



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO



FACULTAD DE HUMANIDADES

LA ARGUMENTACIÓN ÉTICA DEL TEATRO
EN AUGUSTO BOAL Y VICENTE LEÑERO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES: ÉTICA SOCIAL

PRESENTA:

LAT ELIASIB HARIM ROBLES DOMÍNGUEZ

DRA. HILDA CARMEN VARGAS CANCINO

DIRECTORA DE TESIS

DR. HUGO OCTAVIO SALCEDO LARIOS

CO-DIRECTOR DE TESIS

DR. J. LORETO SALVADOR BENÍTEZ

TUTOR ADJUNTO INTERNO



MAYO 2022

Índice

Introducción	4
Capítulo 1.- El trabajo teatral desde una perspectiva ética a partir de Augusto Boal	8
1.1 Contexto histórico-social	8
1.1.1 Brasil en el siglo XX	8
1.1.2 El legado de Augusto Boal	12
1.1.3 Un teatro con sentido social.....	20
1.2 El teatro del oprimido: Propuesta educativa liberadora	21
1.2.1 Boal y la mirada crítica de la poética de Aristóteles	22
1.2.2 ¿Quién es el oprimido y de qué se debe liberar?	24
1.2.3 Reflexión para los hacedores del teatro	27
1.2.4 La impronta ética del teatro del oprimido	31
1.3 El trabajo ético detrás del teatro escrito	36
1.3.1 Escribir teatro con compromiso social	38
1.3.2 Experiencias al construir teatro	41
1.3.3 Teatro de liberación	44
Capítulo 2.- El teatro de denuncia y de compromiso social de Vicente Leñero	47
2.1 Contexto político en donde emerge Vicente Leñero	47
2.1.1 La opresión en México durante el siglo XX	47
2.1.2 La denuncia sociopolítica en la obra de Leñero	51
2.1.3 El teatro escrito para exponer los problemas sociales	55
2.2 Una dramaturgia para la reflexión	58
2.2.1 La ética y la estética en los escritos teatrales de Leñero	60
2.2.2 El modo escrito de la denuncia	65
2.2.3 El texto dramático primer paso para la reflexión social	70
2.3 La sociedad es el público activo del teatro	73
Capítulo 3.- La ética teatral a partir del análisis de <i>Nadie sabe nada</i>	77
3.1 <i>Nadie sabe nada</i> : el impacto en la sociedad	77
3.1.1 La historia de esta historia	78

3.1.2	La historia con esta historia: la creación del texto	84
3.1.3	La historia de cómo la historia es parte de la realidad	87
3.2	Un acercamiento al universo de <i>Nadie sabe nada</i>	94
3.2.1	Análisis caracterológico de <i>Nadie sabe nada</i>	95
3.2.1.1	José “Pepe” Gutiérrez, el periodista	96
3.2.1.2	Lic. Lorenzo “Chano” Salcido	97
3.2.1.3	Licenciada Magaña, la funcionaria Mayor	98
3.2.1.4	Moctezuma Peón.....	99
3.2.1.5	Sagrario, jefa del periódico.....	100
3.2.1.6	Agentes 1 y 2.....	101
3.2.1.7	Los otros, el pueblo, la sociedad	102
3.2.2	La sociedad en <i>Nadie sabe nada</i>	104
3.2.3	Ética: su presencia o ausencia en <i>Nadie sabe nada</i>	107
3.2.3.1	La política en <i>Nadie sabe nada</i>	111
3.3	Boal y Leñero en la búsqueda de la conciencia y el involucramiento del público para los problemas sociales	113
3.3.1	Los argumentos éticos de Boal para hacer teatro	113
3.3.2	Los argumentos éticos de Vicente Leñero al escribir teatro	116
3.3.3	La necesidad de la creación ética dentro del arte teatral	119
	Conclusiones	122
	Reflexiones finales	127
	Bibliografía	129
	Videografía	135

Introducción

El teatro es un arte escénico que involucra un encuentro entre hacedores de teatro y espectadores, de igual manera, al formar parte de la historia humana es un espacio para la búsqueda del ser, lo cual conlleva a reflexionar sobre la importancia e impacto que tiene dentro de la vida social.

Dentro del fenómeno teatral, lo significativo es la comunicación entre el espectador y el actor o actriz, aspecto que se respalda gracias al trabajo de los demás creadores escénicos. Existe una relación sumamente estrecha de escucharse y sentirse no sólo con los ojos y oídos sino con el ser completo, puesto que el público absorbe lo sentido en la representación escénica y se acompaña de ello durante más tiempo del que se imagina.

Entonces se está hablando de que el teatro entra en la vida cotidiana de la gente, se cuela en su ser, a razón de que se le envía un discurso que puede trastocarlo, moviéndole las vísceras, la mente y/o el corazón. Por lo tanto, el espectador puede experimentar una transformación, dependiendo de la trascendencia temática abordada escénicamente con los significados que le representan en su vida social y personal.

Es en el teatro comprometido socialmente que se puede hablar de una creación de puestas en escena con apertura para el diálogo, en las que se busca entablar una comunicación entre creadores y público, con el objetivo de analizar la realidad. Esto muestra la responsabilidad ética que el fenómeno escénico contiene, es decir, el teatro puede llevar a la reflexión, a la duda, al cuestionamiento y/o al cambio de los paradigmas del espectador al mostrarle su realidad social.

