han tenido elementos fundamentales del quehacer teatral y actoral como son la dramaturgia, mimesis y teatro que harán evidente la necesidad de replantear las funciones actuales del actor y su formación. Cuando Tavira señala “el teatro no es literatura” hace referencia no solo a la evolución del teatro occidental que surge en el conflicto y la palabra, al advenimiento de la noción de puesta en escena hacia finales del siglo XIX, al movimiento de las vanguardias y las modificaciones de la estructura dramática con las presencias de Chejov, Artaud, Beckett, Brecht o Sarah Kane (sólo por mencionar algunos autores), sino que deja entrever la emancipación entre drama y teatro como un salto cualitativo entre el teatro dramático de la modernidad y el teatro posdramático actual, cuyas marcas definitorias se establecen en la idea de disolución del personaje que no se halla ligado a la consecución de un objetivo (*telos*), en la inexistencia de una organización escénica que mantenga la noción de progreso o de transformación de la acción, en la yuxtaposición de escenas, cuadros y situaciones; más aún, en la puesta en duda respecto a la actuación y la evolución del concepto de

⁸ *Ibidem*, p. 13.

actor puesto que, especializado en la representación de personajes, no podrá realizar su interpretación bajo la idea de un conflicto o de una línea de acción para alcanzar un objetivo.

Evolución del perfil actoral: posmodernidad, actor y teatro

Para aproximarnos a una concepción del actor en la posmodernidad, se tomó como principio la división sugerida por Patrice Pavis, quien distingue: la escuela clásica de actuación donde se desarrolla un personaje a partir de un texto, y la escuela “contemporánea” que no utiliza la figura del personaje ni se encuentra forzosamente ligado a un texto. El primer caso hace referencia a la concepción ya revisada del actor como intérprete, y el segundo, a la tendencia posmoderna del actor como *performer*:

Al definir la interpretación como una “convención ficcional”, nos situamos en el caso del actor occidental que juega a ser otro. Por el contrario, el *performer* oriental (el actor-cantante-bailarín), ya cante, baile o recite, realiza estas acciones reales en tanto que él mismo como *performer* y no en tanto que personaje que finge ser otro al hacerse pasar como tal ante los ojos de los del espectador. Cada vez empleamos con mayor frecuencia el término *performer* en lugar de actor, para insistir en la acción que lleva a cabo el actor, por oposición a la representación mimética de un papel. El *performer* es, en primer lugar, quien está física y psíquicamente frente al espectador.⁹

Lo anterior ayuda a establecer una de las primeras diferencias, no solo cultural, entre el actor de Occidente y el de Oriente, sino en la evolución misma del actor. No se habla ya del actor como un sujeto supeditado a un personaje o a un director, puesto que el actor no es solo la acción a partir de un personaje, sino quien define y otorga cualidad. A diferencia del sujeto moderno que Sansores percibe como algo atado, “determinado a partir de un punto estático en torno al cual debe girar y construirse la realidad”,¹⁰ el actor posmoderno se revela como un ser en el ejercicio de descubrir y aceptar su contingencia.

⁹ Patrice Pavis, “Los componentes escénicos”, *El análisis de los espectáculos*, p. 71.

¹⁰ Jazmín Sansores Montejó, “Capítulo 1”, *Ensimismamiento y alteridad (Hacia la reivindicación del sujeto desde Xavier Zubiri)*, p. 9.

La tipología ofrecida por Chevallier, por ejemplo, arriesga una definición del actor contemporáneo como “operador”. Su amplia reflexión engloba todos los elementos teatrales y deconstruye cada uno de estos a partir del teatro que se realiza hoy día. El énfasis que autores como Gené coloca sobre el actor como fundamento del teatro se relativiza cuando Chevallier, luego de dividir en dos grandes bloques al fenómeno teatral como “teatro de representar” y “teatro del presentar”, observa que, actualmente, el eje principal del teatro recae en el espectador y ya no en el actor.

El dispositivo teatral suele consistir en un actor (o unos actores) que dice (n) un texto frente al espectador (o unos espectadores). [...] Esta afirmación es meramente técnica y por ende parece aplicable a todos los casos. Pero no es así. Existen puestas en escena sin actores [...] de la misma manera numerosos son los casos en que los actores no dicen un texto, porque este texto está proyectado sobre una pantalla o pregrabado y difundido [...] Así, en el triángulo actor-texto-espectador, los dos primeros términos son amovibles. Uno dirá, con ingenuidad por cierto, pero con certeza también: “si no hay espectador, ¿no puede haber teatro!”. En efecto y por hipótesis, ¿no empieza el teatro con la llegada de los espectadores?¹¹

De tal suerte que este cambio de óptica implica una mudanza ontológica en la concepción de actor-actuación-teatro,¹² e implica no solo formas distintas de estar en el escenario, sino distintas formas de educar el cuerpo-presencia del actor (en este caso del operador o *performer*). Esta propuesta encierra, según Chevallier, la ventaja de pensar en un actor que no “actúa”, puesto que el teatro del *presentar* (que se reconoce como tal en esta época) tiene poco que ver con la idea de *representación* y, por tanto, con la idea de mimesis. Hoy en día —dice este autor— lo que se mira es un operador (actor) en el presente y no como representante. A partir de ello, lo que se observa, entonces, son diferentes formas de operar por parte del actor, a través de las cuales se deja ver en un escenario; esto es, su clasificación no es exclusiva del desempeño artístico del actor, sino de su función social

¹¹ Jean-Frederich Chevallier, “Introducción”, *El teatro hoy una tipología posible*, p. 5.

¹² Haciendo un cambio en la triada fundamental establecida por Brook de actor, espacio, espectador, se hablaría de una nueva fórmula: espectador/invitado-operador/presencia-teatro.

como presencia o forma de estar sobre un escenario y su disposición en el convivio. Esto se debe a que traslada, como se vio anteriormente, la superioridad de la figura del actor a la del espectador o público. Reconoce, por lo tanto, siete formas: cuerpo coreográfico, cuerpo cotidiano, cuerpo lúdico, cuerpo disonante, cuerpo aminorado, cuerpo singular y, finalmente, el cuerpo sobrecodificado.

Teatro del representar y del presentar son términos ya utilizados por Jorge Dubatti, quien en una búsqueda por definir la práctica teatral contemporánea revisa al fenómeno teatral desde la filosofía, desde la ontología propiamente dicha, para entender al teatro como un “acontecimiento ontológico” cuyo resultado será la producción de poiesis a partir de la expectación o convivio. Destaca que su definición no tiene lazos con el drama ni con algún otro elemento referente a la *mise en scène* o puesta en escena (texto dramático, escenografía, técnica actoral, etcétera) —todos ellos— que podrían llegar a concebirse como “parateatrales”. El teatro como acontecer se da en la producción de experiencia a través de —dice el autor— una actividad consciente y colaborativa. Aquí el actor se vislumbra como el generador del acontecimiento poiético, en tanto presencia aurática a través de la acción corporal. Así, el teatro se hace posible cuando existe la voluntad de ser, de crear experiencia y producir sentido, ya que su función primaria es, según Dubatti, no la comunicación, sino la instauración ontológica.

Puede haber convivio (en muchos tipos de reunión) sin poiesis ni expectación, por ejemplo, en la mesa familiar o en una reunión de trabajo: hay teatralidad no-poiética, en consecuencia no es teatro. Puede haber convivio y poiesis sin expectación (con distancia ontológica), por ejemplo en un ensayo sin espectadores: no se constituye al “mirador”, no es teatro. Puede haber poiesis sin convivio y sin expectación, por ejemplo, en el trabajo de un actor que ensaya en soledad: no es teatro. Puede haber convivio y expectación (sin distancia ontológica) sin poiesis, por ejemplo en una ceremonia ritual, en el fútbol: no es teatro. Puede haber poiesis y expectación sin convivio, en el cine, por ejemplo: no es teatro.¹³

¹³ Jorge Dubatti, “Definición pragmática: el teatro como zona de experiencia”, *Principios de filosofía del teatro*, p. 40.

El teatro, para definirse como tal, requiere forzosamente de esos tres elementos: poiesis, expectación y convivio. Por ello, en la actualidad se apela a una “extensión” en cuanto al significado del teatro que abarque actividades que por la tradición de pensar al teatro como drama quedaron relegadas o rebajadas a formas exclusivas de entretenimiento. Adame (2005), en un primer esbozo sobre las complejidades del teatro y la teatralidad, enfatiza que en Occidente la forma teatral por excelencia ha sido aquella que se basa en un texto dramático; de ahí el término de teatro textocentrista, usado frecuentemente en las investigaciones. Se dejan de lado, entonces, expresiones como el circo, el mimo, el teatro danza (o danza teatro), el *performance*, el *clown*, etc. Así, propone:

Más que un cambio en la nomenclatura indica la necesidad de abrir el campo semántico del concepto más allá de su contenido estructural y de sus implicaciones colonialistas y hegemónicas, a fin de incluir, efectivamente, todo tipo de práctica escénica y no solo aquellas formas entronizadas por Occidente, en especial el teatro burgués del siglo XIX.¹⁴

Esa apertura planteada por Adame se integra con la teoría de Boal para ofrecer una perspectiva y concepción distinta del teatro. No solo como lugar para la contemplación; característica esencial que de por sí otorga relevancia al espectador, sino como un concepto que encierra un doble accionar: mirar y proyectar a un mismo tiempo. Puesto que, en palabras de Boal, el teatro es la primera invención humana, siendo entonces la capacidad innata que lo define como ser humano; he aquí algunos fragmentos de su teoría:

El teatro es la primera invención humana, la que permite y promueve todos los demás inventos. El teatro nace cuando el ser humano descubre que puede observarse a sí mismo y, a partir de ese descubrimiento, empieza a inventar otras maneras de obrar [...] Solo el ser humano posee esa composición tripartita —yo-observador, yo-en-situación, no-yo—, porque es el único que puede desdoblarse: mirarse en el acto de

¹⁴ Domingo Adame, “Consideraciones previas”, *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, p. 36.

mirar. Y como se halla dentro y fuera de la situación, en acto allí y aquí en potencia, necesita hacer simbólica esa distancia que fragmenta el tiempo y divide el espacio, la distancia que va del ser al potencial, del presente al futuro [...] Al principio, el actor y el espectador coexistían en la misma persona; cuando se separan, cuando ciertas personas se especializan como actores y otras como espectadores, es cuando nacen las formas teatrales tal como hoy las conocemos. Nacen también los teatros, arquitecturas destinadas a sacralizar esa división, esa especialización. Y nace la profesión de actor, y hasta la de espectador, diría yo. La profesión, exclusiva de unos pocos, no debe esconder la existencia de la vocación teatral, que pertenece a todos. El teatro es una vocación que concierne al conjunto de la humanidad.¹⁵

La capacidad de teatralizar, de “mirarse en el acto de mirar”, refuerza el sentido del teatro como acontecimiento ontológico, remite a pensar en el teatro como aptitud, hilo conductor de una evolución que se favorece en lo posmoderno y lo poshistórico a partir de su estructura triádica semejante a la configuración dialéctica de lo subjetivo, objetivo y absoluto. Visto así, la posmodernidad se observa, no como un elemento entrópico, sino como una posibilidad de ese ejercicio permanente que, como menciona Fischer, hace posible que el hombre se eleve hacia un estado de mayor conciencia.

Hacia una caracterización del concepto de actor en la posmodernidad

No se puede pasar por alto el registro de las funciones-leyes que han regido el desarrollo del arte como productor de sentido e imaginarios, entretenimiento, educador sentimental, formador de comunidades, etc., porque manifiestan la necesidad de tomar en cuenta, no solo la finalidad del arte proyectada en el objeto sensible, sino su proceso de creación que instituyen al arte y al artista. Por otro lado, las funciones del arte actualmente responden al proceso de mundialización cultural y globalización económica, obligando a adoptar esquemas de rentabilidad, expansión y estandarización.

El arte en la actualidad, dice Luis Comnitzer, se difunde como producción y no como una forma de expandir el conocimiento, se

¹⁵ Augusto Boal, “Capítulo I, la teoría”, *El arcoíris del deseo*, p. 25.

centra justamente en la finalidad y esta finalidad es observada no solo en el éxito de la producción y su consumo, sino en el proceso mismo de formación encaminado a enseñar el cómo funcionar como artistas, a presenciar y consumir el arte; creando así gran parte de su propio mercado. Suma a lo ya dicho, la idea de que los estudiantes de artes, al igual que todo ciudadano, son sujetos a ideologías colectivas de tal suerte que, aun cuando el estudiante cree estar ejerciendo su propia subjetividad en la creación, la mayoría de las veces lo que se observa es el resultado de una construcción social; el gusto “domesticado”, colectivo y globalizador con el que se toman las decisiones para proceder sobre el objeto artístico.

Ante este panorama, el pensamiento recae sobre la duda de cómo formar al artista hoy en día, y para esta investigación, ¿cómo formar al actor teatral de las escuelas de educación superior en el país? Para Luis de Tavira, por ejemplo, la respuesta a las problemáticas de la formación teatral se encontrarán en repensar al arte y la cultura como educadores sociales en un sistema que deberá implicar el desarrollo social en función de la calidad de vida, formar personas para la vida desde la propia vida y, finalmente, cuestionar de forma permanente a los modelos sociales que a su vez entrañan a los modelos educativos. El proyecto educativo propuesto por Tavira no parte de la idea de qué actor se quiere formar, sino del espectador: ¿quién es ese sujeto potencial?, ¿qué tipo de teatro es el que lo forma? y, por último, ¿qué actor es el que podrá responder a estas exigencias?

Algunos hacedores teatrales refieren a los cambios que acarrea la revolución digital en la era posmoderna, a nivel biológico y social, como mutaciones en las formas de relación, producción, creación, trabajo y aprendizaje. Por ello es necesario un cambio en la formación teatral y hacer a un lado la idea de las escuelas como centros de reproducción; las escuelas de teatro deberían funcionar como un espacio donde es propicio “ensayar otras formas de imaginación social” y no solo donde se reproducen técnicas o se dictan reglas, sino donde se provee de un espacio para la investigación.

El “deber ser” que Gilberto Guerrero señala como característica de la impertinencia de una escuela de teatro, hace evidente la expansión de creencias como aquellas de que solo se aprende a ser un buen actor a través del teatro, que actuar para la televisión es una forma corrupta

de ejercer la profesión y que actuar para el cine solo podrá tener resultados satisfactorios si es el producto de una sólida formación teatral y refuerza lo expuesto por Caballero cuando menciona que hoy en día es suficiente con aparecer en pantalla y estar inscrito en la Asociación Nacional de Actores (ANDA) para ser considerado actor. Así, el problema del actor profesional ocupa diferentes aspectos, que Ignacio Escárcega sintetiza como los tres momentos de la vida académica y que se refieren al recorrido curricular, el egreso y la inserción laboral vinculados directamente a tres sujetos: plan de estudios, docentes y estudiantes. Dentro de estas críticas se pone de manifiesto el cambio inevitable donde el artista debe responder al momento histórico en su quehacer, cultura y profesionalidad. Se observa, además, la exigencia de adecuación de las escuelas y sus proyectos educativos donde el objetivo a alcanzar por el estudiante de actuación vaya más allá de la creación de personajes, donde se le provea de herramientas que le permitan moverse o desarrollarse en las diferentes poéticas, donde el actuar o la actuación deberán ser comprendidos como “ser arte al accionar”,¹⁶ y no solo bajo la idea de “representación” del siglo XIX ni la de “presentación” postulada en el siglo XX de la que habla Villarreal:

El sentido de generar actores no es el de preparar solucionadores de ecuaciones escénicas simples, sino el de crear artistas que desarrollen capas de devenir de la conciencia que solo ellos pueden sustentar en su materia. Su arte se basa en introducir las posibilidades aún no habitadas del “Ser persona en el mundo” [...] el ensayo en el teatro no está en función de la presentación, sino que constituye un arte aparte. No deberían estar en función de la supuesta vida profesional, sino en la de crear experiencia en aquel que hace del arte de “Ser persona en sí” un arte que todo ser humano anhela mirar: el de hacer de la conciencia materia.¹⁷

Una vez expuestos los puntos de vista de los diferentes creadores, se considera que en ningún momento, desde el fenómeno teatral, se piensa en una posible muerte del arte, pero sí se reclama por un cam-

¹⁶ Alberto Villarreal, “Para hacer de la conciencia materia”, *Paso de gato*, pp. 53, 56.

¹⁷ *Ibidem*, p. 57

bio que permita el acceso a nuevas metodologías y formas de concebir el teatro; a sabiendas de que el ejercicio de la actuación profesional puede darse en los diferentes medios, las escuelas no solo tienen la misión de reproducirla, sino de mantenerse vigentes en acuerdo con las exigencias de estos y también de preservar el teatro como el espacio idóneo para el convivio del hombre en tiempo presente.

De esta manera, se exponen elementos que llevan a pensar en la posibilidad de una concepción del actor que amplía las funciones del mismo y se encuentra determinada por el momento histórico y las circunstancias socioeconómicas que este le impone.

En este momento surgió la posibilidad para un debate: ¿es necesario pensar en un cambio de nomenclatura o, como sugiere Adame, en torno a la concepción del teatro, abrir el campo semántico de la categoría actor? Plenamente aceptada por la investigación, la palabra teatrista ha cobrado fuerza a pesar de ser relacionada por algunos como una forma denigrante que designa no una especialidad, sino al actor como un “todólogo”. Para Fediuk, en cambio, establece un parámetro de integración idóneo a la circunstancia histórica, pues al teatrista lo concibe de la siguiente forma:

Un profesional del teatro, abierto a otros campos del saber y de la acción [...] El tipo ideal¹⁸ de teatrista es un perfil en movimiento y es diferenciado por los deseos y las capacidades de cada sujeto que modifica su proyecto en el proceso de interacción y aprendizaje dentro y fuera de la comunidad disciplinaria [...] integra los conocimientos del teatro con otros saberes humanos.¹⁹

El debate es complejo ya que, si se toma en cuenta la amplitud del campo teatral, el momento histórico y la perspectiva interdisciplinaria promulgados en la Declaración Mundial sobre la Educación Superior en el siglo XXI, Artículo 5, hablar de teatrista parecería la opción más correcta, puesto que hablar de actor designaría tan solo

¹⁸ Fediuk indica que más que hablar de un perfil prefiere hablar de un *tipo ideal* y para describirlo utiliza una cita de Max Weber: “resulta imposible encontrar empíricamente en la realidad este cuadro de ideas en su pureza conceptual, ya que es una utopía”; por ello, el tipo ideal de teatrista es el de un perfil en movimiento.

¹⁹ Elka Fediuk, “Formación teatral vs. Formación de actores”, *Formación teatral y complejidad*, p. 286.

una de esas funciones o una especialización. Por ello, al plantearse la tarea de un diseño curricular es necesario definir si se requiere de un perfil en actuación; o un perfil en teatro, el cual podrá remitirnos al concepto de teatrista. No obstante, en un ejercicio por establecer una conceptualización, observando el desarrollo del significado de actor en la posmodernidad se intentó crear una definición basada en los criterios antes expuestos, pero también en un ideal (que en este caso es tomado en su acepción de “modelo que sirve de norma”) que reúna todas esas condiciones:

El actor en la posmodernidad es un ser humano que se autorrealiza a través del teatro (o la actuación). En un ejercicio permanente de su actoralidad, aprehende el mundo a partir de “mirarse en el acto de mirar”. Asume el teatro como un proyecto de vida en el cual habrá de devenir artista (creador). Profesionalmente, colabora en la instauración del acto teatral; entendido este como un acontecer que posibilita el convivio a fin de generar experiencias en compañía, (comunidad), puesto que su acción ha de realizarse en, con y a través de la presencia de otros seres. Para la consecución de este objetivo, apela a la suma e integración de saberes en cuanto a las distintas formas de expresión de la vida y el reto de teatralizarlas. Por ello, las investiga, organiza, diseña, interviene y restablece en un espacio que le permita la coexistencia social.

Concepto y desglose

En la idea de alcanzar una mayor comprensión de la conceptualización antes vertida y sus alcances, se puntualiza: A) Los cambios en el actuar (y en el actor) están aparejados y parecen surgir de la relación del teatro con el drama. B) La diversificación de las funciones en el actor implican no solo la función básica de interpretación de personajes, sino de investigación, análisis, diseño, organización, intervención, producción y gestión del hecho teatral desde su conformación como obra de arte hasta su vinculación, integración y reintegración social. C) En el entendido y concordancia con la idea de que el arte se encuentra en una etapa poshistórica, el teatro reclama por una búsqueda de significados, el papel del espectador se asume como la de un participante activo que asiste y colabora para el descubrimiento de esos significados. D) Bajo ese criterio, se asiste a un desarrollo del

significado de actor que debiera implicar un cambio no solo semántico, sino sistémico, para que pueda formar parte del imaginario a partir de su entendimiento común. E) En afinidad a las propuestas de Dubatti, se considera al teatro en una etapa que camina hacia la superación de divisiones como el presentar o representar, y que se aproxima a la idea de teatro como cultura viviente; “zona de experiencia y de la subjetividad. Un teatro fundado en el convivio [...] El arte es una vía de percepción ontológica porque contrasta y revela niveles u órdenes del ser”.²⁰ F) A partir de esas perspectivas, el teatro amplía también su campo semántico y permite que expresiones no necesariamente dramáticas sean concebidas como arte, teatro o teatralidades. G) Procurando el reconocimiento, sustento, realización profesional y humana, el actor se debe a la vinculación e integración social que depende de su capacidad para instaurar “zonas de experiencia” donde el espectador pase —como señala Chevallier— del ver, al sentir, luego al ver su propio sentir y al querer darle sentido a ese sentir. “Ver su propio sentir implica, un esfuerzo personal por querer nombrarlo”.²¹ Cuando se hace referencia al actor posmoderno como un ser humano, se apela a un ser en desarrollo constante de su capacidades mentales, capaz de la toma de conciencia como un acto reflexivo que le permite percibir sus atributos y particularidades, lo cual le otorga la posibilidad de conocerse a sí mismo y a partir de ello entablar diferentes tipos de relaciones con su entorno. Este acto es fundamental, puesto que la conciencia social del actor y asumir una postura respecto del mundo que le rodea darán la pauta para el devenir del actor en artista teatral y no solo como ejecutante; dicho camino está relacionado con el criterio de autorrealización a través del teatro.

La propuesta de diseño curricular de Fediuk basa sus categorías de proyecto personal y autorrealización a partir de Carl Rogers y las teorías de Maslow para concluir que la autorrealización se establece como el derecho de autodeterminación de un persona respecto a su vida, cultura y valores; además de que la autorrealización refiere a personas plenas, cabales, creadoras, auténticas, constructivas y congruentes. Estas capacidades hacen posible que la dicotomía de trabajo *vs.* Goce

²⁰ J. Dubatti, “Múltiples dimensiones del acontecimiento del ser”, *ob. cit.*, p. 44.

²¹ J.F. Chevallier, “El espectador invitado”, *ob. cit.*, p. 17.

desaparezca y surjan valores o conductas como la de una permanente actualización de sí mismos, la disciplina y atención centradas, inicialmente, en la responsabilidad particular y después en la valoración de normas y para su interacción social.

Mirarse en el acto de mirar, describe el proceso de la mirada señalado por Chevallier; una elipsis o curva de la mirada que va del espectador al actor y se devuelve, en el entendido de que el actor hace una invitación al mirarse a sí mismos, pero también atañe al postulado de Boal en cuanto a la capacidad de desdoblarse del ser humano, en una composición tripartita —yo-observador, yo-en-situación, no-yo— que se lleva a cabo no solo para la creación de un personaje como praxis profesional, sino para un ejercicio permanente de su actoralidad, forma de abordar y asumir el mundo y, con ello, teatralizarlo a partir de investigarlo, organizarlo, diseñar la forma en que habrá de ser instaurado e intervenir un espacio con esa creación. La creación, no obstante no deberá observarse como un producto final, sino como parte de un proceso de retroalimentación que ofrece sentido y recoge significado. El actor en la posmodernidad requerirá, entonces, de una suma e integración de saberes diversos que lo lleven a visualizarse y responsabilizarse de manera holística con la cultura y el hecho teatral, responsabilidad que va más allá de la mera creación particular. La posmodernidad, desde el punto de vista de la formación podría observarse desde una perspectiva caótica que dificulte esa integración al no mantener la especialización del actor sobre la línea de construcción de un personaje. Sin embargo, ofrece una interacción de conocimientos que dan pauta para la conciencia respecto de su función social, el centrar su disciplina durante el periodo de formación, el desarrollo de una identidad profesional y el conocimiento de su devenir como posibilidad de una actualización constante.

Bibliografía

- Baricco, Alessandro, *Next. Sobre la globalización y el mundo que viene*, Xavier González Rovira, Anagrama, España 2002.
- Boal, Augusto, *Teatro del Oprimido*, Graciela Schmilchuk, Artes Escénicas Alba, España, 2009.
- , *El arcoiris del deseo, del teatro experimental a la terapia*, Jorge Cabezas Moreno, Artes Escénicas Alba, España, 2002.

- Baudrillard, Jean, Jurgen Habermas y Fredric Jameson *et al.*, *La posmodernidad*, Jordi Fibla, Kairos, Barcelona, 1988.
- Cavallaro, Dani y Carline Vago-Hughes, *Historia del arte para principiantes*, Era Naciente, Argentina, 2002.
- Celarie, Alberto, *Breve diccionario teatral*, PNEA/LunArena y Conaculta, México, 2003.
- Chevallier, Jean-Frederich, *El teatro hoy una tipología posible*, Paso de Gato, México, 2011.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Elena Neerman Rodríguez, Paidós Ibérica, Barcelona, 2010.
- Danto C., Arthur, Dominique Chateau *et al.*, *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, traductor Ma. José Alcaráz, Salvador Rubio y Gerard Vilar, ed. Antonio Machado, España, 2005.
- Dubatti Jorge, *Principios de filosofía del teatro*, Paso de Gato, México, 2012.
- Eins, Jorge y Alfredo Montovani, *Didáctica de la dramatización*, Gedisa, España, 2002.
- Fajardo, Carlos, “El arte y la cultura en las esferas globales y mundializadas”, *Espéculo revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/global.html>, recuperado el 3 de diciembre de 2012.
- Fediuk, Elka, *Formación teatral y complejidad*, Universidad Veracruzana, México, 2008.
- Filosofía de Hegel, “sujeto, sistema y estado”, (sitio web *oposipedia*), en http://www.oposinet.com/filosofia/temas/oposiciones_filosofia_T61.php, recuperado el 17 de febrero de 2013.
- Fischer, Ernst, *La necesidad del arte*, Jordi Solé-Turá, Planeta Agostini, Barcelona, 1994.
- Gené, Juan Carlos, *I. El actor en su historia*, Paso de Gato, México, 2010.
- _, *II. El actor en su creación*, Paso de Gato México, 2010.
- _, *III. El actor en su sociedad*, Paso de Gato, México, 2010.
- Hegel, Georg Wilhelm F, *Lecciones de estética*, Raúl Gabas, Península, Barcelona, 1989.
- Koss, Natacha, “El actor en el debate modernidad-postmodernidad”, *Historia del actor*, Ed. Colihue, Argentina, 2008.
- Krüger, Karsten, “El concepto de sociedad del conocimiento”, *Geo crítica. Cuadernos críticos de geografía humana*, en <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-683.htm>, recuperado el 28 de noviembre de 2012.

- Lizárraga- Gutiérrez, Paula, “E.H. Gombrich: relectura de las Lecciones sobre estética de Hegel”, *Pensamiento y cultura*, Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España-Portugal Sistema de Información Científica, Vol. 14-2, 2011.
- Mària i Serrano, Josep F., “La globalización”, *La globalización módulo de consulta*, en <http://www.globalizacion.8m.net/articulos/la%20globalizacion.htm>, recuperado el 1 de marzo de 2013.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Jaume Melendres, Paidós, Barcelona 1998.
- , *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine*, Enrique Folch González, Paidós, Barcelona, 2000.
- Roa, Armando, *Modernidad y posmodernidad, coincidencias y diferencias fundamentales*, Andrés Bello, Chile, 1995.
- Rodríguez Corral, Javier, “Postmodernismo o relativismo metafísico en la filosofía de la historia”. *Memoria y civilización*, Universidad de Navarra, 10, 2007.
- Sansores Montejo, Jazmín, *Ensimismamiento y alteridad (Hacia la reivindicación del sujeto desde Xavier Zubiri (Capítulo I)*, Tesis para obtener la licenciatura en filosofía presentada en el Centro de Estudios Filosóficos Tomás de Aquino en octubre de 2002.
- Spencer, Ll. y Krauze, A., *Hegel para principiantes*, Era Naciente SRL, Argentina, 2011.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas, arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Francisco Rodríguez Martín, Tecnos/ Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- Villarreal, Alberto, “Para hacer de la conciencia materia”, *Paso de gato*, año 11, Número 53, 2013.



3

AUGUSTO BOAL

AUGUSTO BOAL: EMBAJADOR DEL TEATRO BRASILEÑO¹

*Izaías Almada*²

Quando me preguntan cuáles fueron mis influencias artísticas, siempre respondo la verdad: todas las personas inteligentes, no solo las que leen y escriben, sino también las analfabetas.

Augusto Boal

¿Por qué Augusto Boal?

En la Navidad del 2000 estaba visitando a mi hija, en la época que vivía en Londres, cuando ella me invitó a conocer una librería de renombre de la ciudad. Como ella estaba en los primeros meses de maternidad, con el nacimiento de mi nieto Leonardo, sugirió una gran librería donde, entre otros servicios, había un departamento para el cuidado de bebés, dejando a los padres y a los abuelos descansar para buscar los libros que desearan.

