

DE LA ILUSION
A LA REFLEXION,
DE LA REFLEXION
A LA ACCION

(En torno a nuevas técnicas teatrales de Augusto Boal)

Alicia Saco

1.— El teatro es una manifestación artística con pluralidad de recursos expresivos. La preponderancia de cada uno de ellos varía según las tendencias, según las corrientes teatrales. Así el texto, tan importante en algunas épocas, cede el paso a la expresión corporal o a los diversos elementos visuales o auditivos en otras. Me referiré a dos formas teatrales elaboradas por Augusto Boal, director y teórico brasileño exilado en Buenos Aires, con amplia experiencia de teatro popular en diversos países latinoamericanos, en las cuales el texto o es improvisado o no existe como tal. Aclaremos que no se trata de técnicas para montar espectáculos a la manera tradicional, sino para ser empleadas por grupos de personas que, sin ser actores ni directores, quieren participar del fenómeno teatral para a través de él cuestionar la realidad social circundante. Dice Boal que así como el fútbol puede ser jugado tanto por profesionales como por aficionados, con la sola condición de poseer la bola y manejar las reglas elementales del juego, así también el teatro puede dejar de ser exclusividad de unos cuantos iniciados para socializar sus recursos, transfiriéndose al pueblo las técnicas básicas para su realización.

2.— Para comprender cabalmente lo que se propone Boal, es preciso referirse a los principios fundamentales del teatro político contemporáneo, que tiene en Bertolt Brecht a su principal teórico, dramaturgo y realizador.

La teoría del teatro épico de Brecht incluye entre sus lineamientos una polémica radical contra el teatro ilusionista, empático, desarrollado hasta la perfección por Stanislavsky y apoyado en toda una tradición de dramaturgos de fines del siglo pasado y comienzos del presente. Rechaza Brecht de esta forma de teatro el "culinarismo" o afán de reconstrucción minuciosa de la realidad, pero básicamente rechaza la identificación del actor y del espectador con los personajes, y la magia hipnótica creada en el escenario, que impide toda actitud crítica. Llega a afirmar que este efecto es tan malsano, que preferiría actores malos como intérpretes para que no pudieran así arrastrar y manipular la conciencia del público (1). En contraposición con el teatro ilusionista, Brecht crea el teatro épico, en el cual por una serie de técnicas de distanciamiento logra la actitud crítica de los actores y de los espectadores frente a la sociedad, la historia y el comportamiento humano.

1.— Véase **Pequeño organon para el teatro**. En: **Escritos sobre el teatro**, Vol. 3, Ed. Nueva Visión, Bs. As. 1971, p. 118.

Ahora bien. El teatro político, tal como se entiende hoy en Latinoamérica, se ha desarrollado en la vertiente del llamado teatro popular. Este sería básicamente el teatro que refleja los intereses del pueblo, no reduciéndose a la simple presentación de las contradicciones sociales, sino configurándose como una actividad artística que se engarza dentro de una acción de transformación de la realidad. En la base están los planteamientos brechtianos sobre la función del teatro en la sociedad de nuestros días, pero las formas de llevar a cabo estos propósitos difieren según los grupos. Sin embargo, hay un sustrato común tanto en Brecht como en nuestro teatro popular: la participación del espectador contra la magia hipnótica del teatro ilusionista burgués (2).

En Brecht la participación del espectador es fundamentalmente reflexiva. El público desde su asiento es motivado por las técnicas de distanciamiento a cuestionar continuamente lo que se le presenta. Si se trata de hechos pasados, con la perspectiva que da la distancia; si son hechos presentes, por la forma "historizada" como son presentados, a fin de lograr esta misma perspectiva. El teatro popular latinoamericano emplea frecuentemente técnicas de distanciamiento para lograr esta participación reflexiva, añadiendo otras técnicas de participación del espectador ampliamente experimentadas en las dos últimas décadas, en diferentes países. También se emplea frecuentemente el debate entre y con el público. Esta es una forma de romper la intimidad de la reflexión, pero siempre el espectador continúa básicamente como tal.

3.— Augusto Boal busca que la participación del espectador sea más activa. Para esto ha ideado dos formas teatrales que son especialmente aptas para los que desean hacer teatro no sólo para sino con el pueblo; vale decir, cuando se realiza la actividad teatral directamente por el pueblo, siendo a lo más promovida por personas ajenas a él (3). Estas dos formas de teatro de participación activa consisten fundamentalmente en un esfuerzo por borrar las barreras entre actores y espectadores, así como también las barreras entre los ensayos y la representación. El espectador puede ser actor en determinado momento y viceversa. Además la reflexión (en su forma activa) es constante.

