

5-2013

Las teorías dramáticas de Augusto Boal

Luis Chesney-Lawrence
Universidad Central de Venezuela

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Chesney-Lawrence, Luis. (2013) "Las teorías dramáticas de Augusto Boal," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 26, pp. 25-55.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

Luis Chesney-Lawrence

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

Este artículo examina los trabajos de Augusto Boal que tienen que ver con sus ideas y discursos sobre la escena popular e, incluso, su pensamiento sobre la historia del teatro universal. En este sentido se estudian el sistema comodín, sus categorías sobre el teatro popular y técnicas del mismo, el teatro del oprimido, y su poética y el teatro como lenguaje alfabetizador.

PALABRAS CLAVE

Augusto Boal; Sistema Comodín; teatro popular; Teatro del Oprimido; teatro-foro; teatro invisible.

INTRODUCCIÓN

Considerado uno de los nombres más relevantes del teatro mundial, sus teorías sobre el Teatro del oprimido y sus técnicas han generado gran controversia entre los críticos de teatro, estudiosos de Brecht y dramaturgos, por los conceptos que las sustentan y por las formas con que ha experimentado, la mayor parte de las cuales han sido también reconocidas como exitosas.

Por eso, su paso por el Teatro Arena en los años cincuenta, así como su experiencia luego en Argentina, Perú, y en Latinoamérica, en Portugal, Francia y otros países europeos, se cuenta entre las más serias tentativas por renovar el teatro, primero en América Latina y luego, con perspectivas universales.

En definitiva, en estos años de intenso trabajo se ha ido forjando todo un sistema conceptual que ha ido modelando una verdadera teoría dramática, novedoso, sobre formas y contenidos teatrales así como de técnicas prácticas, que

han tenido como centro de preocupación el que todos hagan teatro y el que el teatro sirva para liberar al hombre de sus diferentes opresiones políticas, sociales, hogareñas y, en general, de todo tipo.

Por lo antes dicho, el objetivo central de este artículo es el de conocer las principales manifestaciones que emergen de las teorías dramáticas de Augusto Boal, en el período que va desde sus inicios en el Teatro Arena en 1956 hasta sus exposiciones en Europa, aparecidas en 1986, hasta sus últimos libros ya producidos en Brasil.

La obra teórica de Boal que sirvió de base para esta investigación sigue la secuencia de sus libros: el primero *Las categorías del teatro popular*, aparece en 1974 (con reediciones en 1973 y 1974); también en 1974 aparece *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*; luego *Técnicas del teatro popular* (1975) y *200 ejercicios y juegos para el actor y no actor con ganas de hacer algo a través del teatro* (1975); y en 1978, *Teatro del oprimido*, volumen 2, en francés, que sería traducido luego al español en 1980; en 1985, *Documents of the theatre of the oppressed*, en el Reino Unido. Sus obras dramáticas fueron publicadas en Brasil en 1986 y se han seguido publicando nuevas ediciones de sus libros prácticos y teóricos hasta el 2000, fecha del cierre de esta investigación.

Además, se cuenta con un valioso aporte de entrevistas de estudiosos de su obra como Charles B. Driskell (1975), Fernando Peixoto (1976), Edgard Quiles (1984) o Sabato Magaldi (1986), que han escrito artículos en las más importantes revistas del teatro latinoamericano y universal, todo lo cual constituye un volumen de información relevante, serio y de primera magnitud, con lo cual se han podido analizar sus teorías dramáticas en forma detallada y con la debida integridad.

El esquema de presentación de esta investigación contempla el examen en detalle de sus teorías, desde sus primeras proposiciones sobre el sistema comodín, el estudio de sus categorías del teatro popular y del teatro periódico, y la propuesta del teatro del oprimido, que cierra su ciclo de teorías dramáticas. La investigación finaliza con un capítulo de conclusiones que condensa las principales características y proyecciones de sus teorías dramáticas.

EL SISTEMA COMODÍN

La etapa de los musicales del Arena, a partir de 1965, no fue sólo un nuevo eslabón en el crecimiento del teatro brasileiro, sino que también tuvo un significado mayor en

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

cuanto fue un momento de síntesis de los casi diez años de sus actividades teatrales. En este sentido, fue un instante de reflexión estética de la mayor importancia porque de él emerge una de las primeras innovaciones teóricas de Boal, como lo fue el denominado Sistema Comodín -en portugués, *Coringa* y en inglés, *joker*-, que surgiría a partir de las experiencias de la serie de obras *Arena conta...*

Durante el período 1956-1960, el Arena había utilizado ampliamente el realismo como convención, técnica y proceso escénico porque éste respondía a la necesidad teatral de mostrar en escena la vida brasileira. Para eso utilizó la fotografía y otros esquemas que le permitieron mostrar esa realidad tan deseada. Ahora, se trataba de buscar otra forma que diera respuesta a las necesidades estéticas de un teatro que trataba de influir en esa realidad y no sólo de reflejarla, aunque fuera correctamente. La puesta en escena de *Arena conta Zumbi*, la primera de la serie musical fue, tal vez, el mayor éxito artístico y de público logrado por el Teatro Arena y esto se debió a su carácter polémico, como lo dice Boal, “por su propuesta de rediscutir un importante episodio de la historia nacional, utilizando para ello una óptica moderna” (*Collages* 205). En lo estético, la propuesta destruyó algunas de las convenciones más tradicionales y arraigadas del teatro, que se mantenían por inercia, como lo fue el mencionado realismo. *Zumbi*, a decir del mismo Boal “desordenó el teatro” y su misión principal fue la de crear el caos.

Este caos fue formado por el uso de cuatro técnicas nuevas de montaje, que fueron las siguientes:

(1) *Desvinculación actor-personaje*. Siguiendo al teatro griego clásico que utilizaba en las tragedias a dos o tres actores que se alternaban al representar a todos los personajes, utilizando máscaras para no confundir al público, *Zumbi* también intentó la utilización de máscaras, pero no la tradicional, sino en una versión muy particular, como “el conjunto de las acciones y reacciones macanizadas del personaje” (*Collages* 206). Por ejemplo, la violencia del Rey Zumbi se mantenía como comportamiento mecanizado, independiente del actor que lo interpretaba.

(2) *Actores narradores*. Todos los actores interpretan todos los personajes. Con esto se lograba que el espectador dejara de ser pasivo y conociera diferentes versiones realizadas según el punto de vista de cada personaje, después se pasaba al plano del equipo, según criterios colectivos.

(3) *Eclecticismo de estilo*. Dentro del mismo espectáculo se pasaba del melodrama hasta lo circense y vodevillesco. Ante esto hubo que establecer un límite de frontera entre lo que se ha llamado la dignidad del arte y el hacer reír a cualquier precio. Igualmente, algunas escenas tendían al expresionismo y otras al realismo.

(4) *Inclusión de la música*. Se aprovechó la música, con su poder para preparar al público, lúdicamente, a recibir textos simplificados, como un grito heroico y retumbante, precedido del himno nacional. Esta fue la forma como se produjo esta síntesis que Boal explica al decir que “Zumbi tenía la misión artística de sintetizar las dos fases anteriores del desarrollo artístico del Teatro Arena” (*Collages* 209). De lo que se trataba era de sintetizar tanto lo singular (realismo) como lo universal (los clásicos). El resultado era lo particular: el Comodín.

El Comodín es un sistema creado por Boal en esta etapa para hacer teatro - tanto dramaturgia como puesta en escena-, que resume toda la experiencia acumulada del Arena. Sus metas fueron tanto de carácter estético como económico.

En lo estético, se planteaba la presentación, dentro del mismo espectáculo, de la obra y su análisis. Para esto se utilizaron varias formas yuxtapuestas: monólogos, coros, narrador, los que según Boal impusieron un camuflaje “con que se disfraza la verdadera intención” (*Collages* 214). El Comodín debía estar cerca del espectador, para lo cual era necesario enfriar sus explicaciones. Estas observaciones llevaron a presentar al espectador dos niveles diferentes de la representación: el de la fábula (que utiliza toda la convención teatral) y el de la “conferencia”, en el que el Comodín actúa como exegeta.

El segundo aspecto estético que se plantaba era el del estilo. En el Comodín cada escena se resolvió estéticamente según el problema que ella presentaba, con lo cual se evitaba lo que Boal pensaba que era un empobrecimiento de los procesos utilizados. El riesgo, era caer en lo opuesto, en una anarquía. Para evitar esto se acentuó lo de las “explicaciones”, de manera que este fuera el estilo general, dominante, de la obra, al cual los otros estilos hacen referencia. Esto condujo a que el sistema sólo buscara hacer obras de temas similares, fundamentalmente juicios, procesos, en los que la fragmentación del estilo no afecta su desarrollo general.

