



Bracciale Escalada, Milena. "Entre la dramaturgia y las técnicas de teatro popular: Augusto Boal en la encrucijada Brasil-Argentina".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2022, vol. 11, nº 26, pp. 151-163.

# Entre la dramaturgia y las técnicas de teatro popular: Augusto Boal en la encrucijada Brasil-Argentina

Between the dramaturgy and techniques popular theater:  
Augusto Boal in the crossroads Brazil-Argentine

Milena Bracciale Escalada<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-5637-2530

Recibido: 03/02/2022 || Aprobado: 16/07/2022 || Publicado: 17/11/2022

## Resumen

El siguiente artículo analiza la propuesta de teatro popular que Augusto Boal desarrolla entre Brasil y Argentina en los años 1970. Para eso, advierte los contenidos teóricos que el teatrista brasileño resume en su libro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, señala sus influencias y establece comparaciones con el rol que desempeña como dramaturgo y director, con tres piezas teatrales escritas entre Brasil y Argentina, y puestas en escena durante su exilio político en Buenos Aires con actores argentinos. Con el tiempo, Boal abandona el rol de dramaturgo y se concentra en el desarrollo, experimentación y difusión de las técnicas de teatro popular. Este artículo propone una hipótesis acerca de ese abandono que se relaciona con una suerte de contradicción entre lo que Boal sostiene en términos teóricos y lo que puede realizar como dramaturgo y director.

## Palabras clave

Augusto Boal; teatro del oprimido; teatro popular; teatro político; pedagogía del oprimido.

## Abstract

This paper analyzes the proposal about popular theater that Augusto Boal developed in 1970, between Brazil and Argentine. In order that, it discusses the theoretical content included in book *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, studies their influences and elaborates comparisons with three plays that Boal writes between Brazil and Argentine and that he premieres in Buenos Aires with argentinians performers. Over time, Boal abandons the dramaturgy and he concentrates in the development, experimentation and diffusion of techniques of popular theater. This article proposes a hypothesis about that abandonment.

## Keywords

Augusto Boal; dictatorship; popular theater; political theater.

<sup>1</sup> Doctora, Magíster y Profesora en Letras por la UNMdP. Profesora de Juegos Dramáticos por la UNICEN; actriz e investigadora teatral. Ayudante Graduada en el área de Literatura Argentina de la UNMdP, Profesora de Análisis de la Dramaturgia en la EMAD de Mar del Plata. Dicta seminarios de posgrado en la maestría en Arte y Sociedad de la UNICEN. Coordina la sección sobre teatro de Reseñas Celehis e integra el comité organizador de la revista Cuarenta Naipes. Miembro del grupo de investigación Cultura y Política en la Argentina y forma parte de la actual comisión directiva de AINCRIT, Asociación de Investigación y Crítica Teatral. Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales; Centro de Letras Hispanoamericanas; Universidad Nacional de Mar del Plata. Contacto: [milenabracciale@gmail.com](mailto:milenabracciale@gmail.com)



## Punto de partida

Hacia la segunda mitad del siglo XX, se distinguen en Brasil dos zonas principales de producción teatral: San Pablo, donde se desarrolla el movimiento más importante, y Río de Janeiro, de mayor explotación comercial y, por tanto, con preponderancia de un estilo teatral signado por la concepción del arte como objeto de consumo y mera entretención (Killman 227). Los grupos de teatro más experimentales, comprometidos y revolucionarios emergen en la primera de estas zonas, punto neurálgico en el que Augusto Boal (1931-2009) comienza a desarrollar su labor de teatrista.

Dramaturgo y director teatral nacido en Río de Janeiro, es el creador del Teatro del Oprimido, teoría y práctica de un tipo de teatro popular y político, cuya influencia se extendió por numerosos lugares del mundo: comienza a experimentarlo entre Brasil y Argentina, recinto este último de su primer exilio político; continúa en Lisboa, donde vive unos años al exiliarse de Buenos Aires por la irrupción de la dictadura; luego en París, donde funda en 1979 el CTO (Centro de Teatro del Oprimido); y, finalmente, de nuevo en Brasil, cuando puede regresar tras su extensa emigración en 1980 gracias a la amnistía promulgada por los militares en 1979. Su figura resulta determinante para pensar las dictaduras de Brasil y Argentina, y su vinculación con el arte teatral, pues toda su producción de aquellos años surge en su estadía entre ambos países. La teoría a la que arribó luego de esos años de experimentación puede leerse en su libro de ensayos *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (2008), cuya producción, así como todo el ideario del Teatro del Oprimido, emerge en el contexto de los procesos dictatoriales en América Latina y, en particular, en Brasil. Boal sufrió persecución política y fue detenido en 1971. Los numerosos años de exilio le sirvieron para experimentar y difundir su práctica teatral en diversos contextos de opresión.

La intención de este artículo es reflexionar sobre la propuesta inicial de Boal, contenida en su libro *Teatro do oprimido...*, y observar cómo funciona esa teoría en relación con su rol de dramaturgo y director a través de la escritura y puesta en escena de tres piezas dramáticas: *Revolución en América del Sur*, *Torquemada* y *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* (1973). En este sentido, resulta ilustrativo pensar la relación entre Brasil y Argentina como una “encrucijada”, esto es, como un espacio de “cruce” que permitió la gestación del sistema teatral y de la producción literaria de Boal entre los años 1962 y 1973, corte diacrónico en el que nos interesa focalizar. Todos estos textos (los ensayos y las tres obras de teatro) fueron producidos en la “intersección” de ambos países. El libro *Teatro do Oprimido...* está compuesto por una serie de ensayos originados entre 1962 y 1973, algunos en Brasil, específicamente en San Pablo, y otros ya en Buenos Aires. Por su parte, *Torquemada* fue comenzada el 10 de febrero de 1971 en la prisión del DOPS,<sup>2</sup> continuada el 10 de marzo del mismo año en el Presidio Tiradentes de San Pablo y terminada de escribir el 2 de noviembre de 1971 en Buenos Aires, donde fue escenificada, bajo su dirección y con actores argentinos, en el Teatro del Centro en junio de 1972. Algo similar ocurre con *Revolución en América del Sur* y con *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*, pues son obras escritas en Brasil y en portugués, que Boal pone en escena en Buenos Aires y debe, por lo tanto, traducirlas y adaptarlas a este nuevo contexto.

