

**El actor desde la psicología de Stanislavski
y la intervención social de Boal**

*The Actor from Stanislavski's Psychology
and Boal's Social Interventioneeling*

Pamela Jiménez



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

El actor desde la psicología de Stanislavski y la intervención social de Boal

The Actor from Stanislavski's Psychology and Boal's Social Interventioneeling

Pamela Jiménez¹
Universidad Autónoma de Querétaro
México

Recibido: 24 de agosto de 2020 **Aprobado:** 29 de octubre de 2020

Resumen

Se propone establecer un análisis comparativo sobre la visión del actor desde la Memoria de las Emociones de Stanislavski y del Teatro del Oprimido de Boal. Ambos autores han propuesto teorías que se han vuelto modelos a seguir, en cuanto a su corpus teórico teatral y a su manera de ver y vivir el teatro contemporáneo. Han trascendido sus disciplinas, permitiendo establecer un diálogo entre la psicología, la pedagogía –a través de la intervención social– y el arte. Los dos ofrecieron la idea de un nuevo actor, que se permite explorar y compartir en la escena porque trabaja *con* y *para* el ser humano. Han gestado la posibilidad de que el espectador logre un proceso catártico o ejercite una posible modificación del mundo real; que habite vidas que no son suyas o que provoque una reacción activa sobre su entorno.

Palabras clave: actor; espectador; ficción; psicología; intervención

¹ Jefa de investigación y posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Doctora en Gestión de la Innovación para la Enseñanza de las Artes por el Centro de Investigaciones para el Desarrollo Docente. ORCID: **0000-0002-3792-3437**. Correo electrónico: pamela.jimenez@uaq.mx

Abstract

It is proposed to establish a comparative analysis of the actor's vision from Stanislavski's Memory of Emotions and Boal's Theater of the Oppressed; both have proposed theories that have become role models, in terms of their theatrical theoretical corpus and their way of seeing and experiencing contemporary theater. They have transcended their disciplines, allowing to establish a dialogue between psychology, pedagogy through social intervention and art. The two offered the idea of a new actor, who allows himself to be explored and shared on the scene because he works with and for the human being. They have created the possibility for the viewer to achieve a cathartic process or to exercise a possible modification of the real world; that he dwells lives that are not his or that he provokes an active reaction on his surroundings.

Keywords: actor; spectator; fiction; psychology; intervention

Introducción

En el ámbito escénico actoral del siglo XXI, se vive una multiplicidad de expresiones interdisciplinarias. Las manifestaciones teatrales se combinan para crear productos que comparten fundamentos teóricos y metodológicos con otras disciplinas y enfoques, lo cual provoca una ruptura de sus límites tradicionales. Desde este contexto, la formación y las manifestaciones escénicas manejan múltiples lenguajes y mezclan tendencias y corrientes de pensamiento. Estas corrientes se relacionan y entrelazan entre sí, obteniendo como resultado productos híbridos, donde no se puede exponer con precisión cuándo es que empieza o termina la participación de cada una de ellas en una puesta en escena. Pero, ¿sabemos de dónde vienen estas propuestas y quiénes las originaron?, ¿cuáles fueron sus objetivos? En este artículo se busca desarrollar aspectos de dos de los grandes fundadores de la credibilidad escénica occidental del siglo XX, quienes lograron esta sinceridad de emociones desde enfoques diferentes.

Desde hace décadas, una tarea primordial del actor ha sido convencer al espectador de que visualice no solo lo que el actor hace, sino también lo que dice; para ello, se establece una secuencia lógica de cómo acciona y reacciona el personaje, al tomar en cuenta diferentes aspectos como: edad, género, clase social, circunstancias remotas, mediatas e inmediatas, mismas que determinan su temperamento y carácter. Lo anterior es un trabajo metódico y analítico que el artista escénico, basándose en lo que ofrece el texto o el trabajo de creación colectiva, realiza como parte de un proceso de montaje y que requiere una investigación hacia la forma de pensar y accionar del personaje de manera constante, pues es darle vida a un ser de ficción.

Aunado a lo anterior, el actor hoy tiene posibilidades de establecer, junto con el público, un proceso de intervención social logrado a través de una puesta en escena, donde se ofrezcan diferentes posibilidades a una realidad opresora. Constantin Stanislavski y Augusto Boal fueron los fundadores e impulsores de estos procesos enfocados en la credibilidad escénica, a partir de la memoria de las emociones, de la meticulosidad de las acciones físicas del personaje y de permitir que el público plantee sin miedo sus reacciones ante lo que ve en escena.

La importancia de abordar este tema en pleno siglo XXI se debe a que la labor del actor es conocer y reconocer ejes transversales cruciales en la actualidad teatral, como son la psicología y la pedagogía a través de la intervención social, además de tener mayores

bases y herramientas que lo inviten a reflexionar sobre su quehacer individual, grupal y social en esta era afincada entre la tecnología y la desigualdad. Se trata de permitirse, como actor, actualizar la visión de un personaje como una unidad existente entre cuerpo y mente, emoción e impulso, educación y sociedad.

Así, en este artículo se hará un recorrido por los principales textos de los autores en estudio (Stanislavski y Boal) y de los aportes de Théodule-Armand Ribot. Se recurre, como fuentes secundarias, a algunos artículos de Cantú y Castillo, quienes son dos referentes importantes pues permiten un análisis actualizado de las propuestas de los dos grandes teóricos anunciados.

Metodología

Se llevará a cabo una investigación básica, a partir de un marco teórico específico basado en los autores C. Stanislavski y A. Boal. Se formula un análisis comparativo cuya finalidad es profundizar en los conocimientos de estas perspectivas de enfoque actoral que, a pesar de sus diferencias, son referentes importantes para la construcción de una puesta en escena en general y de personajes en particular y, así, sumar nuevas posibilidades de entendimiento en el abordaje de un montaje escénico. Se propone un alcance descriptivo-explicativo, puesto que el propósito del estudio es detallar las diferentes visiones y propuestas teóricas de los autores mencionados, principalmente respecto del papel del actor. Por lo tanto, se utiliza la técnica documental, mediante el binomio de orden lógico de análisis-síntesis, con el fin de esclarecer las propuestas y teoría fundamental de cada autor.