Librería de grandes dimensiones, constituida por varios pisos, pedí que me indicaran la sección de teatro y fuimos allí con mi compañera Bernadette Figueiredo, quedándose entretenida mi hija en el departamento infantil. El volumen de libros sobre teatro ya era impresionante, pero quedé aún más impresionado cuando vi un estante de aproximadamente tres metros de extensión, todo dedicado a libros sobre y de Augusto Boal.

Confieso que hasta aquella fecha yo desconocía la extensión de la obra de Boal. Es probable que hoy, enero de 2014, no exista en Brasil una librería que tenga en su existencia dos o tres libros sobre Boal, lo que explica en parte la pregunta que abre esta monografía.

En aquel mismo año tuve el honor de hablar en el lanzamiento del libro *Hamlet y el hijo del panadero*³ en la ciudad de São Paulo. Vi otra vez

¹ Traducción al español: Ana Lucero López Troncoso.

² Escritor y dramaturgo. Actor del Teatro de Arena entre 1965 y 1968.

³ *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. El libro aún no se ha traducido al español. (N. de la T.)

a Boal después de varios años sin encontrarnos. El lanzamiento, hecho en el auditorio del Museo de Arte Moderno (MAM), en el Parque de Ibirapuera, recibió un gran público, ocasión en la cual improvisé un pequeño discurso sobre aquel que fue mi maestro en las artes escénicas.

En este intento de rescatar, aunque de forma modesta, el trabajo de ese luchador del teatro, comienzo por reproducir algunas de las opiniones sobre Boal impresas en la contraportada del libro *El Teatro como Arte Marcial*, de su autoría:

“Augusto Boal reinventó el Teatro Político y es una figura internacional tan importante como Brecht o Stanislavski”. *The Guardian*, periódico inglés.

“Boal es uno de los mayores investigadores del teatro [...] Otros pensaban que tenían las respuestas correctas. Boal hacía las preguntas correctas”. *Time Out*, Londres.

“Boal consiguió hacer aquello con que Brecht apenas soñó y escribió; un teatro alegre e instructivo. Una forma de terapia social. Más de lo que cualquier otro hombre de teatro vivo, Boal está teniendo un enorme impacto mundial”. Richard Schechner, director de *The Drama Review*.

“Boal es uno de los hombres más radicales y originales del teatro internacional”. *New Statesman*, Revista semanal inglesa.⁴

Elogios a la figura de un brasileño ilustre y, en varios aspectos, poco conocido y divulgado en su propio país (fenómeno que se extiende a otros brasileños también ilustres). Más referencias podrían ser invocadas con el mismo peso e igual significado, pero estas apenas darían idea del respeto y alcance de la obra de Augusto Boal. Mi objetivo más ambicioso es el de escribir una biografía sobre ese gran personaje del teatro brasileño.

Es un proyecto que, por ahora, da los primeros pasos en la investigación sistemática, con la expectativa de que puedan desembocar en aguas más profundas, contextualizando el inicio de la vida y de la obra de Boal, como era conocido y llamado cariñosamente por todos los que

⁴ Augusto Boal, *El teatro como arte marcial*.

con él trabajaron o disfrutaron de su amistad y compañía. Digamos, entonces, que aquí comienza un *work in progress*.

El comienzo de un trabajo, de una investigación, que pasa por la infancia y la primera parte de la juventud de Boal en Río de Janeiro, en los difíciles años de la Segunda Guerra Mundial. Su viaje a los Estados Unidos en 1953, donde estudió química y dramaturgia, su encuentro y la simbiosis con el Teatro de Arena de Zé Renato, Guarnieri y Vianinha en São Paulo en 1956 y, terminando esta etapa, con su arresto en 1971. Se trata, en verdad, de buscar los orígenes de un personaje tan importante de nuestro teatro, su formación teórica y práctica, su inflexión al pensamiento de izquierda, sus estudios, investigaciones y vivencias; trabajo que, después, integrará la primera parte de una biografía más extensa y completa, que involucrará su exilio y la creación del Teatro del Oprimido.

Augusto Pinto Rodrigues Boal, nacido en Río de Janeiro en 1931 y adoptado por el teatro paulista y mundial a partir de la década de los cincuenta, es uno de los nombres más sonados del teatro brasileño. Director, dramaturgo, ensayista, escritor, político, teórico, revolucionario, son actividades a las cuales se dedicó, sin que ninguna de ellas o incluso en su totalidad puedan definir con mayor alcance la personalidad, el humanismo y la grandeza de espíritu que caracterizó a este hombre, quien es uno de los más dignos entusiastas de la actividad que inmortalizó el arte de Sófocles, Shakespeare, Chéjov, Brecht, Guarnieri, Vianinha y Jorge Andrade, por mencionar algunos.

Creador e incentivador del Teatro del Oprimido, Augusto Boal se tornó conocido en todo el mundo y tal reconocimiento le valió, en 2008, la nominación para el Premio Nobel de la Paz.

La investigación aquí buscada y, bajo innumerables aspectos obtenida, se alimenta de las *memorias imaginadas* del libro *Hamlet y el hijo del panadero*, conforme definición del propio Boal. Esta propone un camino, un norte a seguir, pero sin marcar en definitivo un rumbo *a priori* o un camino previamente establecido.

La propia subjetividad que recorre las entrelíneas de su autobiografía sugiere varios caminos, dando a quien lee y ve, con cierto distanciamiento, la posibilidad de profundizar en determinadas cuestiones, particularmente aquellas que se refieren al lado profesional, la teoría y la práctica de un trabajo incansable e inagotable; o a saber los motivos que llevaron a Boal a embarcarse en un teatro de intervención social.

Es bueno, en efecto, que se distinga aquí el teatro político del teatro de intervención social, pues toda acción humana es política, lo que significa que el hacer teatro ya es una actitud política, aunque la representación de lo real se dé apenas en el campo de la investigación estética. Ya el teatro de la intervención social es aquel que, impregnado de política y de determinada ideología, propone con sus participantes actitudes y reflexiones para transformar la sociedad en que vivimos, en la expectativa de que sean cambios y transformaciones para mejorar, como es obvio.

Comencemos por un discurso emblemático.

Discurso en la Unesco

Cada obra debe adquirir la valencia del tiempo
y el lugar donde es representada, y para quién es.

Augusto Boal

El 27 de marzo de 2008, Augusto Boal fue nombrado Embajador Mundial del Teatro por la Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). En dicha ocasión pronunció el siguiente discurso que, para mí, ejemplifica en buena medida su pensamiento y su práctica teatral:

Todas las sociedades humanas son espectaculares en su vida cotidiana y producen espectáculos en ocasiones especiales. Son espectaculares como forma de organización social, y producen espectáculos como este que ustedes vinieron a ver.

Incluso cuando son inconscientes, las relaciones humanas son estructuradas en forma teatral: el uso del espacio, el lenguaje corporal, la elección de las palabras y la modulación de las voces, la confrontación de ideas y pasiones, todo lo que hacemos en el escenario lo hacemos siempre en nuestras vidas: ¡nosotros somos teatro!

No solo las bodas y los funerales son espectáculos, sino también los rituales cotidianos que, por su familiaridad, no nos llegan a la conciencia. No solo las grandes fiestas, sino también el desayuno y los buenos días, los tímidos enamorados y los grandes conflictos pasionales, una sesión del Senado o una reunión diplomática —todo es teatro.

Una de las principales funciones de nuestro arte es tornar conscientes esos espectáculos de la vida diaria donde los actores son los propios espectadores, el escenario es el público y el público el escenario. Somos todos artistas: haciendo teatro, aprendemos a ver aquello que resalta a la vista, pero que somos incapaces de ver, tan habituados estamos a apenas mirar. Lo que nos es familiar se vuelve invisible: hacer teatro, al contrario, ilumina el escenario de nuestra vida cotidiana.

En septiembre del año pasado fuimos sorprendidos por una revelación teatral: nosotros, que pensábamos vivir en un mundo seguro a pesar de las guerras, genocidios, masacres y torturas que acontecían, sí, pero lejos de nosotros en países distantes y salvajes; nosotros que vivíamos seguros con nuestro dinero guardado en algún banco respetable o en las manos de un honesto corredor de la Bolsa, fuimos informados de que ese dinero no existía, era virtual; fea ficción de algunos economistas que no eran ficticios, ni fiables ni respetables. Todo esto no pasaba de mal teatro con tristes enredos, donde pocos ganaban mucho y muchos lo perdían todo. Los políticos de los países ricos se encerraban en reuniones secretas y de ahí salían con soluciones mágicas. Nosotros, las víctimas de sus decisiones, continuamos como espectadores sentados en la última fila de las gradas. Hace veinte años, yo monté *Fedra*, de Racine, en Río de Janeiro. El escenario era pobre; en el suelo, pieles de vaca; alrededor, bambúes. Antes de comenzar el espectáculo, les decía a mis actores: “Ahora acaba la ficción que hacemos en el día a día. Cuando crucen esos bambúes, allá en el escenario, ninguno de ustedes tiene el derecho de mentir. El Teatro es la Verdad Escondida”.

Viendo el mundo más allá de las apariencias, vemos opresores y oprimidos en todas las sociedades, etnias, géneros, clases sociales y castas, vemos el mundo injusto y cruel. Tenemos la obligación de inventar otro mundo, porque sabemos que otro mundo es posible. Pero depende de nosotros construirlo con nuestras manos entrando en escena, en el escenario y en la vida.

Veán el espectáculo que va a comenzar; después, en sus casas con sus amigos, hagan sus propias obras y vean lo que jamás pudieron ver: aquello que salta a la vista. El teatro no puede ser solo un evento: ¡es una forma de vida!

Actores somos todos nosotros, y un ciudadano no es aquel que vive en sociedad: ¡es aquel que la transforma!

Este discurso sintetiza de forma simple y precisa el pensamiento político de Boal y la manera como encaraba el teatro: un arma de transformación social. Una forma de vida, una lucha constante contra las injusticias. ¿Cómo fue que Boal llegó hasta allí?

Infancia: el nazismo y la Segunda Guerra Mundial

Creo que el teatro debe traer felicidad, debe ayudarnos a conocernos mejor a nosotros mismos y a nuestro tiempo. Nuestro deseo es conocer mejor el mundo en que vivimos, para que podamos transformarlo de la mejor manera posible.

Augusto Boal

En la década de 1930 y 1940 del siglo pasado, como en muchas otras ciudades del mundo, muy probablemente los niños y las niñas brasileños que jugaban por las calles de sus barrios, fuera en São Paulo, Salvador, Belo Horizonte, Recife o Río de Janeiro, tal vez estuvieron escuchando en la mesa del almuerzo o la cena un tema que a todo mundo preocupaba: un hombre llamado Hitler, hasta entonces un desconocido pintor de padres austriacos, pasó a gobernar Alemania y a amenazar la paz mundial.

El mundo capitalista se dividía peligrosamente entre dos ideologías antagónicas, el nazifascismo y el socialismo. El reflejo de esta división inflamaba e incentivaba los discursos políticos y abastecían las tesis de intelectuales de todos los países.

Gobiernos y pueblos procuraban ajustarse a un nuevo orden internacional después de la Primera Guerra Mundial y el colapso económico y financiero de 1929. Italia, España, Portugal, entre otros países europeos, se dejaron influenciar por algunas ideas difundidas por el pensamiento nazifascista y establecieron dictaduras.

En sus gobiernos, Mussolini, Franco y Salazar se convirtieron en dictadores de sus respectivos pueblos, gobernándolos con mano de hierro. Entre estos tres la fotografía de Hitler ganaba contornos superlativos en siniestras intenciones.

En Brasil, por lo tanto, no habría sido diferente la infancia del pequeño Augusto, hijo de padres portugueses radicados en Brasil desde principios del siglo. Ya que, siendo originaria la familia de la Península

Ibérica, era natural que asuntos de Europa significaran mayor proximidad y mayor preocupación. En un Portugal católico y salazarista aún vivían muchos parientes de la familia.

Augusto Boal nació en el barrio de Penha, en 1931, un año después de que Getúlio Vargas llegara al poder y al Palacio Presidencial, en Río de Janeiro, en la famosa Revolución de 1930 contra el gobierno de Washington Luiz, y un año antes del intento separatista de São Paulo, denominado “Revolución del 32”; situación que terminaría en la creación del Estado Nuevo en 1934, periodo autoritario del primer gobierno de Vargas que terminaría con el final de la segunda Gran Guerra en 1945. Años turbulentos, agitados por innumerables convulsiones sociales, pero de grandes cambios socioeconómicos en Brasil y en el mundo.

Detrás de cometas o pelotas de trapo, jugando con amigos en el barrio y en la escuela o haciendo amigos con el cabrito “Chibuco”, Boal vivió su infancia con las mismas aventuras comunes a los de su edad. Con todo y momentos de refinada introspectiva, como se refleja en las primeras páginas de su autobiografía.

Disfrutaba de ver a los empleados de la panadería de su padre imaginándoles historias: dónde vivían, cómo vivían, cómo iban y venían al trabajo... se dividió, ya desde pequeño, entre la realidad de la levadura y la harina de la panadería, y la levadura de su propia imaginación.

La conciencia de la injusticia, valor notable en la obra de Boal, vista por los ojos de un niño, comienza el día que encuentra al cabrito “Chibuco”, su primer actor, como declara en las memorias imaginadas, servido con patatas en la mesa del almuerzo. Ningún niño resiste las lágrimas al encontrarse con su mejor amigo, y también su primer actor, cubierto con cebolla y patatas.

Dicen, a pesar de que no se tengan estadísticas al respecto, que el primer amor nunca se olvida. Me atrevería a decir que la primera injusticia tampoco. Boal dice:

Chibuco fue mi primer actor, hizo de mí un verdadero director teatral. Yo era autoritario como son los directores inmaduros. Con él, comencé mi carrera teatral: conduje espectáculos caprinos sin jamás consultarle nada a mi elenco. Solo más tarde aprendí las alegrías del trabajo en equipo.⁵

⁵ A. Boal, *Hamlet y el hijo del panadero*, p. 42.

Del cabrito “Chibuco” a las sesiones de tortura en los interrogatorios de la dictadura en 1971, donde se hizo amigo de un ratón mientras se encontraba en régimen de aislamiento, Boal aprendió mucho acerca de la injusticia, lo que lo motiva a entregarse de manera visceral, ya sea como dramaturgo, director, pensador, político y revolucionario en los sentidos teóricos y prácticos de estas palabras.

Un aprendizaje que comenzó a tomar forma cuando se decide ir a estudiar a los Estados Unidos a principios de los años cincuenta, incluso cargando la gran duda de los que pasan de los bancos escolares a los bancos de las universidades: la duda de qué hacer en la vida, y de cual profesión, de hecho, elegir.

Ser o no ser: ¿química o teatro?

Todo el mundo actúa, hace, interpreta. Todos somos actores. Incluso los actores. El teatro es algo que existe dentro de cada ser humano, y se puede practicar en la soledad de un ascensor, frente a un espejo, o en el Maracanã o en la plaza pública para miles de espectadores. En cualquier lugar... incluso dentro de los teatros.

Augusto Boal

El hijo del panadero, sí, es la realidad histórica. Su padre, José Augusto Boal, inmigrante portugués, era dueño de una panadería en Penha, barrio de clase media de la zona norte de Río de Janeiro. Pero ¿por qué razón Hamlet entra en el título?

Boal, además de gustar del drama shakesperiano, tenía intenciones de montarlo profesionalmente, lo que no llegaría a hacer por las circunstancias históricas de su vida en el teatro. Pero no le faltaron oportunidades para que en algún momento de su carrera, hubiera podido escenificar el gran clásico de la tragedia isabelina.

Hasta definirse profesionalmente por el teatro, Boal tuvo que convivir internamente con la necesidad de satisfacer el deseo de su padre, y convertirse en ingeniero químico. Deseo que lo llevó a los Estados Unidos de América, específicamente a Nueva York, donde encuentra y convive con uno de los centros más importantes del teatro mundial.

Ser o no ser, era también su pregunta. Consiguiendo entrar apenas en la Escuela de Química, su primer acto como estudiante universitario, y consciente, fue el interés de convertirse en director del Departamento Cultural Académico, por cierto, el único cargo que no tenía candidato en aquel momento. No demoró mucho tiempo y Boal, ya como director de dicho Departamento Cultural, sintiéndose animado para avanzar en un terreno que aún no conocía bien, pero quería explorar, invitó a Nelson Rodríguez para abrir un ciclo de conferencias en la facultad, con la promesa de que llevaría por lo menos 300 personas a las conferencias. Boal, ante la mirada incrédula del periodista y dramaturgo carioca, pernambucano de nacimiento, tuvo su primera decepción con el teatro a esas alturas: el número de participantes no llegó a los diez. Pero Nelson cumplió su palabra y comenzó una amistad con Boal que permaneció por el resto de su vida, aunque tuvieron opiniones diferentes y a veces opuestas en cuestiones políticas y sociales.

En este sentido, vale la pena recordar que, con motivo del arresto de Boal en 1971, Nelson Rodríguez (que tenía un hijo encarcelado y torturado en ese mismo tiempo) asumió públicamente su defensa, inclusive en artículos de prensa, uniendo su voz a miles de personas en el mundo que clamaban por su liberación.

Boal respetaba el trabajo dramático de Nelson, cuya obra nunca ha ocultado la influencia de la tragedia griega en su carpintería brasileña y bastante carioca, pero que tenía a su vez, una visión no mecánica o estática del significado del elemento de catarsis que le impregnaba. Las taras rodrigueanas, expuestas por muchos personajes del suburbio carioca, incomodaban, pero se quedaban en el escenario, pues el público de ahí salía con la sensación de que no se comulgaba con los mismos pecados. Catarsis e hipocresía.

El teatro, para Boal, siempre fue transformador del hombre y de la sociedad en que se vive y jamás una herramienta de purificación o aceptación de la misma, con sus dramas y tragedias. Un teatro crítico. Esto, sin embargo, no le impedía respetar a Nelson como un hombre de innegable importancia dentro del panorama teatral brasileño.

El complejo hamletiano perduró para Boal hasta 1955, precisamente en julio, cuando regresa a Brasil después de pasar dos años en los Estados Unidos, ya teniendo la certeza de que su voluntad era

dedicarse al arte teatral. En conversación con Cecilia Thumin Boal, ella me confirmó que Boal amaba, sí, la tragedia de Hamlet, pero nunca la dirigió profesionalmente.

De Broadway a la calle Teodoro Bayma

En la mágica alquimia del arte y de la vida social, el teatro y la prisión —ambos limitados en el espacio y el tiempo— pueden convertirse en sinónimos de libertad. Y la palabra libertad, que es tan bella, solo es menos bella que el acto de ser libre.

Augusto Boal

El teatro, al final, venció a la química.

El diseño urbano actual de la Plaza Roosevelt, en la ciudad de São Paulo, con la Iglesia de la Consolación, imponente en su estilo neogótico, recibiendo al desembocar la avenida Ipiranga a miles y miles de vehículos que van desde el centro de la ciudad a los barrios, no tiene ninguna semejanza con las calles neoyorquinas que conforman uno de los centros teatrales más conocidos del mundo: Broadway.

En 1953, menos aún. Una pequeña calle llamada Teodoro Bayma, de apenas una cuadra, en ángulo agudo con la avenida Ipiranga, acababa de encarnar, a su entrada, a una pequeña perla cultural de la ciudad: el Teatro Arena. En la época, el único teatro en la región, obra del director José Renato.⁶

Hoy en día, con el nombre de Teatro Eugenio Kusnet, actor de origen ruso que vivió y trabajó en Brasil, el antiguo Teatro Arena tiene como vecinos en la misma calle, en la plaza Roosevelt y sus alrededores, más de diez teatros, transformándose en un pequeño Broadway paulista.

En ese mismo año, 1953, interesante coincidencia histórica, Boal desembarca en Nueva York, donde, de acuerdo a los deseos paternos, haría una maestría en Química y, siguiendo los propios, un curso de dramaturgia con un maestro de nombre y reconocida competencia, John Gassner. Así describe Boal el hecho en sus memorias imaginadas:

⁶ Izaiás Almada, *Teatro de Arena: una estética de la resistencia*, pp. 11-14.

Yo estaba seguro de querer volver a Brasil y más seguro estaba de querer estudiar con Gassner. Si yo creía que el talento no se enseña, también creía que, de tenerlo, Gassner me haría bien. Después de todo, había sido el maestro de Arthur Miller, Tennessee Williams y otros famosos, entonces debía saber. Podía enseñarme llaves que abriesen las puertas. Caminos a Roma: sabía que todos llegaban allá, pero no conocía ninguno. Hasta el día de la primera entrevista en el Teatro Brander Matthews, de Columbia, me dormía decidido a regresar a Brasil al día siguiente, y me despertaba con la determinación de estudiar con Gassner.⁷

Cuando en 1955, Boal dirige por primera vez un texto teatral, *The house across the street*, en Malin Studio en Nueva York, nunca podría imaginar lo que le reservaba su regreso a Brasil.

El año anterior, 1954, la ciudad de São Paulo había conmemorado su cuarto centenario, celebración en la que destacaron grandes eventos culturales, atrayendo la atención de todo el país y de celebridades internacionales. Teatro, danza, música clásica, artes plásticas, en definitiva, un enorme conjunto de eventos, que ocurrieron en la ciudad durante varios meses.

Aunque Río de Janeiro siguió siendo la capital política del país, São Paulo, por su fuerza económica y por ser la ciudad elegida para varias comunidades europeas y asiáticas como alternativa para reconstruir sus vidas después de la Segunda Guerra Mundial, ya había conquistado la hegemonía en el campo de las grandes propuestas de transformación cultural. En este aspecto, fue significativa la contribución de italianos, españoles, ingleses, japoneses y desde luego, portugueses.

Para Boal, quien dejó el barrio de Penha y el verano de Río de Janeiro, para sumergirse en la cultura norteamericana, con un sesgo neoyorquino, no debió ser fácil. No exactamente por el entendimiento de las dos actividades a las que se dedicaba, el estudio de la Química y el Teatro, sino, sobre todo, por la confrontación materialmente visible entre un país industrializado y un país subdesarrollado, además de las costumbres y el dominio del idioma. Son las diferencias que terminan manifestándose en pequeños acontecimientos de la vida cotidiana en quien busca el camino de su realización.

⁷ A. Boal, *ob. cit.*, p. 122.

Boal no sentiría de cerca, por ejemplo, la campaña nacionalista *El petróleo es nuestro*, o el clima vivido con el suicidio de Getúlio Vargas y los sucesivos golpes institucionales contra los que legalmente debían reemplazar al presidente en el Palacio de Catete; o aun la acción consuetudinaria del mariscal Lott, que garantizó la posesión del recién electo presidente Juscelino Kubitschek en 1955.

Se iniciaba en Brasil el camino que llevaría hasta el golpe de Estado de 1964, diez años después, tiempo durante el cual Boal se definió a sí mismo por su dramaturgia social y política, a pesar de que vivía en contacto con una sociedad rica, cuyos beneficios económicos, sociales e incluso culturales eran creados y mantenidos, en parte, por la explotación de los países del tercer mundo, grandes proveedores de materias primas y mano de obra barata, entre ellos Brasil.

No he leído ninguna declaración de Boal al respecto, pero tengo la sensación de que al regresar a su tierra, después de esos años en Estados Unidos, ya durante el gobierno de Juscelino Kubitschek, en un periodo tumultuoso también por intentos de golpe militar, después de la gran celebración del IV Centenario de São Paulo y el fermento de izquierda entre los estudiantes y los trabajadores de la ciudad y el campo, el director se define como un hombre de izquierda, más aún si tenemos en cuenta su encuentro con Vianinha y Guarnieri⁸ en el Teatro Arena de José Renato; dos jóvenes ligados al Partido Comunista en aquel momento. Recibido con desconfianza por estos jóvenes izquierdistas, Boal mostró que los conocimientos adquiridos y algunas de sus convicciones no lo disminuían ideológicamente delante de sus pares. Son suposiciones que deberían ser motivo de investigación más profunda.

Son dos años de intenso aprendizaje y práctica teatral, vividos en países de diferentes latitudes y que bien se pueden inferir por el tema de la *Canção do Subdesenvolvido*,⁹ uno de los grandes éxitos de los espectáculos que marcaron la presencia del Centro Popular de Cultura de la UNE¹⁰ en la cultura brasileña y en las manifestaciones estudiantiles previas al golpe militar de 1964.

⁸ El autor se refiere a Oduvaldo Vianna Filho, también conocido como *Vianinha*, y a Gianfrancesco Guarnieri, ambos importantes dramaturgos y directores de la época. (N. de la T.)

⁹ De Carlos Lyra y Chico de Assis. (N. de la T.)

¹⁰ El Centro Popular de Cultura fue creado en 1961, en Río de Janeiro, ligado a la Unión Nacional de Estudiantes. Reunía artistas de distintas procedencias mediante un proyecto de construcción de una cultura nacional, democrática, por medio de la concientización de las clases populares.

Aunque el crítico Sábato Magaldi no haga referencia directa a una inflexión para una dramaturgia nacionalista, con sesgo de izquierda, en el trabajo incipiente de Boal, es curioso observar que solo comienza a considerarlo como un dramaturgo con algo de talento a partir de *Revolución en América del Sur*. Magaldi dijo, en su obra más conocida sobre el teatro brasileño:

Poco después del estreno de *El pagador de promesas* (Dias Gomes), el Teatro de Arena lanzó en São Paulo *Revolución en América del Sur* (1960), el conjunto había comenzado su carrera participando en su temporada carioca. Augusto Boal, el autor, ha escrito numerosos textos, algunos experimentales, otros poco ambiciosos (como la comedia “Marido flaco, Mujer gruñona”). Estudió dramaturgia en los Estados Unidos, con el crítico e historiador John Gassner y, de regreso a Brasil, se incorporó al equipo de Teatro Arena (dirigido por José Renato), donde hizo algunas escenificaciones exitosas y fue el principal responsable del cambio en la línea del elenco, la cual, en varias temporadas, apostó para escenificar solamente obras brasileñas.

Augusto Boal orientó también el Seminario de Dramaturgia (1958), pero aún no se había producido un texto capaz de ponerlo entre nuestros mejores talentos.

Revolución en América del Sur vino a conquistar, para el autor, este puesto.¹¹

*Director, dramaturgo, teórico: una pequeña entrevista*¹²

Aquí hago una pequeña interrupción, para reproducir una breve entrevista que me fue concedida con exclusividad por Augusto Boal en 2004, año en que la Compañía Libre de Teatro realizaba en São Paulo su ambicioso, interesante y bien realizado proyecto “Arena cuenta Arena, 50 años”, recordando el quincuagésimo aniversario de la creación del Teatro de Arena. Tuve, en esa ocasión, la oportunidad de ver publicado el libro sobre mi experiencia en el Arena. Uno de los entrevistados en el libro fue el propio Boal, en esta charla que reproduzco a continuación:

¹¹ Sábato Magaldi, *Panorama del teatro brasileño*, p. 268.

¹² I. Almada, *ob. cit.*, pp. 70-71.

ALMADA: ¿El Teatro de Arena fue un accidente en su vida profesional en el teatro?

BOAL: No fue accidente, porque era exactamente aquello que yo necesitaba, aunque podría haberme negado, pero nadie niega un teatro, incluso pequeño, cuando tenía a su disposición un elenco tan maravilloso como aquel que me era ofrecido. Jóvenes de 18 a 22 años: Guarnieri, Vianinha, Vera Gertel, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves.

ALMADA: ¿Era aquel el teatro que usted quería hacer o fue el teatro posible de hacer?

BOAL: Nunca se hace exactamente el teatro que se quiere hacer, siempre se hace lo posible. Pero es verdad que los medios de producción del Arena estaban cercanos a la indigencia. En ese caso, se hizo lo posible, pero hicimos también lo imposible: creamos un estilo brasileño de interpretación (en aquel tiempo el “nacionalismo” parecía ser la mejor opción política, a pesar de sus ambigüedades) y creamos una dramaturgia brasileña. De ahí en adelante, estuvimos siempre en contacto con nuestra realidad, en interacción con ella, y fue así, en el fuego de la lucha, en la discusión (a veces, literalmente, revólver en mano), que los caminos posibles fueron forjándose. Dice el poeta español Antonio Machado: “El camino no existe: se hace camino al andar...”.

ALMADA: ¿Aristóteles o Brecht (Marx)? ¿En qué medida los dos?

BOAL: No solo ellos dos, sino miles de otros escritores, pensadores, novelistas, poetas, políticos, científicos. Cuando me preguntan cuáles fueron mis influencias artísticas, siempre respondo la verdad: todas las personas inteligentes, no solo las letradas, sino también las analfabetas.

ALMADA: ¿Cuáles son las semejanzas y las diferencias entre el Arena y la Oficina (surgida poco después)?

BOAL: Semejanzas: Éramos todos inteligentes, honestos, sinceros e hicimos todo un trabajo, individual y colectivo, extraordinario; diferencias: el estilo es el hombre, ya decía el poeta.

ALMADA: ¿Hay lugar para un “nuevo Arena” en el panorama actual del teatro brasileño?

BOAL: Los nuevos artistas crearán sus caminos, no hay lugar para reproducir el pasado, pero también es verdad que los mismos problemas que tuvimos en ese entonces los tenemos de vuelta, tal vez hasta con más intensidad, en esta época de “estupidización”, digo, globalización de la humanidad. Siempre pienso en lo que decía Simón Bolívar: “Yo

fui un labrador del mar: todo lo que hice debe ser hecho otra vez”. Así ha ocurrido. Labremos el mar, incesantes.

Otras entrevistas, recuerdos y opiniones

Entrevista con Lauro Cesar Muniz¹³

ALMADA: ¿Cómo fue su convivencia con Boal?