La última meta del sistema fue la relativa a la opción personaje-objeto y personaje-sujeto, que deviene de la clásica discusión entre las poéticas de Hegel y la

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

de Brecht. En el Comodín, señala Boal, “la estructura de los conflictos es siempre infraestructura, aunque los personajes no sean tan conscientes de este desarrollo subterráneo, es decir, aunque sean hegelianamente libres” (*Collages* 219). Esto significa, que se restaura la libertad del personaje-sujeto, en un contexto de análisis social. La coordinación de esa libertad, orienta su desarrollo e impide el caos subjetivo, lo que equivale a presentar el mundo sin un destino inexorable.

En cuanto a los aspectos económicos del sistema Comodín, éste permite presentar cualquier texto teniendo un número fijo de actores, independiente de la cantidad de personajes. Igual ocurre con la puesta en escena y con esto se logra reducir el costo total y por tanto, toda producción se hace más factible.

La segunda función es la del Comodín propiamente tal. Es la contraria del protagonista, aunque su realidad es mágica, creada por él mismo. El resto de los personajes aceptan la realidad mágica creada por él. El Comodín es polivalente, puede desempeñar cualquier papel en la obra, incluso puede sustituir al protagonista. La conciencia del actor-comodín corresponde a la del autor, que se supone está por encima de los personajes, en tiempo y espacio. Así, todas las posibilidades teatrales las reúne el Comodín: es mágico, omnisciente, polimorfo, ubicuo, en escena es él quien da las explicaciones, es una constante en la estructura y puede ser ayudado por los corifeos o por la orquesta coral.

Los demás actores están divididos en dos coros, deuterogonistas y antagonistas, teniendo cada uno su corifeo. No existe un número fijo de actores, pudiendo variar éste entre un episodio y otro. Completa la estructura la orquesta coral, compuesta por guitarra, flauta y batería. Estos músicos también tiene que tocar otros instrumentos y cantar como solistas o acompañar al corifeo.

El Sistema Comodín tuvo un carácter permanente para la estructuración del espectáculo en todas las obras presentadas. Esta se divide en siete partes principales: dedicatoria, explicación, episodios, escenas, comentarios, entrevistas y exhortación.

(a) *La dedicatoria*. Toda obra comienza con una dedicatoria a una persona o un hecho. Puede ser una canción, un canto recitado por todos o por un actor. También puede ser un poema o una declaración, etc. En *Tiradentes*, por ejemplo, la dedicatoria la componían una canción, un texto, una escena y una canción cantada a coro,

dedicando el espectáculo a José Joaquín da Maia, el primer hombre que tomó medidas libertarias en Brasil.

(b) *La explicación*, consiste siempre en una intervención del Comodín que quiebra la continuidad dramática, al más clásico estilo brechtiano. Toma la forma de una conferencia e intenta colocar la acción según la perspectiva del grupo o del autor. Según Boal, estas explicaciones marcan el estilo general de la obra, conferencia, foro, debate, tribunal, exégesis, análisis, defensa de una tesis u otras. En la explicación introductoria se presenta al autor, al grupo, las técnicas utilizadas, la necesidad de renovar el teatro y los objetivos del texto.

(c) *Los episodios*. Son divisiones de la estructura general, que reunirá escenas más bien independientes. El primer tiempo contará siempre con un episodio más que el segundo.

(d) *La escena o lance*. Es un todo en sí mismo, de pequeña extensión, contiene al menos una variación en el desarrollo cualitativo de la acción dramática. Puede adoptar cualquier forma dramática.

(e) *Los comentarios*, Estos relacionan a las escenas entre sí. Escritos de preferencia en versos rimados, los cantan los corifeos o la orquesta. Puede limitarse al simple enunciado del lugar y tiempo transcurridos de la acción.

(f) *Las entrevistas*. No tienen ubicación especial en la estructura del espectáculo y su inclusión dependerá de las necesidades expositivas del dramaturgo. A veces, se permite que los espectadores hagan preguntas, como en un programa de auditorio, porque las entrevistas son abiertas.

(g) *La exhortación final*. Es la última estructura que presenta el espectáculo y en ella el Comodín estimula al espectador según el tema tratado. Puede adoptar la forma de prosa coral o de una declaración.

Tal como advertía Boal, estas estructuras básicas del sistema fueron permanentes “sólo dentro de la transitoriedad de las técnicas teatrales” (*Collages* 228). No eran soluciones definitivas a planteamientos estéticos, estuvieron diseñadas para lograr unos objetivos muy claros del teatro brasileiro de los años sesenta, retomar el teatro para la gente, renovar la escena, producir una reflexión que ayudara a su liberación social y, en los momentos más difíciles, no permitir que el teatro desapareciera. Otras condiciones diferentes en otros países y en otro tiempo también

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

podría utilizarlas, porque en ellas se incorpora la dinámica de la renovación y de la participación activa del espectador -también la del actor- que pueden ser garantía de actualización constante de la escena, en todo tiempo y lugar.

El Sistema Comodín fue utilizado con mucho éxito en cuatro obras que alcanzaron repercusión internacional, a través de las cuales se perfeccionó su funcionamiento y le permitió cumplir las metas que se le habían fijado, como se verá a continuación en una reseña que ilustra como se presentó esta innovación dramática. La primera pieza presentada fue *Arena cuenta Zumbi*, en la que el Teatro Arena hace ver en forma destacada que en los tiempos violentos en que vivía Brasil, el teatro debía presentar nuevas formas, aún negando las tradicionales, propias del teatro. En esto, el planteamiento dramático que prevaleció fue el de presentar una sola unidad, entre las que hasta ahora se habían proclamado: “la unidad de la idea”, tomada del propio Teatro Arena, en 1971. En el caso de *Zumbi*, la idea central del texto fue tomada del Obispo de Pernambuco, “la costumbre de la libertad hace al hombre peligroso”. El Arena proponía una peligrosa discusión sobre la libertad, porque querían ser libres.

La segunda obra de esta serie fue *Arena cuenta Tiradentes*, de Boal y Guarnieri, que no fue publicada por prohibición de la censura. La pieza toma la historia de un héroe de la Independencia de Brasil, Joaquim José da Silva Xavier, alferes de Cavalaria Paga de Minas Gerais, llamado Tiradentes porque era dentista, “tirava, com efeito, dentes com a mais sutil ligeireza” (Calasans 223). La historia colocó a este hombre como un mártir de la gesta, resaltando su actitud estoica con que resistió los mayores castigos que le otorgaron por realizar una insurrección fallida. Los autores lo presentaron como una corrección al mito, en vez de mártir, Tiradentes es presentado como un héroe revolucionario y, como tal, sirvió de ejemplo a su audiencia. Según los autores, Tiradentes fue revolucionario en su momento, lo que ahora puede parecer como romántico, porque pretendía derrocar un régimen de opresión y cambiarlo por otro más capaz para hacer feliz a la gente.

En este sentido, Tiradentes fue un transformador de la realidad y en su dramaturgia hay una fuerte inspiración del *Galileo Galilei* de Brecht. Y así, jugando con la verdad histórica y con el mito, como también con la sátira, se produjo un espectáculo desmitificador. La estrategia dramática utilizada para desarrollar los

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

acontecimientos fue el de “conversas palacianas”, en casas de oligarcas que tramaron la conspiración, apareciendo el pueblo sólo en rápidas escenas, lo cual reflejó también una realidad porque en ese proceso casi no participó.

De esta forma, Boal y Guarnieri, le hablaban directamente a la burguesía espectadora de la obra para recordarle que aquel movimiento libertario del siglo XVIII estuvo del lado de la historia, porque coincidió con otras revoluciones importantes, como la independencia de los Estados Unidos, la de Haití o la Revolución francesa. No importaba que hubiera fracasado, porque contó con dinero, armas, gentes y propósitos muy bien definidos.

Arena intentó mostrar que las desconfianzas estuvieron en las castas privadas, en los gabinetes oficiales y que la gente en general nunca fue consultada. La única preocupación de estas elites era la amenaza a sus fortunas por parte de la corona y perdían el tiempo en detalles, mientras uno de ellos los delataba. Su propósito fue el de cuestionar a la platea brasilera de 1968, tomando el ejemplo de Tiradentes, remitiendo a un héroe y haciendo la pregunta más angustiante del momento, ¿no estarían ellos también perdiendo el tiempo en actitudes contemplativas mientras los militares colocaban a sus soldados en la calle? -Boal y Guarnieri tenían razón-. Ese fue el mismo año en que se dictó el Decreto No. 5 de la dictadura que terminaría con las actividades del Arena y con todo el teatro brasilero por quince años.

Los últimos dos espectáculos de la serie que utilizaron el Sistema Comodín fueron *Arena conta Bahía* y *Arena conta Bolívar*. *Bahía*, fue un espectáculo basado completamente en testimonios de la gente, a quienes se les hacía una pregunta tomada de una canción muy popular, ¿Usted cree que Bahía es verdaderamente la tierra de la felicidad? -Las respuestas fueron estructuradas dramáticamente y se hizo un collage con canciones con lo cual se conformó un espectáculo de tipo “teatro verdad”, especie de documental ilustrado con canciones. Según Boal, “ésta no fue una obra de teatro propiamente dicha; en ella no había diálogos, todo era musical” (Quiles 114).