Desarrollo

El teatro es la constante imitación de la vida misma, pues en la escena se sintetizan y destacan diferentes circunstancias, espacios, tiempos y factores que influyen e intervienen en la conducta del ser humano; se pone de relieve cómo estos elementos afectan la manera de pensar, accionar y sentir de un personaje que, normalmente, es complejo. Este artículo busca desarrollar dos abordajes diferentes –pero no divergentes– en cuanto a la acción-reacción de un personaje y el manejo de su conducta, ya que tanto Stanislavski como Boal utilizaron para ello, de manera explícita, propuestas ajenas al teatro: la psicología y la pedagogía a través de la intervención social. De esa forma, establecieron procesos de formación y de construcción escénica que trascendieron fronteras y décadas.

Constantin Stanislavski

A finales del S. XIX, el mundo teatral occidental sufrió una transformación decisiva a partir de un gran formador, actor, director y teórico teatral ruso: Constantin Stanislavski, quien fue precursor de un sistema compuesto por dos métodos actorales denominados *Memoria de las emociones* y *Método de las acciones físicas*. En este artículo, el análisis se enfocará en el primero, donde se utilizó un proceso analítico y vivencial para acercarse a la complejidad de los personajes. Este consistía en que, por medio de los recuerdos personales del actor y tomando como base estímulos concretos provocados por circunstancias específicas del personaje, el actor podía revivir emociones personales a través de las situaciones ficticias. Stanislavski llegó a desarrollar este método gracias a la propuesta teórica del psicólogo francés Theodule Ribot, quien contribuyó al entendimiento de la naturaleza de las emociones, a través de sus libros *La psicología de los sentimientos* (1896), *Ensayo sobre la imaginación creativa* (1900) y *La lógica de los sentimientos* (1904). Respecto a si hay memoria afectiva real, este autor señala que:

Se concibe que dos sensaciones absolutamente heterogéneas e incomparables por su contenido objetivo, ... puedan ser comparables y asemejarse más o menos por esa resonancia que ambas tienen en el organismo; ... el influjo de las disposiciones afectivas sobre la memoria es grande y de cada momento; contribuye a resucitar las ideas y a asociarlas. Ahora bien, los estados afectivos no son entidades, sino modos de la conciencia, ¿[son] movimientos? (Ribot, 1945, pp. 231-232).

Ribot manifiesta que la finalidad de los movimientos que el cuerpo ejerce con respecto a la atención es permitir que el estado de conciencia se active y fortalezca. La atención se gesta sobre una situación (llámese persona, objeto o imaginación) y, de ese modo, se generan cambios orgánicos. La actividad que acciona el cuerpo se vuelve parte de la atención y, a su vez, ingresa al estado subjetivo de la conciencia: “Así, la imaginación contiene una tendencia al movimiento, puesto que conlleva tanto elementos psíquicos como fisiológicos. Según Ribot, las asociaciones de imágenes pueden ser por a) contigüidad, b) semejanza, y c) analogía” (Cantú, 2016, p. 5).

En relación con lo anterior, en la imaginación intervienen el factor intelectual, el factor emocional y el factor inconsciente. Aquí se establece una diferencia muy importante para el primer método de Stanislavski: la imaginación crea asociaciones, pero la imaginación creadora no se queda en esa etapa, sino que compone nuevas asociaciones basadas en

semejanza, contigüidad o analogía, y permite hacer lo mismo entre imágenes ya establecidas. Por tanto, se crea por la capacidad innata de formar nuevas combinaciones de ideas.

Con respecto a este tipo de imaginación, Ribot también destaca la asociación afectiva sobre la racional, la observación y la introspección son elementos fundamentales: “Algunos psicólogos han sostenido que ningún estado intelectual, cual quiera que sea, va completamente desnudo de un acompañamiento afectivo” (Ribot, 1905, p. 44). Stanislavski utiliza la conexión de la imaginación creadora, con respecto a la capacidad del ser humano en componer asociaciones a través de ella y gracias a sus factores: intelectual, emocional e inconsciente; y la enlaza con la memoria afectiva de Ribot:

La teoría de las emociones puede reducirse a dos proposiciones:

1ª La emoción no es más que la conciencia de todos los fenómenos orgánicos (exteriores e interiores) que la acompañan, y que son considerados generalmente como sus efectos; en otros términos,

2ª Una emoción difiere de otra emoción según la cantidad y la cualidad de estos estados orgánicos, según sus combinaciones diversas, no siendo más que la expresión subjetiva de sus diversos modos de agrupamiento (Ribot citado en Cantú, 2016, p.8).

En cuanto a la construcción teórico-práctica de la Memoria de las emociones, esto es de suma importancia para Stanislavski, ya que se maneja la emoción como parte de un proceso orgánico, fruto de un constructo mental y del contacto con su medio social. En este método propuesto para la escena, la memoria participa al revivir -de manera provocada o espontánea- las percepciones y emociones pasadas y al trabajar sobre una memoria verdadera o construida a partir de la imaginación, la cual puede ser llevada a la representación.

Otro principio de este sistema corresponde al estudio de la región del subconsciente para lograr la fe escénica del “aquí y ahora”. Stanislavski sostiene que la finalidad fundamental es ponerse en un estado creativo en el que la subconciencia funcione naturalmente: “Vemos, oímos, entendemos y pensamos de manera diferente antes y después de cruzar el umbral del subconsciente. Anticipadamente, tenemos sentimientos verdaderos, después sinceridad de emociones” (1998, p. 237). Además, el autor retoma lo que Ribot puntualizó sobre la existencia de casos en los que no solo se reviven las circunstancias, sino también el estado afectivo, o sea, la memoria afectiva. Y es que Ribot había establecido una comparación entre recuerdo afectivo o abstracto, el cual lo ve como un simulacro, esto es,

una sustitución de lo acontecido realmente; un estado que se agrega a los elementos intelectuales, y memoria afectiva, puntualizando que es la verdadera o concreta porque va más allá que el recuerdo afectivo, es la reproducción actual, en el presente, sobre un estado afectivo del pasado y cuanto más toma aspectos diversos de esta reproducción, más completa es. “No consiste solamente en la representación de las condiciones, circunstancias, brevemente, de los estados intelectuales, sino de la reviviscencia del estado afectivo mismo como tal, es decir, resentido” (Ribot, 1945, p. 206). La memoria afectiva es un presente presente y el recuerdo afectivo es un presente pasado.