MUNIZ: Conocí a Boal en 1959 en el Teatro Arena. Toda mi atención estaba concentrada en el teatro nuevo que nacía a partir de *Eles não usam black-tie*¹⁴ de Guarnieri. Sentía que había en aquel pequeño teatro un orden, una organización de ideas, un objetivo bien claro. Que allí era el centro de discusiones importantes sobre nuestra sociedad a partir de la temática de las obras nacionales. El TBC (Teatro Brasileño de Comedia) mantenía un repertorio elegante y culto, orientado por los directores extranjeros que tanto contribuían a la modernización de nuestro teatro; el Arena buscaba autores vivos locales para discutir el país que estaba en fuerte ebullición, a partir de la era juscelinista.

Se discutía la sociedad y los rumbos del teatro brasileño. Y el seminario de dramaturgia, organizado por Boal, me emocionaba con la posibilidad de aprendizaje y la oportunidad de discutir mis primeras obras. Junté mis incipientes escritos y busqué a Boal. Tomamos un café en el Redondo (un bar, enfrente del teatro) y se puso mis papeles bajo el brazo. Pidió que lo buscara en una semana.

Así lo hice y quedé sorprendido: “Leí tus obras completas”, me dijo Boal en su habitual tono de humor. ¡No solo lo leyó, anotó detalladamente observaciones críticas sobre mi trabajo! Y me ruborizó con un elogio que aún escucho hoy: ¡tú eres un talento innato para el teatro!

Cuando leí las anotaciones de él solo había observaciones negativas: *melodramático, cuidado con la consistencia del personaje, no está claro, gesto es obvio, está de más!* Aún así, entusiasmado, me atreví a pedir participar del seminario y él fue más lejos: ¡me ofreció el teatro para la escenificación

¹³ Lauro Cesar Muniz es autor de las obras *El santo milagroso* y *La muerte del inmortal* y de guiones como *Escalada*, *La mansión* y *Zazá*, que fueron exitosas telenovelas producidas y exhibidas por Rede Globo; en estos programas se abordaban temas sociales como la decadencia de las oligarquías cafeteras, feminismo, política, entre otros. Esta entrevista fue realizada el 12 de julio de 2012. (N. de la T.)

¹⁴ La obra más famosa de Gianfrancesco Guarnieri se estrenó el 22 de febrero de 1958 y estuvo más de un año en cartelera, con gran éxito en taquilla. Fue llevada al cine por el director Leon Hirszman, siendo la película acreedora al León de Plata del Festival de Venecia, entre otros premios. (N. de la T.)

de mis pequeñas obras cortas, los lunes! ¡En escena en aquella arena que hervía ideas! ¡Mejor aprendizaje imposible!

Mis obras fueron escenificadas por dos grupos diletantes: Los Farsantes, ligados al City Bank, y un equipo de mi barrio de origen. En cuanto al seminario, él me explico que los integrantes ya estaban bastante avanzados en discusiones sobre varios conceptos sociales, estéticos y políticos; estaban discutiendo sobre alienación, en cuanto conciencia o economía, pero que había sido invitado por Alfredo Mesquita para dar clases de Dramaturgia en la EAD (Escuela de Arte Dramático). Vibré, me inscribí en el curso y ahí fui alumno de Boal por dos años.

¡Era un profesor excepcional! Tenía una asombrosa claridad y preocupación en que consiguiésemos asimilar todo lo que exponía. Y siempre con un humor finísimo en cada argumentación, de donde se infería la preocupación de no dejar las enseñanzas como si fueran la última palabra. Nos estimulaba para discutirlo todo, ponerlo todo en duda, contraargumentar. Nos estaba ejercitando para asimilar su método dialéctico de observar y vivir el mundo.

Ante un tropiezo teatral con una obra de su autoría, *José, del parto a la sepultura*, no dudó en aconsejarnos: “¡Hagan lo que yo digo, pero no hagan lo que yo hago!” ¡Ese era Boal en su autocrítica y honestidad personal! Al mismo tiempo lanzaba la edición de *Revolución en América del Sur*, su primera gran obra, y nos dijo: “Invito a todos para el lanzamiento, esta obra es mejorcita...”. Para ilustrar sus clases exhibía películas expresionistas y otras basadas en obras de Brecht, autor que cultivaba como su referencia mayor.

En las clases de la EAD, Boal nos introdujo a su gran descubrimiento: un sistema riquísimo, de análisis y construcción dramática, fundamentado en la dialéctica hegeliana, que él perfeccionó, a partir de la perspectiva de John Howard Lawson, un teórico americano marxista. Tiempo después acabé por leer el libro básico de Lawson y entendí que Boal había dado varios pasos al frente. Es un proceso de riqueza asombrosa, porque no establece reglas de hechura de obras teatrales, al contrario, establece un método para pensar en la acción dramática en toda su extensión.

El alumno se hizo amigo del maestro, Boal prologó el lanzamiento de mi obra *El santo milagroso*, y empecé a convivir con él más cercanamente; fue cuando se me reveló un hombre extraordinario, atento,

siempre con un humor exquisito, a veces desconcertante, en relación con las contradicciones sociales que nos condicionaban. Tenía clara resistencia a los dogmas y palabras de orden, por eso, de cierta forma, evitó los partidos. Cuando vino el golpe militar, y las cosas empezaron a ponerse pesadas, el humor de Boal se sombreaba siempre por la preocupación. Pero aun así, en aquellos días más amargos, buscaba algún aliento en la comicidad.

En 1968, estando todos perdidos y fastidiados de las discusiones, alguien entendió que los dramaturgos de São Paulo estaban aislados, en un sálvese quien pueda angustiante. Entonces surgió una voz para reunirnos: Osmar Rodríguez Cruz. Era director del Teatro Popular del SESI,¹⁵ ofreció una cena a los dramaturgos y directores más destacados del momento. En dicha reunión lancé una idea: reunir a todos los autores en una acción de resistencia, donde cada uno escribiría una pequeña obra.

Mi propuesta era que escribiéramos una obra llamada *Los siete pecados capitales*, donde cada autor trabajase un pecado. Boal no dudó y dijo, puntualmente, que el Arena produciría la obra. A partir de esa cena empezamos a reunirnos y el proyecto comenzó a crecer. Boal decidió ampliar la idea, incluir otras áreas, música, con seis compositores importantes, artistas plásticos pintando y creando instalaciones sobre el tema de la resistencia a la opresión en la dictadura, en fin, ¡la creación de una feria! Boal cambió el nombre del espectáculo a “Feria Paulista de Opinión”. Seis autores fueron escogidos: Augusto Boal, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos y yo. Cada uno escribió una obra corta.

Entre las obras, el elenco cantaba música de Edu Lobo, de Caetano, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo... El espectáculo agitó a los estudiantes, conseguimos que un juez nos diera una orden judicial contra la censura e incluso después de dicha orden legal, continuamos haciendo el espectáculo en un acto de desobediencia civil: la policía intervenía, impedía, cerraba, y los actores se trasladaban a otros teatros.

Toda la clase teatral estaba movilizada contra esta represión: el elenco de la feria se trasladaba hasta donde hubiese algún espectáculo en cartelera, se presentaba con la autorización de los productores, explica-

¹⁵ SESI, Serviço Social da Indústria, entidad privada que brinda asistencia social a los trabajadores industriales y actividades similares en Brasil. (N. de la T.)

ba a la audiencia que el grupo estaba siendo perseguido por la policía política y presentaban un pequeño tramo del espectáculo denunciando la brutalidad de la policía. Después los actores se trasladaban a otro teatro: una verdadera guerrilla teatral, siguiendo la expresión de Boal en su autobiografía, *Hamlet y el hijo del panadero*, donde esta historia es contada con gran detalle:

¡En el debut prohibido, surgió el movimiento artístico de solidaridad más bello que ha existido! ¡Artistas de São Paulo decretaron huelga general en los teatros de la ciudad y fueron a unírseos! Cacilda Becker,¹⁶ en el palco, con la comunidad artística detrás, en nombre de la dignidad de los artistas brasileños, asumió la responsabilidad por la desobediencia civil que estábamos proclamando. ¡La clase teatral abolió la censura! Estruendosa ovación: ¡La victoria del Arte contra la mediocridad! ¡Victoria de la libertad de expresión, democracia!¹⁷

Un año después Boal dirigió *La comedia atómica*, una obra de mi autoría. Participé en el trabajo de mesa¹⁸ y vi cómo Boal orientaba a los actores a pensar cada escena a partir de la dialéctica que había generado. Estaba completo el cuadro de la eficiencia de su método y, aún más, nuestra complicidad, amistad y admiración.

Un día, la noticia terrible: Boal había sido preso sin que hubiese ninguna acusación formalizada. La brutalidad alcanzó al hombre porque él sabía pensar. Manifestaciones de todo el mundo forzaban a los militares a liberar al intelectual y artista, que fue obligado a mantenerse alejado del país.

Volví a ver a Boal muchos años después, en un restaurante de São Paulo. El humor de años atrás había dado lugar a una inédita tristeza, la marca de tantos años de exilio. Más tarde lo reencontré en Río de Janeiro: un Boal más feliz en un congreso en el SBAT (Sociedad Brasileña de Autores Teatrales), donde fuimos parte de la misma mesa. En aquel día tuve la oportunidad de manifestar mi cariño y emoción por estar allí al lado de él, el hombre más importante que conocí, no solo para mi formación de dramaturgo, sino como ejemplo de integridad y sabiduría.

¹⁶ Célebre actriz brasileña, icono del cine nacional.

¹⁷ Fragmento tomado de A. Boal, *Hamlet y el hijo del panadero*, [s.p.].

¹⁸ Trabajo de análisis previo al montaje. (N. de la T.)

ALMADA: ¿Cuál es la importancia de Boal para el teatro brasileño como director, como dramaturgo y como pensador de teatro?

MUNIZ: Boal fue el primer hombre de teatro, en nuestro país, en pensar el fenómeno escénico a partir del materialismo histórico y dialéctico. Otros teóricos ya habían descrito algunas líneas sobre el tema, pero Boal tuvo la primicia de la acción práctica a partir de sus obras, sus espectáculos y, principalmente, como pensador y creador original de formatos teatrales que sobrepasaban los límites del escenario y de la sala de espectáculo: creó el Sistema Curinga, el Teatro Periodístico y el Teatro del Oprimido.

Donde yo pude beber más información de la genialidad de Boal fue en sus aulas de dramaturgia. El sistema propuesto por el maestro Boal, parte de la triada hegeliana, tesis, antítesis, síntesis; muestra que si la dramaturgia es rehacer objetivamente la vida en el escenario, es posible componer vidas y relaciones de personajes a partir de la dialéctica, haciendo la interrelación de dinámicas que se contradicen. Al mismo tiempo, Hegel tiene toda una poética que facilita este puente entre su dialéctica y la estructura dramática.

En resumen, lo que Boal proponía en estas clases: teatro es conflicto, o sea, de un lado un personaje con una voluntad nítida y objetiva, del otro lado el antagonista también con una contravoluntad objetiva y clara. Estos dos entran en choque —tesis/antítesis—, generando una evolución dinámica en este conflicto, que crece hasta cierto punto en que hay un salto de calidad en esta relación.

Independientemente de lo que asimilé de Boal, conseguí evolucionar con mi experiencia de años y años de dramaturgia, y generar avances increíbles a partir de ese punto de partida. Esta base guió a toda nuestra generación. Curiosamente, el propio Boal no sistematizó, no escribió al respecto, quedando todo como un poderoso chip dentro de nosotros, omnipresente, omnisciente.

Hoy, más que un recuerdo querido, Boal es un guía, un punto donde converge nuestra visión del teatro y, ¿por qué no? del mundo. Un ejemplo sólido de ética, visión política y lucha. El Instituto Boal, que contiene el acervo de un genio, debe ser un espacio vivo, dinámico, divertido, porque es así como Boal continúa viviendo en todos nosotros.

Los orígenes del embajador

Teatro es deseo, lucha corporal, defensa personal. En el teatro se dice la verdad, se propone la búsqueda de sí mismo, la de uno mismo en los otros y la de los otros en uno mismo. ¡Propone la humanización del ser humano! Esto no se hace sin lucha. Hoy, ¡el teatro es un arte marcial!
Augusto Boal

El Brasil nacionalista de la posguerra, cuyo contenido ideológico se construyó con la campaña “El petróleo es nuestro”, en 1953, avanza en pocos años con la necesidad de recuperarse del tiempo perdido, el tiempo de la exploración y del subdesarrollo. Estudiantes de clase media de las grandes ciudades, trabajadores y campesinos se organizaron en sueños y luchas, sueños desmantelados en 1964, con el golpe civil militar: acción militar, dinero civil y el apoyo incondicional de la embajada norteamericana en Brasilia y su principal consulado en Río de Janeiro.

Los sueños y las utopías no se disuelven por casualidad. Las buenas ideas y los buenos ideales necesitan de hombres y mujeres que, además de la creencia, puedan también actuar. Parte de la generación nacida durante y poco después de la guerra, comenzaron esa acción. “¡Para donde vaya Brasil, irá toda América Latina!”. Este eslogan era repetido a la izquierda y a la derecha del espectro político y económico de la época.

En su libro *El teatro brasileño moderno*, el profesor y crítico teatral Décio de Almeida Prado aborda el tema del nacionalismo en las artes escénicas brasileñas a partir de los años treinta, y en particular en los años cincuenta y sesenta. Asegura el profesor Décio:

El nacionalismo merece un análisis un poco menos apresurado. En el pasado brasileño, él fue, como se sabe, un arma de la derecha, conectado a la tierra en la admiración por la naturaleza tropical o en la atracción ejercida por fuerzas sociales algo místicas, aureoladas de espiritualidad y religión, como la raza y la tradición. El nacionalismo de izquierda, autorizado en la década de los treinta por el nacionalismo ruso, tenía un carácter opuesto: era un crítico vuelto para los hechos económicos, con un fuerte carácter pesimista de quien carga los males presentes, ya

en sí bastante cargados, para justificar mejor las esperanzas del futuro. En el teatro, la oposición nacionalista fue extremadamente fructífera porque tenía una misión inmediata: restituir a los brasileños el lugar que les competía, restableciendo el equilibrio momentáneamente perdido. El éxito de *Ellos no usan black-tie*, éxito completo, masivo, de prensa y de taquillas, restauró la creencia en el valor, inclusive comercial de las obras nacionales, con el Arena marchando al frente de los acontecimientos.¹⁹

La jerga adoptada por el grupo de teatro del Arena y por los estudiosos de la época fue aquella que decía que “el hombre brasileño finalmente subía a los escenarios”, o sea, nada contra los clásicos del teatro universal, pero João, José y María subían a escena con sus dramas, sus esperanzas y sus decepciones. Y Boal es uno de los constructores e incentivadores de este proceso. Organiza el Seminario de Dramaturgia en 1958, profundizando los estudios sobre Stanislavsky y adoptando las enseñanzas del dramaturgo y pensador alemán Bertolt Brecht, y escribiendo poco después aquella que sería su primera obra épica de sesgo nacionalista, *Revolución en América del Sur*.

Aceptado con un poco de desconfianza por el núcleo izquierdista del Teatro Arena, Boal conquista la simpatía del grupo y con él realiza una inmersión por los caminos de contestación a través del teatro, en una secuencia de trabajo que va de *Ratas y hombres* (John Steinbeck) en 1956 y *Juno y el pavo real* (Sean O’Casey) en 1957, hasta *El irresistible ascenso de Arturo Ui* (Brecht) en 1970. Catorce años de una trayectoria marcada por la investigación escénica, por la voluntad de participar en cuerpo y alma en la construcción de una dramaturgia brasileña, de una “forma brasileña de representar”.

En esta trayectoria Boal aplica Stanislavsky, aprende, discute y practica Brecht, participa de la nacionalización de los clásicos del teatro universal, escribe obras sustentadas en estas teorías y, sobre todo, aprende aquella que es la mayor de las virtudes de quien hace teatro: el trabajo en grupo. El cabrito “Chibuco” fue sustituido por seres humanos y la mirada caprina, por la mirada aguda de hombres y mujeres que gustarían de ver el mundo con otros ojos, de mejorarlo. La utopía, yo osaría a decir, es un sello característico de los hombres de bien.

¹⁹ Décio de Almeida Prado, *El teatro brasileño moderno*, p. 64.

A cada embestida en la dirección de un teatro de intervención social y con ayuda de sus compañeros del Arena, en particular Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha y Chico de Assis en una primera fase y Paulo José y Flávio Império más al frente, Boal es capaz de sistematizar todo un conjunto de ideas y reflexiones acerca de hacer teatro que iría a colocar en práctica hasta su exilio a inicios de los años setenta.

A partir de ahí, del exilio, de cierta manera involuntario, la realidad de vivir fuera de su país de nacimiento, y peregrinando por varios países de América Latina, de los Estados Unidos de América y de Europa, sea por necesidad de supervivencia, amor al teatro y, sobre todo, solidaridad a los menos favorecidos socialmente, crea el Teatro del Oprimido, practicado hasta hoy en más de setenta países alrededor del mundo.

El Teatro del Oprimido se extiende por el mundo como incendios forestales, haciendo del niño de Penha un brasileño orgulloso de llevar su arte a miles y miles de personas, de poder comunicar a sus semejantes que la vida es lucha, que la vida es transformación, que otro mundo es posible, aunque para eso muchos sean condenados a un trabajo de Sísifo.

[...] Si no queremos ver anunciado el fin de la Historia; si queremos existir como individuos con nombre y apellido, y no como números y códigos de barra; si no queremos que nuestra identidad sea una tarjeta electrónica... tenemos que desarrollar organizaciones populares que permitan el debate, la pluralidad, la diversidad, la transividad de diálogo, la resistencia al rechazo, el poder de decir no, para eso sirve el teatro.²⁰

*Stanislawski y Brecht*²¹

El lenguaje teatral es el lenguaje humano por excelencia, y el más esencial.

Augusto Boal

Puedo hoy decir, al contrario del propio Boal cuando le preguntaron sobre las influencias que habría recibido en su formación, que una de las

²⁰ A. Boal, *ob. cit.*, p. 62.

²¹ I. Almada, *ob. cit.*, pp. 146-149.

grandes influencias que tuve, quizás incluso la mayor, en mi vida teatral, en mis reflexiones sobre hacer teatro, fue ejercida justamente por él, Augusto Boal. Como él, puedo decir también que el estilo es el hombre o el grupo. El estilo Arena fue único y propio en el tiempo que duró.

En 1966, tras el gran éxito de *Arena cuenta Zumbi*, comenzamos a ensayar *El inspector general*, de Nikolai Gogol, una obra estrenada en mayo de 1966. Fue un trabajo que me dio la posibilidad de trabajar al lado de Gianfrancesco Guarnieri y Miriam Muniz en el show “Opinión”; era la primera vez que yo ensayaba con Boal desde el inicio, desde la primera lectura del texto. Ahí estaban mis amigos de la Escuela de Arte Dramático, Eloy Araujo y Danilo Greguol, que hacían una maravillosa dupla como Bobytchinsky y Dobytychinsky; Yara Amaral, que debutaba profesionalmente en el Arena y que, años más tarde, desaparecería estúpidamente en el criminal desastre de Bateau Mouche en la bahía de Guanabara;²² el educadísimo Luiz Nagib Amaray, mi profesor en la EAD, y aval en la compra de mi primer propiedad en São Paulo.

Pude, entonces, acompañar atentamente el método de trabajo de Boal, su estudio de la dramaturgia y del entendimiento del texto con los actores. Quedé fascinado, al mismo tiempo en que me divertía con el “esgrima” creativo y con los diferentes puntos de vista en la construcción de los personajes por Guarnieri, Miriam Muniz y Fauze Arap, que hacían a Boal encender un cigarro tras otro.

Durante los ensayos, que iban desde las dos de la tarde hasta las diez de la noche, algunas veces hasta la medianoche, con intervalos para bocadillos y cafecitos, pude percibir por qué el Arena se destacaba como uno de los más activos de la escena brasileña de aquellos años. Se trabajaba en serio muchas horas por día, cada escena, cada conversación era ensayada en su significado más exacto, examinándose dialécticamente las intenciones y las voluntades de cada personaje, todo vuelto para el momento político que vivía el país. Una actitud estética que ampliaba los límites del texto en lugar de reducirlos. Las intenciones deberían ser simples y claras, respetadas las individualidades y el talento de cada actor. El Arena no hacía concesiones al divertimento

²² Bateau Mouche fue una embarcación que se hundió en la Bahía de Guanabara, en Río de Janeiro, a 15 minutos de la medianoche del 1 de enero de 1989. De las 142 personas a bordo, 55 murieron. Yara Amaral, famosa actriz, fue una de las víctimas. (N. de la T.)

fácil, mucho menos descuidaba el deseo de llevar a los espectadores a reflexionar y a pensar mientras reían.

Estábamos entre el golpe de 1964 y el AI-5, el golpe dentro del golpe, y representábamos una obra de nombres rusos complicados, procurando el gesto, la palabra y la emoción más adecuada para sentir y expresar el país de aquellos días, dividido entre la arrogancia del poder usurpado en nombre de Dios y de la familia y la corrupción para mantener las apariencias de este mismo poder tutelado. Terrible es considerar, visto así a la distancia, la práctica de la corrupción en aquel momento, que se trataba de una broma de aficionados, aun así corruptos —es verdad—, pero ingenuos acerca de aquello que nos reservaron los últimos años del siglo XX, los ya vividos bajo la reconquista de la democracia. Proféticamente, el personaje Artemi decía en una de las escenas de la obra: “En una sociedad bien organizada, el soborno obedece a ciertas reglas”. Que lo digan Sarney, Collor de Melo, Itamar Franco y Fernando Henrique Cardoso, últimos timoneros de una sociedad ni tan bien organizada, pero con reglas cada vez más sofisticadas acerca de la corrupción. En el Brasil de hoy, aún continuamos a la espera del verdadero inspector general.

Bien recibido por el público y por la mayoría de los críticos, aun así, *El inspector general* no obtuvo el éxito que se esperaba. Y, en mi caso, veo apenas confirmar que mi verdadera vocación no era ser actor, aunque, por necesidad y también por creer en algunos tenues elogios y estímulos, yo todavía vine a hacer varias obras como actor hasta 1974.

Si bien yo había dejado a desear como actor (percibía eso en los comentarios y miradas de Boal), lo que aprendí en aquellos dos meses de ensayos y durante la temporada de la obra, jamás lo olvidaría: saber leer una obra y relacionarla con la propia realidad y con la realidad del momento de la representación, buscar los objetivos y la voluntad de cada personaje, hacer leer al espectador entrelíneas, a mezclar razón con emoción. Era lo que hacíamos allí en las fatigantes ocho o diez horas de ensayos diarios. Stanislavsky y Brecht andaban por ahí, escondidos en algún rincón de la sala, vigilándonos para no hacer estupideces (y las hacíamos, es claro), siempre listos a extendernos sus manos amigas o a convertirnos en objeto de sus críticas contundentes e implacables, teniendo a Boal como portavoz.

La experiencia con el espectáculo “Opini3n” (varios autores), en *Arena cuenta Zumbi* (Boal y Guarnieri), en *El inspector general*, de Gogol, y en otros ensayos a los que asistí, transform3 y extendi3 mis todavía tímidos conocimientos sobre teatro, adquiridos en bancos escolares o en la pr3ctica del teatro amateur. A partir de la “Feria Paulista de Opini3n” (varios autores), fui perdiendo contacto con el maestro, sobre todo por causa de mis actividades pol3ticas, las cuales, por ser clandestinas, no podían revelarse, como es obvio. Estas actividades, en a3os diferentes (1969 y 1971), nos reservarían a mí y a Boal, la coincidencia de vivir en la misma célula del ya destruido presidio Tiradentes.²³

Participé del Teatro de Arena durante un periodo de gran agitaci3n pol3tica en Brasil, de finales de 1964 hasta mi primer arresto, en 1968, y el segundo en 1969. Fui actor, director y contratista, como casi todos los que pasaron por ahí. Fue tambi3n un periodo de gran agitaci3n interior, de escuelas pol3ticas radicales, de afirmaci3n de una ciudadanía destrozada, en búsqueda de una afirmaci3n pol3tica, profesional, afectiva. Yo crecía con mi generaci3n, nacida durante la Segunda Guerra Mundial, exprimida entre los sueños de una sociedad m3s justa y las porras de la policia pol3tica. En esta perspectiva, el teatrillo que quedaba en el n3mero 94 de la Calle Teodoro Bayma, bien en el coraz3n de S3o Paulo, funcionaba como una especie de batería, en la cual muchos de nosotros recarg3bamos nuestras energías para la lucha del día a día. Un día, el sueño acab3. Este Arena, que va de Z3 Renato a Boal, dej3 de existir. El país se posmoderniza y se globaliza, sea lo que eso signifique. Para muchos, entretanto, los sueños y las esperanzas continúan.

Bibliografía

- Almada, Izaías, *Teatro de Arena: uma estética de resist3ncia*, Ed. Boitempo, 2004.
- Boal, Augusto, *Hamlet e o filho do padeiro*, Editora R3cord, 2000.
- , *Jogos para atores e n3o atores*, 13.ª edici3n, Civilizaç3o Brasileira, 2009.
- , *O Teatro como Arte Marcial*, Editora Garamond, 2003.
- , *Milagre no Brasil*, Plátano Editora, 1976.
- , *Jane Spitfire: esp3o e mulher sensual*, Editora Codecri, 1977.

²³ Fue un presidio en la ciudad de S3o Paulo, que alberg3 presos pol3ticos en la Era Vargas y durante el r3gimen militar. Fue desactivado en 1972 y demolido en 1985. En su lugar, hoy existe el Teatro Franco Zampari. (N. de la T.)

—, *O Inspetor Geral* [prefácio], Ed. Brasiliense, 1966.

—, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

De Almeida Prado, Décio, *O Teatro Brasileiro Moderno*, Ed. Perspectiva, 1996.

De Carvalho, Sergio (coordinador), *O Teatro e a Cidade*, vários autores, Dep. De Teatro da Prefeitura de São Paulo.

Nieto, Ramón, *El teatro: historia y vida*, Acento Editorial, Espanha, 1977.

Magaldi, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, Sábato Magaldi, Global Editora, 1996.



DOI: <https://doi.org/10.59892/CCBF1511>

CECILIA CUENTA BOAL ENTREVISTA DE LA FUENTE A CECILIA BOAL¹

José Ramón Fabelo Corzo²
Ana Lucero López Troncoso³

Esta entrevista a Cecilia Boal, realizada por José Ramón Fabelo Corzo y Ana Lucero López Troncoso, en representación del equipo de La Fuente, ocurrió al finalizar el Primer Coloquio de Homenaje a Teóricos de la Estética y el Arte, el día 10 de mayo de 2014. Nos encontramos con Cecilia en un pequeño restaurante de San Pedro Cholula, Puebla.

LA FUENTE: Cecilia, quisiéramos que nos hables de tu relación personal con Augusto Boal. ¿Cómo era él como persona, qué rasgos caracterizaban su carácter, su personalidad?

CECILIA: Primero tendría que decir que lo conocí cuando era muy jovencita y que vivimos juntos durante cuarenta y tres años. Desde entonces hubo varios periodos, pero siempre fue notable la constancia de su carácter. Primero, porque era muy buena persona. Es difícil encontrar gente buena; en general, es una cualidad que no se reconoce mucho; pero él era muy buena gente y tenía una especie de ingenuidad también, le creía a la gente, tenía siempre un *parti pris* a favor, no era un desconfiado. Por ejemplo, yo soy una persona desconfiada, él no, me parece a mí que era bastante confiado y era también un hombre que tenía mucho coraje, que tenía una honestidad intelectual y una ética, que nunca dejó de sustentar las mismas ideas, los mismos ideales, nunca se arrepintió de sus opciones y eso requería, en la época, de un cierto grado de coraje, y él lo tenía. Además, era una persona bastante alegre,

¹ Cecilia Thumim Boal, psicóloga, maestra de teatro, actriz, viuda de Augusto Boal y su más cercana colaboradora durante cuatro décadas, actual directora del Instituto Boal.

² Investigador del Instituto de Filosofía de La Habana y profesor-investigador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

³ Egresada de la Maestría en Estética y Arte y profesora de la Facultad de Arte Dramático de la BUAP.

le gustaba muchísimo su trabajo, le encantaba, tenía una pasión por su trabajo y tenía una capacidad de rehacerse frente a las pérdidas. Él siempre encontraba salidas e inventaba otras soluciones y, en ese sentido, digamos que también tenía una cualidad muy grande: era una persona que no se dejaba abatir fácilmente, al contrario, era un luchador.

LA FUENTE: Y bueno, su vida al lado de él, además de ser su pareja sentimental durante cuarenta y tres años, estuvo acompañada también por el trabajo de conjunto, el trabajo en la esfera del teatro, el trabajo en la búsqueda de nuevas opciones para tratar de hacer del teatro una herramienta de cambio social. Reconocemos hoy a Augusto Boal como el fundador del Teatro del Oprimido. ¿Qué papel le tocó a usted dentro de este proceso fundacional? ¿Había debate de sus ideas en la medida en que iban surgiendo? ¿Con usted había algún tipo de intercambio al respecto?

CECILIA: Sí, se puede decir que había. A él le gustaba que leyera sus textos, siempre que escribía algo me lo quería mostrar, pero hay que señalar algo: Augusto era unos años mayor que yo. Digo esto porque cuando yo lo conocí él ya tenía una personalidad muy estructurada y una vida con un sentido bien definido. Él era director de un teatro y yo era una joven...



Hélio Ari, Fernando Peixoto, Isabel Ribeiro, Benê, Zezé Motta y Cecília Thumin Boal, en *Arena Conta Zumbi* (Arena cuenta Zumbi), México 1970

© Archivo Augusto Boal UNIRIO

LA FUENTE: ¿Qué edades tenían ustedes?