Lo que se le expone al público no sólo es información, es vida y experiencia. Por lo cual el presente trabajo, considera relevante exponer no sólo el impacto del teatro como fenómeno estético sino la ética que se encuentra al crear teatro. En las obras que tienen un compromiso de despertar la conciencia hacia problemáticas sociales, existe un diálogo, se muestra al ser humano en sus momentos oscuros como la

opresión o el abuso del poder, para ser observado e interpretado como un ente con capacidades y limitaciones, con necesidades y deseos, con vicios y virtudes.

Hay dos propuestas de hacedores de teatro cuya trayectoria profesional ha incursionado en el teatro crítico desde una ética social: Augusto Boal y Vicente Leñero. Su trabajo teatral se vio envuelto por situaciones y problemas que les permitieron reflexionar sobre cómo y qué decir en el teatro. Para ser específico, la problemática que ambos contraatacaron a través de la escena, fue la opresión que sufría la población, la cual se ejercía por parte de sus gobiernos e instituciones.

Lo que estos artistas mostraron fue un desacuerdo con esa moral establecida donde la opresión permeaba, incluso hoy día sigue haciéndolo. Se dieron cuenta del sistema y su estructura elaborada para conservar la situación tal cual estaba, sin oportunidad de cambio. Por ello realizaron cada uno por su cuenta el *teatro del oprimido* y una dramaturgia crítica, la primera, una metodología para acercar al público a la transformación de la realidad a través de la ficción. La segunda, una manera de escribir la realidad para llegar a la gente y confrontarla en la ficción.

El planteamiento principal de este trabajo es la ética que Boal y Leñero desarrollaron a lo largo de sus trabajos escénicos, porque el teatro no es sólo entretenimiento es *divertimento ético*, es decir, es un espacio donde pensar, reflexionar, proponer y dialogar son partes fundamentales para la creación y representación escénica.

Por otro lado, Gadamer colocó la palabra junto al arte¹, siguiendo esta significación el teatro puede funcionar como divertimento ético, en tanto que permite, desde el disfrute, un involucramiento emocional, cognitivo y moral que puede ser uno de los diversos mecanismos para la transformar las conciencias de los espectadores. Se pone a prueba las capacidades reflexivas, analíticas, emocionales y empáticas. Ello es lo que le da el valor de compromiso social pues busca desarrollar al espectador.

El teatro tiene como objeto de estudio al ser humano lo cual es un trabajo ético, porque analizarlo es reflexionar también sobre sus acciones, ya que “ética es una

¹ Hans-George Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Introducción Rafael Argullol, Paidós/ I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1991, p. 31.

palabra que alude al examen de las acciones [...] Una acción o praxis implica una deliberación que se traduce en una voluntad”². La finalidad de esta investigación es mostrar cómo el teatro puede ayudar a la transformación social, a partir de la transformación individual del espectador.

En el capítulo uno, se analiza el *teatro del oprimido*, metodología creada por Augusto Boal; primero, se estudia a Brasil durante el siglo XX como espacio-tiempo de la opresión, segundo, se estudia la vida personal, profesional y artística de Boal para conocer como enfrentó esa opresión y cómo surgió su necesidad de crear un teatro comprometido socialmente. En tercer lugar, se analiza a profundidad el *teatro del oprimido* para observar la misión de transformación y responsabilidad social, con lo cual se establece el perfil ético de esta metodología.

Posteriormente, en el capítulo dos, se expone la necesidad de confrontación del lector-espectador³ cuando existe un trabajo dramático comprometido con la representación de lo que ocurre en la vida común. Para ello, se revisa el contexto socio-político de México en el siglo XX, que es la temporalidad que Vicente Leñero vivió. Se examina cómo el dramaturgo mexicano expuso la necesidad de escribir pensando en temáticas de relevancia para el público, es decir, que la escena debe de alimentar al espectador de puntos de inflexión para que sea crítico de su realidad. El resultado fue la creación de una dramaturgia con perspectiva ética.

En el tercer capítulo se continúa con el análisis del texto *Nadie sabe nada*⁴ de Leñero. Tomando en cuenta lo asimilado del *teatro del oprimido*, en virtud de la complementación que puede existir entre ambas visiones del teatro en el plano ético. Ya que el espectador no es un ente pasivo, sino que es el sujeto que puede accionar para transformar su propia vida a partir de ser partícipe del teatro.

Finalmente, se obtiene una descripción de cómo el teatro tiene una perspectiva ética pues ayuda a dialogar con el fin de llegar a una buena vida a través de la reflexión

² Gerardo Ávalos, *Ética y política para tiempos violentos*, Introducción Marcelo Torres, Prólogo Fabiola Alanís, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2016, p. 44.

³ Ya que el teatro puede ser visto y leído se utiliza esta dicotomía durante este estudio.

⁴ Vicente Leñero, “Nadie sabe nada”, en *Teatro completo II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, pp. 181-298.

sobre la opresión que el sistema actual permite. Todo dentro de un marco ético desde el momento de la creación hasta la posible acción real en la vida cotidiana del espectador, la finalidad es responder a la cuestión ¿Cuáles son los argumentos éticos que Augusto Boal y Vicente Leñero le asignan al teatro a través de sus reflexiones teóricas y obras dramáticas en el contexto histórico del siglo XX?