Al trabajar con el pasado se ingresa a estados mentales y fisiológicos, los cuales provocan que, en el presente, se dé una emoción real en condiciones orgánicas renacidas. Stanislavski lo retoma para que el actor logre revivir las circunstancias que se dieron en el estado afectivo que se recordó y que dejó una huella mnémica (la forma en que se inscribieron ciertos acontecimientos en la memoria). Así, un recuerdo es susceptible a ser re-actualizado cuando se encuentra en un contexto determinado, por ejemplo, asociativo, aunque no es el sentimiento en sí. Parafraseando a Cantú (2016), Stanislavski va a tomar la postura de crear una emoción análoga, tomando en cuenta la propuesta de Ribot sobre la capacidad innata que tiene el ser humano de asociar y así generar memoria afectiva. Siendo más específica, Ribot propone que hay tres tipos de asociaciones: asociación inconsciente ancestral (rasgos culturales, nacionales o de raza), asociación inconsciente personal kinésica (disposición para elaborar asociaciones dependiendo del carácter de la persona), y asociación inconsciente personal como residuo de estados (disposición para elaborar asociaciones que ha vivido en diferentes etapas de su vida dependiendo del carácter de la persona). Stanislavski trabajó con las dos últimas; de ahí el nombre de su segundo método: *Memoria de las Emociones*.

Stanislavski también toma de Ribot la imaginación como aspecto esencial para la exploración de los personajes, la cual utiliza tres factores de manera constante: a) Intelectual. Aquí se destaca cómo la imaginación primero disocia para abstraer como parte de un proceso natural de análisis y síntesis, luego asocia para componer nuevas ideas, pero con base en los elementos disociados. b) Afectivo. Donde responde a deseos no satisfechos o tendencias. c) Inconsciente. Factor de la imaginación que destaca la inspiración, misma que se alberga en la genética, historia y carácter de la persona. Estos tres los va a utilizar Stanislavski tanto en su etapa de análisis de mesa, misma que es crucial para una puesta en escena, como en la construcción de los personajes, cuando los actores están en la propuesta física y elaboración de acciones del montaje.

Según Cantú (2016), Stanislavski visualiza la atención como un elemento esencial a considerar; esta puede ser espontánea o voluntaria. La sucesión que plantea es: el actor pone atención en algo que le genera interés porque tiene un objetivo. El término “objetivo” de Stanislavski es igual a lo que Ribot plantea como “deseo” o “necesidad”, y es que uno va enlazado con el otro, pues, para que surja interés en un objetivo, se parte de la imaginación y necesidad personal despertados en el actor alrededor del mismo objetivo (tomando en cuenta sus experiencias mentales y emocionales). La atención voluntaria se entrena hasta que el interés se vuelve genuino. Uno de los elementos de entrenamiento es la imaginación creadora, la cual asocia ideas de manera novedosa. Mientras que Ribot afirmó que una imagen (que puede ser real o creada) implica una tendencia al movimiento, Stanislavski transformó ese movimiento en acción, es decir, en un proceso que se vuelve orgánico pues pasa por un estímulo, una asociación mental y fisiológica, donde se establece lo siguiente:

a) un proceso de intención lleno de energía (esta tiene sus fundamentos en la emoción, el intelecto y la voluntad), y b) un proceso de acción (que contiene emoción y objetivos, con impulsos interinos), donde se consigue que “al fluir por la red del sistema muscular, excitando los centros motores internos, la energía incite a una acción externa” (Stanislavski, 2010, p. 79).

El proceso anteriormente descrito lo elabora el actor, quien se convierte también en un creador junto con el dramaturgo, pues imprime su atención e imaginación tanto para lo novedoso como para la memoria que busca nuevas asociaciones subjetivas mentales y emocionales. Esto implica que el actor encarna lo humano de un papel escrito, le da volumen, vida a través del arte, pero de manera natural, creíble, posibilitando lograr el gran objetivo del sistema dentro de este primer método de Stanislavski La Memoria de las Emociones: “el principal secreto del sistema y que justifica las bases es lo subconsciente a través de lo consciente. Un objetivo fundamental es llevar al actor a un estado en que el proceso creador subconsciente surja de la propia naturaleza orgánica” (Stanislavski, 2010, p. 348).

Otro elemento para posibilitar esta creación es la memoria; no se utiliza para revivir un momento tal cual (aquí es donde difiere Stanislavski de Ribot), sino para tomar en cuenta los estímulos que provocaron esas emociones en una circunstancia en particular. La acción se fundamenta en circunstancias específicas que detonan estímulos (reales o creados a través de la imaginación, la cual habrá sido estimulada por las asociaciones afectivas). Entonces, la imaginación creadora es ayudada por la memoria emocional, misma que es la plataforma donde el actor puede producir sentimientos que son análogos a los del personaje:

La verdad orgánica de las acciones –el paso por el estímulo, la asociación y la respuesta fisiológica– se encadenan de una forma lógica y coherente. ... El factor intelectual (Ribot) o mente (Stanislavski) puede crear las circunstancias que detonen los estímulos, es decir, encontrar asociaciones de ideas de una forma creativa que ayuden a realizar las acciones orgánicas. Esto tiene implícito el factor emocional (Ribot) o sentimiento (Stanislavski), ya que las acciones físicas llevarán a la emoción; o bien, al crear las asociaciones creativas por medio de la memoria emocional, los afectos crearán valoraciones subjetivas que, para alcanzar un objetivo práctico, llevarán inevitablemente a la acción física (Cantú, 2016, p. 17).