CECILIA: Yo tenía veintidós cuando lo conocí y él tenía treinta y cinco. Entonces, un hombre a los treinta y cinco años, que además había empezado la carrera bastante joven y que había tenido mucho éxito, ya estaba así con una vida muy estructurada y yo creo que eso siempre marcó un poco la relación. Augusto era muy protagonista y tenía muy claras las cosas que quería, creo que las iba haciendo a pesar de nosotros; digo, siempre hubo un diálogo, no solo conmigo, sino con todas las personas que trabajaron con él, pero él tenía las ideas muy claras y las llevaba adelante. Entonces a mí me cuesta hoy reconocermelo como protagonista en su trabajo, a pesar de que trabajé mucho con él, primero como actriz y después en muchas otras cosas. Sí, yo participé de las oficinas,⁴ yo hice oficina, yo trabajé como mediadora en Francia de muchos grupos; cuando volvimos a Brasil también, lo acompañé en las primeras experiencias de trabajo, pero me resulta difícil decir en qué medida mi participación era importante o no. No sé si había una participación importante o si él ya tenía todo muy claro, lo que quería, en su cabeza. Claro que iba sumando ideas con las experiencias, introduciendo nuevos ejercicios, nuevas maneras, que eran resultado de reflexiones que tal vez él hacía. Yo me acuerdo mucho de un comentario de un muy buen amigo argentino que los dos teníamos, que un día me miró y me dijo: “Debe ser difícil vivir con un hombre que convierte todo en producto”. Y a mí esa definición me llegó hondo; nunca lo había pensado, me dio en el blanco, digamos así, tanto que lo recuerdo hasta ahora.

LA FUENTE: De todas formas, su formación es relativamente diferente a la de Boal, es decir, usted es psicóloga, profesionalmente se ha dedicado al psicoanálisis, ¿incluso en la época en que conoció a Boal ya tenía esta formación?

CECILIA: No, no, yo era actriz.

LA FUENTE: ¿Era solo actriz en ese momento?

CECILIA: Sí, yo empecé a estudiar psicología, que me gustaba mucho, en Francia. Porque me pareció que, para el teatro, el idioma iba a ser una barrera que no se podía trasponer. Y de cualquier manera seguí haciendo teatro, pero como a mí el psicoanálisis también me

⁴ Se refiere a los talleres en los que se gestó la metodología del Teatro del Oprimido.

apasionaba, durante varios años me dediqué a estudiarlo y después, con mi práctica, mucho espacio para otra cosa no tenía, porque el psicoanálisis es muy absorbente.

LA FUENTE: ¿Pero hay puentes de comunicación entre el psicoanálisis y el Teatro del Oprimido?

CECILIA: Sí, yo creo que sí, que hay un puente que es fundamental, que es darle la palabra al otro y ponerse —aunque es muy difícil y en general no se consigue— en una posición de no saber, de pensar —y siempre hay que recordarlo cuando uno trabaja— que el que sabe es el otro. Los pacientes en general me dicen: “Dígame usted porque usted es la entendida”; les digo: “No, yo no sé, el que sabe es usted”; eso los sorprende mucho, pero en general la gente sabe de sí. Y en el Teatro del Oprimido también la idea base, el núcleo, es darle la palabra al otro, pero con esa premisa, de que el otro sabe. Parece muy fácil, pero no lo es. Como yo trabajo con terapia, trabajo en un consultorio de psicología, llegué a pensar —no soy la única, no es nada original lo que yo pensé— que, en general, la vida de las personas se organiza y conduce por una serie de preguntas y de tentativas por dar una respuesta a esas preguntas que la filosofía recoge como problemas esenciales, ¿no? Que son, la primera: ¿quién soy? Y la segunda, ¿yo qué cuernos estoy haciendo acá? ¿Cuál es el sentido que tiene mi existencia? Hay todo tipo de respuestas y en terapia se trabajan mucho las respuestas individuales. Uno se da cuenta cómo uno incorpora ciertos comportamientos prefabricados, cosas que venían de afuera, sentidos del “deber ser”, que muchas veces se lo transmitieron los padres o la escuela, sobre “cómo es ser mujer”, “cómo es ser hombre”; casi todo está marcado por la cultura y uno ha creado defensas individuales a esas presiones. La neurosis es una especie de comportamiento idiota que uno sigue reproduciendo y, cuando se da cuenta, lo puede cambiar. Nosotros, como sociedad, también tenemos habitualmente esos comportamientos idiotas, repetitivos. Aceptamos muchas veces —bueno, también por la fuerza de cosas— ese silenciamiento, aceptamos que nos dividan, que nos separen, por eso yo pido siempre, lo mismo cuando estamos en terapia que en una clase de teatro, que nos miremos y que no estemos con los celulares, porque eso me parece también, a pesar de que tiene su gracia, su interés y su utilidad, que es un intento moderno de mantenernos separados. El teatro es, por el contrario, una tentativa de que nos juntemos, de que dialoguemos, conversamos, y de que cam-

bienos ideas y emociones. Por eso ahí viene la pregunta del teatro del oprimido: ¿qué haría usted, si usted estuviera en mi lugar? Póngase en mi lugar. Y es muy difícil. Piénseselo desde lo individual y se verá que en las relaciones humanas —de pareja, con los hijos— es difícil ponerse en el lugar del otro y, cuando uno lo consigue, cuántas cosas entiende. Eso me parece a mí uno de los intereses de esta propuesta de Boal.

LA FUENTE: La vida de ustedes como pareja sufrió diferentes vicisitudes que, podríamos decir, sacan la relación de la normalidad o de lo que podríamos decir que es normal. En particular nos interesaría saber qué impacto tuvo en la familia Boal la cárcel, la tortura, el exilio.

CECILIA: Miren, cuando Augusto fue preso, la familia nuclear Boal contaba con tres miembros: él, yo y mi hijo mayor. A Boal lo secuestraron, lo secuestraron en la calle, nunca llegó a la casa. Pero claro, que todo el clima que ya había (habían pasado a buscarlo otras veces a la casa) hacía pensar que lo habían tomado preso. Solo que él estuvo preso bajo un nombre falso durante mucho tiempo, estuvo como dos meses y medio; ni la policía ni el ejército reconocían que lo habían tomado preso, pero nosotros sí sabíamos.

LA FUENTE: Es decir, un nombre falseado por parte de la institución policíaca.

CECILIA: Sí, sí. Estaba con otro nombre. Y bueno, yo me tenía que escapar también porque en ese momento también tomaban mucho presas a las mujeres para presionar a los maridos. Esto era en São Paulo. Entonces la familia de Boal me vino a buscar y nos llevaron a Río, a mí y a mi hijo. Y ellos fueron muy activos, iban una vez por semana de Río a São Paulo, iban a la jefatura de policía, que se llamaba DOPS,⁵ el departamento oficial de la policía, para insistir y saber con exactitud si ahí estaba. Porque ya había miembros de la familia que estaban dispuestos a creer que había pasado otra cosa, bueno, que me había dejado abandonada y se había ido con otra mujer a vivir a la China, por ejemplo. Pero la madre no, la madre ya era viejita y ella iba todas las semanas y mandaba al hijo mayor, que sí estaba creyendo lo que le decía la policía, que su hermano había desaparecido con otro rumbo. Hasta que un día hubo un episodio en que un policía

⁵ Departamento de Ordem Política e Social. Órgano del gobierno brasileño. Dejó de funcionar en 1983.

le preguntó al otro “¿qué hacemos con el cuerpo?” o “¿dónde está el cuerpo?”. En realidad era que la madre de uno de ellos había muerto, pero el hermano, pensando que hablaban de Augusto, enloqueció y agarró a trompadas al policía, que en verdad no era un simple policía, sino un alto jefe. El caso es que aquello paró en lo contrario de lo que podría pensarse. Tal vez por el vínculo creado entre ese hombre y el hermano de Augusto, que de por sí era un médico muy reaccionario, parece que se despertó, al final y aclarada la confusión, una cierta simpatía entre ellos, de manera que en lugar de aprehenderlo a él también, el policía le dijo: “No se preocupe, doctor, yo le voy a mostrar a su hermano”. Y ahí le mostraron a Boal que estaba muy flaco, estaba muy afectado por todo lo que pasaba, porque estaba en una solitaria y lo habían torturado, estaba un poco realmente fuera de lo normal. Y bueno, a partir de ahí ellos reconocieron que Boal estaba preso y se pudo inaugurar todo un proceso, llevarlo a tribunales. Uno de los cuñados era abogado...

LA FUENTE: ¿Estamos hablando de qué año?

CECILIA: Estamos hablando del setenta. Que fue después de lo que se llamó el AI-5,⁶ el Acto Inconstitucional 5. La dictadura ya estaba instalada, pero a partir de ahí se puso mucho más terrible, más feroz. Y bueno, fue en esa época en que a él lo tomaron preso.

LA FUENTE: ¿Y había alguna causa, alguna acusación concreta contra Boal o era simplemente una sospecha? ¿Por qué razón fue?

CECILIA: No, alguien lo denunció. Yo creo que él sabía quién lo denunció, pero nunca lo dijo. Boal pertenecía a un grupo de lucha armada, al de Carlos Marighella;⁷ pero eso no era lo peor: creo que lo apresaron porque Boal había ido a negociar armas a Cuba, de manera clandestina. Y bueno, ellos sabían que Boal había viajado, pero ellos no pudieron comprobar para qué. Esa fue una de las preguntas que le hicieron con insistencia en el interrogatorio y él dijo que había viajado porque era un intelectual y que sus textos se publicaban en Francia y otros lugares. De hecho, él pasó por Francia, después pasó por Checoslovaquia, como lo cuenta él mismo en el libro *Hamlet y el*

⁶ Fue un decreto emitido por el régimen militar que, violando la constitución de 1967, le daba poderes extraordinarios al Presidente de la República y suspendía diversas garantías.

⁷ Carlos Marighella (1911-1969) fue un político, escritor y guerrillero brasileño, uno de los principales líderes de la lucha armada contra el régimen militar. Autor del *Minimanual del guerrillero urbano*.

hijo del panadero. Y bueno, entonces ellos sabían que Boal había viajado e imagino que querían que dijera para qué había ido, pero como él no lo dijo, fue mejor para él. Y fíjense si es así que él cuenta en uno de sus libros —no recuerdo en cuál—, que él le debía la vida a una amiga nuestra que sí fue asesinada. Resulta que él la encontró pasando por un pasillo y ella, al verlo, le dijo: “Boal, mira, acá hay que ser brechtiano, no hay que ser stanislavskiano, porque si vos contás algo...”. Y es que allí siempre lo invitan a uno a que cuente algo, a que diga algo, “usted denuncie a alguien, que lo vamos a soltar”. Y ella le dijo: “...Si tú dices algo, va a ser peor para ti, porque van a querer que digas más”. Y él decía que se acordaba mucho de lo que ella le había dicho y que él no dijo absolutamente nada y mucho menos incriminar a alguien. Es uno de los orgullos que él tenía: no haber entregado a nadie cuando fue preso y torturado.



Escena de *Torquemada* durante una presentación en Buenos Aires, en 1971

© Archivo Augusto Boal, UNIRIO

LA FUENTE: ¿Qué tiempo estuvo preso?

CECILIA: La verdad es que no me acuerdo, porque a partir del momento en que ellos reconocieron que lo tenían preso (a los dos meses y medio), se aceleró mucho el proceso porque su elenco viajó

(yo también tenía que viajar) a Nancy, al Festival de Nancy,⁸ donde se hizo una denuncia y vinieron telegramas de todo el mundo, de Sartre, de Henry Miller... , hubo una protesta internacional y ayudó al proceso que había inaugurado su cuñado. Pero la verdad es que no me acuerdo, porque se me hace que fue mucho más de lo que parece, porque el cuñado primero trató de *impetrar* (como se dice en portugués) un *hábeas corpus*; cuando lo negaron, él se puso muy nervioso y me metió a mí en un avión con mi hijo con una valija que no tenía nada y me mandó a la Argentina. Y yo en Argentina pasé unos buenos dos o tres meses de nuevo sin tener noticias de nada, —porque no era como ahora que hay internet, uno disca y habla a otro país—, era complicado, yo vivía en un lugar que inclusive no tenía ni teléfono, entonces para tener noticias era complicado.



Torquemada en Buenos Aires, 1971 © Archivo Augusto Boal, UNIRIO

LA FUENTE: Era difícil.

CECILIA: Pero ustedes me habían preguntado si eso afectó a la familia.

LA FUENTE: Sí, exacto.

CECILIA: Bueno, obviamente que me afectó a mí, yo estaba superpreocupada y tenía mucho miedo en general con toda la situación, pero creo que afectó mucho a mi hijo mayor, porque él había empezado la escuela en Brasil y, de repente, sin darle ninguna explicación

⁸ Se refiere al Festival Mundial de Teatro de la Universidad de Nancy, Francia.

—porque además no se podía explicar nada— nos estábamos metiendo en un avión. Imagínense que en el aeropuerto nos encontramos con el jefe de la policía y yo estaba segura de que me había venido a buscar a mí. Obviamente, el hombre estaba por casualidad ahí, pero yo me puse muy nerviosa. Y, bueno, después de esto, mi hijo empezó a tener muchas dificultades con la escuela, muchas. Creo que fue el lugar donde él depositó su rabia, porque estaba muy contento con la escuela a la que iba, era muy chico él. También fue a la psicóloga durante muchos años.

LA FUENTE: ¿Entonces fue en 1970 cuando comenzó el exilio, primero para ustedes dos, después también para Boal?

CECILIA: En setenta, sí. Pero yo volví a Brasil. Volví a buscarlo. Setenta o setenta y uno, porque cuando lo liberaron lo fui a ver, fui con mi hijo y él después fue a Francia a encontrarse con su elenco. Pero yo insistí mucho para que saliéramos de Brasil y nos fuimos a vivir a Argentina.



Escena de *Murro em ponta de faca*, escrita y dirigida por Boal, en el Schauspielhaus de Graz, Austria, 1980 © Archivo Augusto Boal UNIRIO

LA FUENTE: ¿Eso fue en qué año?

CECILIA: Setenta y uno. Yo pensé: bueno, ¿qué hubiera pasado si nos hubiéramos quedado en Brasil? A lo mejor no hubiera pasado nada, no sé. Porque a él lo dejaron irse a Francia, pero con el compromiso de volver y por eso me llamó la atención lo que contó su colega, en el evento que acabamos de tener, de que él había estado acá por esa

época;⁹ yo no me acordaba, porque el recuerdo traumático que tengo es que, como él no volvió a Brasil, su país natal le negaba la renovación del pasaporte.

LA FUENTE: No lo reconocía como brasileño.

CECILIA: Lo cual era totalmente ilegal. Entonces Boal quedó preso en la Argentina, donde la situación se agravaba cada vez más. Ahí volvían las angustias de todo el mundo, ahí ya nació mi hijo más pequeño. Y entonces él, con ese coraje, con esa determinación habitual, junto a otros amigos que también tenían igual coraje en Brasil, hizo un proceso contra el gobierno y lo ganó. Pero le llegó el pasaporte casi *in extremis*, cuando lo peor de la dictadura se instalaba en Brasil, y fue entonces que se pudo ir a trabajar a Portugal. Yo fui después. Pero fue así, una serie de rupturas que afectaron mucho a mi hijo mayor. Él está bien ahora. Lo curioso de eso fue que la familia nunca había hablado de esas cuestiones y hablamos ahora, recientemente, cuando se montó una obra de Boal en Brasil que es sobre el exilio y que se llama en portugués *Murro em Ponta de Faca*.¹⁰ Mi hijo y yo tuvimos que ir a verla porque, además, el director es un antiguo amigo, una persona del Arena, un señor que ya está bastante viejito ahora, y él dirigió las dos puestas que hubo en Brasil, las dos que nosotros conocemos, ¿no? Y entonces yo le dije a la chica que era productora: “¿Por qué no haces un debate después de la obra sobre el exilio?”, porque la verdad, en sentido general, no se hablaba de la dictadura, no se hablaba del exilio, era un tema tabú. A ella le gustó la idea y me dijo: “Bueno, ¿por qué no vienes tal día y después de la obra hacemos el debate?”. Y ahí mi hijo empezó a hablar de lo que el exilio había sido para él. Y con detalles, así: “Ah, cuando me fui a la Argentina yo había dado mi primer beso en la boca a una chica, tenía doce años y, por supuesto, nos juramos amor y durante un tiempo tratamos de escribirnos, pero después eso se pinchó porque esas cosas no se sostienen...”. A mí también me sorprendió mucho eso y, cómo también a nivel de la familia se hace silencio, no se habla...

LA FUENTE: No se habla de cosas que duelen, es una especie de autodefensa.

⁹ En México.

¹⁰ Se podría traducir al español como “Golpearse la cabeza contra la pared”, pues es una expresión habitual, aunque literalmente significa: “Golpeado al filo de la navaja”.

CECILIA: Sobrevivencia subjetiva, diría yo. Y ahora que se está hablando en Brasil de la dictadura y de los exilios, hay muchas familias que dicen eso, que así la familia nunca habló. Era poco frecuente preguntar: ¿cómo fue para ti, a ti qué te pasó, qué pensabas, cómo te sentías? Es extraño.

LA FUENTE: Entonces, según lo que nos dices, una de las razones que probablemente causó el encarcelamiento de Augusto fue la sospecha de actividades revolucionarias que implicaban, incluso, la lucha armada o que estaban relacionadas con la lucha armada, incluyendo el viaje a Cuba que tú nos ratificas ahora, hecho que la policía por suerte no supo o no pudo comprobar en aquel momento. Ya hoy podemos hablar de eso. Nos gustaría que nos contaras un poquito de esa relación con Cuba. Sabemos que Augusto Boal publica, muy poco después del triunfo de la Revolución cubana, su obra *La revolución en América del Sur*, y que, un año después de la muerte del Che, presenta la obra *Luna pequeña y La caminata peligrosa*, que es una frase del Diario del Che. Ambos hechos evidentemente hablan de una relación hacia los procesos revolucionarios en América Latina y, en particular, hacia Cuba. Nos gustaría que nos hablaras un poquito de esa relación, no solo del aspecto conductual —ir a Cuba, por ejemplo—, sino también del aspecto más ideológico, incluso afectivo, de su vínculo hacia un proceso revolucionario que estaba ocurriendo en uno de los países de América Latina en ese momento.

CECILIA: Mira, yo creo que la identificación era total, porque éramos todos así. No solo admirábamos todo lo que sucedía en Cuba, sino que eso nos generaba una gran expectativa y una esperanza, creo que fue lo que alimentó todas esas tentativas que hubo tanto en Brasil, como en Argentina; en otros países latinoamericanos no sé, pero me imagino que también. El ejemplo de Cuba nos animaba a querer hacer lo mismo y a pensar que era posible también, con los errores de evaluación que también había, porque una cosa es Cuba y otra cosa es un país enorme como Brasil, por ejemplo, muy complejo, con muchos conflictos, muy pobre. En fin, pero creo que sí, que generaba en todos nosotros una gran admiración y un gran deseo de poder hacer lo mismo, en esa época realmente Cuba era un ejemplo. Ahora, yo no sé muy bien cómo Boal se vinculó con los intelectuales cubanos de la Casa de las Américas; probablemente

él buscó el contacto, no sé cómo se hizo, pero a partir de un determinado momento a él lo invitaban mucho a ir, era jurado, escribía para las revistas, particularmente para *Conjunto*.¹¹ No sé si publicaron libros de él, no creo, pero él recibía muchos libros y con eso nosotros también fuimos algunas veces a Cuba. Yo, por ejemplo, fui unas tres veces. También en una de las ocasiones él fue jurado del festival de cine,¹² porque hubo un tiempo en que un amigo nuestro brasileño fue director de la escuela de cine, entonces fuimos. Primero, él fue a dar unas clases durante quince días a la escuela de San Antonio de los Baños y después fuimos también al festival. Él fue jurado y recuerdo que ganó una película de Solanas,¹³ que era un amigo mío de la Argentina, pero antes de eso él había ido muchas veces, él fue muchas veces jurado. De eso Casa de las Américas se tiene que acordar mejor que yo, porque Boal viajaba tanto que yo ya ni sé para dónde iba. Y también, en una de esas ocasiones, fue cuando Retamar¹⁴ le hizo el reto de escribir *La tempestad* desde el punto de vista de Calibán y él...

LA FUENTE: Ah, hubo una comunicación previa con Retamar antes que Boal escribiera esa obra.

CECILIA: Sí, sí, total. Ellos se encontraron. ¡Claro! Retamar reclamó la obra. Yo la he mandado por causa de eso.

LA FUENTE: Ah, entonces el origen de la puesta en escena de *La tempestad*...

CECILIA: De la obra...

LA FUENTE: Está relacionado con un encuentro con Retamar, autor del *Calibán*...

CECILIA: ¡Claro! y le dijo: “¿por qué no haces una adaptación?”; a él le gustaba mucho Shakespeare, a Boal.

LA FUENTE: ¿Eso en qué año sería?

CECILIA: Fíjate, no sé. Porque vivíamos en Argentina, entonces fue entre el setenta y uno y el setenta y seis.

LA FUENTE: ¡Ah, qué interesante! Porque el *Calibán* de Retamar sale en el año setenta y uno, es decir que está muy conectada *La tem-*

¹¹ Revista editada por Casa de las Américas, dedicada al teatro latinoamericano.

¹² Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

¹³ Fernando Ezequiel “Pino” Solanas.

¹⁴ Roberto Fernández Retamar, poeta y ensayista cubano, presidente de Casa de las Américas y director de su revista homónima. Autor en 1971 del emblemático ensayo *Calibán*.

pestad de Boal precisamente al momento creador en que el propio Retamar escribe su obra.

CECILIA: Sí, yo sé que la escribí en Argentina. Decirte en qué año precisamente..., entre el setenta y uno y el setenta y cuatro, tal vez. O sea, setenta y dos o setenta y tres, o tal vez el mismo setenta y cuatro. Porque recuerdo que él le pidió a un compositor brasileño que falleció, *Manduka*,¹⁵ que le hiciera la música porque la música está siempre muy presente en todas las obras de Boal. Y yo recuerdo los encuentros en la casa de mi madre —porque mi madre se fue de su casa, para cuando nosotros vinimos a vivir a Argentina nos cedió un pequeño apartamento que ella tenía y ella se fue vivir a otro lugar. Y después cuando iba a nacer Julián, nosotros nos mudamos porque necesitábamos un espacio mayor—; y entonces fue en ese pequeño departamento que él escribió esa obra.

LA FUENTE: ¡Qué interesante! Augusto vivió hasta el 2009, por lo tanto vivió todo el cambio que se produjo en el mundo, sobre todo ese cambio tan radical que implicó la caída del socialismo real, la desaparición de la Unión Soviética y, bueno, la pervivencia y la resistencia de la Revolución cubana. Sería interesante que nos dijeras en qué medida se mantuvo Boal pensando en un futuro necesariamente diferente, en un futuro poscapitalista, o en un futuro socialista a pesar de estos cambios de los cuales él fue testigo.

CECILIA: Sí, él jamás desistió de pensar en un futuro, digamos así, socialista, jamás. A pesar...

LA FUENTE: A pesar de que muchos intelectuales abandonaron esa esperanza o esa utopía. Él no lo hizo.

CECILIA: No, en absoluto. Él se mantuvo fiel a ese ideal hasta su muerte, pero además porque a él siempre le gustó mucho el PT.¹⁶ Yo me pregunto qué pensaría él ahora del PT, la verdad que para mí es una pregunta, porque todos sabemos que un partido en el poder, en nuestra sociedad capitalista, cambia mucho. Una cosa es un partido que está luchando por tomar el poder y otra cosa es un partido en el poder, y obviamente el PT también ha hecho muchas concesiones, así que yo no sé qué diría Boal.

¹⁵ Sobrenombre de Alexandre Manuel Thiago de Mello (1952-2004), músico y compositor brasileño, hijo del poeta Thiago de Mello, quien trabajó con Boal y con Glauber Rocha, entre otros.

¹⁶ Partido dos Trabalhadores. Partido político brasileño.



Boal con Lula

© Jorge Nunes Archivo Augusto Boal,

UNIRIO



Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso,
y Gilberto Gil en *Arena Conta Bahia* (Arena
conta Bahía), São Paulo, 1965

© Archivo Augusto Boal, UNIRIO

LA FUENTE: ¿Él fue militante del PT?

CECILIA: Sí, Boal fue del PT. Fue concejal por el PT.¹⁷ Y apoyaba mucho a Lula y a otros petistas con los que él tenía un vínculo.

LA FUENTE: ¿Y alcanzó él a realizar alguna evaluación sobre la experiencia del PT en el poder?

CECILIA: Mira, hasta su muerte Boal estaba muy satisfecho, yo creo, así como hay todavía muchos amigos míos que están muy satisfechos y que siguen siendo muy petistas, petistas que no hacen críticas al PT. Se los digo así, yo, por mí, también prefiero que el PT siga en el poder hasta mi muerte; pero me parece que hay muchas cosas para mejorar. Pero no, Boal nunca criticó al PT. Por eso me pregunto qué diría ahora. Y cuando Boal falleció, seguía Lula en el poder y él tenía realmente una idealización muy grande de la figura de Lula, por todo el pasado de Lula que es totalmente respetable.

LA FUENTE: Su origen como obrero metalúrgico...

CECILIA: Y lo que fue como militante...

LA FUENTE: Boal fue también un militante, pero sin duda eso no le impidió desarrollar una brillante carrera artística. ¿Cómo puedes explicar ese fenómeno?

CECILIA: Voy a decir lo obvio. La relación tan íntima que existe entre la historia y el arte. Si quieres conocer la historia de la humanidad, te puedes dedicar a estudiar la historia del arte, porque el arte siempre reflejó lo que estaba pasando históricamente. Pero hay momentos en los

¹⁷ Boal fue concejal de Río de Janeiro de 1993 a 1996.



Ensayo de *Eréndira*, adaptación de la novela de Gabriel García Márquez, dirigida por Boal, Théâtre de L'Est Parisien, París, 1983

© Jacques Gayard, Archivo Augusto Boal, UNIRIO



Fernanda Montenegro en *Fedra* de Racine, Río de Janeiro 1986

© Claudia Ferreira, Archivo Augusto Boal, UNIRIO

que parece que eso se intensifica, o sea, los artistas asumen esa posición de portavoz de la gente, ¿no? Entonces, es por eso que los reprimen. Ustedes pueden ver en la película¹⁸ cómo ellos se refieren a esto y uno puede decir que hay trayectorias que se han interrumpido, de hecho. Para mí, por lo menos, esto es muy claro en Brasil —que es el lugar que más conozco, el lugar donde vivo—, y allí ha sido notorio cómo trayectorias artísticas se interrumpieron cuando llegaron los militares —no le pasó solo a Boal— y cómo esa interrupción es nefasta, porque creó en Brasil una especie de vacío de treinta años, de hecho, un vacío intelectual, un vacío artístico, que es un empobrecimiento terrible para un país. Hubo una interrupción de procesos de investigación, como el del Teatro de Arena,¹⁹ que quería hacer investigaciones en todos los niveles: a nivel de trabajo de los propios actores, de la puesta en escena, y a nivel de un lenguaje teatral con una preocupación de un lenguaje brasileño, que pudiera retratar mejor al pueblo brasileño.

¹⁸ Se refiere al documental argentino “Tras las huellas de Augusto” de colectivo VacaBonsai, a partir de la investigación que realizaron Cora Fairstein, Paula Cohen y Débora Markel, sobre la presencia de Boal en Argentina en los años setentas. En el documental aparecen entrevistados, entre otros, Carlos Fos, José César Villarruel y Mauricio Kartun.

¹⁹ Boal dirigió el legendario *Teatro de Arena* de São Paulo, de 1956 a 1970, hoy denominado Teatro Funarte de Arena Eugénio Kusnet. Con su compañía, Boal dirigió textos propios y también clásicos de Molière, Gogol, Steinbeck, Lope de Vega, Maquiavelo, Brecht, entre otros; son célebres sus puestas en escena de la serie “Arena cuenta...”, de carácter revolucionario, y la *Primera feria paulista de opinión*, de 1968.

LA FUENTE: ¿Cómo viviste la experiencia teatral de Boal en Europa, en comparación con su experiencia con el Teatro de Arena?

CECILIA: Con el Arena, Boal nunca tuvo plata para montar sus espectáculos, y eso no le impidió montarlos jamás. Él siempre los montó y eran espectáculos muy lindos y tenía escenógrafos que lo acompañaban, en fin, hay muchos registros. Una cosa que poco se sabe es que Boal, durante el tiempo que trabajó en Europa, era sistemáticamente invitado a montar espectáculos en teatros oficiales de Alemania, por ejemplo. Y montó muchos espectáculos en los *schauspielhaus*,²⁰ donde había muchos burgueses, imposibles más..., en fin. Pero a él lo invitaban a dirigir y él iba. Primero porque buscaba ganar plata, y segundo, porque le encantaba hacer teatro a Boal. Es mentira que no le gustara. Es un error. Lo he dicho siempre. Boal vuelve a Brasil y hace *Fedra* con Fernanda Montenegro, que es nuestra gran actriz. Ustedes pueden verla en *Central do Brasil*,²¹ esa película que es muy conocida fuera de Brasil. Ella es la actriz brasileña, de hecho es muy buena actriz. En la película de Fabián,²² mi hijo, ustedes pueden ver a Fernanda hablar de lo que es para un actor trabajar con Boal, para un actor que tiene ya tantos años —ella es mayor que Boal, pero sigue viva— y lo que hicieron fue un clásico de Racine; lo hicieron muy bien, era un espectáculo bellísimo. Y hubo gente que dijo así: “¿Cómo Boal vuelve de Francia y hace Racine, pero por qué? Boal no puede hacer Racine”. Pero si quiere, si le gusta, ¿por qué no habría de hacerlo?; esa es también una forma de oprimir a la gente. Cada quien que haga lo que quiera, si quiere montar eso, que lo monte. Hasta el último momento Boal escribió obras cerradas, le encantaba la ópera, montó *Carmen*, montó *La Traviata*, y *La Traviata* que él montó fue el espectáculo más lindo que vi en mi vida. Era una *Traviata* con otra concepción, donde el foco es obvio en la historia: la opresión de una mujer. Bellísimo. Yo la vi diecisiete veces y yo digo —yo que soy una persona muy crítica, porque soy porteña y los porteños somos horribles—, yo digo que a mí no me gustaba todo lo que hacía Boal, ni todo lo que él escribía, pero hay cosas que son muy,

²⁰ Nombre que se le da a los grandes edificios teatrales alemanes, parecidos a las casas de ópera (Opernhaus), pero dedicados exclusivamente a presentar obras teatrales.