Vale la pena aclarar que la aparición de *Teatro do Oprimido...* se produce en el marco de la publicación de una serie de libros en los que Boal va elaborando en forma paulatina su teoría estético-política. En este sentido, es importante mencionar *Las categorías del teatro popular*, que aparece en 1974, el mismo año de *Teatro do Oprimido...*; y *Técnicas*

<sup>2</sup> DOPS: Departamento de Orden Política y Social, órgano de gobierno brasileño creado durante el *Estado Novo*, cuyo objetivo era controlar y reprimir movimientos políticos y sociales contrarios al régimen instaurado en el poder.

*latinoamericanas del teatro popular*<sup>3</sup> y *200 ejercicios y juegos para el actor y no actor con ganas de hacer algo a través del teatro*, ambos de 1975. En 1978, aparece *Teatro del oprimido*, volumen 2, en francés, que sería traducido luego al español en 1980; y en 1985, *Documents of the theatre of the oppressed*, en el Reino Unido (Chesney-Lawrence 26)

### **La concepción del Teatro del Oprimido: bases teóricas y características**

Como su título lo evidencia, Boal crea su teoría teniendo presente los desarrollos de Paulo Freire en el plano educativo. Esa base será la directriz de su pensamiento: concebir y aplicar los desarrollos del pedagogo brasileño desde el teatro. Esto es, asumir el mundo como proyecto humano, el hombre que se reconoce como sujeto que crea el mundo, que cobra consciencia y es responsable de su propia historia. Freire y Boal son contemporáneos. Sus visiones de mundo responden a una concepción político-cultural que repercute en toda América Latina: son los años `60 y `70, de luchas populares antimperialistas, donde el ejemplo de la Revolución Cubana está latente y es un modelo a seguir.

Sin embargo, Boal no le dedica espacio en su libro a los postulados de Freire, pues los asume como tal desde el título que le impone a su propuesta y a través de la concepción que subyace en sus ensayos sobre la relación entre oprimidos y opresores, y sobre la forma en que cree que debe llevarse a cabo la liberación: nadie se libera solo pero tampoco se trata de una emancipación hecha por otros. Boal asume como indiscutible la postura de Freire: “No existe otro camino sino el de la práctica de una pedagogía liberadora, en que el liderazgo revolucionario (...) establece [con los oprimidos] una relación permanentemente dialógica” (Freire 72-73). Se trata de hacer una transformación “con” ellos y no “para” ellos. Para esto es preciso creer en los hombres oprimidos, considerarlos como correctos pensadores, y así, alcanzar el conocimiento de la realidad a través de la acción y la reflexión en común, descubriéndose creadores y recreadores en forma conjunta.

Para crear su poética, Boal da por sentadas una serie de premisas que fueron pensadas y elaboradas con anterioridad por Paulo Freire: la noción de la palabra viva como diálogo existencial, que expresa y elabora el mundo en comunicación y colaboración, y no como mero monólogo que repite pero no crea, no transforma; la humanización de los hombres como tarea histórica; la instauración de un método de cultura popular que da consciencia y politiza; la presencia del hombre radical, que no teme escuchar, enfrentar, descubrir, encontrarse con el pueblo (sujeto colectivo), que no se sabe dueño del tiempo, ni de los hombres ni liberador de los oprimidos; y, por último, la posibilidad del nacimiento del “hombre nuevo” que surge de la superación de la contradicción opresor-oprimido, y que es, por lo tanto, el hombre liberándose.<sup>4</sup>

Como se advierte, además de Paulo Freire, opera aquí también parte de la teoría de Ernesto “Che” Guevara, en la que el hombre es reconocido en su cualidad de “no hecho”, de “producto no acabado”, que atraviesa una doble dirección: el de la educación directa o indirecta por parte de la sociedad, y el de él mismo sometido a un proceso consciente de autoeducación. Leamos un fragmento de lo que sostiene Guevara con respecto al arte:

La superestructura impone un tipo de arte en el cual hay que educar a los artistas (...) ¿por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida? No se puede oponer al realismo socialista “la libertad”, porque ésta no existe

<sup>3</sup> Parte de este libro fue escrito en Argentina entre el 1973 y 1974, y publicado por Ediciones Corregidor, en Buenos Aires, en 1975.

<sup>4</sup> Para más detalles acerca de la relación entre la propuesta de Paulo Freire y la de Augusto Boal –aspecto que excede los propósitos de este trabajo–, remito al ineludible y minucioso libro de Tânia Baraúna y Tomás Motos, *De Freire a Boal. Pedagogía del oprimido - Teatro del oprimido*, de Ñaque editora.

todavía, no existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva; pero no se pretenda condenar a todas las formas de arte posteriores a la primera mitad del siglo XIX desde el trono pontificio del realismo a ultranza (...), poniéndole camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy (17-19).

Guevara plantea la construcción del “hombre nuevo” como un proceso que deviene de la transformación de varias ideas generatrices vinculadas al trabajo y al arte, para lo cual la educación es un factor determinante. Para nuestro estudio, resulta útil focalizar en su rechazo al realismo como única forma artística, como una imposición que encorseta y pone límites a la expresión. Esto, que coincide con el posicionamiento brechtiano sobre el realismo en su conocida polémica con Luckács (Brecht 267-275), es un punto de partida para Boal, cuyo proyecto desestima el modelo de teatro realista de base aristotélica, a la vez que procura, tal como señala Guevara, la apropiación de los medios de producción teatral así como también un quehacer que acentúe la participación consciente, individual y a la vez colectiva, no aislada, para lograr una consciencia total del ser social, lo que equivale a la realización plena del hombre como criatura humana, al romper las cadenas de la enajenación.