En *Bolívar*, se relata la historia del héroe venezolano, con amplia utilización de máscaras. Así aparecen en escena burgueses, cowboys, revolucionarios, masas ignorantes y diplomáticos, siendo aquí lo importante lo que se ha denominado las máscaras del comportamiento humano. Las máscaras cristalizaron una apariencia

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

física de las fuerzas sociales que encarnaba cada personaje. En este sentido, la máscara presentó las características fundamentales de las relaciones que ésta establece. Cada relación se presentó como un ritual, para lo cual se requería del actor una completa preparación física y emocional. De esta forma se presentó la historia de un hombre excepcional, como una manera de mostrar que el sistema también presentaba ejemplos que se podían seguir.

El Sistema Comodín sólo pudo desarrollarse hasta fines de los años sesenta, luego la dictadura militar hizo imposible su continuidad. Debido a esto la única salida que le quedó al Arena fue la de hacer un teatro que buscara a su público donde éste estuviera: en la calle. Surgen, entonces, nuevas formas para hacer teatro, mantenerlo vivo y evitar problemas con las autoridades, lo que llevó a Boal a estudiar el teatro popular y a efectuar nuevas innovaciones dentro de esta nueva perspectiva dramática, tema que se aborda en el siguiente capítulo.

LAS CATEGORIAS DEL TEATRO POPULAR

Efectuado sobre su propia experiencia teatral en Brasil, además de su conocimiento de la realidad continental, esta teorización sobre el teatro popular da cuenta de una generalización para América Latina. Tal vez, lo más importante, es que se refiere a un hecho teatral que históricamente ocurrió en la década de los años sesenta. Por esto, su trabajo entrega los conceptos claves que permiten analizar el desarrollo del teatro popular en la región, en una forma bastante consistente y para este período precisamente.

Toda la argumentación de Boal se apoya fundamentalmente en la teoría brechtiana que, en lo relativo al teatro popular confirma y mantiene, pero que en su visión le da otra significación. Es notorio, por tanto, que en sus categorías adopte el principio de Brecht según el cual “el pueblo debe ser destinatario de todo arte”, de lo cual provendría intrínsecamente lo popular (Boal y Martínez 59). Por esta razón, el esquema que Boal aplica es una variante de esta estética que ve al arte no como una simple reflexión de la realidad, sino como un modo de práctica social que pretende cambiar esa realidad, cuyo artista más próximo era el propio Brecht y cuyo teórico más prominente fue Walter Benjamín.

El punto de partida de las categorías es la definición del teatro como una “arma” eficiente en el campo político. El teatro, entiende Boal (*Collages* 9), aunque no trate

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

temas políticos, es político. Además, el teatro debe ser totalmente popular y no para élites o sectores minoritarios. La esencia del teatro es popular. Siempre ha habido teatro popular porque siempre ha habido pueblo. Por tanto, en la visión de Boal, el teatro debería ser popular y postular como fin el cambio social, todo dentro de una perspectiva latinoamericana.

Su libro *Categorías del Teatro Popular*, que trata este tema fue escrito en Brasil, en 1970. Posteriormente, en 1973 y 1974, nuevas ediciones ampliarían esta visión. Su enfoque del teatro popular concitó gran interés entre los estudiosos del teatro, siendo calificado como uno de los primeros teóricos que ha dado a su experiencia una proyección popular y sus aportes en esta materia -categorías y técnicas del teatro popular latinoamericano- han sido reseñados como valiosos para todo el teatro contemporáneo.

Para determinar las categorías del teatro popular Boal establece, en primer lugar, la diferencia entre los conceptos de población y pueblo. Población, es la totalidad de los habitantes de determinado país o región. A su vez, pueblo, incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. En el pueblo quedan comprendidos los obreros, campesinos y quienes están temporal u ocasionalmente asociados a él. Ahora bien, los que forman parte de la población pero no del pueblo, es decir, los que no constituyen el pueblo, son los propietarios, los latifundistas, los burgueses y los que se encuentran asociados a ellos, como los ejecutivos, los mayordomos y todos los que profesan su misma ideología.

Explica Boal que, basado en estas definiciones, se tendrían cuatro categorías de teatro que se refieren al pueblo: 1) Teatro del pueblo y para el pueblo, 2) Teatro del pueblo para otro destinatario, 3) Teatro de la burguesía contra el pueblo y 4) Teatro por el pueblo y para el pueblo.

A. *El teatro del pueblo y para el pueblo*. Esta categoría fue la que Boal define como eminentemente popular. El espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, muestra al mundo en su constante transformación, contradicciones y caminos que lo conducirán a la liberación del hombre. En esta categoría, se pueden distinguir tres tipos de teatro popular:

A1. *El teatro de propaganda*. Heredero directo de los grupos europeos de agit-prop, en Brasil fue realizado con cierto éxito hasta 1964 por los Centros Populares de

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

Cultura (CPC), que enseñaban al pueblo de todo, desde arte culinario hasta cine. Fue éste un teatro de urgencia, que trató los problemas cotidianos del pueblo, a fin de preparar sus acciones políticas (por ejemplo, el espectáculo elaborado la misma noche que el presidente Kennedy determinó el bloqueo naval a Cuba).

A2. *El teatro didáctico*. Es el que aborda temas más amplios y perdurables. Su objetivo es el de ofrecer una enseñanza práctica o técnica, de cualquier materia u objeto como, por ejemplo, la agricultura. En este sentido, se recuerda al teatro realizado en China durante 1937, que junto con propagar las ideas revolucionarias, contribuía a la movilización de masas para incorporarlas al proceso de producción agrícola.

A3. *El teatro cultural*. Referido a la presentación de espectáculos tanto folklóricos como clásicos. Según Boal, “nada de lo humano le es ajeno al pueblo, a los hombres”. El teatro popular no está en contra de ningún tema, se opone a la manera no popular de presentar los temas. La manera popular es la que tiene la perspectiva de transformación.

B. *Teatro del pueblo para otro destinatario*. Esta categoría fue elaborada para incluir a todos aquellos teatros profesionales, independientes, que se mantienen en función de un público burgués, pequeño burgués o por medio de los subsidios del estado. Refiriéndose al teatro de resistencia que existió durante la ocupación nazi en Francia y que presentó obras como *Las Moscas* de Jean Paul Sartre, o bien *El deseo atrapado por la Cola* de Picasso, en las que Boal muestra que estos eran un teatro camuflado, que hablaba a su público en un código muy claro, incitándolo a luchar contra el fascismo, aspecto este en el cual residía su característica de popular.

Basado en esto, un espectáculo será popular si asume la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social que presenta en escena, aún cuando como el mismo Boal (*Categorías* 21) subraya, no sea presenciado por el pueblo, “la presencia del pueblo no determina necesariamente el carácter popular del espectáculo”, con lo cual se acerca al teatro popular que realizaban todos aquellos grupos independientes que actuaban para la burguesía, en salas tradicionales, destinado a las capas medias, muy comunes en América Latina.

Ilustran esta categoría dos tipos de contenidos, implícito y explícito. El teatro *implícito* es aquel en el cual no se revelan de inmediato, en forma evidente, el

verdadero significado de la perspectiva popular. Constituirían lo que comúnmente se llaman obras de “denuncia”, como el ejemplo ya revisado de la resistencia francesa o la pieza *El Mejor Alcalde*, *El Rey* de Lope de Vega, referida al tema de la justicia, *El Inspector General* de Gogol, que analiza el problema del poder y *El Círculo de Tiza Caucasiense* de Brecht, referido al problema de la propiedad de la tierra. El teatro de contenido *explícito* es poco valorado, por los problemas que ocasiona su presentación, como ocurre cuando la perspectiva del pueblo se muestra abiertamente, lo que ha conducido a establecer una censura oficial, como sucedió en ocasión de la Feria Paulista de Opinión, en 1968, en la cual seis dramaturgos presentaron obras breves, junto a cantantes y pintores en un espectáculo que se convirtió en un verdadero juicio a la dictadura militar, siendo censurado.

C. *Teatro de la burguesía contra el pueblo*. Esta es la categoría que patrocinan las elites dominantes con el fin de modelar a la opinión pública. En realidad, nada tiene de popular. Esta categoría incluye la totalidad de los programas de televisión, series y teatro tipo Broadway que se presentan en la calle Corrientes de Buenos Aires, Avenida Copacabana de Río de Janeiro, Chacaíto de Caracas y teatros similares en el resto de Latinoamérica. En esta categoría, señala Boal, el pueblo es víctima del proceso, aun cuando se utilice todo un aparato masivo de difusión.

D. *Teatro por y para el pueblo*. Esta categoría surgió luego de una violenta represión en Brasil, en 1968, tras el segundo golpe de estado, que hizo imposible la realización de espectáculos populares propiamente tales. Por ello, se hizo necesaria la adopción de una nueva categoría en la que el pueblo mismo hiciera teatro y no se limitara a recibirlo o consumirlo.