La primera forma Boal la denomina **teatro-foro**. Los asistentes al acto teatral relatan algún problema que hayan vivido y la forma como lo solucionaron. Interesa que haya un núcleo conflictivo, pugna entre intereses diversos. Se selecciona un problema rico en implicaciones socioeconómicas, con una solución que pueda ser problematizada, y con este material se estructuran las escenas que serán representadas, se trazan los personajes, se reconstruye —empleando los elementos que se tengan a la mano— el ambiente de la acción. Cuando esto se ha logrado, se piden voluntarios para encarnar los personajes: si entre los asistentes la mayoría no tiene experiencia teatral previa, es conveniente hacer algunos ejercicios sencillos de "calentamiento". Todos los presentes pueden hacer sugerencias para el montaje. Los que cumplen la función de actores recrean el conflicto y la solución que a éste se le diera. Un principio indispensable es que la ac-

2.— La ruptura de las convenciones del teatro ilusionista se ha dado también por muchas otras vías, desde el teatro del absurdo hasta los experimentos sobre espacio escénico y participación del espectador, con fines no políticos (piénsese en gran parte de los happenings y en Grotowsky, entre las experiencias más célebres).

3.— Estas dos formas Boal las propuso y desarrolló durante su permanencia en Lima, entre julio y agosto de 1973. Vino a esta ciudad contratado por el Ministerio de Educación para participar en el Segundo Curso de Capacitación de Alfabetizadores, y paralelamente dio un curso a actores del Teatro Nacional Popular y a alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Tuvo también reuniones con diversos grupos de teatro popular y universitario. Véase Augusto Boal, **Teatro del oprimido y otras poéticas políticas**, Ediciones de la Flor, Bs.As. 1974, pp. 145-191.

tuación se sostenga por acciones y movimientos además del diálogo, a fin de lograr la comunicación visual necesaria en el teatro. Una vez presentadas las escenas, sigue la discusión sobre lo que se ha visto; pero decíamos que se trata de una reflexión activa, ya que no se realiza a través del debate verbal. La originalidad del procedimiento consiste en que se emplea en el debate el lenguaje teatral con su pluralidad de recursos sensoriales. Para esto los actores repiten la presentación de las escenas, tal como antes lo hicieran, pero esta vez las personas del público son invitadas a sustituir al que representa un personaje o a varios de ellos a la vez. Los nuevos actores pueden modificar algún elemento importante de la presentación del conflicto para aclarar más la situación; pero la parte central de la participación colectiva debe estar referida a la solución de dicho conflicto. Diversos espectadores tienen así la oportunidad de entrar al espacio escénico a dar su propia visión de cómo transformar la realidad, cambiando la actitud de los personajes, el diálogo, el desarrollo de la acción dramática; el acto teatral ya no es algo preparado por un grupo y recibido por otro pasivamente.

Aclaremos con un ejemplo. En una sesión de trabajo con un grupo, Boal seleccionó un conflicto laboral para ser recreado: uno de los participantes había trabajado en una fábrica de harina de pescado llenando sacos que eran transportados mecánicamente; los obreros recibían un salario ínfimo por doce horas de trabajo y era difícil protestar, porque su número era muy reducido. Los trabajadores ya no soportaban este atentado contra su derecho mínimo a la jornada de ocho horas. El protagonista tuvo una idea para lograr un tiempo de descanso, que sus compañeros aceptaron: algunos días se las ingeniaban para descomponer la maquinaria recargándola más de lo necesario, y mientras la reparaban transcurre aproximadamente una hora. Se presentaron las escenas, y luego algunos participantes sustituyeron a los actores para enriquecer los personajes, clarificar las relaciones laborales y analizar mejor los comportamientos diversos que éstas generan. Al llegar al momento de la solución dada al conflicto, algunos asistentes manifestaron acogerla como valedera e ingeniosa, pero muchos discreparon, argumentando que no se había variado sustancialmente la situación de los obreros. Entonces se plantearon (por el mismo sistema de sustituciones y cambios en el desarrollo de la acción) otras posibilidades consideradas más eficaces. Así algunos desarrollaron teatralmente la formación de un sindicato, pero esta solución fue cuestionada por otros, ya que un sindicato muy reducido no tiene fuerza. Las escenas que lograron la mayor aceptación fueron aquellas en que los obreros se organizaban para unirse a un sindicato mayor.