*Teatro do Oprimido...*, entonces, no plantea ni discute los postulados de Freire, de Marx o de Guevara (aunque estos subyacen en forma implícita) sino que, con un estilo pedagógico, elaborado a través de preguntas y respuestas, con reiteraciones, ejemplos y división de temáticas por subtítulos, plantea la tesis central y analiza la historia del teatro hasta los años setenta. La tesis que vertebra sus argumentos posteriores consiste en afirmar que todo teatro es necesariamente político, que es un arma eficiente y que, por eso, es necesario luchar por y con él. El teatro, para Boal, ha sido empleado a lo largo de la historia por las clases hegemónicas como instrumento de dominación, pero puede ser también un arma de liberación, para lo cual es necesario crear las formas teatrales correspondientes que sirvan para ello.

Boal analiza las transformaciones que sufrió la práctica teatral desde Aristóteles, pasando por la burguesía y Maquiavelo, y por el teatro épico de Bertolt Brecht, hasta las experiencias populares de América Latina en los años '60 y '70. En resumen, el objetivo de la Poética del Oprimido reside en que el pueblo reconquiste los medios de la producción teatral.

### **Augusto Boal y su repaso crítico por la historia del teatro universal**

De acuerdo con sus explicaciones, desde tiempos inmemoriales el pueblo cantaba sin restricciones y al aire libre, y funcionaba, así, como creador y, a la vez, destinatario del espectáculo. El teatro era considerado una fiesta en la que todos podían participar con libertad. Sin embargo, la aristocracia comenzó a establecer divisiones: primero, entre el público y los actores; de esa forma, el pueblo se convirtió en espectador y debió permanecer en una actitud receptiva y pasiva. Y luego, entre los actores entre sí: por un lado, los protagonistas y, por otro, el coro. Al analizar la perspectiva de Aristóteles, Boal cambia el foco tradicional de atención y hace hincapié en que si bien Aristóteles afirma la independencia de la poesía en relación con la política, es el constructor del primer sistema poético político de intimidación del espectador, de eliminación de las “malas” tendencias o tendencias “ilegales” del público: “Para que o espectador tenha presente as terríveis consequências de cometer o erro (...) Aristóteles exige que a tragédia tenha um final terrível, ao que chama Catástrofe. Não se permitem *happy-endings* (...) [Esto] têm por finalidade última provocar no espectador (...) a “catarse”. Quer dizer: a purificação da harmatia” (*Teatro do Oprimido* 77 y 79).<sup>5</sup>

Esta concepción aristotélica persiste para Boal a través del tiempo con fines represores en el cine, la televisión e, incluso, el teatro. El dramaturgo no desconoce los aspectos estéticos

<sup>5</sup> “Harmatia”, también conocida como falla trágica, única impureza que existe en el héroe y que debe ser destruida.

de la tragedia griega, pero aquí se detiene solo en los aspectos políticos, y su crítica está puesta en las nociones de “empatía” y “catarsis”, entendiendo por esta última “corrección” o “purificación”. Cuando el espectáculo comienza se establece una relación entre el protagonista y el espectador, quien asume una actitud pasiva y delega el poder de la acción en el personaje: “Este sistema funciona para disminuir, aplacar, satisfacer e eliminar todo que possa romper o equilibrio social; todo, inclusive os impulsos revolucionários, transformadores (...) *Se (...) queremos estimular o espectador a que transforme sua sociedade, se queremos estimulá-lo a fazer a revolução, nesse caso teremos que buscar outra Poética*” (Boal Teatro do Oprimido 91).

Con el fin de alejarse de la poética aristotélica y buscar nuevas alternativas, analiza las transformaciones que sufrió el teatro a lo largo del tiempo hasta que llega al modelo épico de Bertolt Brecht, quien, según su lectura, entiende al personaje, de la misma manera que Marx, como objeto y portavoz de fuerzas políticas, económicas y sociales.

Luego de este derrotero, Boal expone su teoría. La cuestión primordial que se propone es demostrar la posibilidad de poner el teatro al servicio de los oprimidos y su principal objetivo es, pues, transformar al pueblo, espectador, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, actor, transformador de la acción dramática. Afirma que mientras Aristóteles y Brecht crearon poéticas en las que el público delegaba la acción en el actor, –aunque en el caso de Brecht se reservara el derecho de pensar por sí mismo (se invierte así la “catarsis” por la “concientización”) –, la poética del oprimido propone la propia acción. El espectador, que no debe ser un actor ni necesita tener ningún tipo de formación al respecto, asume un papel protagónico, transforma la acción dramática propuesta, ensaya soluciones posibles, debate modificaciones: experimenta preparándose para la acción real. Desde esta perspectiva, el teatro en sí mismo no es revolucionario, pero sí puede ser un excelente ensayo de la revolución. Los grupos teatrales que se pretenden revolucionarios deben, entonces, transferir al pueblo los medios de la producción teatral (paralelismo con los medios de producción establecidos por Marx) para que este los utilice a su manera y para sus fines. El teatro es un arma que el pueblo debe aprender a manipular.

Con esta finalidad, describe varias experiencias de teatro popular realizadas en América Latina y menciona los tipos más clásicos del Teatro del Oprimido, entre los que se cuentan el teatro foro, el teatro periodístico, el teatro invisible, el teatro fotonovela, el quiebre de la represión, el teatro mito, el teatro juramento, y los rituales y máscaras. Muchas de estas experiencias fueron llevadas a cabo en la Argentina durante su primer exilio.<sup>6</sup>

### **Augusto Boal, dramaturgo**

Durante los años que Boal escribe su teoría ejerce también el rol de dramaturgo. Tres son los ejemplos centrales de esta labor: *Revolución en América del Sur*, *Torquemada* y *El gran acuerdo internacional del Tío Patillado*. En estas obras no se plantea la posibilidad de que el público interfiera de manera activa en las escenas. Es más, las piezas se construyen prácticamente al estilo brechtiano.