Para lograr lo planteado en el proceso actoral, Stanislavski otorgó énfasis a la relación muscular, la atención, la introspección, el descubrimiento de unidades y objetivos de una obra desde el personaje, la observación y la concentración. Además, propuso ejercicios enfocados en los puntos mencionados basándose en:

- a. La psicotécnica: sentido de la verdad, memoria afectiva, imaginación, atención, unidades y objetivos, tempo-ritmo interno, lógica y coherencia de sentimientos, caracterización interna. Este ejercicio permite llegar a las emociones tanto en la creación de un rol como en la reanimación de algo creado, al resaltar la importancia de una acción veraz para que fluya el subconsciente libremente.
- b. La técnica física/caracterización o externa: relajación muscular, ejercicios de expresión corporal, plasticidad, voz, elocución, tempo-ritmo externo, lógica y coherencia de las acciones físicas, caracterización externa, atractivo escénico externo, contención y acabado, disciplina, ética, sentido de grupo.

Para concluir esta disertación sobre Stanislavski, podría comentarse entonces que fundamentó su Sistema en dos partes principalmente. La primera enfocada en la formación del actor, tanto en el trabajo de la psicotécnica (basado en lo explicado, donde el artista evoca el estado creador), como en la conciencia de sus propias herramientas corporales y vocales. La segunda enfocada en la preparación de un personaje, tanto exterior como interiormente, realizando para ello también un análisis profundo del texto. (Stanislavski, 1981). En este sentido, esta base no la va a cambiar en su segundo método, el Método de las Acciones Físicas, la cual va a impulsar que la teoría surja de la práctica, de la acción que a su vez, refuerza nuevamente la teoría.

Augusto Boal

El gran dramaturgo, teórico y director brasileño Augusto Boal, conocido por la creación y desarrollo de un método teatral –Teatro del Oprimido– que, a través del compromiso con diversos aspectos sociales, tiene la transformación social como finalidad, se enfocó en temas como la opresión, la ansiedad, la marginación y la incomunicación y visualizó un ser humano que pudiera llegar a afrontar de manera armónica la relación que sostiene con sus emociones y con la sociedad. Boal estudió en el Actor’s Studio dramaturgia y teatro, aunque, para lograr no solo un trabajo creativo y práctico sino también terapéutico y social, tuvo un acercamiento significativo al psicodrama de Levy Moreno. “El Teatro del Oprimido crea ‘espacios de libertad’ donde la gente puede dar rienda suelta a sus recuerdos, emociones, imaginación, pensar en el pasado, en el presente, e inventar su futuro en lugar de sentarse a esperarlo de brazos cruzados” (Boal, 2001, p. 13).

¿Qué sucede cuando el teatro no se visualiza para entender a personajes ficticios, sino para analizar sus problemas sociales e intentar encontrar posibles soluciones? La premisa es la siguiente:

No podemos vivir aislados, encerrados en nosotros mismos. Aprendemos enormemente cuando admitimos nuestra propia otredad: el Otro también ama y odia, tiene miedo y es valiente –al igual que usted y que yo, aunque entre ellos, usted y yo existan diferencias culturales–, precisamente por eso podemos aprender de los demás: somos distintos siendo iguales (Boal, 2001, p. 9).

Haciendo paráfrasis de los libros: *El Teatro del Oprimido*, *El Arco Iris del Deseo* y *Juegos para actores y no actores*, se puede afirmar que su propuesta trabaja sobre la siguiente premisa: todos los seres humanos podemos ser actores y espectadores, entonces somos espect-actores. Todos podemos actuar, interactuar e interpretar, ya que uno de los elementos esenciales es el cuerpo:

El Teatro del Oprimido es un sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana, que hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos. El Teatro del Oprimido se desarrolla a través de cuatro aspectos fundamentales: artístico, educativo, político-social y terapéutico (Boal, 2004, p. 28).

Por eso, Boal le otorga suma importancia a los entrenamientos y juegos de relación grupal a través de la acción. Cree firmemente en que el teatro no es solo una forma de conocimiento sino de transformar a la sociedad. Para él, el teatro es el arte de vernos a nosotros mismos, de vernos viéndonos.

El Teatro del Oprimido se basó en el principio de crear un teatro que estuviera al límite entre la ficción y la realidad, entre la persona que tiene una personalidad específica, pero que también se encuentra con la posibilidad de hacer un personaje que piensa, siente, hace, pero, sobre todo, que pertenece a una sociedad... ¿a favor o en contra de lo que piensa, siente y hace la persona que lo va a reencarnar? Esto es lo que busca el Teatro del Oprimido: el análisis de esta frontera entre el teatro y la realidad; esto es, trascender lo consabido de que el teatro nos divierte o nos hace reflexionar, pues se busca que el teatro nos transforme. Para ello, el Teatro del Oprimido, toma en cuenta el por qué, para qué y a quién se va a contar una determinada historia, y se pregunta si todos pueden hacer teatro, si es posible transformar la realidad política y social del presente y visualizar la del futuro, rompiendo las fronteras físicas del teatro y relacionándose en espacios públicos con la sociedad lo va a hacer para lo que se puede lograr y, sobre todo, si “¿puede el espectador convertirse en protagonista de la acción dramática para así estudiar su presente y preparar su futuro?” (Boal, 2018, p.10)

Intentando responder a estos cuestionamientos y, haciendo conciencia de esta posible transformación social que requiere comenzar con lo más profundo que es la transformación individual, estableció dos principios: “a) la transformación del espectador en protagonista de la acción teatral; b) el intento, a través de esa transformación, de modificar la sociedad y no sólo interpretarla” (Boal, 2001, p.384). Boal investigó sobre los posibles caminos de liberación del espectador a partir de ofrecerle otras alternativas a su realidad, no visualizó un teatro que tuviera el objetivo de la catarsis o la resignación. Para ello, estableció en cada propuesta un proceso teatral y estético, donde todo comienza con una buena pregunta, clara, concreta y urgente que invite al debate y que ensaye posibles soluciones que se puedan usar en la realidad inmediata para mejorar la situación en la que se vive ese conflicto planteado en la pregunta. En el *Teatro del Oprimido*, el contacto con el público se establece siguiendo la siguiente dinámica: ejercicios, juegos, Teatro Imagen y escenas de Teatro Foro. El grupo o los espect-actores proponen en cada ocasión los temas, donde nada se impone (Boal, 2001) Pero, ¿cómo llegó a este proceso?

