

La relevancia de Mijaíl Chéjov, Bertolt Brecht y Augusto Boal en la definición del teatro como herramienta al servicio de necesidades sociales

Existe toda una serie de autores representantes de teorías teatrales relevantes a lo largo de la historia de las artes escénicas desde una perspectiva occidental. Cada uno de estos teóricos y sus respectivos estilos, al pertenecer a un contexto histórico determinado, han buscado solucionar necesidades y cuestionamientos propios de la época, demostrando una vez más el carácter político del teatro. Definitivamente varios postulados de dichos autores siguen vigentes o han servido para dar pie a nuevas propuestas teatrales que vemos utilizadas en montajes hoy en día.

He podido notar que los intereses de cada autor han oscilado entre innovar en el trabajo del actor hasta promulgar el teatro en servicio de la comunicación social y de aspectos políticos. Haciendo semblanza, me he inclinado por tres autores cuyas propuestas siguen potencialmente explotables: Mijael Chéjov en el proceso del trabajo del actor y, en la construcción de estéticas teatrales en servicio de un objetivo a nivel social, Bertolt Brecht con la Teoría del Distanciamiento y Augusto Boal con el Teatro del Oprimido. Mijaíl Chéjov y Bertolt Brecht fueron contemporáneos; sin embargo, sus teorías difieren en cuanto al objeto de interés. Mijaíl Chéjov propone como una nueva herramienta de trabajo para actores a la Psicofísica: estímulos físicos que, ayudados de la imaginación, general emotividad. Es así como Mijaíl Chéjov, a pesar de haber sido discípulo de Stanislavski, rechaza su sistema de trabajo que propone construir un personaje a partir de vivencias personales, proponiendo un método de trabajo “a la inversa”. Por otro lado, Brecht propone la Teoría del distanciamiento aplicada no solamente al trabajo actoral sino a la estética de todos los elementos de un montaje: propone una representación teatral que le dé la oportunidad al espectador de poder analizar y observar lo que sucede en escena relacionándolo al contexto político que se está tratando. Es por ello que se basa en elementos que a propósito hagan recordar que la obra de teatro es eso, teatro, no una extensión de la vida que invite a un tipo de catarsis aristotélica. Sin embargo, no podemos decir que Chéjov y la teoría de la Psicofísica no parten de una respuesta al contexto que contempló: su rechazo al método de Stanislavski no solo tiene que ver con el hecho de que emocionalmente trae

consecuencias graves, sino que lo conecta con la manera en la que el actor era visto en ese momento:

Bajo la influencia de conceptos materialistas, el cuerpo del actor se ha hecho cada vez menos animado, más sombrío y en casos extremos ha llegado incluso a evocar a una marioneta. Es entonces cuando comienza a recurrir a toda clase de trucos y viejos moldes teatrales, por lo que pronto acumula numerosos hábitos peculiares de actuar y amaneramientos corporales. (Chéjov, 1998: 108).

Podemos inferir que Chéjov no se conformó con su propia experiencia para rechazar el método de Stanislavski: se valió de lo que pasaba a su alrededor para poder entender por qué es que ese método era tan aceptado a pesar de lo negativo que podía llegar a ser. Mijaíl también tuvo un motor social en su búsqueda, que partió desde la necesidad de reivindicar al artista ante la cosificación a la que estaban expuestos. La búsqueda de dar profundidad a los hechos escénicos sin mezclarlo con las vivencias personales del actor representa un intento de posicionar el teatro, en especial a los actores, en una libertad de elección respecto al camino que deben seguir para construir un personaje. En ese sentido, podemos ver a un Chéjov que apuesta por la sensibilidad en medio de un contexto Europeo entre guerras, donde la sensibilidad es lo último a lo que se le presta atención:

Descuida los límites que separan la vida diaria del escenario. Se esfuerza por ofrecernos la vida tal como es, y para ello se transforma en vulgar fotógrafo más que artista. Olvida que la verdadera tarea del creador no es copiar las apariencias de la vida, sino *interpretar* la propia vida en todas sus facetas y profundidades; enseñar lo que se oculta tras este fenómeno para permitir al espectador ver más allá de las superficies y apariencias de la vida. (Chéjov, 1998: 108)

