

TEATRO

El teatro latinoamericano como lenguaje popular

Augusto Boal, *Brasil*

Introducción

El teatro latinoamericano no puede en modo alguno ser considerado a partir de la perspectiva ni según los valores propios del teatro europeo. Por el contrario, debe ser comprendido dentro de su propio contexto y de su propia realidad, que es la de América Latina¹.

Se trata de un continente múltiple y diverso en diferentes aspectos. Étnicamente, por ejemplo. Algunos países latinoamericanos tienen una fuerte densidad de población indígena: son aquellos en los que existían culturas extraordinariamente desarrolladas en la época de las primeras invasiones europeas de Cristóbal Colón, Pedro Alvares Cabral y otros. En Perú, Ecuador y Bolivia vivían los incas; en México, los aztecas, mayas, toltecas, chichimecas, etc. En otros países, como Brasil, donde las poblaciones indias existían ya en la Edad de Piedra, los invasores portugueses diezmaron a sus habitantes y actualmente en Brasil o en Uruguay no se advierte prácticamente la presencia india². Por otro lado, la influencia de las culturas negras de los esclavos traídos de África es inmensa todavía en países como Venezuela³ y casi inexistente en Argentina. Asimismo es diversa la influencia que los exiliados económicos europeos han aportado a América Latina: en Sao Paulo, Buenos Aires y otras ciudades del continente existen barrios enteros donde se habla italiano; en la ciudad brasileña de Marilia, la población está constituida en un 90 por ciento por japoneses o

¹ Pero por encima de la intencionalidad política de diferenciación que se quiera dar al teatro, por ejemplo, debe considerarse dentro principalmente de un lenguaje universal; por ejemplo, la trascendencia de Shakespeare tiene que ser la misma en Inglaterra que en el Congo belga, por mucho que quiera establecer distinciones intelectuales entre la población del mundo (NE).

² En Uruguay si sucede esto, pero en Brasil no, parece que el autor desconoce a las actuales poblaciones amazónicas, además de los guaraní, etc. (NE).

³ Brasil, Colombia, etc. (NE).

por sus descendientes directos; en el Estado brasileño de Santa Catarina hay ciudades en cuyas calles se habla corrientemente alemán.

2

Económicamente, las diferencias no son menores. Es bien conocido el ejemplo de Río de Janeiro: en Copacabana se yerguen junto al mar lujosos edificios de apartamentos, mientras que a pocos centenares de metros, en lo alto de las montañas, se extiende la miseria de las favelas. Algunos millones de habitantes se concentran en unas cuantas megalópolis, mientras que otros millones de seres están diseminados en millones de kilómetros cuadrados. Las inmensas riquezas se concentran en pocos barrios de unas cuantas ciudades y la inmensa miseria se propaga por muchas montañas del altiplano, regiones amazónicas y desiertos sertanejos.

Esta enorme disparidad obedece a una razón primordial: la desigualdad en las relaciones económicas entre el norte y el sur, que reduce a la mayoría de los latinoamericanos a condiciones de vida infrahumanas⁴.

Resulta pues que América Latina es por igual homogénea, en cuanto a la causa primordial de sus males, y heterogénea por su composición social, económica y geográfica. Y esas sociedades, idénticas y distintas a la vez, producen un teatro que es igual y diferente al mismo tiempo.

⁴ Cuando se vive en Europa y después en América Latina o viceversa, se aprecia que este discurso americanista solo favorece a los poderes dictatoriales o democracias “bananeras” que son las que realmente se favorecen y perpetúan el subdesarrollo de las poblaciones de sus respectivos países; pues, por ejemplo, actualmente en México, el país aún se debe considerar subdesarrollado, pero no por culpa de su población que es tan desarrollada en sus ciudades, como puede serlo en Europa o Norteamérica por ejemplo, sino que es sus infraestructuras urbanísticas y organismos políticos las que mantienen el subdesarrollo estructural: ciudades sin calles pavimentadas y sin luz pública; medios de transporte urbanos privados muy deficientes dentro de las ciudades y un largo etcétera. Hay calles en ciudades, donde las casas por dentro tienen todos condicionantes idénticos a los que lo puede haber en otras ciudades europeas, pero saliendo de la puerta de la calle, se encuentra uno con una calle sin pavimento (de terracería), sin drenaje, sin luz pública, etc., y en esos cabe preguntarse ¿esa población es subdesarrollada o en la administración pública la que tiene una infraestructura de subdesarrollo público? Con esto pretendemos dejar claro, que antes de criticar y generalizar una situación social se debe vivir en ese mismo país por un tiempo y ¡después hablemos! (NE).