El siglo en cuestión es importante pues en él ocurrieron diferentes cambios sociales, políticos y culturales, ocurrió el inicio de la globalización y se instaló el neoliberalismo como marco contextual. El mundo se empezó a comunicar mejor, pero se desconectó con las personas necesitadas. Esto dio pauta a que surgieran teatristas que objetaran este nuevo sistema político-económico.

La metodología de trabajo consta de conjuntar, leer, analizar y conceptualizar los escritos, entrevistas y reseñas sobre los creadores teatrales escogidos. El análisis interpretativo es pieza clave para este estudio, por lo cual también se consulta a varios teóricos de diversas disciplinas como: Edgar Ceballos, Tomás Motos, Patrice Pavis, Hans-George Gadamer, Umberto Eco, Gabriele Sofia, Victoria Camps, Gerardo Ávalos, entre otros.

Un teatro con compromiso social busca que la pasividad del espectador se termine, lo invita a compartir la escena para que encuentre dentro de sí nuevos paradigmas y que se relacione con sus semejantes. El resultado sería la eliminación de la opresión, es decir, aquello que limita al público en su desarrollo personal y colectivo, en sus libertades y derechos, a su vez, dándoles la oportunidad de tomar responsabilidades y obligaciones al saberse capaces de tomar resoluciones a partir de reflexiones éticas.

En el teatro existe una fusión entre la realidad y la ficción, que toma forma cada vez que se abre el telón, la conjunción de estos eventos puede ayudar a transformar la vida, porque el teatro es el reflejo de las realidades y potencialidades humanas, a partir de una reflexión que podría escalar a una transformación social.

Capítulo 1.- El trabajo teatral desde una perspectiva ética a partir de Augusto Boal

1.1 Contexto histórico-social

Resulta importante entender el entorno del hombre que generó en el *teatro del oprimido* un compromiso social, porque fue lo que lo definió primero, como persona, segundo, como artista y finalmente como teórico de una nueva metodología teatral. Augusto Boal tuvo diversas experiencias que lo empujaron a pensar que “ser humano es ser artista”⁵ y que la misión escénica era social porque la gente al vivirla debería ser libre.

1.1.1 Brasil en el siglo XX

Brasil es el país más grande de América Latina. Ocupa el quinto lugar de los países más poblados⁶. La migración en el este siglo consistió en judíos que huían para mantenerse a salvo de la persecución; nazis que escapaban al juicio por crímenes de guerra. También llegaron árabes, gracias al comercio que surgió con Medio Oriente⁷.

En 1891 fue aprobada la constitución con un estado federal que subsistió hasta 1930⁸. Un estado moderno joven con una historia económica dependiente de las industrias de algodón, azúcar y café. Factor importante para hablar de opresión porque el control de las tierras de producción pasó de los extranjeros ricos a los nacionales ricos⁹, no haciendo diferencia alguna para los pobres.

⁵ Augusto Boal, *La estética del oprimido*, Barcelona, Alba Editorial, 2012, p. 334.

⁶ Julia Máxima, *Geografía de Brasil*, Caracteristicas.co., etcé, 10 de marzo de 2020, disponible en: <https://www.caracteristicas.co/geografia-de-brasil/>, [consultado: 14 de marzo de 2020].

⁷ Lonely Planet Global, *Historia de Brasil*, 2017, edición en español ©geoPlaneta, disponible en: <https://www.lonelyplanet.es/america-del-sur/brasil/historia>, [consultado el 13 de marzo de 2020].

⁸ Grupo Curiosfera, *Historia de Brasil*, 13 de febrero de 2020, disponible en: <https://curiosfera-historia.com/historia-de-brasil/>, [consultado el 13 de marzo de 2020].

⁹ Pablo González, *De la sociología del poder a la sociología de la explotación: pensar América Latina en el siglo XXI*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores y Clacso, 2009, pp. 130-131: “Con la desaparición directa del dominio de los nativos por el extranjero aparece la noción del dominio y la explotación de los nativos por los nativos”.

El fin del colonialismo solo elimina los problemas que surgieron directamente del control extranjero, “en las nuevas naciones la *opresión* [se da] de unas comunidades por otras, *opresión* que aquéllas ven incluso como más intolerable”¹⁰. Existía una situación oligarca, puesto que los dueños del café vivían de una forma cómoda, “se alimentaban de la cultura europea”¹¹. En contraposición a los pobres quienes vendían su fuerza de trabajo para subsistir; a pesar de que en su mayoría poseían terrenos. Esta desigualdad económica se continuó hasta los sesenta¹².

La llegada de la depresión mundial en 1929 provocó que el comercio colapsara dando lugar a que la demanda del café se viera gravemente afectada¹³. El gobierno trató de ayudar a los productores cafeteros, olvidando al pueblo, pero la crisis continuó. En los treinta la situación estaba en un punto álgido: “El descontento popular llevó a una revolución. Después de meses de violencia, el ejército intervino e instaló a Getulio Vargas como presidente [...] Nacionalizó industrias como el petróleo, el acero y la electricidad”¹⁴.

