

OPRESIONES. PUESTA EN ESCENA EN TRES ACTOS¹

*Francisco de León Ramírez*²

Primer acto

El teatro a escena

Poner en escena es una rasgadura en tiempo y espacio: el tiempo de una obra es ciertamente limitado, pero puede ocurrir en otros muchos tiempos imaginados, creados, dados por las condiciones propias de una obra. Lo mismo el espacio, que si bien limitado por las condiciones físicas del escenario (o el lugar en que se lleva a cabo el montaje), extiende sus posibilidades a donde texto, interpretación, dirección y, de hecho, el ritmo de cada función, lo permiten. El aparecer de la puesta en escena exige la atención de quien le contempla. Atención que se registra no sólo a través de la mirada, sino de un contacto que va de la escena al espectador y de ahí al mundo. A través de la puesta se crea una imagen de la realidad que pretende no imitarla sino ponerla en juego, colocarla frente a un azogue que permita vislumbrar el mundo en otras formas, en transfiguraciones que nos muestren a todos en un modo de ser otro. Pero la puesta en escena es, sobre todo, convocar, generar el encuentro: convoca la orquesta que interpreta una pieza en formas que la grabación no puede abarcar totalmente, pues su momento más propio ocurre gracias a todo lo que conforma la sala. Lo mismo el cine, que, como ya lo ha afirmado Vicente Quirarte, exige la presencia de la oscuridad para ejercer en plenitud sus fuerzas. Y, claro está, el teatro con su particular y siempre cambiante modo de colocarnos frente a cuestiones vitales, nos convoca.

Incluso en tiempos en que las prácticas cotidianas parecen encerrar a las artes escénicas en espacios cada vez más limitados, en virtualidades que hacen del contacto con dichas artes algo cerrado, personal, ellas encuentran sus espacios, formas de provocar el encuentro. Los caminos de la experimentación, de la búsqueda de nuevas formas estéticas que repercuten no sólo en su propio tiempo y sus respectivas sensibilidades sino con aquéllas que no alcanzaremos a conocer, es una labor en permanente construcción y tanto para creadores así como para espectadores se hace necesario no sólo asumir la creación y la

¹ Ciudad de México, junio de 2016

² Doctor en Filosofía, colaborador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

contemplación sino la reflexión. Y es que pensar, escribir, son también formas de convocar. Es con esa actitud que el libro que hoy celebramos es, creo, una de esos modos de encuentro. Pensar las artes escénicas es hoy en día, creo, labor indispensable, y *Teatro y estética del oprimido, homenaje a Augusto Boal*, asume dicha labor con actitud seria e invitante; asume el rigor académico no como un mero formalismo, sino como una necesidad de establecer un diálogo entre un movimiento artístico y su historia, su génesis, pero también su impacto en las generaciones presentes, sus relecturas e influencias. Pero como gesto mayor, reitero, *Teatro y estética del oprimido...* es una invitación abierta para sin importar que se trate de neófitos o iniciados en el trabajo de Boal conozcan diversas perspectivas de la labor del creador brasileño.

Segundo acto

De cómo la palabra escrita acude al movimiento.

Sobra aquí detallar la historia del Teatro del oprimido, cabe más hacer un vuelo, aunque sea breve por las dimensiones que sobre éste se abarcan en el libro que nos congrega.

Así, en primer lugar, Julián Boal ofrece un panorama por demás completo acerca del teatro del oprimido frente a su propia historia, su contexto y sus posibles alcances en la sociedad contemporánea. El autor pone en juego las concepciones fundamentales del teatro del oprimido tal como las concibiera su padre, iniciando con su 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.

A. Boal construye una historia del teatro en la que este nace de la división impuesta a las clases dominantes entre el palco y la platea³

... Para desde ahí establecer la importancia de la participación del espectador, el cual se ve transformado en un “espectador”, y obtiene así un lugar preponderante en la escena, pues lo que en ella se encuentra es su propia realidad expuesta desde lo teatral. De tal suerte, el T.O. no es un teatro de clase, no se trata de romantizar las formas vitales de un determinado

³ José Ramón Fabelo Corzo, Ana Lucero López Troncoso (coord.), *Teatro y estética del oprimido. Homenaje a Augusto Boal*, P. 33.

grupo social y condenar los de otros, sino que se trata justamente de dar voz al oprimido de cualquier condición:

En un raro texto donde intenta una definición teórica de lo que es un oprimido, A. 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.”⁴

Todo lo anterior demuestra como antes que una confrontación entre clases, el T. O. explora las relaciones posibles que se establecen entre los opresores y los oprimidos, pone la voz no sólo en la denuncia, sino en el movimiento; lo cual permite pensar que antes que una mera actitud didáctica, hay, en el fondo de T. O. una profunda vocación dialógica.