Hacia el final de *Teatro do Oprimido...*, Boal desarrolla el surgimiento del Teatro de Arena (compañía en la que participa y que se opone al teatro clásico erigiéndose como un teatro

<sup>6</sup> Para más detalles acerca de estas experiencias durante el exilio de Boal en la Argentina, remitimos a la entrevista realizada en 2014 a Mauricio Kartun, participe en aquellos años de los talleres que el brasileño dio en Buenos Aires sobre teatro popular: <http://www.scielo.org.ar/pdf/celehis/n28/n28a09.pdf>

Del mismo modo, volvemos a recomendar el libro de Tânia Baraúna y Tomás Motos (2009), en cuya segunda parte se recorren y detallan las características de cada una de las propuestas de teatro popular elaboradas por Boal (Teatro Foro, Teatro Periodístico, Teatro Invisible, Teatro Imagen, El Arco Iris del Deseo, Teatro Legislativo).

revolucionario) y la necesidad de cambio que existía en el ambiente teatral brasileño de la época (la escasez de dinero disminuía cada vez más la presencia de público y el Estado no apoyaba las iniciativas culturales). Como explica André Carreira, el Teatro Arena fue un importante grupo que funcionó en São Paulo entre 1953 y 1972, al que Boal fue invitado luego de regresar de Nueva York, donde se formó en el método de teatro de Stanislavsky (Carreira 475). Allí dirigió sus primeros espectáculos, incentivando la construcción de una dramaturgia nacional, en un momento político marcado por el nacionalismo y por deseos de cambio estructurales, dentro de una perspectiva ideológica de izquierda, donde la revisión histórica y la resistencia a los militares considerados aliados del imperialismo derivó muchas veces en la censura. Al mencionar su paso por Teatro Arena, el dramaturgo plantea la figura del “Coringa”, un personaje polivalente que puede desempeñar cualquier papel en la obra, incluso sustituir al protagonista. Teniendo en cuenta la influencia marxista de toda la cosmovisión, podríamos establecer una analogía entre este tipo de personaje y el proletariado como protagonista social de la historia. El “Coringa” posee una realidad mágica y todos los demás personajes aceptan esa realidad creada y descripta por él. Es quien tiene a cargo todas las explicaciones de la estructura del espectáculo, que se divide en siete partes: Dedicatoria, Explicación, Episodio, Escena, Comentario, Entrevista y Exhortación. Esta estructura debe ser flexible y, cada vez que fuera necesario, el “Coringa” puede detener la trama para cuestionar las razones de un personaje al llevar a cabo determinada acción. Muchas de estas características, aunque no exactamente con la misma terminología, aparecen en las obras mencionadas.

La vinculación de estas tres obras con la acción política resulta explícita desde el comienzo. *Torquemada* se titula así por su protagonista, el Padre Torquemada. Este personaje posee, a su vez, una doble alusión. Por un lado, en el plano literario/teatral es una parodia, en clave de homenaje, al ya paródico Ubú Rey de Jarry. No solo como homenaje al autor, un revolucionario de la escena teatral desde sus nuevas perspectivas para la puesta en escena, sino además a su emblemático personaje, el Padre Ubú, en tanto se trata aquí también de un despótico dictador, cruel pero cobarde, caricaturesco y ostentoso, cuyos excesos de corrupción y ambición sobrepasan lo absurdo. Pero, por otro lado, refiere a Tomás de Torquemada, el hombre responsable de la creación y del funcionamiento de la Inquisición. De ahí el uso del sustantivo “Padre” en relación directa con una figura religiosa. Como afirma Thomas Hope, “...bajo la jurisdicción de Torquemada fueron quemadas unas dos mil personas. Más de cien mil fueron encarceladas y estigmatizadas. Toda una raza fue desterrada de España” (Hope 8). De esta forma, solo en el título aparece condensado todo un sistema de signos cuya alusión refiere a la intolerancia, el despotismo, la represión, la violencia, la censura. Lo mismo ocurre con el ya más explícito *Revolución en América del Sur*, cuyo subtítulo *¡Ay! ¡Ay! No hay Cristo que aguante no hay*, resalta, a partir de la repetición de la onomatopeya inicial, el sufrimiento que produce en los más desfavorecidos este tipo de sistemas represivos y, por lo tanto, la necesidad del levantamiento popular en su contra. *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*, plantea la burla de los llamados “acuerdos internacionales” a partir del nombre del tío, que refiere de manera directa a las historietas y dibujos animados del Tío Rico de Disney y a su afán desmedido por producir dinero. Durante esos años, específicamente en julio de 1971, en Argentina, Lanusse impulsó el GAN (Gran Acuerdo Nacional) que era boicoteado por Perón desde Madrid. Pudo haber sido esta una referencia posible para Boal al momento de dirigir su pieza y adaptarla al nuevo contexto. Como se advierte, esta obra crítica, desde el humor, el imperialismo y su accionar colonialista a través de la ambición y la explotación de los países subdesarrollados. Aquí es importante mencionar también la publicación en Chile de un libro que fue determinante para Boal al momento de producir este espectáculo. Nos referimos a *Para leer al Pato Donald* (1971), escrito por Ariel Dorfman –con quien Boal tuvo contacto durante

su estadía en Argentina– y Armand Mattelart.<sup>7</sup> El análisis de estos autores es descarnado e irónico y con seguridad Boal se sintió atraído no solo por sus sagaces lecturas del cómic sino también por su estilo, que se trasluce en sus propias piezas dramáticas. El uso de la ironía como procedimiento constitutivo, tanto en Boal como en Dorfman y Mattelart, procura derribar lo que se muestra como aparentemente natural. En 2010, el Instituto Nacional del Teatro de Argentina publicó una *Antología de Teatro Latinoamericano* en la que incluyó esta obra de Boal, que fue revisada por el autor antes de ser publicada (Proaño Gómez y Geirola). Esta versión hace aún más explícita la vinculación con el texto de Dorfman y Mattelart, puesto que el título de la pieza aparece como *El gran acuerdo internacional del tío Mac Pato* y no ya *del Tío Patilludo*.

*Torquemada* se presenta desde el principio como un “relatorio”, es decir, como un informe. Boal plantea un quiebre con respecto a los géneros teatrales tradicionales, puesto que no se ajusta a ninguno de ellos. En la didascalia inicial se caracteriza a los personajes como “presos políticos” y se destaca algo que ya había aparecido como propuesta en los ensayos finales de *Teatro do Oprimido...*:

El “estilo” de la representación debe ser básicamente realista. Pero cada escena en particular debe ser hecha según el estilo que mejor le convenga; en otras palabras, no hay ninguna necesidad de mantener un estilo, una forma de representación, etc., única para toda la obra. Los actores intercambian sus personajes en cada escena, es decir, ningún personaje debe ser representado por un mismo actor en dos escenas consecutivas. Cada personaje debe tener su “máscara de comportamiento” (movimiento, voz, etc.), que debe ser mantenido por todos los actores que lo representen... Hay una mezcla de ropas históricas y modernas... (*3 Obras* 63-64).