Tenemos entonces a un Mijaíl Chéjov comprometido con la reivindicación del actor a nivel social, poniéndole atención al lugar que este ha estado ocupando hasta entonces. La psicofísica que propone es una invitación al actor a liberarse de parámetros artísticos opresores que se preocupan más por el resultado “orgánico” del montaje y no por el proceso actoral: para interpretar la vida misma es necesario que el actor esté lo suficientemente cómodo y preparado para lograr algo más que un resultado aparentemente real. De este modo nos encontramos con uno de los primeros autores de

comienzos del siglo XX que empieza a preocuparse por la idea de una “ética actoral”:
“Sobre la escena los sentimientos existen, pero difieren de los de la vida real. No se les evoca, sino que los producen las acciones y los estímulos físicos y vocales del propio actor y sus compañeros”. (Chéjov, 1998: 148). Podemos inferir que la técnica de la Psicofísica busca desarrollar una herramienta artística que intente mejorar tanto el bienestar de los actores como el resultado de las puestas en escena.

Bertolt Brecht, en comparación a Mijaíl Chéjov, tiene un punto de vista que abarca a toda la puesta en escena al servicio de un propósito con el espectador: hacerlo partícipe de las representaciones – relacionadas a temas políticos del momento- a través de la observación crítica. En este caso, podemos hablar de dos aspectos importantes de su teoría: por un lado, el objetivo que Brecht tenía con su teatro y, por otro lado, las estrategias que utilizaba para generar este distanciamiento crítico. Un aspecto importante para entender a Brecht es su simpatía por el marxismo y su compromiso por provocar un despertar en el público a través del arte. En *Escritos políticos y sociales*, Brecht escribe sobre su teoría acerca de lo que él denomina “superestructura”:

La cultura, esto es, la superestructura, no ha de considerarse como cosa, propiedad o resultado de un desarrollo, como renta convertida en lujo intelectual, sino como un factor con desarrollo propio (pero eventualmente no *sólo* producto de renta) y ante todo como proceso. (Brecht, 1977:98).

A partir de esta idea, podemos inferir que ve el producto cultural como un agente activo de desarrollo, y no como un adorno o un producto ensimismado. Es así como el teatro de Brecht le deja de dar importancia a qué técnicas pueden generar un producto bello e inserta la valoración del teatro como una herramienta para generar conciencia social. Teniendo en cuenta el contexto entreguerras que vivió Brecht, donde era común la imposición de ideas políticas radicales, vio en el teatro una forma de contrarrestar la ceguera que puede causar regímenes autoritarios existentes en ese momento. De modo que el pensamiento marxista de Brecht se traduce en una invitación de hacer del teatro un producto que no distinga público:

Son expresión de la necesidad cultural de las masas, los hábitos y las costumbres, que bajo la presión de la economía y la política se desarrollan constantemente y adquieren en nuestra época, entre el proletariado con conciencia de clase, una función revolucionaria. (Brecht, 1977: 98).

En conclusión, Brecht ve el teatro como un elemento que se debe transformar al servicio de la revolución, cubriendo la necesidad del momento. Se apuesta por el arte como un aliado que parece ser el más sincero “camarada” de la inclusión, especialmente teniendo en cuenta a los sectores que él mismo llama “oprimidos”:

Camaradas: antes de ser socialistas éramos infelices. Antes de conocer la verdad del marxismo, hemos conocido la verdad del hambre. De dicho tiempo depura miseria sin esperanza conservamos la simpatía por todos los miserables y desesperados, y los oprimidos de toda clase son los únicos no socialistas a quienes respetamos. Camaradas: nuestros amigos, los negros, no son socialistas, pero son infelices. Simpatizamos con ellos y les deseamos que, como nosotros, después de haber sido desdichados, puedan hacerse socialistas. (Brecht, 1977: 109-110).