Julián Boal explora en su texto no sólo conceptos e historia, sino que aborda parte de la crítica al T. O. y trata de hacer un desmontaje bien argumentado de ésta sin perderse en idealizaciones para con el movimiento, lo cual confirma, por encima de todo, que el T. O. es algo que no queda atrapado en su contexto de los setenta, sino que mantiene abierta la discusión acerca de sus formas y, sus posibles rutas en el teatro actual.

El texto aquí glosado brevemente funciona como gran apertura y es que le comparten la primera sección textos de Flavio Sanctum, Eduardo Luis Campos Lima, Patricia Freita dos Santos, Ana Lucero López Troncoso y Laura Fernández Vázquez, en los que se aborda las dimensiones histórica, estética, ética y dialéctica del T. O. A través de ellos se confirma no sólo la relevancia del movimiento teatral, sino que se devela la actitud política del mismo, su posición frente a las dictaduras, los cánones cerrados sobre sí mismos, y de hecho, sobre los sistemas de becas y de financiamiento que sostienen tanto el teatro, como otras manifestaciones artísticas e incluso a la academia.

La segunda parte del libro, titulada *Alcances del teatro y la estética del oprimido* abre con un texto en el que se abre un diálogo entre el teatro de Augusto Boal y algunas de las ideas del pensador francés Michel Foucault. Cruce de ideas que resulta fascinante, pues, pese a que se podría elaborar una severa crítica a la postura de los autores José Antonio Pérez Diestre y María Guadalupe Canet Cruz desde la perspectiva hoy tan en voga de que

⁴*Ibidem*, p. 37.

el pensamiento de Foucault se halla limitado por su pertenencia a un sistema eurocéntrico, el texto deja ver el cómo los conceptos de éste no son inmutables y permiten no sólo la apertura en sus lecturas, sino, justamente, los cruces con otros modos de discurso (como en este caso es el teatro):

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. Éste 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, sin embargo, 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 Oprimido. A través de la teoría se plantean las problemáticas, pero sólo la acción las resuelve.⁵

Queda de manifiesto entonces, como se ha dicho ya, que se trata de establecer relaciones entre los opuestos, de tratar de comprenderlas, en la labor de Foucault, de escenificar y accionarlas en el caso de Boal. Más importante aún, esta forma permite evidenciar las formas de resistencia y ejecutar ciertas prácticas que construyen nuevos modos de relación.

Y justo sobre estas formas de resistencia y su capacidad transformadora. Pero no se trata de una transformación entendida como la realización personal (espiritual, profesional, familiar) tan gustada en las sociedades actuales. No se trata de entender la acción como un

⁵*Ibidem*, p. 75.

mero estar frente a la pantalla, un mero denunciar, sino de la propuesta de una “performática” que apunta a la vida colectiva.

Llaman la atención en esta sección sobre todo dos textos en los que se abordan interesantes nociones de la subjetividad a partir de la propuesta estética de Augusto Boal y el teatro del oprimido: el de Ana Margarita Castillo Rodríguez y uno de Thelma Itzel Ramírez Cuervo, en el que la figura del actor se convierte en una forma de devenir; ya no es un mero intérprete, sino un modo de construir espacios, nuevos modos de realidad: “El actor en la posmodernidad requerirá entonces de una suma e integración de saberes diversos que los 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”.⁶

Volviendo a Foucault, cabe señalar que, según la idea del autor de *Las palabras y las cosas*, toda forma de resistencia alimenta el poder, por tanto, antes de aspirar a idealizaciones acerca de lo que es ser resistencia (misma que no acepta modelos que la contengan) cabe más bien acoger esas prácticas que permiten no sólo cuestionar relaciones vitales, sino generar pequeñas fracturas, que no rupturas.