Vargas fue muy querido por el pueblo, era considerado *el padre* de los obreros, clase social que fue creciendo desde finales del siglo XIX; introdujo nuevas leyes laborales¹⁵ y promovió a su vez el crecimiento industrial¹⁶; sin embargo, se convirtió “en el primer presidente brasileño con poder absoluto [...] prohibió los partidos políticos, encarceló a los opositores y censuró a los artistas y la prensa”¹⁷. Situación que duró hasta 1945 con su salida del mando.

El sector económico sufrió grandes cambios, la industrialización consolidó a la burguesía industrial, “la realidad es que en este periodo se tomaron todas las medidas que permitían a una burguesía dependiente crear las bases de una nueva

¹⁰ González, *op. cit.*, p. 131.

¹¹ Theotonio Dos Santos, *Evolución histórica de Brasil. De la Colonia a la crisis de la “Nueva República”*, México, 1995, p. 27.

¹² *Ibid.*, p. 26.

¹³ Quehistoria.com, *Historia de Brasil. Breve historia de Brasil resumida*, disponible en: <https://quehistoria.com/america/brasil/>, [consultado el 13 de marzo de 2020].

¹⁴ *Ídem.*

¹⁵ Lonely Planet Global, *op. cit.*

¹⁶ Quehistoria.com, *op. cit.*

¹⁷ Lonely Planet Global, *op. cit.*

sociedad industrial”¹⁸. Se fortalecieron los beneficios de los burgueses evitando un desarrollo y crecimiento para las otras clases sociales, de hecho, se abrió el camino al “Brasil actual, que no consiguió superar ni el subdesarrollo ni la dependencia”¹⁹.

Eurico Dutra (1946-1951)²⁰ sostuvo una fuerte relación con los Estados Unidos durante la Guerra Fría, lo que provocó la ruptura con la URSS²¹. La unión entre el gobierno y la oligarquía se restableció. De igual forma, se terminó de desarrollar un pensamiento nacionalista para funcionar como política económica²²:

Por un lado, se unen el imperialismo, el latifundio y los comerciantes ligados al sector exportador, contando con el apoyo de las clases medias alienadas [...] Por otro lado, a esta alianza se opone la burguesía industrial, los obreros y la clase media técnica, que se interesan en el desarrollo económico²³.

La explotación tenía más presencia en la industria por las ganancias que el Estado y la burguesía encontraban en la producción de manufacturas, gracias al movimiento mundial de enviar las fábricas al tercer mundo, por ejemplo, la llegada de la Volkswagen a Brasil²⁴. La modernización continuaba, en 1960 se edificó Brasilia, la nueva capital²⁵, “esto simbolizaba también el paso de una economía poscolonial, concentrada en las regiones costeras, a un capitalismo nacional”²⁶.

Una enorme brecha entre el desarrollo de la ciudad y el campo fue el resultado. “La expansión productiva no fue suficiente para resolver los graves problemas sociales existentes, sino que los acentuó, especialmente en lo que se refiere a la vida rural”²⁷.

¹⁸ Dos Santos, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁰ Quehistoria.com, *op. cit.*

²¹ Daniel Neves, *Governo de Eurico Gaspar Dutra*, História do mundo, Rede Omnia, disponible en: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/governo-eurico-gaspar-dutra.htm>, [consultado el 19 de abril de 2020].

²² Dos Santos, *op. cit.*, p. 60.

²³ *Ibid.*, p. 51.

²⁴ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, México, Crítica, Paidós, 2019, pp. 282-283.

²⁵ Quehistoria.com, *op. cit.*

²⁶ Grupo Curiosfera, *op. cit.*

²⁷ *Ídem.*

Lo que provocó que el ejército militar diera el golpe en 1964²⁸. La supresión de partidos políticos y de sindicatos, así como el control de los medios de comunicación fueron muestras de cómo el gobierno militar se volvía represivo²⁹. Además, surgió una pieza jurídica que inició la época más oscura de Brasil, la instauración de la represión, tortura, persecución y asesinatos como *arma legal* del mando militar:

El AI-5 [...] abrió la fase más sangrienta de la dictadura al darle carácter institucional a la violación de derechos humanos. Con esta medida fue posible el cierre del Congreso Nacional, la intervención en estados y municipios y la suspensión de derechos políticos de cualquier ciudadano³⁰.

Todo orquestado para la persecución política de los que estaban en contra del régimen. “Los artistas estaban en el exilio o amenazados por los Comandos de Caza a los Comunistas”³¹. Al final de los sesentas ocurrió el *milagro económico* (1967-1974), donde la economía creció un 10% anual³². Pero se basó en el excedente de dar salarios bajos³³, la desigualdad forzó las migraciones a la ciudad generando las favelas³⁴, círculos de miseria alrededor de las urbes que aún hoy día persisten.