Este fue el *Teatro Periódico*, en el cual el espectáculo se hace por el pueblo y para el pueblo. Teatro creado para ser hecho en épocas de crisis sociopolíticas, prescinde del artista y borra la diferencia entre actor y espectador. Entre sus objetivos se encuentran los de desmitificar la pretendida objetividad de la prensa y demostrar, una vez más, que el teatro puede ser hecho por cualquier persona y en cualquier lugar.

Como producto de esta experimentación se definieron nueve técnicas diferentes para dar a conocer noticias, entre las cuales se pueden mencionar las siguientes: lectura simple, improvisación sobre noticias, lectura con ritmo y música,

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

utilización de medios audiovisuales, lectura cruzada de noticias, escenificación de contexto, y leer noticias fuera de contexto.

En esta categoría, por primera vez el pueblo es agente creador y no sólo el inspirador de un modelo. Por estas características especiales, Boal la incluyó, posteriormente, junto a otras, en su proposición del Teatro del oprimido.

Es indudable que todo el esquema hasta aquí, está basado en valiosas experiencias que no deben obviarse. De ahí devienen los diferentes puntos de vista, ejemplos y expresiones que, en general, pueden ser extendidos a todo el continente, pero que al mismo tiempo, evidencian cierta falta de un referente teatral más amplio. En este sentido, no deja de tener razón José Monleón cuando al entrevistar al propio Boal sobre este tema, le solicitara expresiones más claras y concretas de sus categorías del teatro popular en Latinoamérica (75). Este hecho, que no desmerece su valor conceptual pareciera limitar, sin embargo, el alcance de la propuesta.

Igualmente, y al parecer por las mismas razones anteriores, el concepto de teatro popular se deslizó por canales ideológicos y artísticos más bien estrechos, dejando un vacío sobre cómo enfrentar la situación futura del continente, con toda la dinámica social implícita, que no ha sido, ni teatral ni ideológicamente clara, sino una combinación poco precisa de esfuerzos que ha intentado realizar un teatro popular en contra de las más difíciles condiciones. Claramente, para poder entender esta situación, analizar sus conceptos y proyectarlos en un horizonte de tiempo más extenso y sostenible, es esencial tener presente que estas formulaciones han sido concebidas en una determinada coyuntura -tanto escénica como histórica, social e ideológica.

En este sentido, sería bueno precisar que el teatro popular, aunque sea definido desde una perspectiva del pueblo, no implica una canalización ideológica unívoca y principal, sino que es más bien una orientación general sujeta a un devenir no predecible, pero asida al pueblo en un contexto histórico más o menos preciso. Además, tampoco el teatro popular supone la realización de una vez de un teatro militante, como pareciera sostener Boal, sino que pasa por diferentes etapas de crítica y cuestionamiento social, cultural e ideológico, extremando las posibilidades que le brinda un sistema particular y específico. Pero, por sobre todo, se encuentra inmerso

en un ambiente de estímulos y acciones de la vida común y corriente de las comunidades de un país o región.

La segunda categoría del teatro popular de Boal, tiene como destinatario a los sectores medios. Esto merece también una mayor precisión. Aún con todas las dificultades que presentan las sociedades latinoamericanas para ser estudiadas en clases más o menos típicas, es posible diferenciar al menos tres tipos: (a) una clase que podría denominarse como burguesa, propietarios de capitales y que viven de sus ganancias y el lucro, entendiendo por capital los títulos universitarios, militares y niveles de influencia, como también conceptuando como ganancias y lucro, tanto las ventas como las especulaciones y acciones de corrupción; (b) el sector medio, que lo constituyen los empleados, funcionarios públicos, militares, técnicos, profesionales, medios y (c) otros que se ubican entre la burguesía y los trabajadores.

La tercera categoría de Boal es la del teatro de la burguesía, anti-popular. Se asimila a ésta, por una parte, a los espectáculos comerciales imitación de Broadway y, por la otra, a las obras que se presentan a través de los medios de comunicación, especialmente de la televisión. En realidad, a pesar de ser dos ejemplos diferentes, están muy relacionados. En efecto, los medios de comunicación masivos, por su elevada inversión y por el alto impacto que provocan en su audiencia (independientemente de su valor estético), han tenido en América Latina el efecto de absorber al teatro tradicional, convencional, de élite. En este esquema no queda espacio para la experimentación ni para lo popular. De hecho, a partir de los años setenta, las innovaciones teatrales y las corrientes experimentales comienzan a desaparecer de la escena por la fuerte influencia de los medios televisivos.

Respecto a la cuarta categoría de Boal, que denomina Teatro-periódico, en la cual el pueblo se transforma en un creador por sí mismo, cabría una observación complementaria. El Teatro-periódico, de acuerdo a lo ya expresado en lo relativo al folklore, no es una forma directa de representación. Analizado desde su origen, a partir de un grupo de actores del Teatro Arena y posterior puesta en práctica en diferentes lugares cercanos al pueblo, se evidencia la utilización de agentes promotores del mismo, es decir, es una idea dirigida y que siempre permitirá promover este tipo de representaciones. Como lo reconoce el mismo Boal, en el fondo, se trata de “entregar medios para hacer teatro”. Es una intención, que en la

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

medida que sea exitosa, se transformará en una verdadera expresión del pueblo. En este sentido, no hace sino recoger el gran objetivo que Meyerhold le atribuyera al teatro, cual es el de no mostrar un producto artísticamente terminado, sino intentar hacer del espectador un co-creador del teatro, como comenta Fraenkel (181).

Finalmente, cabría analizar dos aspectos formales expresados por Boal. El primero se relaciona con el establecimiento de una serie de subcategorías, que si bien aportan conceptos explicativos sobre el alcance de los diferentes tipos de teatro popular, no es menos cierto que su existencia en la escena de América Latina no se conocía, al parecer, tan claramente. Esto es, que el teatro del pueblo y para el pueblo realicen un repertorio en el cual de preferencia incorporan obras de tipo propagandístico, didáctico o cultural, es algo que señala orientaciones funcionales descriptivas pero, pensar por ello que los autores o grupos se especializan en estas orientaciones conduciría a un error, por cuanto aquello implicaría que grupos como el Teatro Experimental de Cali (TEC), deberían ser encasillados en una de ellas, en circunstancias que este grupo cultiva una amplia gama temática y persiguen variados fines.

En todo caso, el objetivo central de este tipo de análisis, como lo ha señalado Gramsci (1954) al estudiar la cultura, debe centrarse no en lo estático, ni en los desniveles de una de las partes en discusión, sino en sus desigualdades, conflictos y pérdidas de autonomía que han caracterizado la historia del teatro popular. Estas observaciones, que no desmerecen la propuesta de Boal, en algunos casos pareciera que deben precisarse mejor con el objeto de que su caracterización adquiera mayor claridad conceptual, especialmente en aspectos fundamentales de su clasificación.

EL TEATRO DEL OPRIMIDO

Cuando Boal debe dejar su país, para irse al exilio en Argentina, comienza una nueva etapa en su vida teatral. Ha perdido su teatro en Brasil pero no sus ideas. Es, entonces, el momento en que su visión creadora imagina nuevos esquemas dramáticos que ya se habían iniciado en sus últimas experiencias paulistas. Por esto, más que nunca su impulso de artista se encaminará a darle forma a sus pensamientos y a ponerlos en práctica ante nuevas realidades, especialmente recurriendo al recuerdo de sus últimos años en el Arena, a fines de la década del sesenta.

En este sentido, sus propuestas relacionadas con la práctica del teatro popular, especialmente aquellas formas de transferencia de noticias a través del teatro, Teatro-periódico, o aquellas en que el teatro no aparece visible, que se efectuaba en cafés y estaciones del metro, Teatro-invisible, o aquel en que los espectadores intervienen en forma dramática con el fin de resolver sus problemas, Teatro-foro, eran formas teatrales a las cuales se imponía darles un marco conceptual más definido.

Esto ocurrió en 1973, cuando el gobierno del Perú inició un programa nacional de alfabetización destinado a erradicar ese mal del país. Boal participó en este programa con el objeto de hacer del teatro parte integrante de los lenguajes que utilizara esta iniciativa. Para esto, se planteó la transformación de los espectadores pasivos en actores-transformadores activos de la acción dramática, aspecto que era justamente parte de sus últimas experiencias realizadas en Brasil y Argentina con sus búsquedas en el teatro popular, como ya se vio en la sección anterior. Esta nueva experiencia, la de Perú, enriquecería aún más su visión del teatro y dejó como un producto concreto de las mismas un conjunto de técnicas y más de doscientos ejercicios y juegos para realizar con actores y espectadores -no actores, que años más tarde, en 1975, se convertiría en un libro de teatro.