Es indudable que las estrategias de representación tienden todas a evitar la empatía aristotélica. La diversidad de estilos, la hibridez genérica, la variación de actores para un mismo rol, producen cortes inevitables que le impiden al espectador la identificación con el personaje. En este sentido, la propuesta es típicamente brechtiana, al menos desde el punto de vista de la escenificación (máscaras, cuadros musicales, parlamentos a público; todo tendiente a quebrar el modelo aristotélico de unidad de acción, clímax y catarsis). Sin embargo, Boal plantea una diferencia con respecto a Brecht: los personajes no son objetos sino sujetos de su propio accionar, no están determinados por las fuerzas sociales sino que son libres y eso les otorga un compromiso ético, pues los obliga a optar. Boal forja así un teatro político, con claras intenciones pedagógicas para con el pueblo espectador, desde una perspectiva no solemne. Y esto es una novedad para el teatro político que se hacía hasta entonces en Argentina.<sup>8</sup> La música, el ritmo de la pieza, los parlamentos con rima y en verso, las coreografías, serán para el brasileño cuestiones fundamentales que caracterizarán su labor de dramaturgo y director.

Baste como ejemplo del humor producido a través de lo musical, de la ironía subyacente en sus piezas, el siguiente fragmento de *El gran acuerdo internacional...*:

TÍO: Cuestión de óptica: no faltan libros sino que tenemos demasiada gente que quiera leer... Pero acá está la solución: un libro para terminar con todos los libros. “Curso de Analfabetización Progresiva Sin Maestro” con los libretos completos de “Los Campanelli”, “Una vida para amarte” y “El amor tiene cara de mujer” (elegir programas de TV en la moda en el momento). Si después de 11 lecciones Ud. todavía consigue leer,

<sup>7</sup> Para más detalles, remitimos al relato de Mauricio Kartun (Bracciale 178).

<sup>8</sup> Ver entrevista a Kartun (Bracciale 17).

su dinero le será devuelto... Canten conmigo esta oda en glorificación a vuestro Tío Patilludo que siempre les soluciona todos los problemas.

### CANCIÓN

Callado, trabaje más, la la la la la la la  
 democracia o tiranía  
 democracia o tiranía  
 todos van a progresar  
 si pagamos siempre al día.  
 Existen muchas colonias  
 que se vuelven florecientes  
 cuando pagan sus cuentitas  
 y al Tío son obedientes.  
 Trabajen sin entender la la la la la la  
 dé dinero y sea honrado  
 pagando somos felices  
 en un país esclavizado... (29-30).

A través de la hipérbole y la ridiculización, Boal genera un humor corrosivo que cuestiona la aceptación acrítica de los discursos hegemónicos, dentro de los cuales incluye los programas televisivos que dispersan la atención y evaden el compromiso. De hecho, luego de esta canción, la escena concluye con el personaje de un estudiante que afirma: “Y así acabamos de tener nuestro primer diálogo con el poder establecido” (30). Desde esta perspectiva, resulta evidente la insistencia del autor en la idea de que el poder instaure un monólogo, un discurso unidireccional. Este es uno de los aspectos más criticados por Boal, en consonancia con los postulados de Freire. La intención es, entonces, instaurar un verdadero diálogo y para eso es necesario “despertar” y aleccionar al pueblo.

*Torquemada* se inicia con un Prólogo –recurso propio de los discursos escritos– e incluso desde las mismas acotaciones se expresan ideas que apelan a la transformación social. Podemos argüir que Boal confiaba en la circulación del texto escrito, pues por momentos parece dirigirse no solo a un potencial espectador, sino también en forma directa a un potencial lector. La didascalia posterior al Prólogo afirma: “... esta es una obra de arte, pero pretende ser lo más exacta posible. No fue exactamente así que sucedieron las cosas... pero casi” (3 Obras 64).

La pieza está dividida en tres episodios, dentro de los cuales hay varias escenas que proponen distintos tipos de situaciones, desde el encierro de presos políticos hasta escenas de interrogatorios y torturas, noticieros, narraciones a público. En el primer episodio aparece un personaje que puede ser leído como el *alter ego* del autor: el dramaturgo, aquel que viaja al exterior con sus espectáculos y es acusado de difamar al país a través de sus escritos. Este matiz biográfico se pierde con el avance de la trama, pues este personaje no aparece ni es mencionado en el segundo ni en el tercer episodio. Sin embargo, su funcionalidad es evidente: denunciar la persecución y la censura que vivió en carne propia, cuando estuvo detenido en Brasil y fue obligado a exiliarse. Lamentablemente, esa no sería la última vez que Boal sintiera coartadas sus posibilidades expresivas.

La obra presenta algunos rasgos para destacar. Por un lado, la ironía, la hipérbole, la ridiculización y la paradoja. El tirano “Padre Torquemada”, que parodia el estilo, a su vez paródico, del *Padre Ubú* de Jarry, sentencia decisiones de esta índole: “...que se aprese a todo el pueblo. ¡Quiero interrogarlo!” (75). La exageración de las situaciones las convierte en ridículas, provocándose humor, pero a la manera de las sátiras, cuya intención final es la crítica. Estas situaciones que pueden resultar graciosas se entremezclan con escalofriantes escenas de tortura y muerte, que son con rapidez fragmentadas o interrumpidas. Así, se produce siempre



una ruptura que impide la identificación del espectador con el personaje, es decir, se genera, al estilo brechtiano, un distanciamiento escénico para incitar al público a reflexionar y no a emocionarse con lo que ve.