Los setentas concluyeron con inflación, con una deuda externa al doble de las exportaciones³⁵. “Después de que los trabajadores se declarar[on] en huelga en Sao Paulo en 1977, los sindicatos volvieron a ser admitidos”³⁶:

El Partido dos Trabalhadores (PT), el primer gran partido político de Brasil que hablaba en nombre de los pobres, surgió a raíz de estas huelgas y

²⁸ Santos, *op. cit.*, p. 73

²⁹ Quehistoria.com, *op. cit.*

³⁰ TelesurTV, *50 años del Acta Institucional 5, la época más cruenta de Brasil*, 13 de diciembre de 2018, disponible en: <https://www.telesurtv.net/news/acta-institucional-5-dictadura-militar-brasil-20181213-0020.html>, [consultado el 14 de marzo de 2020].

³¹ Carlos Granés, *La invención del paraíso. El Living Theatre y el arte de la osadía*, México, Penguin Random House, Taurus, 2015, p. 136.

³² Lonely Planet Global, *op. cit.*

³³ Dos Santos, *op. cit.*, pp. 80-81.

³⁴ *Ídem.*

³⁵ *Ibid.*, pp. 138-139.

³⁶ Quehistoria.com, *op. cit.*

contribuyó a preparar el terreno para la abertura, un regreso cauteloso al gobierno civil entre 1979 y 1985³⁷.

Se puede observar que la sociedad brasileña se vio envuelta en diferentes conflictos políticos y económicos, todos orquestados por las clases sociales, la búsqueda del poder y su uso a favor de unos cuantos. Comenta Pablo González: “es un hecho bien conocido que al lograr su independencia las antiguas colonias, no cambia súbitamente su estructura internacional e interna”³⁸ donde radica la opresión.

1.1.2 El legado de Augusto Boal

El trabajo realizado por Boal resulta ser significativo para marcar una nueva era en la escena “pocos directores han explorado el teatro como vía de cambio y liberación social con tanto pragmatismo innovador”³⁹. Fue “hijo de campesinos portugueses que se establecieron en Brasil para mejorar sus condiciones de vida”⁴⁰, nació el 17 de marzo de 1931⁴¹ en Río de Janeiro.

Boal “completó el curso de química en la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) en 1950”⁴². Se trasladó a los Estados Unidos donde obtuvo el doctorado en química en la Universidad de Columbia⁴³. No obstante, decidió estudiar dirección y dramaturgia en la School of Dramatic Arts en Nueva York⁴⁴, este interés no fue repentino ya que de niño jugaba a dirigir obras de teatro⁴⁵. Mientras estudiaba fue

³⁷ Lonely Planet Global, *op. cit.*

³⁸ González, *op. cit.*, p. 145.

³⁹ Rosana Herrero, *Augusto Boal (1931-2009)*, p. 1, en: <https://studylib.es/doc/8131894/augusto-boal---abacoenred-una-ruta-alternativa-popular-en>, [consultado el 24 de abril de 2020].

⁴⁰ Corneta. Semanario Cultural de Caracas, *Teatro del Oprimido: El Legado de Augusto Boal*, 14 al 20 de mayo de 2009, no. 45, en: https://web.archive.org/web/20111122024941/http://www.corneta.org/no_45/corneta_teatro_del_oprimido_legado_de_augusto_boal.html, [consultado el 13 de marzo de 2020].

⁴¹ Tomás Motos, *El Teatro del Oprimido de Augusto Boal*, Teatro del Oprimido, Máster en Teatro Aplicado, p. 1, en: https://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2017/01/1Teatro_Oprimido_Master_TA_febrero_2017.pdf

⁴² Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, *Augusto Boal*, São Paulo, Itaú Cultural, 2020, en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4332/augusto-boal>, [consultado 14 de marzo de 2020].

⁴³ Augusto Boal, *Teatro del oprimido*, Barcelona, Alba Editorial, 2013 b, pp. 380-381.

⁴⁴ Herrero, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 3.

asistente del *Actor's Studio*⁴⁶, fue alumno de John Gassner⁴⁷, un importante crítico de teatro y mentor de dramaturgos como Tennessee Williams y Arthur Miller⁴⁸.

De regreso a su tierra natal marcó un cambio drástico en las formas de hacer el teatro brasileño, en específico del *Teatro de Arena*, donde se dedicó:

A concretar una propuesta de un teatro popular brasileño dirigida a debatir con una estética política de izquierdas la realidad del país. Esta evolución aceptadamente nacionalista del teatro iba acompañada de una politización cada vez más radical. No sólo en cuanto a la temática [...] sino porque el teatro pasó a ser un instrumento de lucha para la transformación social⁴⁹.

Esta compañía de teatro fue “un símbolo del nacionalismo [...] contribuyendo así a las transformaciones sociales ocurridas en Brasil”⁵⁰. Con dicha compañía teatral realizó presentaciones teatrales “a principios de los 60, por favelas y remotas áreas rurales, [las cuales] eran auténticas misiones proselitistas de marcado carácter *agitprop*⁵¹, dirigidas a enardecer a las clases más desprivilegiadas y oprimidas”⁵².