El Arco iris del Deseo marcó una nueva etapa, un nuevo Teatro del Oprimido. A partir de una experiencia que Boal tuvo con el sector campesino, se dio cuenta de que lo que había estado realizando hasta el momento era agit^{prop} (agitación y propaganda) y que, aunque era eficaz, no era correcta la forma de utilizarlo, porque se le daban propuestas a los oprimidos desde la comodidad que vive el opresor. Comenzó entonces una nueva propuesta de hacer teatro, para dejar de ofrecer consejos, en esta utilizó la “dramaturgia simultánea”, mediante una obra que contenía un problema que era necesario resolver. La obra se exponía hasta el momento de la crisis, cuando el protagonista tenía que tomar una decisión para encontrar una solución y, entonces, se detenía la obra para preguntarle al espectador qué era lo adecuado hacer. Se hacían las diferentes sugerencias hasta que quedaba la más adecuada para todos. Fue un paso decisivo, puesto que aprendía en conjunto con el público, aunque todavía el actor era el activo del escenario, el que interpretaba. En el proceso se dio cuenta de que había algo que no podía permutar por nada:

Cuando es el espect-actor mismo quien sube a escena a mostrar SU realidad y transformarla a su antojo, vuelve a su sitio cambiado, porque el acto de transformar es transformador. ... De este modo nació el teatro-foro. ... En este nuevo género el foro es el espectáculo, el encuentro entre los espectadores, que defienden sus ideas, y los actores, que contraponen las suyas. ... Se destruye la obra propuesta por los artistas para construir otra todos juntos. Teatro ... pedagógico, en el sentido de aprendizaje colectivo (Boal, 2004, pp.19-20).

El Arco iris del deseo establece que “el porqué del extraordinario poder del hecho teatral, esa intensa energía tan eficaz en otros terrenos además del suyo propio: la política, la educación y la psicoterapia” (Boal, 2004, p. 22). El título del libro se relaciona con las técnicas utilizadas donde “todas pretenden ayudar a analizar los colores de nuestros deseos y voluntades, para armonizarlos de manera diferente, con otras proporciones, con otras formas y en otros lienzos más acordes con nuestra felicidad” (Boal, 2004, p. 29).

Las tres hipótesis de *El Arco iris del deseo* van a ser: la ósmosis, en la cual se destaca que cada acción (supuestamente aislada) de un ser humano, contiene en realidad todas las estructuras y los valores morales de la sociedad a la que pertenece, así como sus mecanismos de opresión o de esperanzas y promesas. Por lo tanto, ningún caso, por muy particular que parezca, se analiza como un caso aislado, sino que adquieren un carácter simbólico. En esta técnica, el teatro tiene como protagonista al público, no a la inversa. La segunda hipótesis es la metaxis, donde el espectador ya no es conducido, sino

que conduce. Ya no se busca que la emoción ajena lo invada, sino que proyecte la suya. Se vuelve el que realiza la acción de la escena y la transforma. El oprimido se vuelve artista que crea las imágenes que vive en su realidad; este proceso lo vive en la escena sin opresión, “en ese caso se produce el fenómeno de la metaxis, que significa pertenecer completa y simultáneamente a dos mundos diferentes, autónomos... [el de] la realidad y la imagen de la realidad que ha creado” (Boal, 2004, p. 64).

En la ficción, el espectador ejercita lo que será la modificación del mundo real. Por ello, este proceso de crear la imagen la debe realizar el espect-actor quien es el oprimido-artista. La tercera hipótesis es la inducción analógica, en el sentido de que la narración que comience por exponer una opresión individual, debe tener la capacidad de pertenecer a una opresión plural, donde todos los participantes puedan desarrollarla. De ese modo, Boal estableció una serie de ejercicios que se detallan a continuación:

- a. Imagen de Transición tiene como finalidad ayudar a los participantes a pensar a través de imágenes, a reflexionar y cuestionar los problemas sin usar las palabras, utilizando solo el cuerpo y objetos. Cuando se llega a un acuerdo de qué se quiere abordar, se busca obtener la imagen real (normalmente es la opresión representada); después se solicita que se piense en la imagen ideal de esa situación, se vuelve después a la imagen real y comienza un debate para llegar a una propuesta de cual serían las imágenes de transición necesarias para pasar de la imagen real a la ideal.
- b. Teatro invisible: Cada ejercicio debe tener un texto escrito, que será la base de la parte llamada foro. El texto será transformado según lo requieran las circunstancias, pues necesitará adaptarse a las participaciones de los espect-actores. Los actores actuarán personajes específicos. El Teatro Invisible ofrece escenas de acción, partiendo de que no es realismo, es realidad. La realidad y la ficción se entrelazan en un escenario real, puesto que los actores se entremezclan con el público y comienza la acción dramática; no se utiliza violencia, más bien, se destaca lo que ya existe en la realidad. Los espectadores participan si así lo deciden, no están obligados a nada y tampoco se los pone en evidencia. El espectador, sin saberlo, se vuelve protagonista de la acción puesto que ignora su origen, el cual son escenas que han sido ensayadas previamente sin la presencia de él. Por ello, es fundamental dar un paso más y hacer que el público participe de una acción dramática con conciencia de ello como espectador: con temas propuestos de su interés y después, permitiendo que entren a la dinámica de la escena a través de ejercicios y juegos.