Parece ser que hubo un antes y un después brechtiano en relación a su conocimiento sobre Marx. Las ideas revolucionarias de Brecht fueron estímulos suficientes para general toda una serie de códigos teatrales tan innovadores para la época, que no solo tienen que ver con recursos escenográficos, sino con la necesidad de mostrar personajes pertenecientes a los sectores oprimidos como en el caso de *Madre coraje*, historias que no se solían presentar en teatros, donde gobernaba más un espíritu burgués exclusivo.

Concentrándonos en la teoría teatral brechtiana propiamente dicha, el autor se encargó de buscar elementos escénicos que estén al servicio de sus ideales para el teatro. Su atención se concentraba en la ruptura de convenciones a través de contradicciones. En primer lugar, Brecht apela a la escasez de elementos escenográficos para, como primer paso, concentrarnos en qué es lo que los personajes nos dicen: “En definitiva, en el teatro épico el público presencia una estética y un escenario tan pobres que alejan al espectador de la obra. Brecht no trata de decorar la escena sino de animar el espacio”. (Gaspar, 2003: 38). Sin embargo, parece haber habido cierto grado de inconsciencia con el hecho de que Brecht empezó no solamente a “distanciar” al espectador, sino que a largo plazo sus estrategias de distanciamiento se volverían parte de una serie de nuevas convenciones teatrales vigentes hasta hoy. Entre esas estrategias está el uso de elementos como la música o las luces de manera no convencional:

Brecht afirma que el efecto distanciamiento no sólo afecta a los actores y al escenario, sino también a la música, concretamente empleando coros y

canciones intercaladas entre escenas que interrumpen el argumento con números musicales que narran y comentan lo sucedido en escena. (Gaspar, 2003: 35)

Lo que Brecht proponía era una distancia lo suficientemente justificada para poder generar una visión crítica en el espectador; sin embargo, terminó creando propuestas escénicas que empezaron a significar algo más que un distanciamiento de la idea de teatro aristotélico: hay toda una estética que llenará progresivamente la perspectiva clásica que se tenía del teatro en ese momento. Más allá de convertirse en un teatro al servicio de la revolución, los mismos códigos que empezó a utilizar estaban haciendo una revolución a lo que se consideraba teatro en ese momento, incluyendo elementos propios de otras culturas, lo cual ya es lo suficientemente revolucionario estéticamente hablando:

Ahora bien, Brecht incorpora al teatro épico no sólo nuevos efectos, sino incluso viejos efectos de distanciamiento, que se remontan al teatro antiguo, al medieval o al chino, entre los que destaca el empleo de máscaras humanas y de animales. El teatro asiático aún utiliza hoy en día esta técnica. (Gaspar, 2003: 40).

El distanciamiento no solo se ve en los elementos escenográficos, sino en cómo se muestran los personajes en la historia: no se busca ahondar en la individualidad de los personajes, sino en su relación con el contexto que los rodea. Es así como el actor termina siendo un elemento más de distanciamiento, y no el foco central de la representación, buscando a su vez que los actores no se identifiquen con los personajes que actúan:

El distanciamiento de los personajes es fundamental en este teatro, ya que la intención del teatro épico no es revelarnos el alma interna ni la psicología de los personajes, sino poner en el punto de mira del espectador las relaciones y los problemas sociales que surgen entre grupos sociales. (Gaspar, 2003: 43).

Podemos desprender, como conclusión, que Brecht nos deja tres aspectos nuevos respecto al distanciamiento de personajes: termina con la tipificación y el carácter ensimismado de los personajes, establece una distancia del actor al personaje e incluye a este como parte de todo un grupo social representado.