Boal visitó las regiones más pobres de Brasil comprometiéndose a cambiar la situación de injusticia social, esto lo llevó a escribir y montar obras de teatro buscando la incitación para luchar contra la opresión⁵³:

La pobreza sigue siendo extrema. Baste decir que el salario mínimo no llega a los ochenta dólares y que la mayoría de la población ni siquiera gana dicho salario [...] hoy un obrero gana menos de lo que se gastaba un amo esclavista del siglo XIX en [...] uno de sus cautivos. Y, sin embargo, Brasil es

⁴⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁷ Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, *op. cit.*

⁴⁸ Herrero, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁹ Motos, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁰ Tania Baraúna y Tomás Motos, *Pedagogía del Oprimido - Teatro del Oprimido, Perfil de Freire y Boal y propuestas prácticas del Teatro del Oprimido*, España, ÑAQUE, 2009, p. 57.

⁵¹ Agitación y propaganda.

⁵² Herrero, *op. cit.*, p. 5.

⁵³ Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), #10 cosas: Augusto Boal, creador del Teatro del Oprimido, video, PUCP, 2017, (0:58-1:25), en: <https://www.youtube.com/watch?v=YIKHm1AdxJw&t=271s>, [consultado el 18 de marzo de 2020].

la octava potencia del mundo capitalista. La extrema opulencia se codea con la más triste miseria⁵⁴.

Boal fue consciente de la situación de opresión que se manifestaba a través de la desigualdad social, la dependencia económica y la falta de justicia. No se quedó con solo exponerlo, sino que hizo una invitación a los artistas para no quedar inactivos ante tal situación⁵⁵, aunque él mismo se dio cuenta después que no bastaba con sólo escribirlo, debía de ayudar a solucionarlo dentro del teatro. Fue al final de una de las funciones: “para un grupo de la Liga Campesina, el público, compuesto exclusivamente por campesinos, lloraba de emoción. Un texto heroico: “¡Derramemos nuestra sangre!”⁵⁶

Boal pensó haber cumplido su misión con los oprimidos, o eso era lo que creía:

Al final del espectáculo, un campesino [...] se acerca a nosotros [...] -No sabéis que hermoso resulta ver cómo vosotros, jóvenes de la gran ciudad, pensáis exactamente como nosotros. Nosotros también creemos en eso, hay que dar la sangre por la tierra [...] Nos sentimos muy orgullosos. Misión cumplida. Nuestro “mensaje” había llegado⁵⁷.

Parecía que todo estaba hecho, se había alcanzado a llegar a la mente y el alma del espectador; sin embargo, la historia apenas comenzaba:

-Ya que pensáis como nosotros, [...] todos juntos, vosotros con sus fusiles y nosotros con los nuestros, ¡nos vamos a echar a los secuaces del coronel [los propietarios latifundistas], que han invadido las tierras de un camarada, han incendiado su casa y amenazan con matar a toda su familia!⁵⁸.

Era clara la interpretación sobre lo que acababan de ver en las tablas: a unos iguales en ideales capaces de ir a la lucha, literal, por el bienestar común. Boal le explicó que los fusiles eran utilería. Aun así, la lucha seguía llamando: “si los fusiles son

⁵⁴ Augusto Boal, *El arco iris del deseo*, Barcelona, Alba Editorial, 2013 a, pp. 7-8.

⁵⁵ *Ídem*.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁷ *Ídem*.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 10-11.

falsos los tiramos y se acabó, [...] sois gente auténtica, así que venid con nosotros de todas formas, porque, lo que es fusiles, tenemos para todo el mundo”⁵⁹.

La situación marcó un antes y un después en Boal, ya que entendió que en ese momento no estaba dispuesto a hacer lo que decía, ya que el campesino le dijo:

Ahora sí que he entendido vuestra sinceridad estética: la sangre que según vosotros debe de derramarse es la nuestra, y desde luego no la vuestra, ¿no es eso? [...] En aquella época, el Che Guevara escribió una frase muy hermosa: “ser solidario consiste en correr los mismos riesgos”⁶⁰.

Fue un punto de inflexión, el dramaturgo comprendió que debía de dar un paso, o varios, hacía la acción que él mismo enarbolaba en sus obras, no bastaba con exponer lo que estaba mal, sino que su compromiso debía de surgir desde las acciones que él mismo realizaba. Resulta interesante detenerse aquí sobre este momento de reflexión, pues es justo este punto en el que todo artista, o al menos aquellos que osan ostentar ese título, deben de realizar: saber qué, para quién y sobre todo cómo están haciendo arte, con lo cual el trabajo artístico se vuelve crítico.

Es un momento de análisis ético, donde surgen todas las preguntas. La ética es una reflexión sobre la realidad, sobre cómo se está viviendo, y a partir de ello se pretende actuar de una manera correcta o mejor. Lo cual afecta a todas y cada una de las áreas de vida de un sujeto, lo íntimo, profesional y social.

Es un instante transcendental, de ello depende la manera en que se hagan obras de teatro capaces de entregar algo importante o simplemente sean obras de pose y gratificación personal. Esto último fue lo que Boal no quería ni debía hacer. Sabía que la opresión era palpable, la había vivido, aún faltaba por padecerla más.

Anota Victoria Camps: “Lo que los filósofos hacen cuando se preguntan por problemas relativos al bien, al deber, a la virtud o al vicio es ética”⁶¹, justo es lo que estaba realizando Augusto Boal, aunque no fuera filósofo, era un teatrista con

⁵⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁶¹ Victoria Camps, *Breve historia de la ética*, Barcelona, RBA Libros, 2017, p. 8.

preguntas sobre su deber como profesionista y el impacto de su actuar en el bienestar de su sociedad. Su observación ya había comenzado, veía desigualdad y pobreza al lado de corrupción y dinero, había demasiados vicios que atacar. Su postura era clara, ahora debía aplicarla.