Por otro lado, desde el punto de vista del argumento, hay una insistencia en dos temáticas centrales: la tortura y la duda. Para ello, la sintaxis resulta reveladora como así también la metateatralidad, por medio de representaciones o relatos que funcionan como alegorías. Tal es el caso del relato bíblico en el que una madre permite que maten a sus siete hijos delante suyo con tal de evitar la delación del líder. Se trata de un relato enmarcado, narrado al comienzo y luego dramatizado. Cada hijo expone ante su madre una duda, pero todas son refutadas por ella, razón por la cual todos son torturados y mueren ante su presencia.

La autoridad es presentada desde la negación. La sintaxis de sus parlamentos así lo demuestra: “No, no, no, no puede llamar por teléfono, no puede llamar a nadie por teléfono, a nadie, no se puede llamar a nadie por teléfono, no se puede, por teléfono, no, no, no se puede llamar, ni mujer, ni amigo, no, no, no se puede, no se puede” (75). La reiteración y la acumulación se emplean para enfatizar la idea de que no hay diálogo posible con el sector hegemónico. Estos procedimientos funcionan de la misma manera en el caso de la duda. Hay parlamentos enteros donde expresiones como “tal vez” se reiteran hasta el hartazgo. La obra expone la idea de que a través de la tortura psicológica todos, potenciales verdugos, pueden transformarse en opresores, pues el régimen intenta instaurar la desconfianza.

Sin mencionarlo, la pieza utiliza el recurso del “Coringa”, pues hacia el final de los episodios aparecen escenas tituladas “explicación” en las que uno de los personajes propone un análisis de lo visto y motiva la reflexión. La explicación y la exhortación son partes fundamentales de la obra. A Boal parece interesarle, además, la relación inmediata con el contexto de representación del espectáculo, por ello insiste en la improvisación y en la adecuación de algunas escenas a situaciones reconocibles con facilidad por los espectadores del momento. En el caso de los “Noticieros cruzados”, donde se presentan en forma fragmentada noticias vinculadas, por un lado, a los opresores y, por otro, a los oprimidos, intentando mostrar cómo el éxito de una de las partes deviene en la tortura y el fracaso de la otra, se apela desde las didascalias a que se empleen noticias actuales del momento de la representación; o, en el caso de la madre que debe presenciar la tortura y muerte de sus hijos, se propone que en cada caso se utilicen métodos de tortura y formas de duda utilizadas en el lugar en el que se lleve a cabo la puesta en escena.

En estas tres obras de teatro que Boal estrena durante su exilio en Argentina, se destaca como estructural la narración por parte de los personajes a público; las piezas se construyen como relatos para el espectador. *El gran acuerdo internacional...* comienza con el íncipit típico de los relatos populares de tradición oral: “Érase una vez un grande y bello país /donde todos eran felices...” (3 *Obras* 11), por medio de la voz del personaje Comodín, que se cuela intermitentemente a lo largo de la pieza para ir haciendo aclaraciones al auditorio. Se trata de una muestra descarnada que, a través de la exageración y la ironía, pretende dismantelar los discursos imperantes del poder de turno local y del llamado Primer Mundo, y sus lugares comunes. La hipérbole exhibe la “ceguera” de quienes son incapaces de cuestionar o debatir. Lo que se pone en tela de juicio es el conformismo, la aceptación acrítica, la naturalización de la desigualdad, de la injusticia, de la corrupción, de la censura, y la falta de lucha.

En esta obra en particular, los focos de ataque son el sistema capitalista, el imperialismo, los monopolios y el colonialismo, en el que se deriva a través de estas políticas y de estos “grandes acuerdos”: “Todo obrero sabe que es explotado. Lo que tal vez no sepa es que esta explotación es propia de la naturaleza del régimen capitalista y que sólo la eliminación del sistema eliminará la explotación. La plusvalía prueba científicamente que el capitalismo es un régimen injusto, sea quien fuera el patrón” (24). La cita anterior evidencia la perspectiva marxista que subyace en la obra y el afán didáctico se expone a continuación, cuando el

personaje explica, en forma pedagógica y con ejemplos, el concepto de plusvalía. Entre otros modelos, esta pieza toma como referencia los cómics, en especial los importados de Estados Unidos. Batman y Robin son algunos de los personajes que intervienen. La intención es exponer cómo los medios masivos, monopolizados (“Ellos no nos dejan hablar por la televisión, por eso la calle es nuestra televisión, nuestra prensa...”, 31), erigen modelos, irreconciliables con la realidad, dirigidos a influir de manera perniciosa en el modo en que los espectadores piensan y conciben la vida. El objetivo es dismantelar los fines manipuladores de los *mass media*. No hay que olvidar que, tal como señala Carreira, son los años de pleno apogeo de la industria de la televisión, con la fundación, en 1965, en Brasil, de la Red Globo, reconocida hoy como un instrumento decisivo de formación de opinión pública con un fuerte impacto en la vida política del país (Carreira 472). Los superhéroes simbolizan las grandes potencias y se muestran, falazmente, como salvadores de la humanidad. Boal toma elementos de la cultura popular, tales como la radio, el superhombre, Mandrake, porque sabe que solo a través de ellos puede constituir un teatro con propósitos estrictamente populares. Como se advierte, el libro de Dorfman y Mattelart está implícito en toda la pieza. Tal como sostienen estos autores, en el mundo de Disney, “el proletariado ha sido escindido: en la ciudad es criminal, en el campo es el buen salvaje (...) Es un mundo ideal para la burguesía: se queda con los objetos y sin los obreros. Es el mundo que han soñado desde siempre, acumular la riqueza sin enfrentar su resultado: el proletariado” (Dorfman y Mattelart 89 y 95). Sin embargo, “La amenaza no es por ser portavoz del *american way life*, el modo de vida del norteamericano, sino porque representa el *american dream of life*, el modo en que los EEUU se sueña a sí mismo, se redime, el modo en que la metrópoli nos exige que nos representemos nuestra propia realidad, para su propia salvación”. (Dorfman y Mattelart 151; siglas, bastardilla y uso del inglés en el original).