Por estas razones, las experiencias de Boal en Perú, con la utilización del teatro, educación y participación popular son, tal vez, la paso más importante de su evolución teórica y práctica hacia la formulación de lo que él mismo denominaría Teatro del Oprimido, y constituyen sin dudas, las bases del mismo. En estas ideas, inspiraba a Boal su permanente llamado por rescatar el teatro para la gente, de modo que éste pudiera utilizarlo como “medio de comunicación para discutir sus problemas” (Driskel 74). De acuerdo con sus escritos, en 1974 aparecerá el libro *Teatro del oprimido y otras poéticas*, cuyo objetivo era el dar a conocer y escudriñar diversas poéticas, tales como las de Aristóteles, Machiavello, Hegel y Brecht, que le condujeron a concretar su idea de un teatro del oprimido. Luego, escribe el libro *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* (1975), en donde reúne un conjunto amplio de nuevas formas teatrales, incluidas las ya comentadas más otras nuevas como las del Teatro-biblia y otras, en un intento por sistematizar la práctica teatral que acompañaba a sus formulaciones teóricas y conceptuales. Esta publicación se complementó con un tercer libro que sigue las mismas orientaciones, denominado

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

Doscientos ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de hacer algo a través del teatro (1975), que como se puede concluir, resume también sus experiencias en Perú.

Finalmente, estando ya fuera de América Latina, en Francia, aparece su libro *Teatro oprimido*, volumen 2 (1978), en idioma francés, que a su vez, resume sus experiencias latinoamericanas y añade sus cambios en la perspectiva que le da al teatro, fruto de su contacto con una nueva realidad, la europea, junto a nuevas experiencias adquiridas en este continente.

Todas estas ideas, así como el ejercicio de una práctica y las discusiones teóricas que sostendría en Europa, comenzaron a ser conocidas en forma más universal a comienzos de los años setenta. En 1978, se publican sus primeros libros en Francia, en idioma francés, en 1979 en idioma en inglés en Estados Unidos y en Inglaterra y, a la inversa, la información de sus trabajos en Europa sólo sería conocida en América Latina a partir de los años ochenta, como es el caso de libro *Teatro del oprimido*, volumen 2, que aparece en Latinoamérica en 1980, en español, con el título de *Juegos para actores y no actores. Práctica del teatro del oprimido*, y toda la colección de *Boletines del teatro del oprimido*, que son producidos por su centro de estudios en París, que no han sido traducidos, los cuales comienzan a circular a partir de 1979. Esta es la actividad que ha desarrollado a través de los años y que el mismo Boal ha denominado como Teatro del oprimido.

Se podría decir que hasta el mismo nombre de esta última propuesta -teatro del oprimido-, ha sufrido transformaciones. La concientización en América Latina se asocia de inmediato con el modelo pedagógico del también brasileiro Paulo Freire, conocido por Boal, que con el tiempo ha sido universalmente conocido. Por ello, el título parecía haber sido tomado de las experiencias de este último y aplicado al teatro. Sin embargo, en un artículo de Robert Jacoby (123) reseñando el estreno de la pieza *Torquemada* en Buenos Aires, al preguntarle a Boal sobre la salida de su próximo libro, expresa que “estoy preparando un libro, donde resumo mis teorías; es, en cierto modo una respuesta a *Hacia un teatro pobre* de Grotowsky y su título lo define: *Desde un teatro de los pobres*”. Años más tarde, Boal declararía que el Teatro del oprimido no es el teatro proletario sino que “es el teatro de las clases oprimidas y de todos los oprimidos dentro de esas clases” (Quiles 110).

LA POÉTICA DEL TEATRO DEL OPRIMIDO

Un panorama resumido de estas ideas sobre este tema sería el siguiente:

(a) El Teatro del oprimido evoluciona como una respuesta a la realidad social y política de América Latina. Sus comienzos se pueden señalar en Brasil, en 1968, cuando debido a dificultades políticas se hizo imposible hacer teatro y Boal decide explorar el teatro popular más directo, es decir, un teatro hecho por y para el pueblo. En ese momento se utilizó una forma denominada Teatro-periódico, en la que se utilizan doce técnicas para transformar las noticias de un periódico en escenas, en teatro de la calle, popular. Se organizaron numerosos grupos que comenzaron a hacer teatro por sí mismos.

(b) En este contexto, Boal toma conciencia de que el teatro debería avanzar destruyendo barreras creadas por el sistema teatral dominante. Entre estas era prioritario destruir la barrera “entre protagonistas y coros: todos deben ser a la vez coro y protagonista-, ese fue el Sistema Comodín”. El hecho de que el poder del comodín residía en estar en igualdad de condiciones que el espectador, quizás “fue el preludio del Teatro del oprimido, su núcleo” (Quiles 114). Esto llamó a la reflexión sobre todas las actividades realizadas anteriormente y a concluir que gran parte de lo hecho no había sido sino hablar de la presión de *otros*, una opresión que el grupo en sí no sentía, como lo reconoce Boal, “no corríamos los mismos riesgos” (*Documents* 5), lo que en principio llevó a dejarlos pensar en sus *propias* opresiones, si el Arena no los entendía. La gravedad política del país impidió continuar este trabajo y Boal tuvo que salir al exilio.

(c) En Argentina, Boal quiso repetir sus prácticas de Brasil intentando hacer teatro de la calle. Nuevamente una dictadura le imposibilitó esta tarea. De aquí surge el Teatro-invisible, hecho clandestinamente, muy parecido a la Commedia dell’Arte, pero a diferencia de esta que usaba profusamente máscaras para esconder su identidad, en este caso se trata de esconder al teatro (*Documents* 5).

(d) Otro factor importante en esta formulación lo constituye su experiencia es Perú (1973), en donde Boal ensayó lo que ha denominado “dramaturgia simultánea”, es decir, preparando un guión hasta el punto en que se deben tomar decisiones profundas, las que realiza la propia audiencia y, luego, continua la obra con improvisaciones, probando las diferentes alternativas que existían para resolver los problemas planteados, los que en definitiva eran sus propios problemas (*Documents*

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

7). Se utilizaba la ficción del teatro pero para la audiencia esos no eran problemas de ficción, sino sus problemas que los vivían intensa y enteramente. Esto lo llevó a pensar que con estas formas teatrales estaba cruzando otra barrera, la del espectador mismo, que es el oprimido, o como expresara el mismo Boal al reseñar esta experiencia, “se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad (*Collages* 10).

Estos cuatro conceptos básicos aparecen condensados en un resumen que efectuó Boal, cuando ya estaba en Europa, introduciendo el tema:

El Teatro del oprimido tiene dos principios fundamentales: en primer lugar, transforma al espectador -ser pasivo, receptivo, depositario- en protagonista de una acción dramática -sujeto, creador, transformador; en segundo lugar, trata de no contentarse con reflexionar sobre el pasado, sino de preparar el futuro (*Teatro del Oprimido* 15).

(e) El espectador, capaz de efectuar un acto liberador luego de una sesión de Teatro-foro, en la práctica real es incitado a hacerlo en su experiencia cotidiana, aunque su ensayo sólo fue en una ficción. Esto es lo que Boal explica cuando dice que “sólo la transformación del espectador en protagonista puede impedir que el teatro tenga una función catártica” (*Teatro del Oprimido* 16). La catarsis purifica, pero también suprime en el espectador lo que la sociedad tiene de perturbador, inquietante, de transformador, aunque esto sea pequeño.

(f) El Teatro del oprimido debe ser masivo. Explica Boal que “para que el teatro del oprimido sea eficaz y útil debe ser practicado masivamente: un espectáculo aquí o allá, de vez en cuando es insuficiente” (*Teatro del Oprimido* 16).

(g) Para que el Teatro el oprimido sea practicado masivamente, expresa Boal, “tenemos que comprender que la actividad artística es natural en todos los hombres y en todas las mujeres” (*Teatro del oprimido* 16). La limitación en la capacidad de expresión es debido a los métodos de educación a las instituciones relacionadas, como son la familia, el trabajo y otras que reprimen esta capacidad. Se debe aceptar, entonces, “que todos los hombres son capaces de hacer lo que un hombre es capaz de hacer” (*Teatro del Oprimido* 16).

(h) Estas ideas se relacionan muy estrechamente con las expresadas por Brecht en relación con la función del teatro, pero Boal las ha ampliado, añadiendo sus

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

propias ideas al decir que “Brecht dijo que el teatro debe ponerse al servicio de la revolución. No está al servicio: es parte integrante de la revolución” (*Teatro del Oprimido* 16). Por estas razones, el Teatro del oprimido siempre debe estar encaminado a la construcción de un modelo de acción futura, tratando temas concretos, reales y urgentes. Los temas genéricos, abstractos o lejanos, tales como la lucha de clases, o la liberación de las mujeres, en general, en abstracto, no son útiles para este tipo de teatro y, en esto, Boal sigue el pensamiento de Marx cuando hace la analogía de que “no basta ser consciente de que el mundo tiene que ser transformado, hay que transformarlo”.

EL TEATRO COMO LENGUAJE ALFABETIZADOR

En 1973, el gobierno de Perú inició un Plan nacional de alfabetización con el objeto de erradicar el analfabetismo en un plazo de cuatro años. La dificultad de este Plan era que en aquel país existían unos 41 dialectos de lenguas indígenas, además del castellano. La conclusión de los estudios realizados sobre este problema era que los analfabetos no eran personas “que no se expresan”, sino individuos incapaces de expresarse en un determinado lenguaje.