Teatro popular en Latinoamérica

El teatro que han estandarizado las relaciones norte-Sur es en las grandes capitales latinoamericanas el mismo que en las capitales europeas o que en Nueva York: se trata de las mismas comedias “de boulevard”, con la misma música, a veces incluso con la misma coreografía y los mismos decorados, todo repetido, todo igual a sus modelos⁵.

Felizmente existe otro teatro, el teatro popular, que es tan diverso como los pueblos que habitan nuestra América [y de todo el mundo] y que debe acomodarse a las condiciones en que se produce.

El caso de Liber Forti, director teatral boliviano, puede servir de ejemplo. Habitado a trabajar en las condiciones más precarias y con los medios más pobres, hacía teatro en cualquier parte, en cualquier local o al aire libre. Solía presentar espectáculos para los mineros de las minas de estaño de Cataví y Siglo Veinte, en las montañas, donde no había electricidad. Forti tenía que descartar la posibilidad de presentarlos durante el día, cuando los mineros trabajaban. Decidió pues pedir que los espectadores iluminaran con sus lámparas el escenario. “Para los actores -dice Liber Forti- esa es una manera extraordinaria de saber si una escena tiene un valor teatral o no: cuando los mineros no se interesan en la acción, la iluminación disminuye, y cuando más interesados están, más brilla el escenario”.

Conversando con Luis Valdez, que dirige el “Teatro Campesino de California”, y con el director de un grupo mexicano, sobremanera interesante, llamado “Los Vendedores Ambulantes de Puebla” -integrado realmente por vendedores ambulantes de esa ciudad mexicana que utilizaban el teatro para denunciar sus condiciones de trabajo-, advertí que los tres habíamos encontrado soluciones similares a problemas semejantes. Les conté que cuando trabajábamos en Brasil, llamábamos “de comodín” a nuestra escenografía puesto que, como no teníamos dinero para nuestros espectáculos, nos veíamos obligados a utilizar exclusivamente aquello que era inservible para otras actividades. Les conté, por ejemplo, que cuando pusimos en escena “El mejor alcalde, el rey”, de Lope de Vega, las ropas de

⁵ Pero esto es debido principalmente por culpa del productor o director de la obra de teatro no a causa de la política internacional (NE).

los nobles estaban hechas con tapetes viejos, cinchas de caballos que la municipalidad echaba a la basura, y así por el estilo. Valdez me dijo que él hacía lo mismo con su conjunto y que llamaban a la suya escenografía “rascuachi” (pobre, pequeña, fea, sin valor). Pero tanto él como yo sentíamos cierto orgullo de crear belleza a partir de la basura. Nuestro compañero mexicano nos informó que en Puebla hacían lo mismo, “sólo que no le hemos puesto nombre alguno a nuestra escenografía. Usamos basura porque no tenemos otra cosa”.

El teatro popular latinoamericano tiene un carácter de urgencia. Por lo general se escogen o se improvisan las obras según las necesidades sociales locales. Se emplea el teatro como una forma de debate, de toma de conciencia, de protesta, de estudio de las tácticas a seguir. Jamás se pierde de vista el carácter social e incluso político de la obra representada, ni siquiera cuando se recurre a las grandes obras del repertorio internacional. Por ejemplo, se ha utilizado “Tartufo” de Moliere para denunciar a los grupos “pararreligiosos” de extrema derecha que empleaban los mismos métodos del personaje, que consisten en transformar a Dios de Juez Supremo en *partner* o asociado en la lucha social. La obra sigue siendo la misma, el texto es el mismo de Moliere, pero el espectáculo revela así connotaciones, relaciones y contenidos que permanecen ocultos en otras representaciones más “esteticistas”. Y prueba también que Moliere es universal⁶, puesto que así resulta ser un autor brasileño, argentino, uruguayo, etc.

A más del teatro universal, que brinda no pocos temas o puntos de partida para la presentación de espectáculos populares, pueden utilizarse todos los argumentos o fuentes de inspiración teatral, siempre con una perspectiva popular. Recuerdo el caso del director paraguayo Antonio Pecci, que resolvió presentar una “Vida de Cristo”, que parecía ser el tema más inofensivo y menos subversivo para la censura. Sin embargo, Pecci, consciente de que el pueblo paraguayo es bilingüe y de que la verdadera lengua materna del 90 por ciento de la población es el guaraní, optó por la siguiente solución estética: Jesucristo, los apóstoles y el pueblo en general hablarían en guaraní, mientras que Pilatos, los centuriones y demás personajes

⁶ ¡Eso es! es lo que decíamos al principio al aludir al caso de la dramaturgia de Shakespeare (NE).

romanos hablarían en español. Bastó este recurso para que todos los espectadores comprendieran que Jesús vivía en un país ocupado por tropas ex-tranjeras y el texto del *Evangelio* pasó, en esta versión, a servir de modelo de comportamiento para el público.