Podemos decir que Augusto Boal y el Teatro del Oprimido son herederos de la teoría brechtiana en varios aspectos. En primer lugar, ambos escribieron ensayos e ideas sobre lo que es la revolución y sobre cómo el teatro debe estar al servicio de ella. Boal y su teoría fueron hijos de la Reforma Agraria que acontecía en Brasil y el Latinoamérica en general. Su teatro no iba dirigido solamente a lo que estaba sucediendo en su país, había un alto grado de empatía y de interés en la situación de otros países vecinos, incluido el Perú, y creía que era necesaria la inclusión de sectores de la población históricamente marginados: “Algo muy importante está pasando en Latinoamérica: los pueblos descubren que son el sujeto de la historia, el motor de la sociedad, el centro de nuestro universo: NO MÁS SATELITES”. (Boal, 1974: 1)

Otra vez vemos a un autor que, buscando solucionar una carencia política, encuentra en el teatro un elemento que puede estar al servicio de la sociedad, en especial de aquellos sectores que hasta ese momento no habían tenido ni voz ni voto. Para empezar, Boal busca legitimar un teatro de grupos oprimidos como la primera piedra para legitimar a todo el sector social que representa:

A uno le parece muy natural que se formen grupos de estudio para practicar las técnicas de Teatro laboratorio de Vroclav, Polonia, pero le parecería muy extraño pedir a Grotowsky que monte un espectáculo sobre la Reforma Agraria. Estos no entienden que las dos cosas son absurdas: las técnicas de Grotowsky sirven a los espectadores de Grotowsky, como de la misma manera los artistas que trabajan con un público que necesita de la reforma agraria tienen que desarrollar las técnicas necesarias para montar obras sobre la reforma agraria. Es una estupidez inmensa y sin fin pensar que algunos temas, como por ejemplo el “Subconsciente colectivo”, es arte mientras que la reforma agraria es política. Podríamos responder diciendo que la reforma agraria es arte y el subconsciente colectivo es psicología. (Boal, 1974: 3)

Podemos inferir que se busca la igualdad de apreciación en las manifestaciones artísticas como punto de partida para apuntar a la progresiva visión imparcial de clases sociales: no solamente las técnicas teatrales occidentales son válidas, hay una necesidad de crear una voz propia para buscar soluciones sociales reales. Es normal pensar en la inclusión social como un ideal de vida, y en el caso de Boal apuesta en el teatro tanto la

posibilidad de denunciar como de dar voz a personas que nunca la tuvieron. No solamente busca ir en contra de la represión burguesa, sino también aspira a “despertar” al sector oprimido: un teatro donde no haya un espectador pasivo y una representación de ideas, sino un diálogo entre ambos elementos con el fin de empezar a tocar temas de relevancia social que hasta entonces no muchos se atrevían a tocar: “(...) se niega la posibilidad del teatro popular como arte; se roba al pueblo la posibilidad de tener su arte teatral para transferirla – como todo lo demás – a las élites, sean ellas burguesas, aristocráticas, oligarcas o ‘estéticas’”. (Boal, 1972: 11).

El hecho de que exista teatro hecho por poblaciones oprimidas ya significa que hay una voz queriendo decir algo al resto, tanto de los actores como de los espectadores:

El espectador es menos que un hombre y hay que humanizarlo y restituirle su capacidad de acción en toda su plenitud. Él debe ser también un sujeto, un actor, en igualdad de condiciones con los actores, que deben ser también espectadores. (Boal, 2015: 67)

El hecho de pensar que el teatro podía ser solamente válido si presentaba tendencias occidentales implicaba una necesidad de esconder la realidad, de vivir en el pasado modo de pensar de la colonia. Cualquier forma de expresión es válida, venga de donde venga, siempre que responda a necesidades del momento. Esta es una noción del teatro que sigue tan vigente como en aquel entonces.

Evidentemente las técnicas empleadas responden a los objetivos: no hay lugar para refinamientos cuando se representa encima de camiones, ni para sutiles simbolismos en un circo de 2000 localidades o en una plaza donde el público se mueve y está de pie, donde el ruido del tránsito y los gritos de los peatones compiten con las voces de los actores. Esta estética no es ni más ni menos, ni mejor ni peor que la obra. Es lo que es. (Boal, 1972: 28)

En resumen: igualdad de manifestaciones y apreciaciones artísticas es sinónimo de inclusión social: mientras no exista libertad de aceptación en el arte, no podemos hablar de una sociedad donde todos tienen realmente una voz: “El teatro es una forma de conocimiento, por lo tanto, es político; sus medios son sensoriales, por lo tanto, es estético.”(Boal, 1972: 28).