De ahí que el argumento de Boal se basara en los postulados de Paulo Freire, como método, y en el supuesto de que todos los idiomas son lenguajes, aunque hay infinidad de idiomas que no son idiomáticos. Es decir, hay numerosos lenguajes, además de las lenguas habladas o escritas. Por esto, el dominio de un nuevo lenguaje le permite a la persona obtener otra forma de conocer la realidad y de transmitir conocimientos a las demás. Aquí es donde interviene el factor teatro, como lenguaje insustituible que se relaciona con otros similares a través del conocimiento de lo real. Por estas razones, el teatro podía ser considerado como lenguaje y utilizado por cualquier persona, con o sin aptitudes artísticas, “intentamos mostrar en la práctica cómo puede el teatro ser puesto al servicio de los oprimidos para que éstos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos” (*Collages* 147).

El plan general para logra este propósito puede ser sintetizado en cuatro etapas:

-Primera etapa: conocer el cuerpo en base a ejercicios sencillos.

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

-Segunda etapa: tornar el cuerpo expresivo, a través de juegos cotidianos, sin palabras.

-Tercera etapa: el teatro como lenguaje. Se utilizan tres formas: “dramaturgia simultánea” que improvisa sobre un guión previamente elaborado hasta que el problema hace crisis y necesita solución; “Teatro imagen”, es un grado mayor de intervención más directa en la cual se pide que se exprese su opinión sobre un tema determinado; “Teatro-foro”, el participante debe intervenir en la acción dramática y modificarla. Se utiliza un problema de difícil solución, se presenta como espectáculo breve -10 a 15 minutos-, en donde se presenta el problema y la solución propuesta para discutirla, tal como expresa Boal, “la práctica de estas formas teatrales crea una especie de insatisfacción que necesita complementarse a través de la acción real” (*Collages* 173).

-Cuarta etapa: el teatro como discurso, practicando escenas sencillas en que el espectador-actor presenta espectáculos sobre temas que le interesan, experiencias con experimentos de obras, ensayos de espectáculos, no bien acabados, como imágenes en “tránsito” de una realidad siempre cambiante.

Como expresa Boal, “todas estas formas que he expuesto son formas de teatro-ensayo, y no de teatro espectáculo”, son experiencias que tienen un inicio claro, con un problema bien definido, pero con fines difusos, dejando libre al espectador para que tome una decisión, “el espectador está libre de sus cadenas, finalmente actúa y se convierte en protagonista” (*Collages* 174).

EL TEATRO DEL OPRIMIDO EN EUROPA

Boal llega a Europa en 1977, primero a Portugal y luego a París, en donde residirá. La primera pregunta surgida en este nuevo medio en el que se desenvolvía fue la de si el Teatro del oprimido, que había sido imaginado y realizado en América Latina podría ser útil y aplicable en Europa. Luego de un par de años de experiencias en este continente Boal respondía “el Teatro del oprimido también es realizable aquí” (*Teatro del Oprimido vol. 2* 13).

Las razones que esgrimía no dejan de ser interesantes. Efectivamente, todas las formas de este teatro (teatro-invisible, teatro-foro, teatro-mito, teatro- folletín, teatro-periódico y otras), fueron creadas como una respuesta estética y política a una situación de opresión intolerable de dictaduras que existieron en América Latina

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

durante los años setenta y ochenta. Esta situación no existía en Europa, en donde no hay estos hechos tan bochornosos ni lo son de tan tremendas proporciones, al menos después de época del nazismo, “pero ello no impide que, también aquí, haya opresores y oprimidos. Y si hay opresión, hay necesidad de un teatro del oprimido” (*Teatro del Oprimido vol.2* 13).

Este es el cambio que experimentarán sus teorías, el de una visible apertura hacia el encuentro de los problemas individuales de las comunidades europeas oprimidas. La opinión era la de dejar que se expresen los oprimidos, que muestren cuáles son las opresiones y que ellos mismos descubran sus caminos de liberación, que monten las escenas que los liberarán, “quien dice que en Europa no hay oprimidos es un opresor”, porque allí también hay mujeres, negros, emigrantes, obreros y campesinos y en hay opresión.

Lo que ocurre es que era una opresión diferente y, por tanto, los medios para neutralizarla también debían ser diferentes. En este aspecto, Boal explicaba que el Teatro del oprimido no era un serie de recetas o de procedimientos de laboratorio para dar soluciones ya conocidas, sino que por sobre todo era un método de trabajo, un trabajo concreto sobre una situación concreta, en un momento dado, en un lugar determinado: “si aquí la opresión es más sutil, tal vez los medios para combatirla deberán ser más sutiles” (13). Este cambio le dio un nuevo vuelco a sus actividades por cuanto ahora este método se deslizaría por un canal de diálogo diferente, “enseñamos y aprendimos”, con lo cual su teoría se enriqueció enormemente. De hecho, las nuevas experiencias reseñadas parecen confirmar estas apreciaciones de Boal: en Suecia trabajó con el tema de la vejez; en Francia con el desempleo, con el abuso sexual; en Grecia con el racismo; y de todas las técnicas conocidas en Latinoamérica, se fue concentrando en las del Teatro-invisible y, especialmente, en las del Teatro-foro, que parecen haber sido las más efectivas y de las cuales se ha discutido y teorizado más, constituyéndose esta última en un modelo para la poética del oprimido.

El trabajo de Boal en Europa ha sido considerado como muy exitoso, en 1978 creó con un grupo de colegas el Centro de Estudios y de Difusión de Técnicas Activas de Expresión -CEDITADE-, el que ha tenido gran demanda de organizaciones civiles, sindicatos, mujeres, emigrantes, planificación familiar,

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

esposas acosadas, gays, trabajadores y vecinos. Financiado por el gobierno francés y por agencias diversas y de sus propios talleres, el CEDITADE se transformó en un punto focal de una gran red internacional de grupos que practican las técnicas el Teatro del oprimido.

No obstante, a mediados de los años ochenta se produce una nueva reorientación de su trabajo. Sus objetivos y métodos son los mismos, pero el punto de partida será diferente. Aunque desde su llegada habló de la factibilidad de su método debido a que encontraba condiciones visibles de opresión, ahora luego de un caminar más extenso, constataba que las opresiones existentes en la gente de Europa estaban tan internalizadas en los individuos que se habían convertido en verdaderas “barreras mentales” -en inglés, “a cop in the head”, policías en la cabeza-. De ahí entonces que su énfasis se pusiera ahora en ayudar a los individuos a extraer estas opresiones de unos y otros, y así pluralizar los problemas y construir las bases para realizar una experiencia colectiva de Teatro-foro. La experiencia personal ahora cobra importancia y debe ser sacada hasta se convierta en una conciencia social y colectiva, a través del Teatro-foro. Esta constituye la nueva formulación teórica que aporta Boal al teatro universal.

Este cambio en su expresión teórica se ilustra cuando Boal expresa que su trabajo ahora “deriva del arte y de la ciencia” - en cierta forma recordando a Brecht y sus planteamientos sobre el teatro en la era científica-, por esta razón no se pueden ofrecer pruebas tangibles, “nosotros no demostramos teoremas, Sólo ofrecemos hipótesis” (*Documents* 28), las que deben ser verificadas en la práctica sin quieren tener algún valor:

Es verdad que el Teatro del oprimido, debido a que enfatiza lo teatral como lenguaje -para ser hablado-, más que como un discurso -para ser entendido-, como un proceso -a ser desarrollado-, más que un producto acabado -a ser consumido- debido a que toma al oprimido como sujeto más que como objeto de la actividad teatral, sobrepasa los límites naturales del teatro como éste es entendido normalmente. Se relaciona con otras áreas: deportes, política, psicología y filosofía, todos temas que son parte de la creación de un arte tan complejo como el nuestro. Sin embargo, nuestra preocupación es hacer teatro y nada más que teatro, con todas las complejidades e incursiones que esto demanda en otros dominios que, a su vez, también influyen en el teatro (*Documents* 28, Traducción del autor).

Para lograr los objetivos del Teatro del oprimido -hacer del espectador un protagonista de la acción dramática y transferir a la vida real las acciones que se ensayan- y ante el reciente desarrollo de las barreras internalizadas reconocidas, Boal

propone una teoría sustentada en tres hipótesis de trabajo: osmosis, sobre el macro y microcosmos; metaxis; e inducción analógica.

La primera hipótesis, relativa a la osmosis y al macro y microcosmos, postula que “la menor célula de la organización social (la pareja, la familia, los vecinos, la escuela, la oficina, la fábrica), así como también los menores eventos de la vida social (un accidente en la esquina, el control de tickets en el metro, la consulta a un doctor), contienen todos los valores morales y políticos de la sociedad, todas las estructuras de dominación y poder, todos los mecanismos de opresión” (*Documents* 29).