²¹ Dirigida por Walter Salles. El título en español fue *Estación central*. Ganó el Globo de Oro como Mejor Película Extranjera, en 1999, y tuvo dos nominaciones al Óscar, entre otros premios internacionales.

²² Se refiere al documental *Augusto Boal, Teatro do Oprimido*, dirigido por Fabián Boal.

muy buenas. La propuesta del teatro del oprimido es una propuesta muy interesante, pero una de las tantas propuestas de Boal. Y siempre Boal decía algo: “Existen muchas formas de teatro y a mí me gustan todas”. Y no sé por qué la gente ha elegido olvidarse de eso. Y cuando Boal decía: “Todo mundo puede actuar, inclusive los actores”, estaba diciendo eso. No estaba haciendo una categoría de que uno es mejor y otro es peor, porque, además, ese era un principio de él, no estamos acá en una competencia todo el tiempo, para ver quién hace mejor, para ver quién es mejor. Vamos a hacer lo que podemos. Y él hacía lo mejor que él podía siempre.

LA FUENTE: En ambos sentidos: el artístico y el político.

CECILIA: Sí. Yo creo que él, como profesional del teatro, se hacía siempre la misma pregunta: ¿cómo el teatro puede servir a mis intereses políticos? Él era un militante en serio. Boal colaboraba con la lucha armada —como he dicho—, al mando de Carlos Mariguella, que fue muerto por la dictadura. Esto está publicado, así que ahora yo lo puedo contar. Si estaba bien o mal, eso, como dicen los brasileños, “son otros quinientos”. Se puede juzgar si teníamos razón o no. Cuba despertó mucha esperanza en nuestras generaciones. Todos creíamos que podíamos hacer la revolución. Nos parecía que era relativamente fácil. Che Guevara era el ídolo. Tal vez analizábamos poco las circunstancias de las naciones en que vivíamos, que eran países muy complicados; pero, de cualquier manera, la Revolución cubana funcionó como una alerta a los Estados Unidos y estos incrementaron su intervención directa en los países latinoamericanos, desencadenando estos movimientos militares. Hoy esto es algo comprobado. Hay documentos históricos con las fechas y los nombres de los norteamericanos que vinieron a encontrarse con los brasileros, con los argentinos, a transmitir el mandato de Washington. No es un delirio de los izquierdistas. Son hechos. Es algo que nos ha ocurrido desde la época de la colonización española y portuguesa. Gente que viene de afuera y nos divide, siempre nos divide. Ellos ganan porque cuentan siempre con la colaboración de una parte de los habitantes del país, que se coligan a sus propósitos. En Brasil pasó eso también durante el golpe militar. Una parte del ejército apoyaba al presidente Goulart²³ y otra parte se coligó con aquellos norteamericanos y franceses que

²³ João Belchior Marques Goulart “Jango”, fue presidente de Brasil de 1961 a 1964.



Boal con el elenco de *Calingasta*, estreno mundial de la obra de Julio Cortázar, dirigida por Boal en el Schauspielhaus de Graz, Austria, 1982

© Archivo Augusto Boal, UNIRIO



Julio Cortázar después de asistir al espectáculo dirigido por Augusto Boal © Archivo Augusto Boal, UNIRIO

© Archivo Augusto Boal, UNIRIO

vinieron, entre otras cosas, a enseñar técnicas de tortura. Yo tengo una amiga, que hoy es historiadora, que a los veinte años fue usada como cobaya²⁴ de una clase de tortura. Cuando le sacaron el capuchón que le habían puesto, ella vio que había como setenta militares de varios países de América Latina —porque los escuchó hablar en español con diversos acentos— observando cómo la torturaban. Ella lo cuenta ahora con bastante tranquilidad; aun así nos dice: “Hoy yo soy profesora de historia y cuando pienso que yo fui el objeto de una clase de ese tipo, me da escalofríos”. Pero este tipo de gente, esta mujer, el propio Boal, eran militantes que sabían el riesgo que corrían; en ningún momento se colocaron después en una actitud como para provocar la piedad. En ese sentido, me parece que son personas muy dignas, muy honestas y muy poco oportunistas. Hay —lo sabemos— personas que hablan de sus miserias para provocar piedad y para conseguir algún tipo de provecho personal. Nada de eso ocurrió con Boal, tampoco con mi amiga.

LA FUENTE: Cecilia, nos gustaría saber qué es el Instituto Boal. ¿De qué se trata, cuál es su misión, cuál es su objetivo ahora?

CECILIA: Mira, el objetivo del Instituto es ocuparse de un montón de papeles que quedaron en mi casa, que Boal fue juntando a lo largo de la vida y que hoy en día constituyen unos archivos muy ricos de sus

²⁴ Conejillo de indias.

experiencias. Hay textos inéditos, hay también muchas cartas, como la de Chico Buarque con la letra de la canción “Mi querido amigo”;²⁵ y, en general, se puede trazar sobre todo muy bien el periodo en que él estaba exiliado, porque fue el periodo en que más escribió. Prácticamente tú puedes seguir todo el recorrido del exilio por medio de esos documentos. Entonces, eso en Brasil es muy difícil de tratar, porque no hay todavía una política de memoria que sea muy consistente, que sea muy eficiente y, por ahora, a pesar de todos mis esfuerzos no se avanzó mucho. Pienso que al final de año tal vez se haga algo importante en este sentido, porque va a haber un evento en el Centro Cultural Banco de Brasil y eso los va a obligar por lo menos a tratar alguna parte de los documentos para que sean preservados. Yo no tenía idea de ese tipo de trabajo que requiere especialistas y soportes, un tipo de trabajo especial que hay que saber hacerlo.

LA FUENTE: ¿Y en esos archivos hay textos dramáticos, teóricos...?

CECILIA: Sí, hay muchas cosas todavía que no habían sido publicadas, pero la gran mayoría fue publicada. Lo que hay sobre todo son muchas cartas, como les dije. También hay programas, afiches, críticas, periódicos de todo el mundo que él juntaba. Ni yo misma sé todo lo que hay, porque estaba todo metido en cajas. Y así, un poco sin saber todo lo que salía de mi casa —que ahora me doy cuenta que es una barbaridad, pero en el momento yo no sabía—, fue todo para la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Y allí están, esperando un milagro.

LA FUENTE: Pues ojalá que sea pronto. Pasando a otro asunto: ¿cómo ves ahora el panorama del Teatro del Oprimido como movimiento internacional?

CECILIA: Creo que en algunos países sí han hecho como una corriente, una asociación. En Argentina me parece que funciona muy bien. En Brasil hay muchas divisiones, se sigue haciendo mucho, pero no tengo la impresión de que la gente esté trabajando en conjunto. Por otro lado, sabemos el trabajo importantísimo que hace la gente en la India y en

²⁵ El compositor Francisco “Chico” Buarque escribió su famosa canción “Meu caro amigo” (“Querido amigo”), que aparece en el álbum *Meus caros amigos*, de 1976, precisamente para su amigo Augusto Boal, mientras este estaba en el exilio. En su versión en español, como en la original portugués, la última estrofa de la canción dice: “La Marieta manda un beso para vos, un beso a la familia, a Cecilia y a los niños, y Francis aprovecha y también manda cariños a todos por igual. Adiós”.

otros países como en Israel, en Palestina, en todo el mundo. En Estados Unidos se sigue usando en las universidades, aunque muy asociado a la pedagogía. Ellos hacen todos los años un encuentro que se llama Teatro del Oprimido y Pedagogía;²⁶ pero bueno, yo nunca he ido porque, además, el inglés para mí es igual a chino. Donde decayó un poco fue en el mismo París, pero en otros lugares de Francia se sigue haciendo. Lo que no te puedo decir es si hay mucha comunicación entre los grupos. Hay un grupo muy actuante en Italia, yo veo a través de las redes sociales que ellos permanentemente están ofreciendo cosas y entonces sí es un grupo que se mantiene muy activo. Pero pienso —y ahí creo que ya estoy entrando en otro asunto, más allá de la pregunta que me hicieron— que encuentros, como este que ustedes han hecho, son muy importantes para tratar de reatar los vínculos y rehacer la red. Porque, aunque veo que hay muchos intentos a través de encuentros como el que se ha hecho en Guatemala o en Bolivia, me da la impresión de que todos no están muy armonizados. Me parece que hay una parte del Teatro del Oprimido que se entiende muy bien, pero en otra parte es como si se estuviera haciendo otra cosa.



El director y teórico teatral Peter Brook, participando con otros miembros de la audiencia en un ejercicio dirigido por Boal en el Teatro Cacilda Becker, Río de Janeiro, 1980 © Archivo Augusto Boal UNIRIO

LA FUENTE: ¿Cuál es esa parte, qué debilidades encuentras en estos grupos o en esta red o asociación de la que nos hablas?

²⁶ El prestigiado evento, titulado en inglés "Annual Pedagogy and Theatre of the Oppressed Conference", celebró en 2015 su edición número 21, en el Columbia College, Chicago. Véase <http://ptoweb.org/>

CECILIA: Hay un problema, que es lo que les decía que tenemos que tratar de solucionar, inclusive nosotros, que es la formación de los mediadores, de lo que Boal llamaba los *curingas*, los comodines. Es una función muy difícil y depende mucho del comodín el buen resultado de estas experiencias. Como no ha habido y no hubo un foco, nunca, ni en vida de Boal, en la formación de los comodines —es una opinión mía—, es difícil que los grupos se sostengan. Porque el comodín al mismo tiempo es una especie de líder del grupo y, muchas veces, cuando la persona que se dispone a hacer ese papel encuentra grandes dificultades y muy poco soporte, lo abandona por la falta de estímulo en el propio trabajo. Creo que esa es una línea importante en la que hay que trabajar.

LA FUENTE: Y en particular, a la gente que hace Teatro del Oprimido aquí en México, ¿tú qué le aconsejarías?

CECILIA: Mira, yo le aconsejaría dos cosas: primero, que leyeran y estudiaran muy atentamente los libros de Boal, empezando por *El Teatro del Oprimido*, pero que realmente los estudiaran y que se tomaran estas experiencias muy, pero muy en serio. Segundo, que no trataran de hacer de eso una profesión porque eso es lo que muchas veces los lleva a otros caminos. No es que yo pretenda que se conserve una pureza absoluta, uno sabe que siempre que alguien deja una obra y las otras personas la toman, la interpretan un poco a su manera; pero no hay que perder de vista que el objetivo de Boal era hacer un trabajo político y social y me parece que esa premisa de base hay que respetarla; no hay que tergiversarla tratando de llevar el Teatro del Oprimido a otros territorios donde no funciona tan bien y no me parece tan interesante. Entonces, de lo que se trata es que lo estudien bien, que respeten la propuesta de Boal de que este teatro debe estar ligado a una ideología política. No necesita ser esa ideología de extrema izquierda, pero tampoco puede ser de derecha, obviamente. Y segundo, sobre todo, que no traten de hacer de eso una profesión, porque ahí un poco se convierten en vendedores de oficinas, de talleres y empiezan a usar el método para ganar dinero, para que el grupo se mantenga —lo cual se comprende perfectamente—, pero ahí es donde puede tergiversarse la idea original y a mí me parece una pena que eso suceda.

LA FUENTE: En tu experiencia de Teatro del Oprimido, en todos los años que trabajaste junto a Boal, ¿cómo financiaban sus proyectos, cómo hacían para evitar caer en esto?

CECILIA: Bueno, en Argentina la gente ganaba dinero haciendo otras cosas. En Francia era de otra manera. Francia es un país que funciona mucho más organizado, el grupo que montó Boal se ligó mucho a una asociación de educación y a través de esa asociación educativa les llegaba mucho trabajo de escuelas, con profesores. En la asociación también se hacía mucha formación para profesores. Ahí iban a discutir sus problemas y, como resultado, llegaban muchas invitaciones. Muchos de los profesores que se formaron daban clases en ámbitos más bien pobres, en los liceos —como se llama allí— de suburbios donde hay muchísimos problemas, por ejemplo, entre los chicos franceses y los chicos de los inmigrantes. Hay toda una problemática de rechazo, cada vez peor, que hoy mismo se está agravando, en relación con los inmigrantes. Entonces ahí había todo un territorio de acción y las personas comprendían muy bien la utilidad que podía tener el método y lo llevaban a los suburbios o a otras ciudades del país.

LA FUENTE: En tu opinión, ¿qué falta en los grupos de Teatro del Oprimido, en otros países de América Latina, en Brasil?

CECILIA: Una de las cosas que falta a veces en el discurso de ellos es un reconocimiento de todo lo que ya existía antes en América Latina. Si les interesa, tienen que tratar de retrazar esa corriente que había de danzas latinoamericanas, de teatro de izquierda, pero que tenían una calidad teatral muy buena: eran teatros, eran espectáculos —se puede decir— cerrados, pues por lo general no se invitaba al público a participar, pero la participación de cualquier manera se daba de otra forma. El público estaba muy vivo, era muy participante, pues los espectáculos eran muy, muy ricos. Y entonces, de cualquier manera, esa calidad de espectáculo muy vivo —que tenían siempre los de Augusto— la tiene todavía bastante el teatro brasileño. Yo diría que menos ahora, porque está muy contaminado por el pensamiento europeo, posmoderno, en fin. Pero a Sérgio²⁷, por ejemplo, eso le revienta, dice que no entiende qué es lo que esa gente quiere comunicar. Es un tipo de teatro que es producto de una sociedad más narcisista, donde hay menos preocupaciones por los otros. Pero, curiosamente, ahora hay una vuelta a la preocupación social, hay una especie de despertar, de interés por las cuestiones políticas, las cuestiones socia-

²⁷ Se refiere a Sérgio de Carvalho, director brasileño contemporáneo.

les, por lo que le está pasando al otro, y, por eso, el teatro comprometido vuelve.

LA FUENTE: ¿Cómo percibiste el coloquio que realizamos aquí en Puebla, tanto el evento en sí mismo, como las clases y sus correspondientes puestas en escena? ¿Qué percepción te llevas?

CECILIA: Francamente, a mí me pareció maravilloso, primero por la seriedad de los organizadores, que realmente hicieron un trabajo encomiable. Y me parece que el trabajo fluyó muy bien. En las clases que se fueron haciendo, creo que la gente entendió más de qué se trataba y creo que hemos conseguido interesar a otras personas. Ya había personas interesadas que vinieron e inclusive presentaron espectáculos y, por ejemplo, ese trabajo que se hizo sobre el mediador del foro que se presentó ayer a mí me pareció muy importante. Claro, todavía es poco, es muy poco; pero bueno, ese grupo me da la impresión de que se lleva algunas herramientas más para pensar su trabajo y creo que sería ideal que ustedes pudieran mantener el contacto con esos grupos, que pudiéramos seguir articulando esa propuesta de tener encuentros periódicamente para intercambiar experiencias y trabajar el papel de los mediadores cada vez más profundamente.

LA FUENTE: Una última pregunta: hipotéticamente hablando y de una manera muy optimista, si algún día la opresión desapareciera, ¿qué pasará con el Teatro del Oprimido?

CECILIA: Si la opresión desapareciera, desaparecería el Teatro del Oprimido. Eso sería buenísimo, sería para festejarlo, porque quiere decir que no hay más opresión en el mundo. Pero me parece que sería demasiado optimista pensarlo siquiera como una posibilidad real hoy. Entonces, si fuéramos un poco más realistas, vamos a decir que si las personas entienden que a través de este método pueden realmente realizar un trabajo de concientización, sobre todo de concientización de los derechos de ciudadanía, entonces colaborando modestamente a



Augusto y Cecilia Boal.

Archivo Augusto Boal

transitar ese camino hacia el fin de la opresión, que es lo que más nos interesaría. Creo que el Teatro del Oprimido es un excelente medio para trabajar esas cuestiones de los derechos, de las posibilidades, de las alternativas, para no conformarnos con lo que nos sucede y sobre todo para no resignarnos. El Teatro del Oprimido es un antídoto contra la resignación, por lo menos así tendría que ser.

LA FUENTE: Muchísimas gracias, Cecilia.

CECILIA: Gracias a ustedes y esperemos volver a vernos pronto.



DOI: <https://doi.org/10.59892/ETBSH1611>

ENTRE DOS TEMPESTADES: BOAL DIALOGA CON SHAKESPEARE

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

*Ana Lucero López Troncoso*²

Transcurrido año y medio de su exilio, en noviembre de 1974, Augusto Boal concede una entrevista a la prestigiosa revista *Latin American Theatre Review* mientras se encontraba de paso en la Universidad de California. En esa ocasión, Boal habla de las obras que ha escrito en este periodo —que ahora podemos reconocer como uno de los más fructíferos de su carrera—, entre las que destacan la primera versión de *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* y *Doscientos ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*, textos que recopilan los resultados de varios procedimientos experimentales de teatro y que iban a resultar fundamentales en la sistematización de su método. Boal menciona, en la misma entrevista, una obra dramática singular que sería la primera de la referida etapa. Sobre ella nos dice:

La primera que escribí es *La tempestad*, una respuesta, y no una adaptación, de la obra de Shakespeare. *The Tempest* siempre ha sido entendida como el drama acerca del noble europeo que llega a una isla tropical y tiene el derecho de instalarse ahí, para esclavizar a los habitantes de esa isla. *La tempestad* es vista desde la perspectiva de Calibán, quien es tradicionalmente difamado de ser feo y ofensivo, y no desde el punto de vista de Próspero, quien habla por Shakespeare. Trato de mostrar que lo nativo es hermoso y que los invasores son los repugnantes.³

¹ Investigador del Instituto de Filosofía de La Habana y profesor-investigador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Egresada de la Maestría en Estética y Arte y profesora de la Facultad de Arte Dramático de la BUAP.

³ Charles B. Driskell, "An interview with Augusto Boal", en *Latin American Theatre Review*, p. 77. (Traducción de Ana Lucero López Troncoso)

Precisamente este afán de *responder* a *The Tempest* de Shakespeare desde un lugar propio y distinto de enunciación es el primer rasgo distintivo que caracteriza a *La tempestad*, escrita originalmente en español mientras Boal se encontraba exiliado en Argentina.⁴ A tono con ello, en el presente trabajo se procura develar en qué consiste esa *respuesta*, poniendo de relieve las formas en las que Boal —con esa mirada siempre crítica, brillante y divertida que lo caracteriza— dialoga con Shakespeare, asumiendo como protagonista de su versión de la historia a un personaje que, en el clásico inglés, aparece como un monstruo ridículo y despreciable, como una metáfora cruel de los seres humanos originarios de América y del Caribe. Especial énfasis se hará en el final de la historia, que tiene en *La tempestad* un tono completamente distinto al del clásico de Shakespeare, al tiempo que se reflexionará sobre algunas de las posibles razones por las cuales Boal decidió variar sustantivamente la caracterización de sus personajes, considerando el efecto que probablemente quiso lograr en el público.

Las respuestas de Boal a Shakespeare

Al analizar comparativamente una y otra obra afloran diversos ejes temáticos, observables en la manera en que Boal construye los personajes, las relaciones entre ellos y sus diálogos, y, especialmente, en el modo como concibe la línea de acción dramática de la obra. Veamos algunos de estos ejes.

a) El cuestionamiento a la legitimidad de la invasión

En la obra inglesa, Calibán, el nativo de la isla, está esclavizado y bajo las órdenes de Próspero, quien fuera duque de Milán, y que, por una traición, terminó naufragando en las tierras del que ahora es su esclavo. El que fuera noble en su cuna europea se presenta a sí mismo ante Calibán como bienhechor por haberle perdonado la vida, llevado a su gruta y enseñado su lengua. Calibán responde al gesto intentando violar a Miranda, hija del protagonista, y utilizando la lengua aprendida para maldecir a Próspero. La “ingratitude” de Calibán parece justificar, para Shakespeare, el hecho de que el nativo isleño se mantenga, hasta el final

⁴ Seguiremos aquí el mismo criterio idiomático que utiliza Boal en la mencionada entrevista para diferenciar nominativamente su obra (*La tempestad*) de la de Shakespeare (*The Tempest*).

de la obra, sometido a la autoridad y la presumida "superioridad humana" de Próspero. A pesar del conocido reclamo que hace a Próspero, cuestionando su presencia en la isla y el vasallaje al que lo sometiera, Calibán se nos presenta como caso perdido: un ser humano inferior en todo sentido, que confunde a un par de borrachos con dioses, y que no tiene lo necesario para salir de su barbarie, por lo que es confinado a realizar las labores físicas más pesadas, como cargar leña y hacer otros trabajos. A fin de cuentas, Shakespeare le da la razón a Próspero, a pesar de que fue Calibán quien le mostró los secretos de la isla. Esta sabiduría de Calibán es menospreciada en la obra original, pues se trata de un conocimiento que, aunque resulta vital, no aparece en ningún libro.

Buenos Aires - Cap.
Argentina

LA TEMPESTAD - 1º Acto
de Augusto Boal, inspirado en William Shakespeare
Música de MANDUKA.
1. EN UN NAVIO. TEMPESTAD. MUSICA.

MARINEROS - Cuidado! Cuidado!
- Vamos a encallar!
- Suelten las velas!
- Rema, rema!
- Serenidad!
- ¡Cielos! Huracanes!
- ¡Tempestad! ¡Tempestad!

CAPITÁN - ¡Vuelvan Vuestras Mercedes a vuestros camarotes!
ANTONIO - Señor, somos hidalgos!
CAPITÁN - Más vale un plebeyo que me ayude que cien nobles que me jodan!
ANTONIO - ¡Animal! ¿Sabés quién es este?
CAPITÁN - Sí, señor!
ANTONIO - Soy el hijo del Rey!
CAPITÁN - Está de parabienes.
ANTONIO - Y este otro, sabés quién es?
SEBASTIÁN - Saben Uds. quien soy, aunque no lo parezca?
CAPITÁN - Ya lo sabemos, señor.
ANTONIO - Es el hermano del Rey.
SEBASTIÁN - Sí, señor.
CAPITÁN - Que suerte.
ALONSO - ¿Y yo? ¿Sabéis vosotros quién soy? ¿Quien es mi real persona?
CAPITÁN - Yo os conozco, señor, pero mejor os van a conocer los tiburones que os van a comer si no os marcháis de aquí.
ANTONIO - Es el Rey Don Alonso, nada menos!
ALONSO - ¿Ordeno pues entonces que vuelva la razón a los espíritus, que vuelva el amor a los corazones y que vuelva enfin la calma a las mares! Siendo quien soy, ordeno que cese la tormenta! Que se apaciguen las olas y sezerben los vientos.
CAPITÁN - Señor, ordeno que vuelvan vuestros a vuestros camarotes! Nosotros sabemos quién sois, pero la tempestad nel El huracán no conoce realza!
ALONSO - Si así es, se habrá equivocado la tempestad!

CANCION DE LA TEMPESTAD

CAPITÁN Y
MARINEROS - Rema, rema, suelta vela,
cruzan rayos, suben olas,
rema, rema, suelta vela (SUBE UN TONO)
sopla viento, truenan truenos
rema, rema, suelta vela (SUBE UN TONO)
olas libres del mar
nada las puede calmar!
Algo anda mal con el huracán,
se habrá equivocado la tempestad.

NOBLES - El soldado que batalla
(Solo) obedece al general -
su vida entera le ofrece,
cosa que es muy natural!
El morir por su señor
es en su vida normal! (Coro-Bis)

CAPITÁN Y
MARINEROS - Pero al viento huracán
(Solo y Coro Bis) nadie lo puede frenar:
las olas y rayos y truenos
no conocen autoridad:
algo anda mal con la autoridad,
se habrá equivocado la tempestad.

Primera página del original con notas de Boal.

El, en apariencia equilibrado, intercambio de favores que en *The Tempest* aparece como ingratamente incomprendido por Calibán, es presentado en la obra de Boal como cínico y desproporcionado. Con notoria conciencia de la injusticia que entraña, Calibán, el ahora protagonista de *La tempestad*, le espeta a Próspero:

¡Esta isla me pertenece y tú me la has robado! ¡Cuando viniste por primera vez, yo creí en ti y tú me corrompiste! ¡Me diste todo lo superfluo y yo te di mis tierras! ¡Me diste collares, espejos y anillos y yo te regalé mis ríos, mis playas, mis campos! ¡Que sobre ti caigan todas las maldiciones de la tierra! ¡Que te maten los escarabajos, sapos y murciélagos! ¡Tú reinas en mi isla y yo soy esclavo en mi país!

El pasaje de *The Tempest*, en el que Shakespeare hace decir a Calibán que gracias a que Próspero le enseñó a hablar su lengua, él ahora puede maldecirlo, es retomado como fuente inspiradora por Boal para la elaboración de un extenso y pasional discurso de rebeldía anticolonial que, combinando el decir de Calibán con la descarnada letra de una elocuente canción,⁵ pone al desnudo la verdad del colonizado. En este segmento de *La tempestad* Boal introduce la participación de un coro que nos hace pensar en el pueblo que acompaña a Calibán. Veamos aquí una pequeña muestra del discurso de Calibán y de la canción acompañante:⁶

PRÓSPERO: ¡Malagradecido! ¡Yo todo te he enseñado! ¡Hasta la lengua que hablas, te la enseñé yo!

CALIBÁN: Tú me enseñaste tu lengua y yo te lo agradezco: así te puedo maldecir en tu propia lengua, para que me comprendas. (*Música de inspiración norteamericana, gritos, sonidos desesperados, guitarra eléctrica. Cambia la luz, ahora fuerte. Calibán empieza a hablar dentro del ritmo. Puede agarrar un micrófono*) Me enseñaste tu música, gracias; ¡puedes cantar y bailar conmigo! ¡Yo te quiero maldecir, pero tú dices que eres bueno! ¡Pero supongamos que Próspero no fuera Próspero, que fuera otro! Y

⁵ La música de esta obra, en el montaje que pretendía Boal, fue compuesta por Manduka (seudónimo del músico y artista plástico brasileño Alexandre Manuel Thiago de Mello [1952-2004]). En el original que nos ha servido para hacer la transcripción del texto, aparece una nota, escrita a mano por el mismo Boal, que lo señala así: "Música por Manduka".

⁶ En el fragmento de la obra de *La tempestad* de Boal que publicamos más adelante en este mismo libro puede apreciarse en toda su extensión tanto el discurso de Calibán como el acompañamiento del coro, lo cual nos exime de la necesidad de reproducirlo aquí en su totalidad.

supongamos que ese otro, que no es Próspero, me odiara porque soy dueño de mi país. ¡Y que viniera con sus navíos y bloqueara mis tierras con sus barcos y sus minas explosivas! ¡Que sobre mis hermanos lanzara bombas de fósforo encendido para quemar las carnes de mis hermanos y hermanas, obligándolos a que se quedaran dentro del agua para poder sobrevivir! Si todo esto fuera verdad, seguro que cantarías junto conmigo: “Que todas las plagas del mundo caigan sobre los invasores”.

QUE TODAS LAS PLAGAS DEL MUNDO CAIGAN SOBRE LOS INVASORES

Que todas las plagas del mundo caigan sobre los invasores.

Que sean sus ciudades destruidas

por huracanes, vientos y ciclones.

¡Que se infesten sus playas

de pirañas y tiburones!



La canción y la escena misma, cargadas de una brusquedad y agresividad escalofrantes, nos revelan la valoración de Calibán sobre las enseñanzas de Próspero: representa, no el alabo a las virtudes de la ciencia, la cultura o la evangelización que el colonizador trajo consigo, sino el doloroso aprendizaje propio, alternativo, que, usando los mismos medios que el colonialismo propicia, busca testimoniar y enfrentar la masacre de la invasión colonizadora e imperialista. Es, así, un sufriente reclamo por las deudas históricas que marcaron y siguen marcando a América Latina.

Es el mismo reclamo que aquel que, según Leonardo Boff, realizara Ramiro Reynaga, un indio representante del Movimiento Indio Tupac Katari (quechua), quien, en 1985, mientras el papa Juan Pablo II estaba de visita en Perú, aprovechó la ocasión para entregarle una carta que decía:

Nosotros, indios de los andes de América, decidimos aprovechar la visita de Juan Pablo II para devolverle su Biblia, porque durante cinco siglos no nos ha dado amor, ni paz, ni justicia. Por favor, tenga de nuevo su Biblia y devuélvala a nuestros opresores, porque ellos necesitan sus preceptos morales más que nosotros.⁷

⁷ Leonardo Boff, *Nueva evangelización, perspectiva de los oprimidos*, p. 12.

La mencionada escena en la obra de Boal se completa con la re-acción de Próspero, quien suaviza la situación al mostrarle a Miranda una canción distinta, suave, alabadora, interpretada por Ariel (genio del Aire, al servicio también de Próspero) y llamada, de manera nada casual, “la canción de la libertad burguesa”, símbolo de la sumisión y el oportunismo de quienes, aun siendo también oprimidos, se integran al sistema opresivo para obtener los menguados beneficios de la explotación de sus congéneres.