Escogí precisamente a estos tres autores porque, luego de detallar el aspecto de desarrollo de cada uno, concluyo que están conectados por la necesidad de transformar el status quo del momento, motivados por un contexto social que a cada uno de los autores los ha llevado a cuestionarse y a buscar soluciones. Los tres han pasado por un contexto difícil, donde los antiguos modelos sociales empezaban a caducar y se pedía a gritos otras perspectivas, salir de estructuras políticas inservibles. En el caso de Mijaíl Chéjov, podemos hablar de una “revolución” a través del trabajo del actor y de darle la libertad de escoger qué herramientas le son realmente servibles para generar un producto artístico real, a diferencia de Brecht que buscaba generar en el público un tipo de participación más activa, más crítica, y le dio al actor un carácter menos protagónico: el actor estaba también al servicio del efecto de distanciamiento, al igual que la música o cualquier otro elemento. Por otro lado, mientras que Chéjov buscaba que exclusivamente los actores tengan una nueva herramienta de formación, Boal buscaba desestructurar el hecho de que solamente los actores debían actuar: las teorías desarrolladas por Boal tenían una perspectiva inclusiva en la noción de actores y personajes: todos podían representar basándose en las herramientas con las que contaran, pues la idea de que solo los actores pueden actuar es un pensamiento occidental en contra del teatro de minorías. En sus propias palabras: “La poética del oprimido es, esencialmente, la poética de la liberación: el espectador ya no delega poderes en los personajes ni para que actúen en su lugar. El espectador se libera: ¡piensa y actúa por sí mismo!” (Boal, 2015: 67-68).

En donde encuentro mayores semejanzas es en la relación entre Brecht y Boal. Ambos usan el teatro al servicio de un cambio social, buscan un espectador activo y, sobre todo, buscan la igualdad de condiciones a través de un pensamiento crítico transmitido por el teatro: en el caso de Brecht, lo fomenta representando personajes marginados y utilizando estéticas de ruptura ante lo aristotélico, mientras que Boal invita a que personas de sectores oprimidos sean protagonistas de las representaciones, buscando hacer teatro con los medios que aquel sector pueda disponer y no necesariamente en un teatro de proscenio. Boal tiene muy clara la diferencia de lo que él propone comparado con la teoría Brechtiana:

La poética de Brecht es la poética de las vanguardias esclarecidas: el mundo se revela transformable y la transformación empieza en el teatro mismo, pues el espectador ya no delega poderes en los personajes para que piensen en su lugar,

aunque continúe delegándole poderes para que actúe en su lugar: la experiencia es reveladora al nivel de la conciencia, pero no globalmente al nivel de la acción. (Boal, 2015: 67).

Estoy de acuerdo totalmente con la noción que, con ciertas diferencias, los tres autores tienen implícitas: el teatro es un medio político, es un medio de manifestaciones no solo desde el lado actoral, sino desde la intervención del público. Es una cualidad que creo principal en la definición de teatro: un arte al servicio no solo de minorías o de burgueses, sino al servicio de lo que se necesite comunicar, manifestar o protestar. El teatro es una voz que toma el cuerpo de quienes se atreven a encarnarla.

Bibliografía

Boal, A. (1972). *Categorías de Teatro Popular*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones CEPE.

Boal, A. (1973). *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*. Lima, Perú: Operación alfabetización integral herramienta de liberación.

Boal, A. (2015). *Teatro del Oprimido*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Interzona.

Brecht, B. (1977). Escritos políticos y sociales. México: Grijalbo S.A.

Chéjov, M. (1998). Al actor. En *El Arte del Actor*. Ceballos, E. México: Escenología.

Gaspar Verdú, V. (2003). *Influencia de las puestas en escena brechtianas: el ejemplo de E. Boni*. (Tesis de doctorado, Universitat de Valencia). Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9782/gaspar.pdf>

Stefany Olivos Saavedra

Colaboradora en Oficio Crítico

12 de diciembre del 2018