La tercera y final parte del libro, expone a Augusto Boal en sus dimensiones pública e íntima, así como permite una proximidad mayor a su obra y relevancia. Primeramente en *Augusto Boal: embajador del teatro brasileño* Izaías Almada expone a Boal desde su puesta en juego en la escena mundial, tanto en su confrontación a las dictaduras latinoamericanas de finales del siglo pasado, así como a través de la recepción de su obra al momento de su primer estreno y su impacto en el teatro internacional. Así mismo, se permite reproducir el discurso que Boal diera ante la UNESCO, en cuyas líneas se delata su compromiso para con la creación de un teatro que no extraiga a quien lo observa de la realidad, sino la haga manifiesta en el escenario de la vida cotidiana.

Posteriormente, aprovechando la forma tan particular de la entrevista para delatar eso íntimo que está a la espera de ponerse también en escena José Ramón Fabelo Corzo y Ana Lucero López Troncoso conversan con Cecilia Boal, quien habla no sólo de la experiencia teatral compartida, sino de la vida, la que queda carne adentro y que, sin sombra de duda también transforma.

⁶ P. 232.

El volumen cierra con un ejercicio extraordinario en el que dos tempestades se ponen en juego: La de Shakespeare y la del propio Boal. Comparar dos escenas de los respectivos textos permite, además de contemplar a un Boal que dialoga con los clásicos, ver que si no los temas, sí las grandes inquietudes del ser humano se comparten más allá de los tiempos. En un juego que se me fue a infinito, mientras leía las dichas escenas, sonaba una versión de la Tempestad de Beethoven interpretada por Daniel Barenboim, y fue entonces que comprobé que los naufragios ocurren.

Tercer acto

En que ocurren dos bagatelas y un desenlace.

Primera bagatela: dos españoles, un alemán, una venezolana y dos mexicanos entran a un bar... y no, no es el inicio de un chiste, es una reunión que tuvo lugar hace cinco años. En ella se habló de cuanto tema se pudo poner sobre la mesa; uno de ellos: la situación de violencia que aqueja a la América Latina, sus consecuencias sociales, sus marcas que parecen imborrables e imposibles de detener. Uno de los convidados, mexicano él, dice con un notorio dejo de dolor: “Nuestra América Latina no merece eso”.

Segunda bagatela: hace un par de años me invitaron a un programa de radio para hablar de “la situación política y social del México actual”, a pesar de lo vago del tema, acepté la invitación. Ya al aire (se trataba de un programa en vivo), el conductor me pregunta que cuál creo que es el papel de la clase intelectual en la situación del país. A lo cual no pude sino responder que “el hecho de que se crea que por el hecho de dedicarnos a pensar somos una clase social delata mucho de nuestra actitud frente a tal situación, situaciones, más bien.

Desenlace: de la primera de las bagatelas llama la atención la afirmación sobre qué es aquello que merece o no un territorio. ¿Será acaso que pesa sobre la región una especie de destino irrevocable? ¿Será que pese de todo lo enfrentado, o debido a ello, seremos incapaces de construir una historia otra?

De la segunda bagatela: ¿será que la clase alguna vez deje de jugarnos tan malas pasadas? ¿Será que algo se oponga a esas relaciones que antepone figuras que lucen monstruosas?

De ambas bagatelas: ¿Será que ese dolor deje de oprimir? ¿y los otros dolores? Esos que apenas se nombra ya desbordan.

Pues sí, como desenlace para las dos bagatelas no tengo sino preguntas. Y un murmullo (que es muchos): En tiempos en que la espectacularidad devora todas nuestras imágenes, en que los reflejos de la violencia están normalizados y antes de causar impacto producen un efecto sedativo en quien les contempla, en un momento en que incluso las artes y nuestros movimientos sociales han adoptado las formas de la producción más caras a los medios masivos, en que el acto de protesta se vuelve protagonismo y en que lo que está en escena de tanto que deja ver ciega, cabe, creo, mantener en el escenario al T. O., pero, se ha dicho ya, no como un modelo a seguir, sino como una acción a transformar, a poner en juego en nuevas posibilidades que busquen no reproducir aquello que tuviera éxito para Boal en su momento, sino reescribir desde el diálogo (como el de Boal con Shakespeare), desde la puesta en riesgo de una escena por venir, no simplemente delatar la realidad o pretender hacerla perfecta, sino generar desde ella un objeto artístico que como afirma nuestro autor: es “una transubstanciación [o traslación] de una realidad, objetiva o imaginada, en otra sustancia diferente de la original [...]”. En otras palabras, cosa, materia que adquiere significación sólo en la experiencia social⁷

⁷ *Ibíd.*, p. 132.