Boal, entonces, denomina “osmosis” a toda esta interpenetración de ideas, valores y gustos que se propagan entre los individuos de una sociedad. El proceso por medio del cual actúa este osmosis se produce a través de la represión y la seducción: “Por repulsión, odio, temor, violencia o por el contrario, atracción, amor, deseos, promesas o dependencia”, todos estos elementos actúan en todo lugar, por ejemplo, en cada unidad de la vida social como puede ser la familia, a través del poder del padre, de su autoridad, del dinero, por dependencia o aún, emocionalmente.

En el teatro, tal y como es entendido en forma convencional, se ponen en contacto dos mundos, el del auditorio y el del escenario. Los rituales de la tradición teatral ponen los roles a cumplir por cada uno de ellos. Por otra parte, en el escenario se presentan imágenes de la vida social en forma autónoma, sin que la audiencia pueda modificarlas. A veces, durante la representación, el auditorio es “desactivado, reducido a la contemplación” de los eventos que se desarrollan en el escenario, aunque a veces estos sean críticos. Así opera el proceso de la osmosis, en forma intransitiva desde el escenario al auditorio. Se puede detener por resistencia del espectador, pero no se puede cambiar: “El ritual convencional del teatro es desactivado (*inmovilizado*). A través de la inmovilidad es ciertamente posible *transmitir* (albeit intransitivamente) ideas de tipo *activistas*. Pero el ritual permanece desactivado (*Documents* 30).

La segunda hipótesis, la metaxis, tiene que ver con la relación del personaje (el actor) con el espectador, la cual en forma tradicional se produce a través de la empatía. Las emociones de los personajes y el mundo moral de la obra penetran al espectador, lo invaden, en la ya vista forma osmótica. El espectador se deja llevar por

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

los personajes y las acciones sobre las cuales él no tiene control, con lo cual experimenta una “emoción vicaria”.

En una sesión del Teatro del oprimido, los espectadores crean sus propias imágenes de sus opresiones, con lo cual la relación del observador activo con el personaje es esencialmente diferente porque se produce a través del proceso de simpatía, que no le deja seguir al personaje o la acción. Ya no se deja penetrar por las emociones de otros sino por las que él mismo produce. El es el sujeto o lo es alguien como él que desarrolla la acción. El resultado de esta hipótesis es que el oprimido se transforma, según Boal, “en un artista”. Cuando es el oprimido mismo como artista el que crea imágenes de su propia realidad opresiva, pasa a pertenecer a dos mundos total y completamente, y no ‘vicariamente’” (*Documents* 31).

Para que la metaxis realmente se produzca es necesario que la imagen sea en verdad autónoma: “la imagen de lo real es real en cuanto es una imagen” (*Documents* 31). El oprimido crea imágenes de su propia realidad y puede, por tanto, hacer teatro con la realidad de estas imágenes. Las opresiones son las mismas pero se presentan en una forma transubstanciada, debe olvidar el mundo real y representar teatralmente la imagen de una forma artística. Es un proceso como de extrapolación del mundo real a la realidad de la ficción. Luego, el podrá hacer una segunda extrapolación, ahora en sentido inverso, hacia su propia realidad. En el segundo mundo, estético, se trabaja para cambiar el primer mundo, social.

La tercera hipótesis, de la inducción analógica, tiene que ver con la pluralización de una historia individual. La opresión de uno es la de todos. Las particularidades de uno son insignificantes comparadas con la similaridad de los otros. Por eso, existe una gran simpatía. Desde el punto de vista de las barreras mentales, puede ocurrir que una historia sea individualizada o particularizada hasta ser única. En este caso opera el proceso de empatía, por lo que en el participante se produce un sentimiento de solidaridad, pero no es Teatro del oprimido. “El Teatro del oprimido es el teatro de la primera persona del plural” (*Documents* 34). El caso particular de una persona puede ser el punto de partida, pero si no se pluraliza, es necesario llevarlo a una etapa adicional de inducción analógica con el fin de que sea estudiado por todos los participantes.

De esta forma, la tercera hipótesis se expresaría de la siguiente forma:

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

Si, tomando una imagen o una escena para comenzar, uno procede con analogías y crea otras imágenes (o escenas) producidas por otros participantes de la sesión acerca de opresiones individuales similares y, si, partiendo con estas imágenes y por inducción, uno llega a la construcción de un modelo liberador y libre de las circunstancias específicas del caso individual, este modelo contendrá los mecanismos generales a través de los cuales la opresión se produce y nos permitirá estudiar en forma abierta las diferentes posibilidades de romper esa opresión (*Documents* 34).

Aunque no sea posible construir un modelo o si se siente innecesario hacerlo, la simple confrontación o yuxtaposición de casos análogos y del foro en que participan todos, sería suficiente para producir la simpatía, debido a que en un caso general los factores individuales adquieren un carácter simbólico.

La función de la inducción analógica es la de permitir realizar un análisis objetivo, ofrecer variadas perspectivas, multiplicar los posibles puntos de vista con que se ve cada situación. Nada se interpreta ni se explica. Se presentan múltiples hitos. La persona oprimida debe ser ayudada para que reflexione sobre sus propias acciones, tomando en cuenta las opiniones de los otros participantes.

Estas tres hipótesis tienen valor si se les toma como puntos de partida para los principios básicos del teatro del oprimido, “si el oprimido mismo (en vez del artista) realiza una acción, la realización de esta acción dentro de la ficción teatral le permitirá activarse para realizarla en su vida real” (*Documents* 35).

CONCLUSIONES

Las teorías dramáticas de Boal conforman un conjunto coherente de explicaciones sobre el teatro, inicialmente hechas para Latinoamérica, pero que con el tiempo han tenido una trascendencia para Europa y los Estados Unidos. Para entender mejor sus propuestas es necesario conocer un poco de su experiencia en Brasil y en Latinoamérica, desde los años cincuenta. El análisis de algunos de sus enunciados, como el de ser un teatro “revolucionario” y “comprometido”, visto a la luz de la distancia del tiempo, no parecen suficientes para catalogarlos de esa forma. Porque revolucionario para el Arena significó romper con la tendencia europeizante del teatro. La ruptura consistió, por tanto, en dar preferencia a una forma de hacer teatro nacional. Esta es la época que coincide con un contexto de gran nacionalismo, de identificación cultural, en la que surgen movimientos artísticos como Bossa Nova, el Cine Novo y la construcción de la capital, Brasilia. Es también el momento en que se hicieron sentir las influencias de Brecht y, por tanto, es el tiempo en que este teatro

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

tendrá un mayor contenido e intencionalidad. 1964 colocó a Brasil ante un régimen dictatorial por veinte años. Esta fue una etapa de fuerte inserción del teatro en las capas populares y dejó la significativa experiencia del Teatro-periódico. Por estas razones, Boal la incluirá, posteriormente, en su formulación del Teatro del oprimido.

Fuera de Brasil Boal continuó desarrollando una intensa actividad teatral. Es tal vez, la más importante en sus aspectos de la teoría dramática, porque inicia el momento de su reflexión sobre sus experiencias pasadas, su enriquecimiento con las nuevas investigaciones que realiza y del conocimiento de la realidad teatral de casi todos los países latinoamericanos y europeos que visitó durante aquellos años. En cuanto al concepto mismo de teatro, muchas veces visto como un espejo de la sociedad, aunque distorsione sus reflejos, determina estas distorsiones en función de los diferentes autores. Por ello, el objetivo del teatro define sus reflejos. El análisis de Aristóteles hecho por Boal señala un reflejo idealizado de la sociedad griega por parte de la tragedia, así como también el drama sentimental, romántico, del siglo dieciocho, o el espejo idealizado que tuvo el teatro soviético o chino del presente siglo. A su vez, Brecht representa el espejo didáctico, instructivo, que pone problemas e intenta llevar a la audiencia hacia sus soluciones correctas y revolucionarias. La visión del teatro que tuvo Boal, siguió estas últimas ideas, y es una variación de los reflejos brechtianos, que bien se podría denominar el teatro del espejo auto instruccional.

Por estas razones, el Teatro del oprimido siempre pareció encaminado a la construcción de un modelo de acción futura, tratando temas concretos, reales y urgentes. Los temas genéricos, abstractos o lejanos, tales como la lucha de clases, o la liberación de las mujeres, en general, en abstracto, no son útiles para este tipo de teatro y en esto Boal lo explica usando una analogía de Marx muy usada en aquellos años, cuando dice que “no basta ser consciente de que el mundo tiene que ser transformado, hay que transformarlo” (*Documents* 35).