- c. El Teatro Imagen es una herramienta esencial que involucra al espectador desde su creatividad. De ahí se deriva el Teatro Foro -el cual comenzó siendo un taller que se transformó en un proceso con vistas al espectador-, y tiene una serie de reglas:
1. Dramaturgia: El texto debe definir con claridad la naturaleza de cada personaje para que el espect-actor reconozca la ideología de cada uno, puesto que trabaja con situaciones sociales definidas. El protagonista presenta soluciones que servirán de base para el debate-foro, pero deben tener un fallo político o social, pues esto es lo que se busca: analizar y estimular a encontrar soluciones durante la sesión de foro, misma que cuestiona aspectos de la realidad, pero con lenguaje teatral;
 2. Puesta en escena: Los actores deben tener gestos y acciones claras que transmitan aspectos ideológicos y sociales de sus personajes, así como objetivos definidos;
 3. El espectáculo como juego: El espectáculo se va desarrollando como un acontecer artístico-intelectual entre artistas y espect-actores. Hay un animador que explica a los espectadores las reglas de este acontecer y después los invita a realizar ejercicios de calentamiento y de conexión grupal.

Después de los ejercicios, se desarrolla el Teatro Imagen, donde los espect-actores trabajan estéticamente, proponiendo imágenes. El último paso es presentar el modelo que queda como propuesta para iniciar con el foro: comienza la escena. El animador, sin manipular, corrige errores y estimula a que el público no esté de acuerdo con lo que está sucediendo en escena, puesto que las escenas deben contener un conflicto por resolver, mismo que cae en manos del protagonista, ya que este no puede dictar qué va a suceder (ni a los actores, ni a los espectadores).

Seguidamente, se cuestiona a los espect-actores si están de acuerdo con los resultados planteados por el protagonista. De no ser así, el público puede proponer otra solución. Para ello, el espect-actor debe decidir desde dónde quiere cambiar la escena y sustituir al protagonista, además de proponer otro resultado que le convenza más (es importante que el actor permita ser sustituido, pues esa es la finalidad en un momento dado: que el espectador modifique lo que está haciendo el actor con el personaje y realizar lo que considera que el personaje debe hacer). Desde el momento en que el espect-actor sustituye al protagonista y propone otra solución, los demás actores se vuelven opresores, con la finalidad de que el espect-actor entienda lo complicado que será transformar la realidad. El objetivo del Teatro Foro es aprender y ejercitarse para la vida real, para poder realizar lo desarrollado en la escena previamente. Puesto que la actitud heroica debe surgir del espectador, no del personaje. El Teatro Foro no busca producir catarsis sino dinamización, interviene socialmente, ya que estimula a cambiar la realidad en la que se vive:

Un teatro de intervención...No en el sentido dado a ese término... ¿Intervención de quién? Del espectador mismo. Debemos dar al espectador la posibilidad de “ensayar” las acciones revolucionarias; en español, “ensayar”, realizar ensayos, probar, verificar antes de la verdadera acción, la ficción antes de la realidad. Yo probé esta técnica y vi que producía resultados maravillosos. No tiene efecto catártico. Habría que inventar una palabra diferente de catarsis. La catarsis vacía al espectador de algo. Hay que inventar una palabra como estímulo. No purifica como la catarsis, por la cual el teatro amputa al espectador, le quita... su mala conciencia u otras cosas (Boal, 2018, p. 238).

Se establece una estructura dialéctica en la interpretación, puesto que los personajes se basan en el querer y no en el ser, se tiene clara la idea central de la obra. “La esencia de la teatralidad es el conflicto de voluntades. Estas voluntades deben ser subjetivas y objetivas al mismo tiempo. Deben perseguir metas que sean también subjetivas y objetivas, simultáneamente” (Boal, 2001, p. 126). Para ello, es necesario que el actor descubra y desarrolle la voluntad y la noluntad² del personaje, provocando un conflicto interno del mismo que invita a la acción a través de una voluntad contradictoria pues se junta con la noluntad de forma dialéctica; muestra así, la vida interior del personaje (previo entendimiento y análisis para crear una línea de acción).

Boal estableció una serie de ejercicios como fundamento para toda creación escénica que realizó; puesto que, para él, el ejercicio es una reflexión física de lo que sucede, un proceso de introspección. También propuso ejercicios que impulsaran la expresividad de los actores como emisores y receptores de señales, como diálogo y momentos de extroversión: el movimiento invita al pensamiento y un pensamiento se expresa corporalmente. Para estos ejercicios asentó cinco categorías: 1. reducir el espacio entre sentir y tocar; 2. Entre escuchar y oír; 3. Potenciar los distintos sentidos simultáneamente; 4. Observar lo que se mira; 5. Despertar la memoria de los sentidos.

También estableció cuatro etapas para provocar la transformación del actor: en primer lugar, conocer su cuerpo, sus deformaciones sociales y sus posibilidades de recuperación; en segundo lugar, hacerlo expresivo, buscando abandonar otras formas de expresión más usuales y cotidianas; en tercer lugar, se continúa con la etapa del teatro como lenguaje

² La voluntad como tesis y la noluntad como antítesis del personaje.

vivo y presente, el cual tiene un primer grado (dramaturgia simultánea: los espectadores “escriben” simultáneamente con los actores que actúan), un segundo grado (teatro-imagen: los espectadores intervienen directamente, “hablando” a través de imágenes hechas con los cuerpos de los actores) y un tercer grado (teatro-foro: los espectadores intervienen directamente en la acción dramática y actúan. (Boal, 2018, p. 32). Por último, se termina con el teatro como discurso donde el espectador-actor presenta sus propuestas según sus necesidades de reflexionar sobre ciertos temas o situaciones. Las propuestas que desarrolló para esto fueron: Teatro periodístico, Teatro invisible, Teatro-fotonovela, Quiebra de la represión, Teatro-mito, Teatro-juicio y Rituales y máscaras.