En aquellos años ocurrieron varias situaciones complicadas para el país carioca: “[Boal] vivió las elecciones de 1960 y el gobierno reformista de Jango, el golpe militar de 1964, la represión política que siguió la legislación militar AI-5 de 1968”⁶². Fue considerado como una amenaza intelectual por el gobierno, ya que desarrolló, dentro de su metodología de trabajo, el *teatro periodístico* que eran dramatizaciones elaboradas a partir de las noticias de la televisión o del periódico⁶³ donde invitaba a los oprimidos para rebelarse y mejorar sus condiciones, razón por la cual en 1971 fue secuestrado, encarcelado y torturado⁶⁴.

Gracias a la intervención de varios intelectuales de la época como Arthur Miller, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jean Paul Sartre y Jack Lang, que ejercieron presión sobre el gobierno brasileño, se logró su liberación⁶⁵, ese mismo año al lado de su esposa comenzó el destierro que duraría quince años.

El tiempo de exilio le sirvió para terminar de construir su nueva forma de trabajo escénico⁶⁶, varios de los ejercicios aplicados en el extranjero tenían origen en los utilizados con el Teatro de Arena, a la larga esta nueva metodología escénica se convirtió en un teatro con un perfil de ética social muy consciente del compromiso con los oprimidos. Una nueva vertiente para hacer teatro.

Primero, llegó a Argentina donde escribió *Torquemada*⁶⁷ una obra dramática para exponer la prisión y el sistemático uso de la tortura que fue utilizado por los militares

⁶² Herrera, *op. cit.*, p. 1.

⁶³ Corneta, *op. cit.*

⁶⁴ Herrero, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁵ Motos, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁷ Corneta, *op. cit.*

brasileños en su contra⁶⁸. Fue invitado a Perú en 1973 para contribuir con un programa de alfabetización (ALFIN), inspirado en las bases teóricas expuestas por Paulo Freire⁶⁹, lugar donde Boal desarrolló el *teatro foro* del cual comenta:

Ha demostrado su potencialidad educativa y acción transformadora en diferentes contextos culturales, está entroncada con la creación colectiva. Las obras que se representan parten del análisis de las inquietudes, problemas y aspiraciones de la comunidad a la que van dirigidas⁷⁰.

El análisis se realizaba a través de preguntas al futuro público, para luego presentarlo en escena. Primero, las problemáticas eran expuestas tal cual ocurrieron en la vida real, después la escena se repetía justo antes de la parte conflictiva donde se detenía para preguntarle al espectador que se debía hacer para resolver los conflictos. Ello se repetía tantas veces para agotar todas las respuestas del público, lo que se buscaba era que interviniera “en forma dramática con el fin de resolver sus problemas”⁷¹. Cualquier persona de la tribuna podía subir a la escena. El espectador se volvía actor.

También empleó el denominado *teatro imagen* donde la palabra hablada no era usada, todo se expresaba con el cuerpo en una posición estática llena de sentido y problemática⁷². La concepción de todos estos ejercicios escénicos servía para que los participantes, gente no dedicada al teatro en su gran mayoría, primero dijeran algo propio, segundo lo pudieran expresar y tercero y más importante llegaran a una respuesta o solución para aplicarla en su vida real:

A lo largo de todos estos experimentos escénicos Boal se dio cuenta enseguida que [,] mediante su participación activa, el público no solo estaba adquiriendo el poder de imaginar el cambio, sino de efectuar dicho cambio; reflexionar de forma colectiva sobre el engranaje de la opresión, fortalecer la

⁶⁸ Cora Fairstein, Paula Cohen y Débora Markel, *Tras las Huellas de Augusto*, VacaBonsai Colectivo Audiovisual, 15 de marzo de 2015, (20:13-20:26), en: <https://www.youtube.com/watch?v=dVslx8OmE3k&t=1087s>, [consultado el 14 de marzo de 2020].

⁶⁹ Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰ Motos, *op. cit.*, p. 6

⁷¹ Luis Chesney-Lawrence, “Las teorías dramáticas de Augusto Boal”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, volumen 26, número 26, primavera 2013, p. 40.

⁷² Motos, *op. cit.*, p. 5.

percepción del mismo, generando así acción social competente y consciente en sus vidas⁷³.

Por lo que definió al que participaba de su metodología como un *espect-actor*. Alguien que no sólo veía la expresión escénica, sino que también se volvía parte de ella. Boal sabía lo que quería y lo mejor de todo ya sabía cómo lo quería hacer. En las propias sus palabras fueron años de intenso trabajo:

Trabajé prácticamente en todos los países de América Latina: en Perú, en Chile (hasta el golpe de Estado), en Venezuela, no solamente en Caracas sino también en Maracaibo, en Colombia, en México⁷⁴, en Ecuador... en todas partes daba cursos de aprendizaje acelerado de teatro⁷⁵.