Las teorías dramáticas de Boal han iniciado una intensa discusión sobre lo que el teatro debe ser, de recordar lo que Brecht ha dicho, de que no es el contenido de una obra sino lo que ocurre entre actores y espectadores lo que define el carácter del teatro. En última instancia el teatro no da soluciones, éstas le corresponden definir las a los espectadores -el qué hacer-, ponerlas en acción ellos mismos -el cómo hacerlo-,

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

el rol de autor es, por tanto, el de ayudar a todos en su camino por liberarse según sus propios medios. El autor solo no puede salvar a la humanidad, sólo puede ayudar proporcionando un método de análisis dramático de la realidad. Según Boal, este sería el teatro del futuro. Sus testimonios personales de aquellos años entregan una ejemplar lección de cómo un hombre de teatro honesto y claro en sus ideas avanzó transformando al teatro:

fui enseñando lo que sabía y fui aprendiendo lo que podía. ...Principalmente, que no sabía más que mis espectadores. Después de ese largo y constante contacto con tantos pueblos de tantos países, con tantas culturas... acabé descubriendo que ya no tengo la verdad en la punta de la lengua. No tengo la verdad en la punta de la lengua: es verdad. Pero también es cierto que ahora tengo en el bolsillo algunas técnicas que pueden ayudar -a mí y a mis espectadores- a buscar la verdad (*Teatro del Oprimido vol.2* 198-199).

Por todo lo dicho, Augusto Boal se ha ganado un merecido lugar en el teatro universal, y tal como lo ha señalado el crítico George Wellarth, es el primer teórico del teatro que ha resuelto el problema de escribir drama como experiencia significativa en el contexto de la vida social, “sus logros son tan importantes, tan originales y tan decisivos que no tengo duda en describir a este libro -el del Teatro del oprimido-, como la obra teórica más importante del teatro en los tiempos modernos” (36), y en este sentido podría ser comparado con las innovaciones de Stanislavski o Grotowski, teóricos orientados esencialmente hacia el actor, o de Artaud que también intentó formular una teoría del teatro, o mejor dicho, de usar el teatro como un medio para comunicar una filosofía de la vida y para mejorar una cultura que se impone a la naturaleza humana.

Referencias bibliográficas.

BOAL, AUGUSTO. *Teatro de Boal*. Sao Paulo: Ed. Huitec, 1986.

---. “Trajetoria de uma dramaturgia”, en: Boal, *Teatro de Boal*. Sao Paulo: Huitec, 1986.

---. *Documents on the theatre of the oppressed*. U.K. London: Red Letters, 1985.

---. *Teatro del Oprimido*. Vol.1. México: Ed. Nueva Imagen, 1980.

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

- . *Teatro del Oprimido*. Vol 2. Ejercicios para actores y no actores. México: Ed. Nueva Imagen, 1978 (y 1980).
- . *Teatro del Oprimido y Otras Poéticas Políticas*. Buenos Aires: Ed. La Flor, 1976.
- . "Collages" en A. Boal. *Técnicas latinoamericanas del teatro popular*. Una revolución copernicana al revés. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1974.
- . *Categorías del Teatro Popular*. Buenos Aires: Ed. CEPE, 1972. También en Boal, A. *Teatro del Oprimido*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1974: 15-55.
- . "Que Pensa Voce da Arte de Esquerda" *Latin American Theatre Review* 3/2(1970):45-53.
- . "The joker system" *The Drama Review*. 46.14 (1970):91-96.
- y Martinez C., Celso. "El Teatro Brasileiro de Hoy". *Conjunto* 9 (1968): 59.
- BRECHT, BERTOLD. *Escritos Sobre Teatro*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1970.
- BRICK, B. J. "I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba, 1983)". *Latin American Theatre Review* 16/2 (1983):73-80.
- CALASANS, SELMA. "Arena Conta Tiradentes: Uma Experiencia de Teatro Político". *Revista Iberoamericana*. 126 (1984):221-228.
- CARVALHO-NETO. (1978). "Concepto y realidad del teatro folklórico latinoamericano", en: Luzuriaga, Gerardo, *Popular Theatre for Social Change in Latin America*. Los Angeles: UCLA, 1978: 124-130.
- COWAN, SUZANNE. "Theatre, Politics and Social Change in Italy since the Second World War". *Theatre Quarterly*. VII.27 (1977): 25-37.
- CHESNEY, L. LUIS. *Teatro popular latinoamericano*. Caracas: UCV, Facultad de Humanidades y Educación. Com. Estud. de Postgrado, 1996.
- . *El teatro político y del absurdo en América Latina*. Cuadernos de Postgrado 9. Caracas: UCV, Facultad de Humanidades y Educación. Com. Estud. de Postgrado, 1994.
- DAUSTER, F. *Historia del Teatro Hispanoamericano: Siglos XIX y XX*. 2a. Edición. México: Ed. de Andrea, 1973.
- . "Drama", en: Donald E. J. Stewart, ed, *Handbook of Latin American Studies (HLAS)*. Gainesville, Fla: Univ. of Florida Press, 1976. A partir de 1971(No.32), comienza a

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

reseñar autores del teatro popular. En 1972, asume su dirección F. Dauster, y en 1980, G. Woodyard.

---. "An Overview of Spanish American Theatre". *Hispania*. L.4 (1967): 996-1000.

---. *Historia del Teatro Hispanoamericano: Siglos XIX y XX*. México: Ed. Andrea, 1966

DRISKEL, CHARLES B. "An interview with Augusto Boal". *Latin American Theatre Review* 9.1(1975):71-78.

FERNÁNDEZ, OSCAR. "Brasil's New Social Theatre". *Latin American Theatre Review* 2.1(1973):15-30.

---. "Censorship and the Brazilian Theatre". *Educational Theatre Journal*. 25-3(1973):285-298.

FRAENKEL, B. "Sobre el Teatro Político", en: E. Copferman et al., *Teatros y Política*, 1969: 180-188.

GUARNIERI, GIANFRANCESCO. "En el Arena Quisimos hacer la Revolución a través del Teatro o, por lo menos, Contribuir a ello". *Conjunto* 54 (1982):16-23.

---. "An Era of Fear". *Index of Censorship*. 18.4 (1979):50-55.

---. *Teatro de Guarnieri*, Vols. II-IX. Río de Janeiro: Ed.Civilização Brasileira, 1978.

---. "O Teatro como Expressão da Realidade Nacional". *Revista Brasiliense*. 25 (1959): 121-26.

HAUSER, ARNOLD. *Historia social de la literatura y del arte*. España: Guadarrama, 1976,13ed.

JACOBY, ROBERT. "Para Boal, hay que buscar las fronteras entre actores y públicos". *La Opinión*, Buenos Aires, 11.Oct,1972: 23.

KHEDE, SONIA S. *Censores de Pincenes e Gravata: Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*. Río de Janeiro:Coderi, 1981-

LAUNAY, JEAN. "Arena. Brasil". *Revista Primer Acto*. 132 (1971):17-19.

LYDAY, LEÓN AND WOODYARD, GEORGE W. eds. *Dramatists in Revolt*. Austin: Univ. of Texas Press, 1976.

---. *A Bibliography of Latin American Theater Criticism, 1940-1974*. Austin: Institute of Latin American Studies. The University of Texas at Austin, 1976.

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

- MAGALDI, SABATO. "Retrato do Brasil", en: A. Boal, *Teatro de Boal*. Sao Paulo: Huittec, 1986.
- MONLEÓN, JOSÉ. *América Latina: Teatro y Revolución*. Caracas: Ateneo, 1978.
- PEIXOTO, FERNANDO. "Entrevista con Gianfrancesco Guarnieri" en: D. Ribeiro et al. *Encontros Com a Civilização Brasileira* 1 (1978). Rio de Janeiro: Ed. Civilizacao Brasileira: 93-113.
- . *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*, 2 (1978). Río de Janeiro: ed. Civilização Brasileira.
- . "Teatro no Brasil: Como Transmitir Sinais de dentro das Chamas". *American Theatre Review* 7.1 (1973):91-98.
- QUILES, EDGARD. "Teatro para las clases oprimidas". Entrevista con A. Boal. *Conjunto*. 61-62 (1984):110-116.
- ROJO, GRINOR. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Chile, Ed. Universidad de Valparaíso. Univ. Católica de Valparaíso, 1972.
- SKIDMORE, THOMAS E. *Politics in Brazil, 1930-1064: An Experiment in Democracy*. New York: Oxford U.P, 1967.
- WELLWARTH, GEORGE E. "The Theatrical Theories of Augusto Boal: A Commentary" en: Sandra Messinger C., ed. *Studies in Romance Language and Literature*. Kansas: Coronado Press. 1979: 36-47.
- WISCHMANN, C. "¿La Literatura de Masas Reemplaza al Escritor?". *RNS* .6 (1973): 15-20.
- WOODYARD, GEORGE W. "Drama" en: Donald E. J. Stewart, ed. *Handbook of Latin American Studies*, 44. Gainesville: Univ. of Florida Press, 1983: 521-531.
- . "Toward a Radical Theatre in Spanish America" in: H.L.Johnson and P.B. Taylor, ed. *Contemporary Latin American Literature*. Houston: Univ. of Houston, 1973: 93-102.
- WOODYARD G. W. AND LYDAY L. F. "Studies on the Latin American Theatre". *Theatre Documentation II*, 1969-1970:49-84.