Una de sus propuestas cruciales fue la Técnica Introspectiva perteneciente a las Técnicas del *Arco iris del deseo*, donde el protagonista pudiera contemplar y ofrecer distintas imágenes de sus deseos, o “distintos colores del mismo deseo, que serán incorporados y expresados por otros actores, permitiéndonos así representar al mismo tiempo esas distintas facetas o aspectos. (...) Debe sentir lo que hubiera sentido si fuera este u otro” (Boal, 2001, pp. 10-11). Para lograr lo citado, Boal insta a que los actores sean buenos, creativos e imaginativos, puesto que no solo deben entender y sentir como sus personajes, sino presentarlos al público de un modo artístico, mostrar al exterior, los pasos interiorizados de la técnica:

Para que una sesión de Teatro Foro sea realmente Teatro del Oprimido, es evidente que solo los espect-actores víctimas del mismo tipo de opresión experimentado por el personaje (por identidad o por intensa analogía), podrán sustituir al protagonista-oprimido para intentar nuevos caminos o nuevas formas de liberación. Solo así tiene sentido ese intento: el espectador (tan oprimido como el personaje) se estará ejercitando para la acción real en su vida real. Si un espectador que no sufre la misma de sustituir al protagonista oprimido, está claro que caeremos en el teatro ejemplar: una persona mostrando a otra lo que debe hacer: el viejo teatro evangelista, el teatro político de antaño (Boal, 2001, p. 412).

En esta cita, Boal hizo referencia al teatro político de antaño como herramienta para el Teatro del Oprimido pues, constantemente, buscó exponer que el teatro es inevitablemente político, porque políticas son las actividades del ser humano y el teatro es una de ellas.

Discusión

La clave de todo proceso actoral está en la acción que el actor crea física y verbalmente y que propicia una reacción continua en la atmósfera planteada en la escena. Es, a través de la acción, donde se establece un proceso psicofisiológico entre la escena y el espectador, la cual parte de un estímulo creado, de una asociación mental y de una respuesta fisiológica como consecuencia. La conexión comienza con la atención en algo que genera, en su momento, la intención de reaccionar. En el primer método de Stanislavski, esta atención parte más del inconsciente o de la voluntad que de la conciencia. Para volverla consciente crea el entrenamiento y aprendizaje enfocado en lograr la conexión actor/personaje/espectador de una manera fisiológica y, por ende, creíble. Esto provoca un cambio en la respiración, en la tensión muscular y en el movimiento.

En la propuesta de Boal, esta atención parte de establecer una idea que es de interés del público, tener claro qué quieren los personajes en términos de voluntad en circunstancias dadas, dejar que aflore la emoción como consecuencia y trabajar la forma teatral más adecuada para el espectador, para que pase de protagonizar la acción dramática a protagonizar su vida. Para ello, también se necesita un entrenamiento enfocado en lograr la conexión actor/personaje/espect-actor, de una manera fisiológica y, por ende, creíble.

Definitivamente es necesaria una preparación metódica, para poder establecer esta comunicación entre actor y personaje, actor y espectador o espect-actor, pues el ser humano tiene una capacidad de lógica racional (la cual busca una conclusión de forma inmanente) y una de lógica de los sentimientos (la cual se fundamenta en las creencias y deseos); esta última, al no basarse en la necesidad de comprobación, se vuelve una lógica subjetiva individual que, si no se hace conciencia de ello, el actor puede permear dicha lógica en personajes que no tendrían razón alguna de poseerla:

Parafraseando la teoría de T. Ribot en la *Lógica de los sentimientos*, el ser humano está determinado por valores, los cuales son subjetivos y se basan en creencias y deseos. Continuamente, el tren de pensamiento, por más racional que quiera o intente ser y busque llegar a la conclusión de sus planteamientos, integra en ellos estos deseos o creencias, quiere decir que la emoción llega de forma natural, fisiológica. Incluso, en diversas ocasiones, lo que busca es una conclusión que sea favorable a sus deseos o enlazar los motivos que justifiquen una conclusión predeterminada por su creencia.

A continuación, se va a realizar un análisis comparativo entre Constantin Stanislavski y Augusto Boal desde distintos factores:

Sobre sus métodos

Stanislavski realizó un trabajo contundente desde la formación y desde la creación actoral para una puesta en escena, basados en dos métodos precisos, donde en su primer método llamado Memoria de las Emociones y analizado en este artículo, permitió la construcción de personajes desde un ángulo completamente nuevo para ese entonces, como fue volcar la sensación de la vida real del actor en la disposición hacia el trabajo teatral antes de empezar el estudio sobre la obra, poner atención en el pensamiento, sensaciones, memoria emotiva y acciones físicas del personaje, así como la fuerza interior y circunstancias que las provoca. Stanislavski construyó no solo un método psicotécnico basado en crear la vida del espíritu humano del papel, sino también desarrollar una propuesta física, sus acciones y reacciones. Creó un sistema completo que entiende, reflexiona, analiza y responde a los diferentes ámbitos de la creación de un personaje. Buscó la interiorización actoral, la búsqueda en su propio bagaje, en su pasado y marco referencial para, de ahí, partir hacia un presente, el presente del actor en el aquí y ahora que se prepara para tener una base sólida y así establecer diferentes personajes en distintas situaciones. En la Memoria de las Emociones, el actor se permite estar más centrado en escena, imaginar y sentir. Basándose en las leyes de la naturaleza y en la capacidad innata para la creación. Él buscó destruir las distorsiones y enfocar el trabajo de la naturaleza interna por el camino de la práctica y hábito adecuados. Recuperar las leyes naturales del ser humano actor cuando trabaja frente a un público.

Mientras que Augusto Boal logró construir un método basado en una participación sumamente activa del espectador, lo potenció a tal grado que se volvió un espect-actor que comparte su realidad opresiva; esto es lo esencial. Logró aprender a observar y a querer transmitir la necesidad de un ser humano y no de una clase social en general, a ver al ser humano luchando contra sus problemas individuales que se vuelven también generales. Durante los años siguientes, en Francia, dentro de la propuesta del Teatro del Oprimido, superpuso las disciplinas: teatro y terapia. La propuesta de Boal partió del ser humano que se auto-observa, en el teatro se ve cómo piensa, siente y acciona comúnmente. Se vuelve un espect-actor que es sujeto y objeto a la vez, que se presenta en escena. El también rompió las barreras consabidas hasta el momento en cuanto a cómo visualizar y elaborar la visión escénica.