PRÓSPERO: Miranda, hola, querida: en mi lengua se pueden cantar cantos más suaves. Ven, Ariel, canta algo dulce. (*Entra Ariel, Fernando lo sigue desde lejos*)

ARIEL: (*Canta*) *CANCIÓN DE LA LIBERTAD BURGUESA*

Antes yo era esclavo,
hombre libre soy ahora:
no trabajo, no hago nada,
nada más mi alma ahora.
Libre como el viento, libre,
cogiendo las plantas y flores,
cogiendo las flores y frutas,
Lejos están mis dolores.
Cogiendo, vida, cogiendo,
trabajen otros por mí:
son muchos los que trabajan,
mi vida me gusta así.

PRÓSPERO: Sí, muchas cosas distintas se pueden decir con la misma lengua.

b) La crítica a la resignación como consuelo de pobres

En la obra de Augusto Boal el personaje de Gonzalo, en su condición de acompañante y consejero, trata de consolar al rey, quien piensa que su hijo ha muerto ahogado. Lo hace con una canción en la que solicita su resignación bajo el argumento de que hay quien sufre más que él y que, por lo tanto, debe estar agradecido por lo que tiene.

GONZALO (*Canta*): *CANCIÓN DE LA GENTE QUE SUFRE MÁS*

Oiga usted mi opinión –
Llegué a esta conclusión:
Cuando es uno desgraciado,
hay gente en peor estado. (...)

El rey Alonso y Antonio opinan después sobre esta postura de Gonzalo:

ANTONIO: Este, cuanto menos tiene, más quiere perder...

ALONSO: Él tiene la filosofía del pobre. Lo voy a nombrar gran predicador de las masas. Todas las escuelas tendrán una materia nueva: Civismo y Sacrificio. Él será el catedrático. Seguro que al pueblo le hace falta que sepa explicar filosóficamente la necesidad del sufrimiento.

Boal ridiculiza la resignación ante el sufrimiento como un consuelo útil a los ricos, pero no para ellos mismos, sino como arma ideológica contra los pobres. “Demostrar” filosóficamente la necesidad del sufrimiento actuaría así como un instrumento enajenador de aquellas acciones que podrían conducir al fin del sufrimiento mismo. Y eso es precisamente lo que el rico opresor necesita que el predicador o el intelectual a su servicio logren trasladar a las sufrientes masas desposeídas: la resignación, el consuelo en el sufrir mismo. Boal cambia totalmente el sentido de la real intención consoladora que en la obra de Shakespeare tienen las palabras de Gonzalo dirigidas a su rey. Tampoco en la obra original el rey parece dispuesto a aceptar tal consuelo, pero lo que nunca cuestiona el clásico inglés ni por asomo, es la pertinencia de tal recurso ideológico cuando es dirigido a las masas.

En otra escena de *La tempestad* de Boal, Calibán, enfrentándose a un súbdito del rey, cuestiona su ciega obediencia y le ofrece una alternativa revolucionaria:

TRÍNCULO (*Grita de forma castrense*): ¡A-ten-ción! ¡Hay que llenar de leña el horno, que mi señor prepara una gran fiesta! (*Le pega con un látigo*)

CALIBÁN: Escuchá, desgraciado: ¿por qué servís a tu señor?

TRÍNCULO: ¿Y a qué señor tendría que servir, si no es al mío?

CALIBÁN: ¡A ti mismo!

TRÍNCULO: Mi señor es muy poderoso, mejor obedecerlo...

CALIBÁN: ¿No te das cuenta, traidor miserable, que él es fuerte tan solo porque usa tu brazo. Su fuerza es tu fuerza. ¿Tenes miedo al látigo que vos mismo empuñas?

TRÍCULO: Así son las costumbres. ¡Yo estoy acostumbrado a obedecer... obedezco!

CALIBÁN: ¿Y por qué no me obedeces a mí? ¿No te das cuenta de que somos hermanos? ¿Por qué no me obedeces a mí y, juntos, estrangulamos al tirano?

TRÍCULO: ¡No! Es la costumbre; yo necesito un señor. (...)

Calibán, quien en la obra de Shakespeare es poco más que un animal con raciocinio, elabora complicadas y subversivas reflexiones en la obra de Boal. Ponemos una de ellas como ejemplo, en la cual cuestiona la propiedad privada de unas botellas de vino.

CALIBÁN: (...). Decime, bestia: ¿Cómo pueden ser de tu patrón, si las uvas las cultivamos nosotros con nuestras manos; si el vino lo fermentamos nosotros con nuestra ciencia; si las bodegas las construimos nosotros con nuestra madera? ¿Cómo van a ser de tu patrón, si todo lo hicimos nosotros?

Entonces, cuando Calibán convence a Trínculo de rebelarse contra Próspero, Boal introduce un pasaje completamente nuevo en la línea de acción. Próspero hace tambalear una revuelta organizada por Calibán, argumentando, con una actitud paternalista y engañosamente pacífica, que hay una especie de orden natural, en el que cada uno ocupa el lugar que le corresponde, de acuerdo a quién es.

PRÓSPERO: (...) Esteban, ya estas borracho y traés cualquier vino... Andá a buscar más botellas, pero traé los vinos más finos y las cosechas más viejas. Vamos todos a dar todas las explicaciones y todo se va a entender. Traé más vino. Sin duda, ha llegado la época de las grandes reformas, de las grandes transformaciones sociales. Yo estoy en condiciones de todo prometer. Prometo. Prometo. Prometo.

TRÍCULO: Decía mi compañero que nadie es patrón y nadie es sirviente y son todos obreros y todos iguales. Así que de ahora en más ya no se puede hablar de órdenes... ¡solo de asambleas! ¡Muerte al invasor! (*Chupa*)

PRÓSPERO: Muy bien. ¿Pero y las diferencias? ¿Qué hacemos con las diferencias?

CALIBÁN: Muerte al invasor... y todos serán iguales. (*Esteban trae más vino*)

TRÍNCULO: ¿Qué diferencias?

PRÓSPERO: Claro: nosotros no somos todos iguales. Hasta los cuerpos son diferentes. ¡Mirá mis manos! Suaves y perfumadas, son manos de quien piensa. Mirá sus manos llenas de callos: él no necesita pensar: tiene manos de quien trabaja. ¿Y ahora tú?

TRÍNCULO: Un solo callo: el dedo del gatillo.

PRÓSPERO: Ahí está: todo es una cuestión de identidad.

En esta escena —inexistente en la obra de Shakespeare— Boal identifica a Próspero con las fuerzas del Estado, que utilizan los consabidos lemas de la modernidad, sobre todo en su interpretación positivista, para justificar el control y la represión.

PRÓSPERO: A la orden. Así es y así será: ¡a la orden! ¡Que vuelvan todos a su trabajo! ¡Que vuelvan ya! ¡Orden y progreso!

c) La interpretación del pensamiento mágico-religioso

Próspero, en *The Tempest*, es un auténtico hechicero. Un hombre que, profundizando en el estudio de artes oscuras, ha logrado dominar a los espíritus de la naturaleza y posee determinados poderes. En *La tempestad*, por el contrario, Próspero es un charlatán que usa trucos y mentiras para manipular a las personas mediante una exitosa fórmula: ignorancia y miedo. Aprovechándose de su conocimiento de la naturaleza, se fabrica estos supuestos poderes, que le otorgan, de hecho, un poder político real.

PRÓSPERO: Todo está controlado, y todo se hizo por tu beneficio. Yo, Próspero, tu padre, con mis mágicas artes y un poco de suerte, ya que esta es la estación de los ciclones y tempestades, ¡yo lo he hecho todo!

Por otro lado, el pensamiento mágico-religioso es claramente diferenciado desde la perspectiva de las culturas que lo engendraron: la blanca y la negra. La magia blanca y la magia negra, emulando el color de la piel de sus artífices, son asociadas, como ha sido tradición, con la

bondad (la blanca) y la maldad (la negra). Los colores, rasgo fenotípico preferido por el racismo, sirven también para calificar y diferenciar los poderes sobrenaturales en uno y otro caso. Así se lo hace saber el Próspero de Boal a su hija Miranda cuando le canta:

*Aquí reinaba Sicorax,
vieja bruja bestial
a quien vencí a trompadas
con elegancia mortal,
destruí su realeza
y su horda infernal:
a su negra hechicería
mi blanca magia real
asestó civilizado
y hermoso golpe final.*

Con sarcasmo Boal cuestiona y refuta la supuesta superioridad de la “magia blanca” y su presunta función civilizadora.

PRÓSPERO: Así fue, hija mía. Allá en Europa se peleaban todos los nobles. Hecatombes, incendios, estupro, violaciones, destrucciones, en fin, la civilización. Y a mí, buen perdedor, me tocó civilizar esta isla bárbara.

d) La visión del trabajo, la cultura y el arte

Hasta aquí hemos visto cómo algunas características fundamentales de dos de los personajes principales de la obra de Shakespeare son invertidas por Boal, revelando estos aspectos oscuros de Próspero y luminosos de Calibán. La inversión de juicios se extiende hacia los que pudieran considerarse “paisanos” de uno y otro y hacia ámbitos tan diversos como son el trabajo, por un lado, y el arte y la cultura, por otro.

Recordemos que, en la obra de Shakespeare, la madre de Calibán era una bruja llamada Sicorax, quien haciendo uso de sus poderes extraordinarios había encerrado al espíritu llamado Ariel dentro del hueco de un pino cortado. El castigo fue el resultado de la negativa de Ariel a servirle a Sicorax. Tiempo después del inicio del castigo Sicorax muere y Ariel permanece en su encierro durante doce años, hasta que es rescatado por

Próspero, solo para ser inmediatamente esclavizado y dispuesto como servidor de los intereses personales del protagonista. En la obra inglesa, Próspero habla de terribles torturas que Sicorax le hacía padecer a Ariel. Boal interpreta estas torturas de la siguiente forma:

PRÓSPERO: La negra Sicorax te hacía trabajar en el campo, arar la tierra, sembrar la caña... A ti, un hombre siempre tan delicado... tan sensible... labrando la tierra como cualquiera... cosechando...

ARIEL: ¡Ahhhhhh! (*Próspero lo persigue con el recuerdo cruel*)

PRÓSPERO: Moler el azúcar, construir tu propia casa, estudiar por las noches, en fin, ¡eran esas tus horribles torturas! ¡Ella te hacía trabajar para comer! ¡Imperdonable!

La Sicorax de Boal tiene tintes totalmente distintos, es una bruja negra, con un carácter campesino, eminentemente trabajador, algo que, desde luego, es mal visto por un noble que nunca ha tenido que trabajar para ganarse la comida y el techo. Por el contrario, en la obra de Shakespeare, Sicorax simplemente es la encarnación del mal, sin que exista una explicación lógica de su comportamiento más allá de aquella atribuida a los espíritus diabólicos.

En otros momentos de la obra de Boal, este introduce pasajes, que no existen en Shakespeare, para criticar la mirada colonialista que ve en las culturas latinoamericanas un objeto de mercadeo y turismo explotador, que no es digno de compararse con los conceptos europeos de *cultura* y *arte*. Aparecen así elementos que critican la mirada colonialista de Próspero y de todos los suyos (Gonzalo, Alonso, Sebastián, etc.) hacia la cultura y el arte de los nativos americanos. Al tiempo que se deslumbran por sus ritmos, bailes y atuendos, no pueden más que terminar descalificándolos, como le corresponde a un consecuente colonialista.

ANOTONIO: Jamás en mi vida he visto nada tan exótico y exuberante.

ALONSO: Ah, si me pudiera llevar a Europa algunos de estos monstruos, sería el monarca más venturoso...

ANTONIO: Y además se podría cobrar entrada...

GONZALO: Se nota que son tropicales...

ALONSO: Sí, por la manera ruda y rústica con que bailan. Los movimientos son hermosos, pero mal acabados, desprolijos, como conviene al arte salvaje.

GONZALO: Les falta tradición...

SEBASTIÁN: Savoir faire...

ALONSO: Souplesse...

GONZALO: Finesse...

ANTONIO: Y huelen a sudor...

Por el contrario, Calibán, aun asumiendo a Próspero como enemigo, no desdeña su cultura y sus saberes y quiere apropiárselos para el bien de su pueblo. Ese mismo Calibán que vive en la barbarie en la visión de Shakespeare, en la de Boal puede darse cuenta no solo del potencial del conocimiento para transformar la realidad, sino también del poder que otorga la posesión de los medios en que estos conocimientos se difunden. Boal le hace decir:

CALIBÁN: ¡Así que mientras duerma, podremos entrar en su pieza y romperle el cerebro! Pero antes hay que apoderarse de todos sus libros. Ahí está su poder: tiene los libros y nosotros no.

e) La resistencia a la autoridad y a la explotación de la monarquía

En la primera escena, los protagonistas de la obra de Boal son los marineros, el colectivo de trabajadores al servicio del rey Alonso, que se enfrentan con la furia de la naturaleza en medio del mar. Ellos conducen la acción, como es lógico, siendo los expertos al mando del navío en el que viajan, mientras el rey y su séquito pasan a segundo plano. Igual que en la obra de Shakespeare, Boal pone en boca de sus personajes el cuestionamiento a una autoridad instituida de la nobleza que nada vale ante la inclemencia del tiempo y de una tempestad que no acata orden alguna. Pero en Boal se eleva significativamente la insolencia del capitán del navío al hacerle decir:

ALONSO: ¿Y yo? ¿Saben ustedes quién soy? ¿Quién es mi real persona?

CAPITÁN: Yo lo conozco, señor, pero mejor lo van a conocer los tiburones que lo van a comer si no se marcha de aquí.

En Shakespeare, por el contrario, salvo la misma naturaleza de la tormenta, nadie más se atreve a confrontar así al personaje de Alonso, rey de Nápoles.

f) La resolución final

En el final de Shakespeare, Próspero, haciendo gala de su virtud, perdona al traidor Antonio y el orden se restablece con el regreso a Nápoles. Boal también hace que Próspero perdone a Antonio, pero por una razón más mundana.

PRÓSPERO: Ya tengo preparada para todos nosotros una gran sociedad comercial para explotar esta isla y muchas más. Antonio, mi hermano.
(*Lo abraza*)

ANTONIO: Querido hermano mío. ¡Te devuelvo tu ducado y tus cuentas bancarias!

PRÓSPERO: Por supuesto.

ANTONIO: Te ruego que perdones mis faltas. ¡Prometo corregirme y ser honesto!

PRÓSPERO: ¡No, no, no, eso no, de ninguna manera! ¡Nada de honestidad, que a mí no me serviría de nada! ¡Yo te quiero a vos exactamente como sos! ¡Ladrón y asesino! ¡Vuelvo a Milán, pero vos te quedarás aquí, como mi representante en esta isla, con carta blanca para ejercer la más dura represión y obligar a esos negros que trabajen y produzcan hasta la muerte!

El negocio es redondo gracias a la boda de Miranda con Fernando, el hijo del rey Alonso, que en el original de Shakespeare es también planeada astutamente por Próspero. Boal parece revelarnos más claramente las intenciones iniciales de Próspero, al elaborar su plan maquiavélico y hacer que su hija se enamore de Fernando, utilizándola así, de acuerdo a sus propios fines políticos, para restaurar su posición social en Nápoles.

En la obra de Shakespeare, Calibán no termina bien librado, pero él no es con quien empatiza el público, sino con el protagonista: Próspero. El final de la obra de Boal, sin embargo, es también desafortunado para Calibán, pero ahora él ha sido el protagonista. Por esta razón, la escena tiene un tono que puede parecer decepcionante. El público, siguiendo la trayectoria dramática del protagonista, puede llegar a identificarse —y a darle la razón— a Calibán, y sentirse sumamente contrariado de que no tenga un final feliz. Eso es exactamente lo que Boal pretendía. Como en todo buen teatro político, después de Brecht, el público debe percibir que los símbolos de la obra remiten a la realidad, para desper-

tar en ellos —emotiva y racionalmente— una respuesta crítica fuera de la ficción. Calibán, oprimido pero no derrotado, simboliza, desde luego, los pueblos latinoamericanos dominados, pero en pie de lucha.



Las notables diferencias entre *The Tempest* de William Shakespeare, escrita hacia 1612, y *La tempestad* de Augusto Boal, de 1974, estriban en mucho más que las que obviamente están asociadas al tiempo y la distancia que median entre una y otra obra. Es en la interpretación de los símbolos creados por Shakespeare, donde radica la mayor de estas distinciones. De la mano de Roberto Fernández Retamar,⁸ Boal retoma a Calibán como nuestro símbolo, el de Nuestra América, y a Próspero como el representante del colonizador, del amo imperial de cualquier época. La irreverencia y rebeldía de Calibán ante la autoridad de Próspero expresa no solo y no tanto lo que ha sido históricamente esa relación de dominio amo-esclavo, sino también y sobre todo la que, en opinión de Boal, debería ser la actitud insumisa de todo oprimido.

Y para que el lector pueda por sí mismo corroborar esta tesis y elaborar sus propios juicios comparativos, los dejamos a continuación con un fragmento de *The Tempest* de Shakespeare y el que le corresponde de *La tempestad* de Boal.

Bibliografía

Boff, Leonardo, *Nueva evangelización, perspectiva de los oprimidos*. México, Palabra, 1990.

⁸ Haciendo suyo el nombre del personaje de Shakespeare y presentándolo como símbolo de nuestra cultura latinoamericana, el poeta y ensayista cubano Roberto Fernández Retamar publicó su ya clásico ensayo *Calibán* en 1971 (entre las múltiples ediciones del mimo puede verse la siguiente de 1979: Roberto Fernández Retamar, "Calibán", *Calibán y otros ensayos*). Según nos cuenta Cecilia Boal en entrevista que acabamos de reproducir en este mismo libro como capítulo previo al presente trabajo, poco tiempo después de publicado por primera vez el ensayo de Retamar, en un diálogo de amigos entre él y Augusto, el primero le sugiere al creador brasileño escribir su propia versión de *The Tempest*. Así nació la idea de crear esta obra. Por una u otra razón *La Tempestad* de Boal no se había publicado íntegramente hasta ahora. Tampoco se había llevado a las tablas, perdiéndose, además, la valiosa música escrita para ella por Manduka. Cuando ya el presente libro estaba a punto de irse a imprenta nos llegó la buena noticia de la publicación casi simultánea de la obra íntegra de Boal en Cuba, en el número 178 de la revista Conjunto de Casa de las Américas, en una versión cotejada por Vivian Martínez Tabares con su similar en portugués.

Driskell, Charles B., "An interview with Augusto Boal", en *Latin American Theatre Review*, vol. 9, num. 1, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Kansas, otoño, 1975.

Fernández Retamar, Roberto, "Calibán", *Calibán y otros ensayos*, Arte y Literatura, La Habana, 1979.

LA TEMPESTAD¹
(ESCENA 2)
William Shakespeare

2. La isla. Ante la gruta de Próspero

Entran PRÓSPERO y MIRANDA.

MIRANDA: Si con vuestro arte, padre queridísimo, habéis hecho rugir estas salvajes olas, aplacadlas. Dijérase que el cielo vertía brea infecta, si acaso el mar, elevándose hasta su mejilla, no lo salpicaba con su fuego. ¡Oh! ¡He sufrido con lo que veía sufrir! ¡Un arrogante buque, que encierra, a no dudar, algunas nobles criaturas, roto en mil pedazos! ¡Oh! ¡Sus gritos hallaban eco en mi corazón! ¡Pobres almas! Han perecido. Si hubiera dispuesto del poder de un dios, habría sorbido la mar en la tierra antes que ese bravo navío se sumergiese con su cargamento de almas.

PRÓSPERO: Sosegaos. Nada de asombro. Decid a vuestro piadoso corazón que ningún infortunio ha sucedido.

MIRANDA: ¡Oh! ¡Día funesto!

PRÓSPERO: Ninguna desgracia. Nada he llevado a cabo que no fuera en beneficio tuyo, que no hiciera por ti, ¡por ti, mi estimada, mi hija!..., que ignoras quién eres, que no me conoces ni te das cuenta de otra cosa sino que soy Próspero, el dueño de esta humilde gruta, más que tu padre.

MIRANDA: Nunca he intentado saber más.

PRÓSPERO: Ya es hora de que te informe por extenso. Préstame tu mano y despójame de mi mágica vestidura... Así. (*Coloca en el suelo su*

¹ William Shakespeare, *Obras completas*, Décima edición, Primera versión íntegra del inglés, Trad., notas y est. prelim. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1951.

manto) ¡Quédate ahí, mi talismán!... Seca tus ojos: consuélate. El terrible espectáculo de este naufragio, que ha despertado en ti la virtud de la compasión, lo he preparado yo tan acertadamente, merced a los recursos de mi arte, que allí no queda alma..., no, ni nadie ha perdido el valor de un cabello, entre aquellos cuyos gritos has oído y te han llenado de asombro. Siéntate; porque vas ahora a saber más de lo que sabes.

MIRANDA: Frecuentemente habéis querido contarme lo que soy; pero os deteníais y me dejabais en suspenso, diciéndome: “espera, todavía no.”

PRÓSPERO: Ha venido ahora el instante. Ha llegado el minuto en que es necesario abrir tus oídos. Obedece y está atenta. ¿Puedes recordar el tiempo en el que aún no habitábamos en esta gruta? No creo que puedas, porque entonces no tenías más que tres años.

MIRANDA: Puedo, ciertamente, señor.

PRÓSPERO: Pero ¿cómo? ¿Evocando otra morada y personas? Cuéntame lo que pudo dejar alguna otra imagen a tus recuerdos.

MIRANDA: Es muy lejano; y más bien un sueño que una certidumbre que mi memoria podría garantizar. ¿No tenía yo a un tiempo cuatro o cinco mujeres que cuidaban de mí?

PRÓSPERO: Sí, Miranda, y más todavía. Pero ¿cómo es posible que persista esto en tu memoria? ¿Qué ves aún en las tinieblas del pasado y en el abismo del tiempo? Si te acuerdas de alguna cosa antes de venir aquí, debes recordar cómo viniste.

MIRANDA: Sin embargo, eso no lo recuerdo.

PRÓSPERO: Hace doce años, Miranda, doce años desde entonces, tu padre era duque de Milán y príncipe de poderío.

MIRANDA: Señor, ¿no sois vos mi padre?

PRÓSPERO: Tu madre fue un modelo de virtud, y ella me dijo que eras mi hija. Y tu padre era duque de Milán, y su única heredera otra princesa..., sin otra progenie.

MIRANDA: ¡Oh, cielos! ¿Qué negra traición nos ha traído aquí, o qué felicidad nos ha conducido?

PRÓSPERO: ¡Ambas, ambas, hija mía! Por una negra traición, como dices, nos hallamos aquí; pero una felicidad nos condujo.

MIRANDA: ¡Oh! ¡Sangre destila mi corazón al pensar en los sufrimientos que torno a evocaros, de los cuales no conservo memoria! Proseguid, si gustáis.

PRÓSPERO: Mi hermano y tío tuyo, Antonio de nombre... Óyeme bien, te ruego... (¡que abriga un hermano tanta perfidia!); a él, a quien más amaba en el mundo después de ti, dejé confiada la dirección de mis estados. En esta época, de todas las señorías, la mía era la más importante, y Próspero sobrepujaba a los otros duques. Mi linaje era sin igual, y ninguno podía compararse conmigo en el conocimiento de las artes liberales, cuyo estudio me absorbía de modo que me des- embaracé del peso del gobierno, abandonándolo a mi hermano, y viví en mi nación como un extranjero, completamente dado y aplicado a las ciencias ocultas. Tu tío desleal... ¿No me atiendes?

MIRANDA: Con la mayor atención, señor.

PRÓSPERO: Una vez enterado de la manera de satisfacer a los solicitadores y de cómo se los rechaza; sabiendo a quién agradar y a quién reprimir, hizo nuevos vasallos de mis vasallos; quiero decir, que los cambió, que los modeló a su antojo. Poseyendo a la vez la clave del oficio y del oficial, dio a todos los corazones el diapasón que deleitó a su oído, a tal grado, que vino a ser como la hiedra que ocultaba mi tronco majestuoso y chupaba su savia en mi verdor... No me oyes.

MIRANDA: ¡Oh, buen señor! Os escucho.

PRÓSPERO: Atiéndeme, te ruego. Yo, olvidando así las cosas de este mundo, enfrascado en mi retiro, por completo ocupado en enriquecer mi mente con lo que era a mis ojos muy superior al saber popular, desperté un diabólico instinto en mi pérfido hermano. Y mi confianza, ilimitada por la consanguinidad engendró en él una felonía proporcionada a mi buena fe, que verdaderamente no tenía límites, una seguridad sin trabas. Convertido de este modo en dueño, no solamente de lo que atesoraban mis rentas, sino también de cuanto podía lograr mediante mi poder (semejante a un hombre que, en fuerza de repetir una cosa, comete en su memoria el pecado de dar crédito a su propia mentira), se imaginó que era efectivamente el duque, olvidó la sustitución, y tomando la apariencia del rostro de la soberanía, con todas sus prerrogativas..., creció desde este instante su ambición... ¿Me escuchas?

MIRANDA: Vuestro relato, señor, curaría la sordera.

PRÓSPERO: Para que no hubiera pantalla alguna entre el papel que representaba y la realidad del mismo, creyó necesario hacerse dueño absoluto de Milán. En cuanto a mí, pobre hombre..., mi biblioteca era un ducado suficientemente grande. Llegó a suponerme

incapaz de ejercer la soberanía temporal. Confederado (tan sediento estaba de poder) con el rey de Nápoles, se obligó a pagarle un tributo anual, le rindió homenaje, sometió su coroneta a su corona, y humilló al ducado hasta entonces indomable (¡ay, pobre Milán!), bajo el más vergonzoso yugo.

MIRANDA: ¡Oh, cielos!

PRÓSPERO: Fíjate bien en las condiciones y resultado de esta alianza. Dime ahora si este hombre es un hermano.

MIRANDA: Fuera pecado dudar de la honradez de mi abuela. Virtuosas matrices han producido perversos vástagos.

PRÓSPERO: Vengamos a las condiciones. El rey de Nápoles, inveterado enemigo mío, atendió a la pretensión de mi hermano, la cual consistía en que él, a cambio de las concesiones de homenaje y de no sé qué tributo, me arrojase a mí y a los míos del ducado y confiriere el hermoso Milán con todos los honores a mi hermano. Acto seguido levantóse un ejército de traidores; una noche, la señalada para la ejecución, Antonio abrió las puertas de Milán, y, en medio del horror de las tinieblas, los comisionados de sus proyectos arrancáronme a mí de allí, y a ti misma, que gritabas.

MIRANDA: ¡Ay! ¡Por piedad! Yo ahora, no recordando cómo grité entonces, quisiera gritar de nuevo. Es una sugestión que hace afluir las lágrimas a mis ojos.

PRÓSPERO: Escucha un poco todavía, e iré a parar en lo que en este instante nos ocupa, sin lo cual mi narración sería hartamente impertinente.

MIRANDA: ¿Cómo no os hicieron perecer en tal momento?

PRÓSPERO: Bien preguntado, hija mía. Mi relato provoca esa interrogación. No se atrevieron, cara niña: tanto era el cariño que el pueblo me profesaba; no quisieron sellar con sangre el acontecimiento, sino que prefirieron pintar sus reprobables fines con los más sugestivos colores. En suma: nos transportaron a bordo de un barco, que nos internó algunas leguas en el mar, donde tenían dispuesto el casco de una nave, sin aparejos, rondanas, vela ni mástil, que hasta las ratas habían abandonado instintivamente. Allí nos introdujeron a la fuerza, para que uniéramos nuestros gritos a la mar que rugía en torno, y nuestros suspiros a los vientos, los cuales, compadecidos, suspiraban a su vez, devolviéndonos los sollozos en ecos simpáticos.

MIRANDA: ¡Ay! ¡Qué tormento debí de ser entonces para vos!

PRÓSPERO: ¡Oh! ¡Tú fuiste el querubín que me salvó! Animada de una fortaleza celestial, sonreías, mientras yo hacía llover el mar con salobres lágrimas, gimiendo bajo el peso de mis males; sonrisa que engendraba en mí una resolución obstinada, que me ayudó a soportar lo que debía sobrevenir.

MIRANDA: ¿Cómo ganamos la orilla?

PRÓSPERO: Gracias a la divina Providencia. Disponíamos de algunos víveres y un poco de agua dulce, que un noble napolitano, Gonzalo (al que incumbía la ejecución del proyecto), movido de caridad, nos dejó, juntamente con ricas vestiduras, ropa blanca, telas y otros objetos necesarios que después nos han sido de gran utilidad. Sabiendo lo que estimaba mis libros, llevó su generosidad hasta proveerme, sacados de mi propia biblioteca, de volúmenes a que yo concedía mayor valor que a mi ducado.

MIRANDA: ¡Ojalá pueda un día conocer a ese hombre!

PRÓSPERO: Voy a levantarme ahora. (*Recogiendo su manto*) Permanece aún sentada y escucha el fin de nuestras desdichas sobre el mar. Arribamos aquí, a esta isla y en ella he sido tu profesor, has sacado más provecho de mis lecciones que otras princesas que derrochan el tiempo en horas frívolas y carecen de preceptores tan cuidadosos.

MIRANDA: ¡El Cielo os lo recompense! Y ahora, señor, decidme, os suplico (pues esto me preocupa aún), la razón de por qué habéis levantado esta tormenta marítima.

PRÓSPERO: Vas a saberlo con creces. Por la más extraña de las casualidades, la bienhechora Fortuna, de nuevo mi cara amiga, ha conducido a mis adversarios hasta estas playas y, merced a mi presencia, descubro que mi cenit se halla dominado por la estrella más propicia, cuya influencia debo utilizar con cuidado si no quiero ver abatida para siempre mi fortuna. Ahora no me preguntes más. Te vence el sueño; es un buen reparador y déjale paso... Veo que no puedes defenderte de él... (*Miranda se queda dormida*) ¡Ven acá servidor, ven! Estoy dispuesto ya. ¡Acércate, mi Ariel, llega!