La participación de los que asisten al teatro-foro ha de ser conceptual, emocional y física, pero también estética. En las sesiones en las que se llevó a la práctica esta forma de teatro, las observaciones y modificaciones que se hacían no estaban referidas solamente al análisis de los hechos reales, sino también a la forma de recrear la realidad. Si estas sesiones teatrales se realizan con cierta frecuencia, puede pensarse además en ir mejorando las posibilidades técnicas de los intérpretes.

La segunda forma de participación activa que propone Boal se denomina **teatro-imagen**. Los asistentes eligen un tema, procurando que todos o la mayoría lo conozcan a fondo y que esté en el ámbito de las inquietudes comunes (estas formas teatrales deben hacerse con grupos que posean algunas características de homogeneidad). Se pide un voluntario para desempeñar el rol de "escultor". Este llama a algunos de sus compañeros (unos 8 ó 10) para formar con ellos un cuadro inmóvil que grafique una situación conflictiva concreta, referida al tema elegido, y las relaciones entre los personajes representados. Debe hablarse lo menos posible: el "escultor" modela las figuras como si los actores fueran de arci-

lla, y luego se coloca él mismo dentro del cuadro. Los asistentes que tienen una visión diferente de la situación así graficada o de las actitudes de los personajes, pueden desempeñar a su vez el papel de "escultor". Así se va modificando el modelaje de las figuras, hasta que se logre una composición que satisfaga a la mayoría. Este sería el primer momento. El segundo momento consiste en continuar las modificaciones del cuadro, pero esta vez para plantear la situación y los comportamientos sociales que los asistentes quisieran ver en la realidad. En el tercer momento —el más problemático— se plantean con el mismo método los posibles caminos para el tránsito de la situación conflictiva a la situación deseada, siempre tratando de lograr en el cuadro final resultante la visión de la mayoría.

La comunicación que se establece por medio del teatro-imagen debe realizarse casi exclusivamente por medio del lenguaje visual, que tiene su propio código y su propia fuerza expresiva. En experiencias realizadas durante la permanencia de Augusto Boal en Lima, y en otras que se han realizado más tarde, se han tomado como tema del teatro de estatuas relaciones familiares, conflictos en torno al hecho pedagógico, conflictos entre el pueblo y algunas instituciones, relaciones patrón-campesino, problemas sociales urbanos.

4.— En la base conceptual de estas dos formas de teatro de participación activa existen dos principios. El primero, ya mencionado, parte del principio brechtiano de la actitud crítica frente a los hechos representados por los actores, pero modificando algo sustancial: no se trata de una crítica interior realizada por el espectador desde su asiento, sino de una reflexión activa que se traduce en acción escénica, y que puede además ser confrontada (también activamente) con las opiniones de los demás asistentes. El segundo principio consiste en motivar a los participantes para que la reflexión realizada por medio del teatro se proyecte en una acción concreta en la realidad. Para Brecht en el teatro se puede lograr además del placer estético "... ese placer superior que se experimenta al ver que las reglas de la vida social puestas en descubierto se consideran provisorias e imperfectas"⁽⁴⁾, pero es necesario que el espectador participe además en las transformaciones sociales que impone la historia. Boal piensa que la intervención activa del espectador durante el hecho teatral puede significar un ensayo para su participación en la realidad. Posiblemente este segundo principio sólo sea válido en determinadas situaciones favorables, cuando el hecho teatral se inserta en toda una situación conflictiva real que viven los espectadores en su vida cotidiana y frente a la cual existe ya una actitud de la comunidad. Entonces el teatro de participación activa (como otras formas de teatro popular) puede ser un elemento más que cimente las acciones de transformación.

Trabajando como colaboradora de Boal en Lima, y también en experiencias posteriores, tuve la oportunidad de apreciar la eficacia de estas dos formas teatrales. Sin embargo, no deben tomarse como algo acabado e inmutable, sino que son propuestas para ir desarrollando de acuerdo a cada situación, a cada realidad. El teatro popular no tiene una receta. Diversas formas experimentales y también otras más tradicionales pueden resultar adecuadas según los casos. El problema no es meramente formal, pero la forma no debe interceptar las posibilidades críticas y dinámicas de actores y espectadores, sin perderse nunca la perspectiva de las necesidades estéticas.

"En el teatro el hombre podrá aprovechar esa libertad de ser activo en la forma más fácil que pueda darse (...)"⁽⁵⁾.

4. Bertolt Brecht, *Pequeño organon*. . . , p. 141.

5. Bertolt Brecht, *Pequeño organon*, *ibidem*.