Sobre el actor

Para Stanislavski, el actor, al analizar y construir un personaje, va gestando en él esta dualidad que se complementa y que es completamente humana: lo racional y lo emocional. Para Stanislavski, el actor, factor clave del suceso escénico, se forma a través de su desarrollo integral: voz, cuerpo, intelecto, sensibilidad, reflexión dramaturgica y social del teatro; esto, con el fin de impulsar su creación, su creatividad, para que, en el proceso de construcción del personaje, pueda ir descubriendo y conformando su accionar en escena de manera cada vez más concreta, transmitir el significado buscado y analizado previamente para vivirlo orgánicamente en la reencarnación de otro ser que pertenece al mundo de la ficción; para que el público, en la oscuridad, pueda llegar a vivirlo también aun sabiendo que es ficción. Actor y espectador conectados a través de la ficción, aunque después cada uno se vaya a su casa sin saber qué fue del otro. Este transcurso, de manera inexorable, se va dando en el tiempo y en el espacio, en el interior del actor y en el exterior, junto con el equipo de trabajo y con el fin de establecer la causa y efecto natural de las acciones, el reaccionar de manera orgánica a los acontecimientos que ofrece toda la obra, no sólo desde el texto, sino desde lo multi-lingüístico, complejo y volumétrico del ser humano. Fue descubriendo que más que métodos científicos son métodos multifacéticos, humanos, constructivos, donde se involucra tanto lo racional y comprobable como lo intrincado y complejo de una técnica mayéutica que dialoga entre las complejidades de un actor y los recovecos de los demás (llámense actores, director, escenógrafo, iluminador, vestuarista, dramaturgo y, por supuesto, espectador).

Para Boal, el actor es el que porta signos y significados, no es un factor clave del suceso escénico (puesto que ayuda a impulsar a que el verdadero factor clave aflore: el espect-actor), es un ser humano que pertenece a una sociedad constreñida *por* y *en* diferentes aspectos, quienes constriñen son los que están en el poder de los diferentes ámbitos que van induciendo al ser a comportarse de diferentes maneras y que, a veces, se confronta con lo que uno piensa y siente de manera individual. Pero lo que piensa en el interior realmente queda escondido, oprimido; el hecho teatral desarrolla el oficio de interpretar personajes basados, justamente, en esta sensación de opresión. El teatro se basa en conflictos. El actor, entonces, interpretará a un personaje inmerso en dichos conflictos; y para ello, hurgará, de un modo u otro en los demonios más cercanos: en los propios. Boal propone un nuevo actor, que corre el riesgo porque tiene la claridad de que trabaja con seres humanos y para el ser humano, con el fin de inventar nuevos modelos de comportamiento.

Sobre el efecto escénico

En la escena propuesta por Stanislavski, rompió referentes tradicionales y buscó que los actores encarnaran personajes en conflicto, manifestando diferentes comportamientos enfermos o limitrofes que en la sociedad están prohibidos, o personajes de lo más reales, mismos que se pueden parecer a uno. Esto permitió generar empatía, aversión o catarsis en el espectador a través de la afinidad o reflejo con su propia complejidad; aunque, al término del espectáculo -tanto actor como espectador- deberían volver a su dominio de ser “normales, sanos”. En la escena del Teatro del Oprimido, se propone que la personalidad compleja y “enferma” de cada quien sea consciente, para despertar personajes sanos y darles valor, desde la escena al mundo real; con la claridad de que uno es en lo que se convierte.

Conclusión

Stanislavski y Boal han propuesto teorías que, al plantearlas tanto en sus escritos como en la escena, se han vuelto referentes esenciales, no solo del corpus teórico teatral sino de la manera de ver y vivir el teatro moderno y contemporáneo. Han trascendido sus fronteras y sus disciplinas, permitiendo establecer un diálogo entre la psicología, la pedagogía y el arte. Para ello, se enfocaron en procesos que buscaran lo más honesto y orgánico del actor y del montaje, para llegar (de maneras distintas) al espectador, para no dejarlo indiferente, sumergiéndolo en la ficción o en la realidad, educándolo o sensibilizándolo. De este modo, construyeron nuevos modelos de comportamiento actorales. Por ello, sus propuestas todavía tienen mucho que construir y comunicar.

¿Qué queda? Continuar en el presente reinventando a través de la visión actual de ellos dos, ¿dónde termina la asociación de los sentimientos y comienza la conciencia de la realidad social? Esto es lo importante, no tienen por qué disentir, en absoluto. Con certeza puedo afirmar que, en la medida en que la reflexión social la llevemos desde todos los ámbitos de lo humano, y percibamos que en el pensar, sentir y hacer honestamente, sigue dándose la esencia de un actor, algún día se podrá creer que es un arte verdaderamente esencial como fuente de reflexión, de disfrute y de comunión.

Referencias:

- Boal, A. (2001). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Boal, A. (2004). *El Arco Iris del Deseo*. Barcelona: Alba Editorial.

- Boal, A. (2018). *Teatro del Oprimido*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Cantú, T.M. (2016). La dramaturgia performativa. Imaginación y lógica afectiva en la creación del actor: Ribot y Stanislavski. *Argus-a*, 6(22). Recuperado de <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/ribot-y-stanislavski.pdf>
- Ribot, T.A. (1905). *La lógica de los sentimientos*. Madrid: D. Jorro.
- Ribot, T.A. (1945). *La psicología de los sentimientos*. Argentina: Albatros.
- Stanislavski, C. (1981). *Mi vida en el arte*. Tomo I. Argentina: Ed. Quetzal.
- Stanislavski, C. (1987). *Un actor se prepara*. España: Espuela de plata.
- Stanislavski, C. (1988). *La construcción del personaje*. España: Alianza Editorial.
- Stanislavski, C. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. España: Alba Editorial.
- Stanislavski, C. (2010). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. España: Alba Editorial.