Entra Ariel

ARIEL: ¡Salve por siempre, gran dueño! ¡Salve, gran señor! Vengo a ponerme a las órdenes de tu mejor deseo; haya que hender los aires,

nadar, sumergirse en el fuego, cabalgar sobre las rizadas nubes, a tu servicio estoy, dispón de Ariel y de todo su influjo.

PRÓSPERO: ¿Has ejecutado puntualmente la tempestad que te encomendé, espíritu?

ARIEL: Punto por punto. He abordado el navío del rey. Ora en la proa, ora en el centro, sobre cubierta, en cada camarote, mis llamadas han hecho maravillas. A veces me dividía y quemaba en muchos sitios; en la extremidad del mastelero, en las vergas, en el bauprés, arrojaba llamas diferentes, que luego se encontraban y reunían. Los relámpagos de Júpiter, precursores de los terribles estampidos del trueno, no se sucedían más momentáneos ni deslumbrantes. Los fuegos y estallidos de las detonaciones sulfúreas parecían sitiarse al poderoso Neptuno y herir de espanto a las audaces olas. ¡Hasta su terrorífico tridente tembló!

PRÓSPERO: ¡Mi valeroso genio! ¿Qué hombre fuera tan firme, tan animoso, que este tumulto no le hubiese trastornado la razón?

ARIEL: No hubo alma que no sintiese la fiebre de la locura y no diera señales de desesperación. Todos, menos los marineros, sumergieron en la onda amarga y espumante, y abandonaron el buque totalmente incendiado por mí. Fernando, el hijo del rey, con los cabellos erizados (más bien cañahejas que cabellos), fue el primero que saltó gritando: “¡El infierno está vacío y todos los demonios se hallan aquí!”

PRÓSPERO: ¡Bien, muy bien, genio mío! Pero ¿no estaba próxima la orilla?

ARIEL: Muy cercana, mi dueño.

PRÓSPERO: Y dime, ¿se encuentran salvos, Ariel?

ARIEL: Ni un cabello han perdido, ni una mancha se descubre en sus flotantes vestidos, a no ser más lucientes que antes; y, siguiendo tus órdenes, los he dispersado en grupos por la isla. En cuanto al hijo del rey, yo mismo lo he desembarcado, al cual acabo de dejar refrescando el aire con sus suspiros, sentado en un oculto rincón de esa isla, con los brazos cruzados en esta triste actitud.

PRÓSPERO: Dime qué has hecho del navío del rey y de los marineros y cómo has dispuesto del resto de la flota.

ARIEL: El buque real se halla al abrigo del puerto; en el profundo arcón donde una vez me evocaste a media noche para que fuera a buscarte rocío de las Bermudas, continuamente huracanadas. Allí se encuentra oculto. Todos los marineros reposan tendidos bajo las es-

cotillas, donde los he dejado que duerman con el influjo de hechizos, a los que han venido a unirse la fatiga que han debido soportar. Y por lo que resta de la flota por mí dispersada, ha vuelto a juntarse y boga sobre el Mediterráneo, haciendo vela rumbo a Nápoles, persuadidos de haber visto naufragar la nave del rey y perecer su sagrada persona.

PRÓSPERO: Ariel, has cumplido exactamente tu misión. Pero tengo que confiarte más trabajo aún. ¿En qué momento del día estamos?

ARIEL: Ha pasado el meridión.

PRÓSPERO: De dos ampolletas por lo menos. Debemos aprovechar el tiempo preciosísimo que nos queda hasta la hora sexta.

ARIEL: ¿Hay más trabajo? Puesto que me das tarea, permíteme recordarte lo que me prometiste y aún no has cumplido.

PRÓSPERO: ¡Cómo! ¿Malhumorado? ¿Qué es lo que puedes pedir?

ARIEL: Mi libertad.

PRÓSPERO: ¿Antes del término establecido? Ni una palabra más.

ARIEL: Te ruego que te acuerdes de que te he prestado valiosos servicios; no te he mentado, no he cometido errores; ni murmuración. Me prometiste condenarme un año entero.

PRÓSPERO: ¿Has olvidado de qué tortura te libré?

ARIEL: No.

PRÓSPERO: Sí. Y te imaginas estar exento porque huellas el limo de las profundidades saladas, corres sobre el viento punzante del Norte, y realizas mis negocios en las venas de la tierra cuando se halla endurecida con el hielo.

ARIEL: No, señor.

PRÓSPERO: ¡Mientes, maligno ser! ¿Has olvidado a la horrible bruja Sycorax, cuya vejez y maldad la hacían combarse en dos? ¿La has olvidado?

ARIEL: No, señor.

PRÓSPERO: Sí. ¿Dónde nació? Habla; respóndeme.

ARIEL: En Argel, señor.

PRÓSPERO: ¡Oh! ¿Era así? Debo recordarte una vez al mes lo que has sido, pues lo olvidas. Esa condenada hechicera, Sycorax fue, como sabes, desterrada a Argel, a causa de numerosas fechorías y de terribles embrujamientos incapaces de soportar por oídos humanos. En consideración a una sola de sus acciones no se le quiso quitar la vida. ¿No es verdad?

ARIEL: Sí, señor.

PRÓSPERO: Esta furia de ojos azules fue transportada a estos lugares con el niño de que estaba encinta, y abandonada aquí por los marineros. Tú, que hoy me sirves, le servías entonces de esclavo, como tú mismo me contaste; y como eras un espíritu excesivamente delicado para ejecutar sus terrestres y abominables órdenes, te resististe a secundar sus operaciones mágicas. Entonces ella, con la ayuda de agentes más poderosos, y en su implacable cólera, te confinó en el hueco de un pino. Aprisionado en aquella corteza permaneciste lastimosamente una docena de años, en cuyo espacio de tiempo hubo de morir ella, dejándote allí, desde donde dabas al viento tus sollozos con la rapidez de una rueda de molino. En dicha época, esta isla (a excepción del hijo que había dado a luz la bruja, un pequeño monstruo rojo y horrible) no era honrada con la presencia de un humano.

ARIEL: Sí, os referís a Calibán, su hijo.

PRÓSPERO: De esa criatura atrasada es de quien hablo, de ese Calibán que conservo a mi servicio. Sabes muy bien en qué tormento hube de hallarte. Tus gemidos hacían ladrar a los lobos y penetraban en el corazón de los siempre enfurecidos osos. Era un verdadero suplicio de condenado, que Scyorax no podía revocar. Este fue mi arte, cuando llegué y te oí; que hice abrir el pino y te permití salir de él.

ARIEL: Te doy las gracias, dueño.

PRÓSPERO: Si tornas a murmurar, hendiré una encina y te ensartaré en sus nudosas entrañas, donde aullarás durante doce inviernos.

ARIEL: Perdón, dueño. Cumpliré tus mandatos y ejerceré gentilmente mis funciones de espíritu.

PRÓSPERO: Obra así, y dentro de dos días te libertaré.

ARIEL: ¡Qué noble es mi dueño! ¿Qué debo hacer? ¿Qué?, decidlo. ¿Qué debo hacer?

PRÓSPERO: Ve a transformarte en ninfa del mar. No seas visible sino para ti y para mí; sé invisible para los demás. Anda, revístete de esa forma y vuelve enseguida. Márchate, sal con presteza. (*Sale Ariel*) ¡Despierta, querido corazón, despierta! ¡Arriba, ya has dormido lo suficiente! ¡Levántate!

MIRANDA: (*Alzándose*) La extrañeza de vuestro relato me ha causado apesaramiento.

PRÓSPERO: Disípalo. Ven conmigo; visitaremos a Calibán, mi esclavo, que nunca nos da contestación amable.

MIRANDA: Es un villano, señor, que no me agrada verle.

PRÓSPERO: Pero, como quiera que sea, no podemos pasarnos sin él. Enciende nuestro fuego, sale a buscarnos la leña y nos presta servicios útiles. ¡Hola! ¡Esclavo! ¡Calibán! ¡Terrón de barro! ¡Habla!

CALIBÁN: (*Dentro*) Hay bastante leña en la casa.

PRÓSPERO: Te digo que vengas, tengo otras ocupaciones que darte. ¡Avanza, tortuga! ¿Vendrás?

Vuelve a entrar Ariel, en figura de ninfa de mar.

¡Sublime aparición! ¡Mi gentil Ariel, déjame hablarte al oído!

ARIEL: Se cumplirá, señor. (*Sale*)

PRÓSPERO: ¡Tú, infecto esclavo, engendrado por el mismo demonio a tu maldita madre, avanza!

Entra Calibán.

CALIBÁN: ¡Que el maligno rocío que barría mi madre con una pluma de cuervo sobre el malsano aguazal os inunde a los dos! ¡Que un viento sudoeste sople sobre vosotros y os cubra la piel de úlceras!

PRÓSPERO: Ten la seguridad de que por ello, esta noche padecerás calambres y dolores de costado que te cortarán la respiración. Los erizos, durante la parte de la noche que les sea permitido obrar, se cebarán todos en ti. Serás cribado de picaduras tan numerosas como las celdas de un panal de miel, y cada pinchazo será más doloroso que si proviniese de una abeja.

CALIBÁN: Tengo derecho a comer mi comida. Esta isla me pertenece por Sycorax, mi madre, y tú me la has robado. Cuando viniste por vez primera, me halagaste, me corrompiste. Me dabas agua con bayas en ella; me enseñaste el nombre de la gran luz y el de la pequeña, que ilumina el día y la noche. Y entonces te amé y te hice conocer las propiedades todas de la isla, los frescos manantiales, las cisternas salinas, los parajes desolados y los terrenos fértiles. ¡Maldito sea por haber obrado así!... ¡Que todos los hechizos de Sycorax, sapos, escarabajos y murciélagos caigan sobre vos! ¡Porque yo soy el único súbdito que tenéis, que fui rey propio! ¡Y me habéis desterrado aquí, en esta roca desierta, mientras me despojáis del resto de la isla!

PRÓSPERO: ¡Oh esclavo impostor, a quien pueden conmovier los latigazos, no la bondad! Te he tratado, a pesar de que eres estiercol, con humana solicitud. Te he guarecido en mi propia gruta, hasta que intentaste violar el honor de mi hija.

CALIBÁN: ¡Oh, jo! ¡Oh, jo!... ¡Lástima no haberlo realizado! Tú me lo impediste; de lo contrario, poblara la isla de Calibanes.

PRÓSPERO: ¡Esclavo aborrecido, que nunca abrigará un buen sentimiento, siendo inclinado a todo mal! Tengo compasión de ti. Me tomé la molestia de que supieses hablar. A cada instante te he enseñado una cosa u otra. Cuando tú, hecho un salvaje, ignorando tu propia significación, balbucías como un bruto, doté tu pensamiento de palabras que lo dieran a conocer. Pero, aunque aprendieses, la bajeza de tu origen te impediría tratarte con las naturalezas puras. ¡Por eso has sido justamente confinado en esta roca, aún mereciendo más que una prisión!

CALIBÁN: ¡Me habéis enseñado a hablar y el provecho que me ha reportado es saber cómo maldecir! ¡Que caiga sobre vos la roja peste, por haberme inculcado vuestro lenguaje!

PRÓSPERO: ¡Fuera de aquí, semilla de bruja! Ve a buscarnos combustible. Y apresúrate, que más te valdrá para llevar a cabo otras misiones. ¿Te encoges de hombros, réprobo? Si lo hechas en olvido o realizas de mala gana mis mandatos, te torturaré con los consabidos calambres, te llenaré los huesos de dolores y te haré lanzar tales gemidos que temblarán las bestias.

CALIBÁN: No, te lo suplico. (*Aparte*) Debo obedecer. Su poder es tan irresistible, que triunfaría de Setebos, el dios de mi madre, y haría de él un vasallo.

PRÓSPERO: ¡Vamos, esclavo, márchate! (*Sale Calibán*)

Entra de nuevo Ariel, invisible, cantando y tocando. Fernando le sigue.

Canción de Ariel

*Venid a estas arenas amarillas
y cogeos las manos;
después de los saludos y los besos
a las salvajes ondas,
danzad alegremente aquí y allá.*

*Dulces genios, llevad el estribillo,
escuchad, escuchad.*

Estribillo

(Entre bastidores)

¡Guau... uau... (como un eco)

ladran los perros guardianes.

(Entre bastidores)

¡Guau... uau... (como un eco)

¡Escuchad, escuchad! Oigo

el canto del audaz Chantecler.

(Grito)

¡Qui-qui-ri-qui!...

FERNANDO: ¿De dónde viene esta música? ¿Del aire, o de la tierra? No se oye ya..., y a buen seguro se dirige a alguna divinidad de la isla. Sentado en la playa, llorando el naufragio del rey mi padre, se deslizó junto a mí esta música sobre las aguas, aplacando su furia y mi dolor con su dulce melodía. La he seguido hasta aquí (o más bien me ha traído ella); pero ha cesado... No, comienza de nuevo.

ARIEL: *(Canta)*

Tu padre yace enterrado bajo cinco brazas de agua;

se ha hecho coral con sus huesos;

los que eran ojos son perlas.

Nada de él se ha dispersado,

*sino que todo ha sufrido la transformación del mar
en algo rico y extraño.*

Las ondinas, cada hora, hacen sonar su campana.

Estribillo

(Entre bastidores)

¡Ding-dong!

¡Escuchad, ahora la oigo!...

¡Ding-dong! ¡Dan!...

FERNANDO: ¡Ese coro me recuerda a mi padre ahogado! Esto no es una cosa humana, ni el son pertenece a la tierra... Ahora lo siento por encima de mí.

PRÓSPERO: Levanta las cortinas franjeadas de tus ojos y dime qué ves a lo lejos.

MIRANDA: ¿Qué es? ¡Un espíritu! ¡Señor, cómo mira! Creedme señor, tiene una arrogante presencia... Pero es un espíritu.

PRÓSPERO: No, hija mía; come, duerme y tiene los mismos sentidos que nosotros. El galán que miras es uno del naufragio, y si no estuviera algo desfigurado por el sufrimiento (ese cáncer de la hermosura), podrías hallar en él una persona bizarra. Ha perdido sus compañeros, y vaga errante por encontrarlos.

MIRANDA: Tentada estoy por tomarle por una cosa divina, porque nada en la Naturaleza he visto tan noble.

PRÓSPERO: (*Aparte*) Esto marcha, a lo que veo, como deseaba mi corazón. Espíritu, lindo espíritu, por este servicio te libertaré dentro de dos días.

FERNANDO: ¡Seguramente esta es la diosa a quien se dirigían aquellos cánticos! Dignaos decirme, os ruego, si moráis en esta isla y si consentiríais en instruirme acerca de lo que aquí me aguarda. Pero mi primer deseo, aunque lo exprese en último lugar, es saber (¡oh, maravilla!) si sois mortal o no.

MIRANDA: Nada de maravilla, caballero, sino simplemente una doncella.

FERNANDO: ¡Mi idioma! ¡Cielos! ¡Me consideraría el primero de los hombres que hablan esta lengua si me hallase en el país en que se habla!

PRÓSPERO: ¡Cómo! ¿El primero? ¿Qué seríais si el rey de Nápoles te escuchara?

FERNANDO: Un simple mortal, como soy ahora, asombrado de oírte hablar de Nápoles. ¡El rey de Nápoles me oye! Por eso lloro. Yo mismo soy Nápoles, yo, cuyos ojos (desde entonces en lágrimas) han visto naufragar al rey mi padre.

MIRANDA: ¡Ay, qué desgracia!

FERNANDO: Sí, en verdad, él y todos sus cortesanos. El duque de Milán y su noble hija han desaparecido igualmente.

PRÓSPERO: El duque de Milán y su no menos noble hija podrían contradecirte si fuera el momento oportuno. (*Aparte*) A primera vista

han cambiado ojeadas. ¡Delicado Ariel, te haré libre! (*A Fernando*) Una palabra, querido señor. Temo que vos mismo os hayáis hecho algún agravio. Una palabra.

MIRANDA: (*Aparte*) ¿Por qué habla mi padre tan duramente? Es el tercer hombre que he visto y el primero por quien he suspirado. ¡Que la piedad mueva a mi padre por el lado a que se inclina mi corazón!

FERNANDO: ¡Oh! Si sois virgen y vuestro amor no tiene dueño, os haré reina de Nápoles.

PRÓSPERO: Basta, señor. Una palabra todavía. (*Aparte*) Están en poder uno del otro; pero este precipitado asunto debe suscitar obstáculos, no sea que la facilidad de la conquista rebaje su valor. (*A Fernando*) Una palabra aún. Te intimo a que me escuches. Usurpas aquí un nombre que no te pertenece y te has introducido en esta isla como un espía, para arrebátarmela a mí, el dueño de ella.

FERNANDO: No, tan cierto como soy hombre.

MIRANDA: Nada malo puede residir en semejante templo. Si el espíritu del mal habitase tan bella morada, los buenos se esforzarían en vivir en ella.

PRÓSPERO: (*A Fernando*) Sígueme. (*A Miranda*) No intercedas por él, es un traidor. (*A Fernando*) Vamos. Voy a encadenarte el cuello con los pies; el agua del mar será tu bebida; tendrás por alimento moluscos de manantial dulce, raíces secas y las vainas en que se mecen las bellotas. Sígueme.

FERNANDO: ¡No! ¡Resistiré a semejante tratamiento hasta que mi enemigo sea el más fuerte! (*Desenvaina, y al accionar queda encantado*)

MIRANDA: ¡Oh, padre querido! No le sometáis a tan dura prueba, pues es gentil y no inspira recelo.

PRÓSPERO: ¡Cómo! Estoy pensando, ¿será mi pie mi tutor? ¡Alabe tu espada, traidor; que das la cara, pero no te atreves a herir, presa de una conciencia culpable! Depón esa actitud amenazadora, porque puedo desarmarte con esta varilla y hacer caer de tus manos el acero.

MIRANDA: ¡Os lo suplico, padre!

PRÓSPERO: ¡Atrás! ¡No te cuelgues a mis vestidos!

MIRANDA: ¡Señor, tened compasión! Yo seré su fiadora.

PRÓSPERO: ¡Silencio! Una palabra más me obligaría a reñirte, cuando no a odiarte. ¡Cómo! ¿Abogada de un impostor? ¡Cállate! ¿Pienzas que no hay más hombres de esa figura porque no has visto sino a

él y a Calibán? ¡Criatura insensata! Al lado de muchos hombres, este es un Calibán, y ellos al suyo, ángeles.

MIRANDA: Entonces, mis afecciones son muy humildes. No tengo la ambición de ver a un hombre más atractivo.

PRÓSPERO: (*A Fernando*) Vamos, obedece. Tus músculos han vuelto a la infancia y no queda vigor en ellos.

FERNANDO: En efecto, mis espíritus como en un sueño, parecen hallarse encadenados. La pérdida de mi padre, la debilidad que experimento, el naufragio de todos mis amigos o las amenazas de este hombre a quien estoy esclavizado, no serían nada si desde mi prisión, una vez al día, pudiera contemplar a esta virgen. ¡Qué importa ser libre en todos los demás rincones de la tierra! ¡Yo gozaría de espacio suficiente en semejante prisión!

PRÓSPERO: (*Aparte*) La cosa marcha. (*A Fernando*) Vamos. (*A Ariel*) ¡Qué bien has cumplido tu misión, arrogante Ariel! (*A Fernando*) Sígueme. (*A Ariel*) Escucha lo que tengo que mandarte aún.

MIRANDA: (*A Fernando*) Serenaos. Mi padre es de mejores sentimientos de lo que aparentan sus palabras, señor. En este instante cede a un humor no habitual en él.

PRÓSPERO: Serás tan libre como los vientos de la montaña; pero cumple ahora punto por punto lo que te ordene.

ARIEL: Al pie de la letra.

PRÓSPERO: (*A Fernando*) Vamos, sígueme. (*A Miranda*) No intercedas por él. (*Salen*)

LA TEMPESTAD
(ESCENA 2)
Augusto Boal

2. CASA DE PRÓSPERO. EN UNA INHÓSPITA ISLA CARIBEÑA.

MIRANDA: ¡Ah, papi, mi papito querido! ¡Yo sé que fuiste tú, fuiste malo, tú lo hiciste! ¡Con tus mágicas artes tú hiciste rugir estas olas salvajes! Ah, papi, mi papito querido del corazón, ¡cómo me has hecho sufrir!

PRÓSPERO: ¡Calma, calmita!

MIRANDA: ¡Qué terribles visiones han visto mis ojos virginales! ¡Un bravo buque, sin duda con nobles criaturas adentro, se rompió en mil pedazos! ¡Cómo gritaban, pobres! Ah, papi, mi papito querido, ¡salva este noble cargamento de almas!

PRÓSPERO: Dile a tu corazoncito que nada malo ha pasado.

MIRANDA: ¡Ah, día aciago!

PRÓSPERO: Todo está controlado, y todo se hizo por tu beneficio. Yo, Próspero, tu padre, con mis mágicas artes y un poco de suerte, ya que esta es la estación de los ciclones y tempestades, ¡yo lo he hecho todo! Yo, y tú ni siquiera sabes quién soy. Próspero, el dueño de esta isla, ¿quién es? ¿Quién soy?

MIRANDA: Ah, papi querido, déjate de tonterías, ¡eres mi papá y eso me basta! ¡Qué bien!

PRÓSPERO: No, no basta, ¡hay que saberlo todo! Ahora te lo voy a contar. Prepárate.

MIRANDA: Sí, papi, mi papito querido. Espera. (*Prepara una cama y se pone a dormir*) Puedes empezar mi educación. (*Ronca*)

PRÓSPERO: ¿Tú qué sabes de tu infancia? ¿De qué te acuerdas?

MIRANDA: Me acuerdo cuando era chiquilina y tenía cuatro o cinco mujeres que me cuidaban. Ah, papi, papito mío, era tan bueno. Yo no

hacía nada, ni siquiera me lavaba las partes más íntimas. ¡Ah, papito, mi papito queridísimo!

PRÓSPERO: ¿Y qué más te acuerdas?

MIRANDA: Que me las lavaban cuatro o cinco mujeres. Una era mi preferida.

PRÓSPERO: ¡Idea fija! ¡Oye! Tu padre, hija mía, era el Duque de Milán, próspera ciudad de Italia. ¡Príncipe de gran poder y pedigrí!

MIRANDA: ¿Y no eres tú?

PRÓSPERO: Inocente criatura, claro que sí. Era yo el Duque. Tu madre era un modelo de virtud, y además muy fea y nada apetecible... Sí, soy tu padre. Te voy a cantar la tragedia de mi vida. (*Canta*)

CANCIÓN DE LA TRAICIÓN FRATERNA

Fui Príncipe poderoso

de linaje sin igual;

estudiaba las ciencias

y eso me fue mortal.

Tenía un cruel hermano,

cruel corazón venial,

mi malo hermano Antonio

quitóme el poder temporal,

me expulsó de Milán

luego de lucha campal.

Rey Alonso, Rey de Nápoles,

señor del poder nacional,

confirmó a ese traidor

que nos hizo tanto mal.

Pude yo huir a prisas

con mi ángel celestial (toma a Miranda en sus brazos)

arribamos a esta isla

del Caribe tropical,

¡muy salvaje y primitiva,

triste, sola y fantasmal!

Aquí reinaba Sicorax,

vieja bruja bestial

a quien vencí a trompadas

con elegancia mortal,

*destruí su realeza
y su horda infernal:
a su negra hechicería
mi blanca magia real,
asesó civilizado
y hermoso golpe final.*

MIRANDA: ¡Bravo, papi, papito!

PRÓSPERO: Así fue, hija mía. Allá en Europa se peleaban todos los nobles. Hecatombes, incendios, estupro, violaciones, destrucciones, en fin, la civilización. Y a mí, buen perdedor, me tocó civilizar esta isla bárbara.

MIRANDA: ¡Qué heroico fuiste, papito! Cuéntame más. Estoy tan interesada en tus cuentos, ándale... ah... (*Se pone a dormir*)

PRÓSPERO: Cuando aquí llegamos les perdoné la vida a algunos esclavos, al bueno Ariel y al diabólico Calibán, y puse todos mis cuidados en tu educación. Pudiste así crecer sin pecados y llena de virtudes; ahora, finalmente, quiso el destino, y quiso también la necesidad del comercio, conducir a mis playas a mis enemigos. Están todos dentro de ese barco que viste naufragar: el Rey de Nápoles, Alonso; Antonio, mi cruel hermano; Gonzalo, que me salvó la vida, viejo y dedicado Gonzalo que me llenó las valijas con mis libros sobre artes mágicas y ciencia ficción, libros que estimo más que mi ducado, y Fernando... ah sí, ya te hablaré de ese joven y de los planes que tengo para ti. Miranda ¿otra vez dormida? ¡Rayos! Creo que la eduqué demasiado bien. (Grita) ¡Ven, lacayo! No tengo tiempo que perder. ¡Aparezca mi fiel servidor! ¡Ven, dulce lacayo podrido!

Entra Ariel casi sin aliento.

ARIEL: ¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay! Salve, maestro. Aquí estoy para cumplir con tus deseos. Ordena, y así lo haré con mucho gusto. Si quieres, volaré por los aires, o me sumergiré en el fuego, cabalgaré las nubes hechas de rulitos blancos o me desplazaré sobre los océanos. ¡Ordena, maestro, y así lo haré!

PRÓSPERO: Por ahora, ordeno que te calmes. Nada de excesos. ¿Cómo te salió la tempestad que te encomendé?

ARIEL: (*Con la voz ronca de satisfacción*) ¡Bárbara, maestro, verdaderamente bárbara! ¡Yo he obrado maravillas! Ay, qué nervioso me puse, flotando en el aire sobre el navío real, dividiéndome en dos para prender fuego a la proa y a la popa a la vez, a las velas y al casco: un verdadero pirómano. Maestro, el fuego que hice yo, ¡qué fuego! (risa histérica). Dos estallidos de las detonaciones sulfúreas los asustaron tanto a los pobres, ¡oh, que no hubo uno solo que no hiciera algo en desesperación! ¡Qué excitante, maestro, qué maravilloso! ¡Tártaro, fue! Fernando, el delicado hijo del Rey, fue el primero en saltar a tierra firme cuando su barco incendiado se aproximó a la playa. El pobre pibe real gritaba: “Dios mío, socorro, me acudan, el infierno quedó vacío y todos los diablos están aquí conmigo, socorro, socorro!” Pobrecito.

PRÓSPERO: Muy bien, Ariel, eres un genio. ¿Y ahora dónde están?

ARIEL: Todos muy bien, no se ha perdido ni un pelo de su cabello, ni el brillo de sus joyas y vestidos... todo europeo, modelos hermosísimos, patrón... Siguiendo tus órdenes, los hice dormir a todos, lo que no fue difícil porque estaban muy cansados, y los desparramé por la isla, en pequeños grupos aislados...

PRÓSPERO: Tengo un nuevo trabajo para ti...

ARIEL: ¡Ay, Maestro, tú no me puedes hacer eso a mí! ¡No, no y no! ¡Decididamente no, nunca, nunca más! Tú me lo habías prometido, Maestro, o ¿ya no te acuerdas? ¿Ya no te acuerdas, gracioso señor? ¿A ver, qué te pedí yo? A ver, ¿qué te pedí?

PRÓSPERO: Di, malhumorado, ¿qué me pediste? Pero despacio, despacito...

ARIEL: ¡Mi libertad! Nada más, nada menos: mi li-ber-ta-d. (*Pronuncia bien la “d” final*) Más despacio es imposible...

PRÓSPERO: Y yo te la voy a conceder, pero no antes de que se cumpla tu tiempo de servidumbre.

ARIEL: Pero ya casi pasó un año...

PRÓSPERO: ¿Ya te olvidaste de qué horribles suplicios te salvé?

ARIEL: No, no y no. ¡Pero no tiene nada que ver, no tiene!

PRÓSPERO: ¿Te has olvidado de Sicorax?

ARIEL: (*Grita desesperado con el recuerdo*) ¡¡Ahhhh!! ¡Aquella bruja! ¡Oh! ¡Claro que no! ¿Cómo me voy a olvidar? ¡Nunca! ¡Cómo me torturaba! ¡Cómo me hacía padecer dolores atroces!

PRÓSPERO: Te refresco la memoria: te voy a contar las torturas que sufrías. Tus gemidos hacían ladrar a las serpientes y enfurecían los bichos perezosos.

ARIEL: ¡Basta! ¡Basta! ¡Ahhh! ¡Basta!

PRÓSPERO: La negra Sicorax te hacía trabajar en el campo, arar la tierra, sembrar la caña... A ti, un hombre siempre tan delicado... tan sensible... labrando la tierra como cualquiera... cosechando...

ARIEL: ¡Ahhhhhh! (*Próspero lo persigue con el recuerdo cruel*)

PRÓSPERO: Moler el azúcar, construir tu propia casa, estudiar por las noches, en fin, ¡eran esas tus horribles torturas! ¡Ella te hacía trabajar para comer! ¡Imperdonable!

ARIEL: (*Desmayado*) ¡Ay, Maestro, no digas más! Seré tu esclavo por toda mi vida. (*Canta*)

CANCIÓN DE HORROR AL TRABAJO

Toda mi vida seré tu lacayo,

todo mi amor lo tendrás;

pero que nunca tengan mis manos

que trabajar; mi guardián serás.

¡Seré tu lacayo toda mi vida!

Ay, Maestro, ¡qué horror al trabajo!

Ay, Maestro ¡me darás tu guarida!

Y el trabajo que se vaya al carajo...

(Hablando) Ay, qué horror, ¡cállate boca, no digas más!

PRÓSPERO: Qué diferente eres de Calibán, el hijo de la bruja, el monstruo, el salvaje, indígena, criatura, mono, ¡escarabajo!

ARIEL: No me hables de esas personas. ¡Qué debo hacer, Maestro, dime!