*Revolución en América del Sur* es, de las tres obras, la que conserva mayor cantidad de referencias brasileñas, como el carnaval, canciones en portugués o la alusión a la *feijoada* como comida típica. Del mismo modo que en las otras dos, aparece el personaje del tirano protagónico, en este caso, el Líder, cuyas principales directrices son: “Precisamos ser más civilizados, más elegantes, más británicos y no andar protestando por cualquier cosa” (3 *Obras* 150). La contrapartida del Líder es José, quien estructura la trama a través de la experimentación de todas las injusticias sociales, la miseria y el hambre, hasta llegar a su muerte. Este personaje funciona como sinécdoque del pueblo.

Como rasgo diferencial, vale señalar que esta pieza posee una trama más lineal y no tan fragmentaria como, por ejemplo, la de *Torquemada*. En cuanto a los procedimientos escénicos, sigue prevaleciendo el empleo de canciones (“Canción de la Feria”, “Canción del pueblo que espera días mejores”, “Canción de la Libertad”, “Canción de la Limpísima Trinidad”) y hay una contundente insistencia en el uso del humor negro:

MUJER— Quería que vos murieses en nuestra cama, en donde nacieron nuestros hijos. Hablando de eso, la semana pasada nació otro, vos todavía no lo viste.

JOSÉ— Con esa historia de buscar empleo, ni tiempo tengo.

MUJER— Es muy gracioso. Todo arrugadito (...)

JOSÉ— Entonces vámonos a casa. Yo muero allá.

MUJER— Ya sabés que no podés.

JOSÉ— ¿Por qué?

MUJER— Por tu culpa. ¿Quién te mandó a pedir aumento? Ahora no tenemos ni para comprar la madera del cajón.

JOSÉ— Entonces que sea aquí mismo, porque de aquí hoy no paso (...) ¡Decile a nuestro hijito que nuca pida aumento de salario! Y que no se olvide de besar los pies del patrón (...) Y devolvé los mil pesos que le debemos al vecino.

MUJER— No hace falta. Él también murió.

JOSÉ— ¿De qué murió?

MUJER— ¿De qué va a morir? ¡De hambre! ¿O es que también se muere de otra cosa? (192-193).

La reiteración de vocablos en inglés denuncia la falacia del Primer Mundo y la invasión imperialista (“¿Cuál es tu bandera? (...) Verde y amarilla con una botella de Coca Cola en el medio”, 179). El comportamiento de los personajes los muestra animalizados: “Ladran, maúllan, aúllan, se patean” (191), lo que hace hincapié en la progresiva pérdida de la dignidad humana que deriva de la explotación capitalista. La ridiculización y el absurdo muestran una poética teatral en extremo irreverente, que pone en primer plano la hipocresía de la clase dirigente, la repartición de puestos públicos y la corrupción de los comicios electorales, donde el único perjudicado es el pueblo: “Ya se ha oído hablar de la mujer de dos cabezas, del hombre de cuatro patas, pero de un hombre del pueblo que almuerce, ¿eso es completamente inverosímil!” (213). El uso de la ironía manifiesta en forma permanente una intención humorística mordaz y sarcástica, que hacia el final de la obra se explicita a través del personaje del narrador que apela al público, impulsándolo a la acción: “Sin José, la hormiguita, / ¿qué sería del patrón?... José es uno que murió / pero ustedes aún no /... podéis olvidar la pieza / sólo basta recordar / que si el teatro es de mentira / allá afuera es de verdad” (215 y 217). Esta frase final refuerza la hipótesis que Boal expone en *Teatro do Oprimido*... acerca del teatro como un ensayo para la revolución. El teatro no hace la revolución, pero la prepara. Hay, entonces, una fuerte convicción en el “poder” del arte, que no es autónomo sino que está por completo al servicio de una causa social.

### Consideraciones finales

Entre 1962 y 1973, Augusto Boal funda una nueva manera de hacer teatro al servicio de la lucha popular, de alto compromiso político. En su propuesta teórica inicial, afirma que en términos políticos el teatro no ha resultado hasta el momento eficiente, incluso en el caso de Brecht, pues el espectador sigue siendo un sujeto pasivo. Así, propone ejercicios y formas teatrales populares experimentadas primero en América Latina y luego en Europa, que conducen a convertir al espectador en actor, a motivarlo para que intervenga en la trama de la obra, modificándola, de forma tal que el teatro sirva como ensayo para la acción llevada a cabo en la vida real: el “espectador”. El espectador actúa y comprueba si lo que propuso desde el discurso es factible de ser realizado en la práctica. A su vez, se expone a la discusión de su propuesta, pues el resto de los que están observando pueden opinar acerca de lo que él mismo realizó en escena.

Durante este periodo, Boal también escribe obras de teatro y dirige su representación frente a un público. Allí se aleja de la poética aristotélica aunque no parece estar tan distante de las estrategias del teatro épico, a pesar de que la función política de este último tampoco haya sido reivindicada en sus escritos teóricos. Boal exhorta a la acción, a asumir una posición, puesto que considera al personaje como un sujeto libre, cuya elección lo determina éticamente (en lugar de la vanguardia que propone el PC, Boal impulsa las luchas populares, al estilo de la nueva izquierda). Pese a ello, desde el punto de vista escénico, el dramaturgo propone la ruptura de la cuarta pared para evitar la empatía aristotélica y motivar la reflexión, aspectos propios de la propuesta brechtiana. Así, hace uso de la narración a público, de la rotación de actores para representar un mismo personaje, de cambios escenográficos o de vestuario de los propios intérpretes frente a los espectadores, de la hibridez genérica, de canciones. Como marca distintiva, sus textos dramáticos explotan al máximo la ironía, el humor negro, la hipérbole y la sátira social.

Poco a poco, Boal parece ir dejando de lado su función de dramaturgo para concentrarse de manera exclusiva en la transmisión y experimentación de la Poética del Oprimido en diversos

contextos. Podríamos arriesgar que este abandono tiene que ver con que el autor descubrió que en su rol de dramaturgo seguía perpetuando aquello que criticaba en sus ensayos teóricos: la instauración de un espectador pasivo. Aunque no permitiera la empatía del público con los personajes, en última instancia la estructura de sus piezas dramáticas seguía siendo la de “depositar” ciertas ideas en el otro, motivando una determinada reflexión. No habría entonces una verdadera liberación, tal como la entiende Paulo Freire, en quien Boal se inspira. La estructura tradicional del espectáculo teatral en que los actores actúan frente a un público que puede pensar pero no intervenir directamente en la acción, se convierte de esta manera en un monólogo de unos para otros y no en un verdadero diálogo. Esta fue quizás la razón por la cual Boal abandonó su rol de dramaturgo, por lo menos durante los diez o quince años posteriores a estas puestas en escena que dirigió en Argentina.