Para el teatro popular todos los temas son buenos; lo que cuenta es su adecuación al aquí y ahora de la realidad social. Hubo en Perú un grupo teatral que se dedicaba a hacer una “revisión” o relectura de los folletines de la televisión. Uno de ellos, titulado *Esmeralda*, que era seguido con interés por gran parte de la población, contaba la historia de una empleada doméstica que termina casándose con el hijo del amo de casa. La obra teatral seguía más o menos fielmente el argumento original, y tras la representación tenía lugar un “foro” o debate que esclarecía los significados evidentes u ocultos de la obra que el público acababa de ver. En este caso fueron los propios espectadores quienes descubrieron todo el contenido antifeminista disimulado del argumento: para el hijo del amo una esposa no era realmente la mujer que ama y con la que quiere vivir sino una sirvienta o empleada doméstica, encargada de velar por su ropa, su comida, su casa.

En un país andino, un conjunto teatral viajaba por las montañas improvisando escenas sobre las historias verdaderas que contaban los campesinos. Había una, en particular, que tenía mucho éxito. Era la historia de un alcalde ladrón, que existía realmente. Cuando se representó esa obra en la ciudad del alcalde, el público, enfurecido tras el espectáculo, fue a la municipalidad e hizo que lo prendieran. Días más tarde, el mismo conjunto anunció una representación en otra ciudad vecina, cuyo alcalde era igualmente culpable. Pero éste aprovechó se de una creencia muy difundida y arraigada entre los campesinos -la existencia de una suerte de demonios llamados “pistacos”, espíritus carnívoros que encarnaban en ciertas personas que devoraban a otras- e hizo difundir por la radio local la noticia de que un grupo de “pistacos” disfrazados de actores vagaban por la región. Cuando el conjunto llegó a la localidad se encontró con que ésta se hallaba desierta y que la población aterrorizada se había refugiado en sus casas. Incluso la radio se hallaba abandonada, con el micrófono “abierto”. Esto bastó para que los actores improvisaran una pequeña escena radiofónica, o de radioteatro, que denunciaba el ardid del alcalde,

quien no corrió mejor suerte que su colega cuando la población descubrió la verdad.

Es evidente que en este tipo de teatro no participan actores profesionales con la misma formación artística ni las mismas garantías económicas [generalmente] que sus colegas europeos o norteamericanos. Son artistas del pueblo: son el pueblo.

La primera consigna del teatro popular latinoamericano parece ser la de abandonar las salas tradicionales e ir al encuentro de su público. Cualquier sitio puede ser entonces un lugar escénico.

Teatro del oprimido

En el segundo tercio del siglo XX he viajado constantemente por casi todos los países de América Latina. He estado en contacto con muchas de estas formas de teatro, utilizadas principalmente como medio de promover el diálogo, de considerar el teatro como un lenguaje [y arma política]. Y fue así, en contacto vivo y permanente con la realidad latinoamericana múltiple, como llegué a elaborar mi propia técnica del “Teatro del oprimido”. Su objetivo principal es ayudar a cualquier ser humano oprimido a recuperar un lenguaje teatral y, a través de él, tratar de comprender mejor su realidad para transformarla. Las formas fundamentales del teatro del oprimido parten del mismo principio: de la certeza de que todos los hombres son capaces de hacer todo aquello de que un hombre es capaz. El teatro es, o puede ser, un oficio, una profesión, pero es ante todo una vocación. Y esta vocación está al alcance de todo el mundo en cualquier lugar.

Las artes son lenguajes. Pero aquello que se aprende mediante un lenguaje no puede aprenderse mediante otro. Lo que aprendemos y comunicamos gracias a la música sólo puede lograrse a través de ella. Si fuéramos sordos no percibiríamos esa parte de la realidad. O sea que la percepción más perfecta y total de la realidad se obtendrá sólo gracias a la suma de todos los lenguajes posibles. El teatro es precisamente ese arte total, la suma de todas las artes: poesía, pintura, escultura, música, baile, etc. Y el teatro, incluso pobre, aun el más pobre, tiene al hombre como centro del universo. Y es urgente e imprescindible que todos los oprimidos recuperen esa totalidad densa, rica, profunda, para conocer mejor los

mecanismos de las opresiones que sufren, para luchar mejor por su liberación.

El “Teatro imagen” (que se expresa por medio de imágenes y no de palabras), el “Teatro foro” (en el que se discuten teatralmente, a través de la acción dramática, todas las tácticas y estrategias que pueden adoptarse) y el “Teatro invisible” (en el que la ficción se transforma en realidad, es decir que todo aquello que se representó como una obra teatral se convierte en una acción real en el mundo real) son tres formas del “Teatro del oprimido” que sólo pueden sistematizarse a partir de una realidad viva en transformación: la de América Latina, por ejemplo.



Teatro popular en Latinoamérica



Teatro popular en Latinoamérica: Argentina