PRÓSPERO: Algo que te va a gustar mucho. ¡Te vas a disfrazar de ninfa del mar!

ARIEL: ¡Ah! ¿Yo, una ninfa? ¡Qué ocurrencia!

PRÓSPERO: Y no serás visible a no ser para mí y para ti. Creo que a nadie más le gustará mirarte. ¡Invisible, pues, para todos los demás!

ARIEL: Ah, patroncito, qué divertido es servirte. Voy y vuelvo con la rapidez de un rayo que me parta. ¡Adiós! (*Sale como un bailarín*)

PRÓSPERO: Despiértate, Miranda, vamos ahora a hablar a Calibán.

MIRANDA: Ay, padre, no me gusta ese hombre.

PRÓSPERO: A mí tampoco, pero él nos hace servicios, nos busca la leña y hace otros trabajos pesados. ¡Ven, Calibán!

CALIBÁN: (*Desde dentro*) ¡Hay mucha leña ahí dentro! ¡Basta, explotador miserable!

PRÓSPERO: ¡Ven, igual, sapo repulsivo! ¡Tienes más trabajo que hacer! (*Entra Ariel vestido de ninfa del mar, etéreo, bailando con música*) ¡Qué sublime aparición! Baja, que te quiero hablar al oído. (*Baja Ariel*)

ARIEL: Así será, señor mío. (*Sale*) Ho ho ho...

PRÓSPERO: Y ahora tú, venenoso esclavo, engendrado por el diablo en el vientre de tu horrible madre, ¡ven que te estoy llamando! (*Entra Calibán*)

CALIBÁN: ¡Que el aire podrido que mi madre barría con pluma de cuervo desde el infecto pantanal, caiga sobre ustedes dos! ¡Que un viento de avispas sople sobre ustedes y les cubra la piel de úlceras!

MIRANDA: ¡Bzbzbz!

PRÓSPERO: ¡Por eso que dices, los erizos se alimentarán con tu carne inmunda! Tu piel será acribillada por tantas picaduras como un panal de miel y cada agujero te dolerá más que si fueran hechos por las abejas.

CALIBÁN: ¡Esta isla me pertenece y tú me la has robado! ¡Cuando viniste por primera vez, yo creí en ti y tú me corrompiste! ¡Me diste todo lo superfluo y yo te di mis tierras! ¡Me diste collares, espejos y anillos y yo te regalé mis ríos, mis playas, mis campos! ¡Que sobre ti caigan todas las maldiciones de la tierra! ¡Que te maten los escarabajos, sapos y murciélagos! ¡Tú reinas en mi isla y yo soy esclavo en mi país!

PRÓSPERO: ¡Mentiroso! A ti te pueden conmovier los latigazos, nunca la bondad. Tú eres estiércol y yo te he tratado humanamente; ¡hasta en mi casa te recibí, hasta que intentaste violar el honor de mi hija!

CALIBÁN: Y si no fuera porque apareciste, yo hubiera poblado la isla con multitudes de pequeños calibanes...

MIRANDA: Anhanhanhann...

PRÓSPERO: ¡Malagradecido! ¡Yo todo te he enseñado! ¡Hasta la lengua que hablas, te la enseñé yo!

CALIBÁN: Tú me enseñaste tu lengua y yo te lo agradezco: así te puedo maldecir en tu propia lengua, para que me comprendas. (*Música de inspiración norteamericana, gritos, sonidos desesperados, guitarra eléctrica.*)

Cambia la luz, ahora fuerte. Calibán empieza a hablar dentro del ritmo. Puede agarrar un micrófono) Me enseñaste tu música, gracias; ¡puedes cantar y bailar conmigo! ¡Yo te quiero maldecir, pero tú dices que eres bueno! ¡Pero supongamos que Próspero no fuera Próspero, que fuera otro! Y supongamos que ese otro, que no es Próspero, me odiara porque soy dueño de mi país. ¡Y que viniera con sus navíos y bloqueara mis tierras con sus barcos y sus minas explosivas! ¡Que sobre mis hermanos lanzara bombas de fósforo encendido para quemar las carnes de mis hermanos y hermanas, obligándolos a que se quedaran dentro del agua para poder sobrevivir! Si todo esto fuera verdad, seguro que cantarías junto conmigo, “que todas las plagas del mundo caigan sobre los invasores” (Canta)

QUE TODAS LAS PLAGAS DEL MUNDO CAIGAN SOBRE LOS INVASORES

Que todas las plagas del mundo caigan sobre los invasores.

*Que sean sus ciudades destruidas
por huracanes, vientos y ciclones.*

*¡Que se infesten sus playas
de pirañas y tiburones!*

Que todos los males azoten a los invasores.

*Que el agua de sus ríos se apesten
del cuerpo podrido de su ganado;
que se atragante cada soldado
con las bombas que ha explotado!*

*Que en sus montañas revienten volcanes
escupiendo sus lavas calientes,
que ahoguen a los ricos
y a todos sus parientes.*

CALIBÁN: *(Hablando, mientras sigue el coro cantando la música, a bocca chiusa!)* ¿Por qué te asustas, Próspero? ¡Nada pido contra ellos que no hayan hecho en contra de nosotros! ¡Y todavía no pedí a Dios que rompa sus diques para ahogar sus ciudades!

¹ En la ópera italiana, es una técnica en la cual se canta con la boca cerrada. (N. del E.)

CORO: *Que Dios los ahogue,
que rompa sus diques:
que nadie se salve,
ni un dedo meñique.*

CALIBÁN: *(Hablando con ritmo)* Todavía no pedí a Dios que les devuelva todos los males que causaron a mis hermanos y hermanas. ¿Por qué te asustas, Próspero, todavía no he empezado?

CORO: *Back on you, back on you!
Back on you, back on you!
All your bombs, your pale face,
Back on you!
Your lazy dogs, back on you!
Your pale face, your deadly dogs,
You sicky brains, your bloody dogs,
all your bombs, you dogs, you,
back on you, back on you!
You'll get your pay,
one day, one day,
you'll get your pay, one day!*

CALIBÁN: *(Hablando con el coro, que canta junto a él)* ¿Y para sus jueces?

CORO: *A los jueces de su Tribunal,
chicos cerebros perversos,
llenos de alevosía,
que pasan sentencia fatal
contra el pobre, el que trabaja,
pero al que tiene caudal
lo absuelve ligero,
¡que se llenen sus cerebros
de todo cáncer mortal!*

CALIBÁN: ¿Y a sus ministros? ¿Qué mal? ¿Qué mal?

CORO: *Que se sequen sus manos,
que se cieguen sus ojos,
que escupan sus lenguas,
que caguen sus tripas,
que se acorten sus piernas,
se joroben sus espaldas,
que eso les pase a todos,
¡a eso Dios los destina!*

CALIBÁN: *¿Y para la gendarmería,
qué mal le podemos desear, qué mal?*

CORO: *Que nunca recobren la inteligencia.
Solo bestias son capaces de su agencia.
Que nunca recobren la inteligencia.*

CALIBÁN: *¿Y a su jefe?*

CORO: *Tendrá uno, o muchos tendrá,
¿Qué mal le podemos desear?
¿Que sufra por todos los pueblos
que cruel manda matar?*

CALIBÁN: *Y ahora al presidente,
un criminal indecente,
quiero que tenga una úlcera
que le coma el duodeno,
hemorroides en culo y boca,
¡que no lo deje sereno!
Que se transforme su lengua
en culebra venenosa,
que pinche sus ojos
con fuerza espantosa.
Que grite, orine y se cague,
que sufra y no las aguante;
que de toda enfermedad
tenga dosis elefante:*

*Hepatitis, laringitis, furunculosis,
verminosis, tuberculosis, apendicitis,
amigdalitis, nefritis y cirrosis,
trombosis, esclerosis y meningitis.*

*Quiero que le caiga la nariz,
el pene, la oreja,
no se escape por un triz;*

*Let it blow,
¡it must be so!*

*let him blow,
¡let him blow!*

*Up, up, up,
¡Go up and blow!*

*Up, up, up,
¡Go up and blow!*

*CALIBÁN: ¡Que vaya vivo al infierno
que sufra todo dolor,
que pague todas las muertes
de que fue el causador!
¡A todos sus agentes
al brutal imperialismo
que lo destruya ya
un colosal cataclismo! (bis, con el coro)*

Bruscamente se apaga la luz de show musical, silencio largo.

*CALIBÁN: Señor, esta es tu lengua. Tú me enseñaste a hablarla y
yo te lo agradezco.*

*PRÓSPERO: ¡Fuera de aquí, maldita semilla de bruja! (Se acuerda)
Y vuelve con leña.*

CALIBÁN: Maldito. (Sale)

*PRÓSPERO: Miranda, hola querida: en mi lengua se pueden cantar
cantos más suaves. Ven, Ariel, canta algo dulce (Entra Ariel, Fernando
lo sigue desde lejos)*

ARIEL: (Canta)

CANCIÓN DE LA LIBERTAD BURGUESA

*Antes yo era esclavo,
hombre libre soy ahora:
no trabajo, no hago nada,
nada más mi alma ahora.
Libre como el viento, libre,
cogiendo las plantas y flores,
cogiendo las flores y frutas,
Lejos están mis dolores.
cogiendo, vida, cogiendo,
trabajen otros por mí:
son muchos los que trabajan,
mi vida me gusta así.*

PRÓSPERO: Sí, muchas cosas distintas se pueden decir con la misma lengua.

FERNANDO: (*De lejos, como hipnotizado*) ¿De dónde viene esta música tan celestial? Oh, qué dulce melodía... ¿A qué plantas estarán cogiendo, a qué flores? Ay, vida mía, y yo tan solitario...

ARIEL: (*Escondido de Fernando*) Soy una ninfa del mar, nadie me puede ver, pero yo a todos veo, desde lejos... Desde aquí, veo a tu padre, pierden, a su esqueleto... sus ojos ahora son perlas... sus cabellos, algas marinas... se murió tu padre...

FERNANDO: Pobre papá. No lo creo, no es verdad, no puede ser...

PRÓSPERO: (*A Miranda, como hipnotizada*) ¿Dime qué ves?

MIRANDA: Un espíritu, algo divino, porque en la naturaleza nunca se ha visto figura tan hermosa...

PRÓSPERO: Ay, que todo marcha como deseaba mi corazón...

FERNANDO: (*Viendo a Miranda*) Ah, esta es, por cierto, la diosa a quien cantaban antes. Le cantaré yo también. (*Cantan los dos*)

DUETO DEL PRECIO DE LA VIRGINIDAD

FERNANDO: *Buena tempestad me hizo
conocer mujer hermosa;
blanca luna en el cielo
triste suspira envidiosa.
Dime bella si eres virgen,*

Me caso serás mi diosa.

MIRANDA: *Miranda me llamo señor.*

FERNANDO: *Fernando, tu servidor.*

MIRANDA: *Respondo vuestra pregunta:*

Virgen soy por todas;

Si no hay hombres por acá,

¿Cómo no serlo? ¿Con qué arte me pudiera hacer florir² mi boca, mi culo y pechos?

¡Si me pides consentir,

llévame, y ya está hecho!

FERNANDO: *A eso vengo, criatura,*

que mi deseo me apura

MIRANDA: *No, no, no, querido, no.*

Antes tengo que saber,

qué ventajas sacaré

Si a ti me doy por mujer...

FERNANDO: *¡Serás diosa amada amante,*

tendrás mi amor constante!

MIRANDA: *Quiero algo más pujante:*

Amor se vuela al instante.

FERNANDO: *¡Soy príncipe y tú, princesa!*

Tuya será mi realeza,

y si muere mi papá...

¡Reina muy pronto serás!

MIRANDA: *¡Si eso es verdad,*

mi virginidad,

¡ay! tuya será,

¡Si eso es verdad!

MIRANDA: *¡Que muera papá,*

que muera papá!

MIRANDA: *Que muera, que muera,*

que muera y ya está.

FERNANDO: *Que muera mi madre,*

mi madre que muera.

MIRANDA: *Ramera, ramera,*

que muera y ya está.

² Sic. Florir (portugués) en español significa "florecer". (N. del E.)

FERNANDO: ¡Tú serás mi reina!

MIRANDA: ¡Tú serás mi rey! (Él avanza, ella se defiende)

*Pero antes, mi tesoro,
hay que cumplir con la ley. (Muestra el dedo pronto para el anillo de
noviazgo)*

ARIEL: (De lejos) Tu papá ya se murió,

El morzal³ me lo contó.

FERNANDO: ¡Qué lindo, murió mi papá,

papá, papá, papá!

El trono de Nápoles

vacante está.

*Papá, papá. (Siguen el dueto operísticamente, repiten los mismos versos,
hasta que entra brutalmente PRÓSPERO e interrumpe la fiesta)*

PRÓSPERO: ¡Pará, pará la mano! ¡A mi hija no se la vas a llevar así
nomás! ¡Bestia peluda! ¡Sacá la pata de encima! ¿Tú qué te crees? Si
te oyera el rey de Nápoles...

FERNANDO: ¡Le roi est mort! ¡Moi même, Fernando! ¡Roi de
toute l'Italie!

PRÓSPERO: ¡Cállate la boca, boludo! ¿Vos qué sabes?

MIRANDA: ¿Por qué le hablas así tan duramente, papi, papito
querido de mi corazón? ¡Este es el tercer hombre que yo he visto y el
primero por quien suspiro!

PRÓSPERO: ¿Y vos qué sabes de hombres? ¡Un día sí, vas a descubrir
un mundo nuevo, admirable, maravilloso, pero no ahora! ¡Y usted,
muy señor mío, está aquí usurpando un título que no le pertenece y
ha venido como un espía a mi isla para robarme mi tesoro! ¡Así que,
en guardia!

FERNANDO: ¡Socorro! ¡Que venga mi servidumbre! ¡Aiuto!

PRÓSPERO: Te voy a atar de pies y manos, beberás agua salada y
tus alimentos serán los moluscos, raíces secas y piedras de las rocas y
te haré trabajar como un negro, de sol a sol, hasta que te mueras de
cansancio y de hambre.

MIRANDA: Hacelo mi amor, por mi amor aguanta todo eso, y más
si podés.

³ Sic. Posiblemente un error en la digitación. Quizás la palabra fuera "zorzal", refiriéndose a un ave. (N. del E.)

FERNANDO: Sí, sí cómo no, mi amor, y si me mete una escoba por el culo, puedo barrer las islas...

MIRANDA: Si pasas por esta dura prueba, mi padre en fin te concederá mi mano. Adiós. (*Sale volando como una bailarina*)

PRÓSPERO: ¡A trabajar, estúpido! (*Sale Fernando*) Todo salió como yo quería. Pronto serás libre, Ariel. Lo hiciste todo mejor de lo que yo esperaba.

ARIEL: Gracias, Maestro. (*Salen los dos*)

LUNA PEQUEÑA Y CAMINATA PELIGROSA

Augusto Boal

Traducción y notas de Thelma Cuervo

1. LA DESPEDIDA¹

COMANDANTE: Vuelvo al camino con mi escudo. Hace cosa de diez años escribí otra carta de despedida. Me quejaba de no ser mejor soldado y mejor médico. Lo segundo ya no me interesa y soldado no soy tan malo. *(Pausa)* En mí nada cambió. Creo en la lucha armada como única solución para los pueblos que luchan por la libertad y soy consecuente con mis creencias. Y si un día muriere, sepan todos que medí el alcance de mis actos, y que me considero apenas un soldado en el gran ejército del pueblo. *(Pausa)* En cualquier lugar que me sorprenda la muerte sea bienvenida: Nuestro grito de guerra llegará siempre a un oído receptivo, siempre se extenderá otra mano para empuñar nuestro fusil, y siempre otros hombres se apresurarán a cantar nuestros gritos de guerra y de victoria.

2. EL PELIGRO

CURINGA: Siempre nos preocupamos con la posibilidad de que ese temperamento, ese modo tan suyo de estar presente en los momentos de peligro pudiera conducirlo a la muerte en no importa cuál combate.

ACTOR: Los numerosos insectos, las moscas gigantes y los mosquitos, las arañas, pican a los hombres en medio de un silencio general.

CURINGA: La verdad hay siempre un periodo en el que son tantos los que desean entrar en una guerrilla que ni siquiera existen armas para tanta gente.

ACTOR: El polvo y las picaduras de los insectos transforman la piel del ser humano en un manto de miseria.

¹ La mayor parte corresponde a la carta de despedida del Che a sus padres, escrita en 1965.

CURINGA: Una vez que descubren que serán obligados a marchar, a escalar montañas, a sufrir, a pasar hambre, muchos aprovechan la primera ocasión para desistir. El desertor siempre es un traidor.

3. ANTONIO RODRÍGUEZ FLORES: *EL DESERTOR*

A. R. F.: Comandante, ¿será necesaria la lucha armada?

COMANDANTE: En la historia no hay un solo ejemplo de una clase dominante que haya abdicado del poder gentilmente.

A.R.F.: Pero nosotros somos tan pocos. Somos dieciocho en las montañas.

COMANDANTE: Si nosotros fuésemos solamente tantos cuántos somos sería mejor desistir. Y si continuáramos seríamos bandidos. Pero nosotros somos el pueblo entero, por eso vamos a vencer.

A.R.F.: Pero nosotros no sabemos ni hacer la guerra.

COMANDANTE: El arte de la guerra se aprende haciendo la guerra. Ningún pueblo puede desear la libertad sin desear la lucha. La guerra puede comenzar ahora o más tarde, pero que nadie se engañe: ningún país será liberado sin luchar. El odio como factor de lucha, el odio intransigente al enemigo que lleva al guerrillero más allá de las limitaciones naturales del ser humano. Nuestros soldados tienen que ser así: un pueblo sin odio no triunfa de un enemigo brutal.

A.R.F.: Muerte.

COMANDANTE: En un combate la muerte está tantas veces presente que la victoria es un mito que solo un verdadero combatiente puede soñar.

CURINGA: Absolutamente nadie puede espantarse de haber sido él uno de los primeros que cayeran durante el combate, lo contrario sí habría sido un milagro.

LOCUTOR: Sabemos de buena fuente que el comandante está vivo y aún estamos más seguros de que está cercado.

CURINGA: Un desertor es, antes que todo, un revolucionario desmoralizado, o un pseudorrevolucionario que deseó jugar a la revolución.

4. *LA VIEJA DE LAS CABRAS*

VIEJA: Yo no sé nada. Hace mucho tiempo que no veo soldados. Los soldados no se ven por aquí.

LOCUTOR: El ejército cerca a los guerrilleros en un valle entre dos colinas cuya extensión todavía no fue definida.

VIEJA: El pueblo aquí no quiere guerra. Aquí el pueblo quiere vivir en paz. Hace mucho tiempo que conseguimos eso: nosotros vivimos en paz.

COMANDANTE: ¿Vivimos en paz? Hace veinte años que vivimos en paz. Es verdad que las grandes potencias todavía no se desintegran, el mundo no explotó. Pero dos tercios de la humanidad están desnutridos, sesenta por ciento de los niños del mundo mueren antes de abrir los ojos. Esta es nuestra paz miserable. Aquí solo se poseen hambre y enfermedad.

VIEJA: ¿Y la tierra, mi pedazo de tierra, mi tierra?

COMANDANTE: Solo es mía la tierra que riego con mi sangre.

LOCUTOR: Los dos extremos del valle, que es una especie de barranco, fueron ocupados por soldados especializados en la lucha en bosques vírgenes. Muchos de ellos fueron entrenados por consejeros extranjeros, algunos de ellos fueron entrenados en la Guerra de Vietnam.

COMANDANTE: A lo largo podemos ver dos elevaciones en el terreno y marchamos en dirección a ese lugar. Somos diecisiete y caminamos bajo una luna muy pequeña. La caminata fue peligrosa y dejamos muchas huellas por el camino.

5. EL COMBATE Y LA PRISIÓN

LOCUTOR: El comandante y sus dieciséis camaradas están cercados, las altas autoridades afirman que el comandante no saldrá vivo. La metralleta en manos del comandante disparaba hacía ya dos horas sin parar. Estaba caliente y él la sostenía por encima del gatillo como un pañuelo roto. Como él sus dieciséis hombres disparaban sin parar. El fin estaba próximo.

ACTOR: Después de tres horas de lucha los combatientes intentan un movimiento de retirada. El comandante corre de un punto a otro, quiere alcanzar el grupo de adelante. Una ráfaga de metralleta lo derrumba en medio del camino. Él se estremece, todavía consigue arrastrarse algunos metros, para.

CURINGA: Evidentemente todos aquellos que conocieron al comandante y nosotros sabemos que no existía ninguna manera de capturarlo vivo, a menos que él estuviera inconsciente.

LOCUTOR: Sus camaradas al verlo caído, al verlo en peligro ofrecieron un combate prolongado de tal manera que fue más allá de cualquier límite en esas circunstancias.

6. DIÁLOGOS EN BUSCA DE LA VERDAD

CAPITÁN: Yo combatí contra el comandante el último día de su vida. Yo lo tomé prisionero —Desde marzo ya mató usted más de 50 soldados, es usted un criminal.

COMANDANTE: Desde marzo los soldados mataron más de 50 trabajadores de las minas y desde siempre más de 50 niños mueren de hambre cada mes.

REPORTERO: ¿Cuál fue su emoción cuando descubrió haber capturado al combatiente más famoso del mundo?

CAPITÁN: Yo ni sabía que era él, no tuve tiempo ni de pensar. Estaba herido y casi no se podía mover. Pero podía hablar.

COMANDANTE: ¿En qué país amigo aprendió a combatir?

CAPITÁN: Of course... I... (*Interrumpe... Pausa*)

REPORTERO: ¿Vio alguna herida en el pecho del comandante cerca del corazón?

CAPITÁN: Están diciendo por ahí que fuimos nosotros quienes lo matamos. Pero no es verdad. Nosotros somos soldados, nosotros no ajusticiamos a nadie.

REPORTERO: Pero todo el mundo vio una herida a la altura del corazón.

TENIENTE: Fui yo quien cuidó de él después del combate. Limpié todas sus heridas, pero en el pecho no había ninguna. Después todavía estuvo conversando con el coronel. Hasta discutieron.

SOLDADO: Eso es verdad, yo vi. Estaba lejos... no conseguí escuchar mucha cosa.

CORONEL: Esto es suyo. (*Muestra la botonadura al comandante*)

COMANDANTE: Sí. Quería que fueran entregadas a mi hijo.

CORONEL: Ustedes son unos ladrones. Todo lo que tienen va a ser distribuido por mis soldados.

SOLDADO: El coronel estuvo mucho tiempo con el comandante. Discutieron más de dos horas sobre el imperialismo. Después el comandante se levantó y sin levantar la voz le dio una cachetada al coronel. Después el coronel se levantó y se fue. (*Se mima la acción*)

REPORTERO: ¿Es verdad, coronel, que el comandante lo trató de forma descortés?

CORONEL: Es un canalla.

REPORTERO: Él estaba herido: ¿por qué no fue trasladado a un hospital en la ciudad?

CORONEL: Estaba esperando instrucciones del gobierno.

REPORTERO: Un proceso militar habría sido el procedimiento normal.

CORONEL: Aunque murió, procesar a un hombre como él podía ser un tiro por la culata.

COMANDANTE: ¿Usted es profesora?

PROFESORA: Tuve miedo de ir, tuve miedo de encontrarme con un sujeto bruto. Pero encontré a un hombre de aspecto agradable, de mirada dulce y libertina a un mismo tiempo. No tuve valor para mirarlo directamente a los ojos.

COMANDANTE: En mi patria no existen escuelas como esta. Esto aquí parece una prisión.

PROFESORA: Somos un país pobre.

COMANDANTE: Ustedes son un pueblo pobre. Pero los gobernantes, los jefes militares y los oligarcas poseen mercedes y palacetes.

PROFESORA: ¿Usted vino de tan lejos para luchar en mi país?

COMANDANTE: Bolívar dijo que nuestra patria es la América entera.

SOLDADO: Tiene mucho coraje con ellos, ¿no?

COMANDANTE: Existe un pueblo, un pueblo pequeño que está solo. Continúa luchando contra la mayor fuerza del mundo. Necesitamos entender esto: No se trata de desear éxitos al agredido, se trata de correr la misma suerte, acompañarlo en la muerte o en la victoria.

SOLDADO: Pero por qué luchar aquí. Aquí todo está tranquilo, reina la paz.

COMANDANTE: Es necesario levantar en armas dos, tres, muchos pueblos pequeños que luchen. El país enemigo del género humano consigue dominar la humanidad no tanto por la enorme fuerza que posee sino por el miedo que sentimos. Si consiguiéremos vencer nuestro propio miedo, conseguiremos vencer al enemigo.

REPORTERO: El comandante fue capturado vivo el domingo en la tarde. Permaneció vivo hasta el lunes por la mañana. Pregunta: ¿qué fue lo que sucedió durante todo ese tiempo?

CORONEL: Algunas cosas deben permanecer secretas por cuestiones de seguridad. (*Gritos*)

SOLDADO: Yo también quiero entrar.

SOLDADO 2: Yo voy adelante.

SOLDADO: No, Tú te quedas con los otros dos.

SOLDADO: Yo tengo derecho.

SOLDADO: Primero yo. *(El comandante se levanta. Entra el coronel seguido de dos soldados)*

CORONEL: Siéntese.

COMANDANTE: ¿Por qué si vas a matarme?

CORONEL: No. Yo no.

Silencio. El coronel mira al suelo. Los tres soldados sujetan al comandante. El coronel les da la espalda y camina unos pasos distanciándose del comandante. Dispara tres veces. El comandante cae. Los soldados quedan paralizados. Después de algunos segundos los soldados dando gritos disparan sus armas.

ACTOR: La muerte del comandante es dolorosamente verdadera.

CURINGA: La muerte del comandante es dolorosamente cierta. No queremos sacar ventaja de la duda, de la mentira. El miedo a la verdad y la complicidad con cualquier ilusión, con no importa cuál mentira, no fueron jamás las armas del pueblo. ¿No somos precisamente nosotros, los revolucionarios, que amamos el valor del ejemplo, el valor de los principios morales? ¿No somos nosotros, los revolucionarios, los primeros en conocer lo que hay de efímero en la vida física de los hombres y de durable en las ideas, en la conducta, en el ejemplo de los hombres? El comandante fue eliminado físicamente, pero nadie podrá eliminar el terrible impacto de su ejemplo, de su conducta, de su linaje revolucionario y heroico. Los imperialistas conocen la fuerza del ejemplo. Por eso es lógico que sientan una profunda angustia.

HUASI: El comandante no quiere lágrimas: urgen balas concretas, llorar en su nombre es una gran traición. Que no se bajen las banderas a media asta, al contrario, que todas las banderas se levanten más alto que nunca. Solo los asesinos se ponen de luto. Pues su propia muerte está ahora más cerca y más próxima.

COMANDANTE: Usted vendrá con nosotros a ese funeral.

CURINGA: Si quisiéramos expresar cómo deseamos que fueran nuestros compañeros, debemos decir: sean como él; si quisiéramos expresar cómo deseamos que sean los hombres de generaciones futuras, debemos decir: sean como él. Si quisiéramos expresar cómo deseamos que se eduquen nuestros hijos, debemos decir sin vacilación de ninguna índole: queremos que se eduquen con su espíritu. Si quisiéramos un modelo de hombre que no pertenece a este mundo, un modelo de

hombre que pertenece al futuro, de corazón yo digo que este modelo, sin ninguna mancha en su conducta, este modelo era él.

CORTÁZAR:² Pido lo imposible, lo más inmerecido: pido que sea su voz la que aquí se oiga, que sea su mano la que escriba estas líneas. Sé que es absurdo e imposible y por eso mismo creo que él escribió esto conmigo; porque nadie supo mejor que él hasta qué punto lo absurdo y lo imposible serán un día la realidad de los hombres, el futuro por cuya conquista él dio su joven y maravillosa vida. Usa entonces mi mano una vez más, hermano. De nada les valdrá que te hayan cortado los dedos. De nada les habrá valido que te hayan asesinado. Toma mi mano y escribe. Todo lo que todavía me falta por decir y hacer lo diré, lo haré siempre contigo a mi lado. Solo así tendrá sentido continuar viviendo.

² En su mayoría el texto corresponde a "Mensaje al hermano", escrito por Julio Cortázar.

Teatro y estética del oprimido. Homenaje a Augusto Boal, volumen 11 de la Colección La Fuente, se terminó de imprimir en mayo de 2016 en los talleres de El Errante Editor, SA de CV Privada Emiliano Zapata 5947, San Baltazar Campeche, Puebla, Pue. Se tiraron 500 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Marco Antonio Menéndez Casillas. Imagen de portada: *Augusto Boal*, escultura y fotografía realizadas expresamente para la edición de este libro por César Cepeda.



Este libro inaugura la serie Homenaje de la Colección La Fuente. Con él se busca reconocer, de manera particular, al pensador, dramaturgo y director brasileño Augusto Boal (1931-2009), creador del teatro y la estética del oprimido, genuina aportación cultural latinoamericana que mucho tiene que ver con ese particular lugar de enunciación que es Nuestra América y sus siempre actuales expectativas emancipadoras. El libro fue precedido y nutrido por un Coloquio que en mayo de 2014 reunió a importantes especialistas y seguidores del legado teórico-práctico de Boal y que tuvo como tema principal el del rescate y la continuación de su obra. Incluye los más importantes trabajos allí presentados, junto a un estudio biográfico, una contribución enviada por su hijo, una entrevista a su esposa y dos obras del propio Boal que (una parcialmente y la otra de manera completa) se publican por primera vez.

En alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, *La Fuente* es el título general de la colección de publicaciones sobre estética y arte de la BUAP que compendia y da a conocer los principales resultados investigativos de profesores, colaboradores, estudiantes y egresados.

ISBN: 978-607-525-059-5



9 786075 250595