Sería factible establecer una analogía entre la propuesta de un teatro popular por parte de Boal y la descripción que Bajtin (1987) realiza del carnaval en la Edad Media. Como explica el teórico ruso, los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contenían, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval, y su principal característica era que el principio cómico que los constituía los eximía de cualquier dogmatismo y les permitía presentar una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas por completo diferente a la que se producía fuera de los carnavales. Aunque estos ritos se acercaban mucho al espectáculo teatral, no lo eran en sí mismos ya que no pertenecían al dominio del arte, sino que ocupaban un espacio lindante entre el arte y la vida, eran, en realidad, la vida misma pero desde la perspectiva del juego. Por eso, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores, entre escenario y platea, porque el pueblo no asiste al carnaval, sino que lo vive. Esto es exactamente lo que Boal quiere recuperar para el teatro en los años `70. Quiere convertir todo en una fiesta, donde no haya distinción entre actores y espectadores, donde todos puedan actuar por igual, donde no haya escenario ni protagonistas ni personajes secundarios. Quiere que el teatro forme parte de la vida cotidiana y sea regido, tal como lo hace el carnaval, por el principio cómico, de manera tal de poder ofrecer una visión descarnada, crítica, satírica de la realidad, que motive la transformación del mundo a partir de esos parámetros. Esta transformación en la forma de concebir el mundo y la vida, esta visión no oficial del *statu quo*, es eminentemente política. Boal quiere, entonces, que la realidad se vuelva un carnaval. Ahora bien, para este modelo teatral, el autor como sujeto empírico que escribe, que crea en forma individual una obra de teatro que otros deben representar (o sea, repetir textos ajenos), por más participativo que sea el público en sus funciones y por más participación que tengan los actores en el armado de la puesta en escena, no tiene razón de ser. De ahí, su concentración en la divulgación de las técnicas del Teatro del Oprimido y su alejamiento de la escritura dramática propiamente dicha.

Desde que regresó a Brasil, en 1980, hasta su muerte en 2009, Boal nunca abandonó su quehacer teatral ni político. De hecho, en 1992 fue electo concejal de la ciudad de Río de Janeiro por el *Partido dos Trabalhadores* (PT). Asimismo, dirigió espectáculos en escenarios tradicionales, pero sin alcanzar mucha repercusión de crítica y público. En 1986 (siete años después de haberlo creado en París) fundó en Brasil el *Centro do Teatro do Oprimido*, con el cual desarrolló hasta su muerte diversos proyectos junto a ONG, sindicatos, universidades, municipalidades. En la actualidad, el CTO sigue funcionando y tiene a su hijo como continuador de su labor. Tal como afirma Carreira:

A finales de los años setenta Boal consideraba el TO como un “ensayo para la revolución” (...) Posteriormente, mediante su experiencia con distintos contextos culturales europeos (...), Boal cambió el eje de la noción de opresión, de tal modo que lo que antes se presentaba como una “opresión de clase”, ganó matices de una opresión definida por fenómenos individuales más relacionados con la percepción de la opresión (...) Eso lo lleva a desarrollar las llamadas “técnicas introspectivas de TO”, relacionadas en su libro

O Arco Iris do Desejo (1990), un texto en el cual el autor se aproxima de forma contundente al psicodrama. De ahí, la idea plasmada con la expresión “le flic en la tête” (el policial en la cabeza), es decir la identificación de la represión internalizada (Carreira 477-478).

Dramaturgo, director y maestro teatral fundamental para pensar la función del arte durante la dictadura, su figura unifica a Brasil y a Argentina durante ese lapso, y sus convicciones lo ubican en un lugar de relevancia en la historia teatral de América Latina, en tanto creador de una forma nueva y revolucionaria de hacer teatro, cuya influencia persiste hasta la actualidad.

### Obras citadas

- Bajtin, Mijail. “Introducción”. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Alianza, 1987.
- Baraúna, Tânia y Tomás Motos. *De Freire a Boal. Pedagogía del Oprimido-Teatro del Oprimido*. Ñaque, 2009.
- Boal, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Civilização Brasileira, 2008.
- \_\_\_\_\_. *3 Obras de Teatro. Revolución en América del Sur. Torquemada. El gran acuerdo Internacional del Tío Patilludo*. Noé, 1973.
- Bracciale Escalada, Milena. “Sobre maestros y discípulos: una conversación con Mauricio Kartun”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n°28, 2014, pp. 167-181, <http://www.scielo.org.ar/pdf/celehis/n28/n28a09.pdf>
- Brecht, Bertolt. *El compromiso en arte y literatura*. Península, 1994.
- Carreira, André. “Teatro Brasileño” y “Augusto Boal”. Proaño Gómez, Lola y Geirola, Gustavo, *Antología de teatro latinoamericano*, Tomo 1 (1950-2007), Colección Estudios Teatrales, Instituto Nacional del Teatro, 2010.
- Chesney-Lawrence, Luis. “Las teorías dramáticas de Augusto Boal”. *Teatro: revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, volumen 26, número 26, primavera 2013, pp. 25-55.
- Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald*. Siglo XXI, 1973.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del Oprimido*. Siglo XXI, 2006.
- Guevara, Ernesto. “El hombre nuevo”. *Latinoamérica. Cuadernos de Cultura Latinoamericana* 20, UNAM, 1978.
- Hope, Thomas. *Tomás de Torquemada*. Vitae, 2004.
- Killman, Márcia. “El teatro de Brasil y Argentina durante las dictaduras”. *Primeras Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. AINCRIT Ediciones, 2010, pp. 227-231.
- Proaño Gómez, Lola y Gustavo Geirola. *Antología de teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2010, tomo 1.