Continuó explorando y proponiendo su nueva metodología, la cual fue teniendo más sustento teórico comprobado en los experimentos escénicos que fue realizando y aumentando en número⁷⁶; en 1974 terminó su libro *Teatro del oprimido*⁷⁷, una fundamentación teórica de su trabajo, donde comparó las diferentes poéticas de hacer teatro desde Aristóteles hasta Brecht.

Se trasladó a Portugal donde trabajó con el grupo *A Barraca*, con quienes realizó el montaje *A Barraca Conta Tiradentes*, en 1977.⁷⁸ Ahí también empleó sus técnicas como el teatro-invisible, teatro-estatua, teatro-ruptura de la opresión⁷⁹.

Recibió una invitación para dar clases en la Sorbona de París sobre su metodología teatral⁸⁰, el éxito fue tal que se fundó el *Centre de Theatre de l'Opprimé* que desde su constitución (1978) ha tenido apoyo gubernamental⁸¹. "El cambio de contexto le

⁷³ Herrero, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁴ Moisés Ramos, *El teatro es inmortal, la tecnología no lo afectará*, Grupo Milenio, Puebla, 10 de mayo de 2014, en: <https://www.milenio.com/cultura/el-teatro-es-inmortal-la-tecnologia-no-lo-afectara>, [consultado el 20 de marzo de 2020]: "[Boal] hizo una gira para presentar dos obras de teatro, una sobre un héroe negro brasileño y otra sobre Simón Bolívar".

⁷⁵ Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 381.

⁷⁶ *Ídem.*, "teatro-folletín, teatro-estatua, teatro-foro".

⁷⁷ Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 377.

⁷⁸ Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, *op. cit.*

⁷⁹ Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 408.

⁸⁰ Herrero, *op. cit.*, p. 10.

⁸¹ Motos, *op. cit.*, p. 2.

condujo a enfrentarse con otras formas de opresión”⁸². Visitó lugares como Estocolmo y Godrano [Italia]⁸³. Al finalizar la dictadura brasileña “volvió a Río de Janeiro en 1986 [...] donde creó la sede internacional del teatro del oprimido”⁸⁴.

Boal continuó viajando por el mundo mientras realizaba actuaciones en lugares como Nueva York, Lisboa, París, Nuremberg, Wuppertal y Hong Kong⁸⁵. Con su estancia en Río de Janeiro puso en escena diversas obras, tanto clásicas como contemporáneas. Se destaca la puesta *Somos 31 millones, ¿y ahora?* y su trabajo en prisiones de Sao Paulo⁸⁶. Tuvo una estrecha relación con los sindicatos de trabajadores brasileños al ser concejal de Río de Janeiro:

Boal da así un paso más en su compromiso performativo de participación socio-política, transformándose en legislador de una “ciudadanía teatral” que padece sumida en un alto índice de corrupción, injusticia social, pésima distribución de la riqueza y total dependencia económica del capital internacional [...] El objetivo de Boal será la lucha por una “democracia transitiva”, construida a base de diálogo, interacción e intercambio⁸⁷.

Durante este tiempo también escribió diversos libros teóricos sobre su trabajo teatral⁸⁸. Además de reeditar y revisar sus escritos anteriores. Su compromiso con el teatro y la sociedad le otorgó una nominación al premio Nobel de la Paz en 2008⁸⁹. En 2009, fue el autor del mensaje para el Día Mundial del Teatro y participó en el evento organizado por el Instituto Internacional de Teatro (ITI) en la UNESCO. Boal se volvió Embajador Mundial del Teatro ITI⁹⁰.

⁸² Baraúna y Motos, *op. cit.*, p. 60.

⁸³ Augusto Boal, *Juegos para actores y no actores*, Barcelona, Alba Editorial, 2014, p. 49.

⁸⁴ Herrero, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁵ Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, *op. cit.*

⁸⁶ Corneta, *op. cit.*

⁸⁷ Herrero, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁸ Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, *op. cit.*

⁸⁹ Corneta, *op. cit.*

⁹⁰ Instituto Internacional del Teatro (ITI) Organización Mundial por las Artes Escénicas, *World Theatre Ambassador Augusto Boal (1931-2009)*, Futura Communication, 2016, en: https://www.iti-worldwide.org/es/augusto_boal.html, [consultado el 19 de marzo de 2020].

El mensaje remarcaba la unidad tan íntima que existe entre el teatro y la vida diaria, llamando a todas las personas como actores capaces de cambiar la realidad. Este mensaje se considera un manifiesto⁹¹. Augusto Boal, falleció el 2 de mayo de 2009 a los 78 años, en Río de Janeiro, a causa de una insuficiencia respiratoria tras una larga lucha contra la leucemia⁹².

1.1.3 Un teatro con sentido social

Boal tenía muy bien constituido el objetivo de su trabajo teatral, el cual estaba cimentado bajo valores éticos que consideraba primordiales para el uso de la escena. Como se observa en su biografía, la relación tan cercana con los *oprimidos* lo marcaron para tratar de cambiar su condición de opresión.

La nueva metodología teatral que desarrolló fue una búsqueda del vivir bien para todos, un compromiso social con una toma de conciencia de quienes se encontraban en la opresión a fin de que actuaran en pos de su liberación. Boal apelaba a que la concientización empujaría al actuar con responsabilidad hacia uno mismo y con el otro, el vehículo de este paradigma ético era el teatro.

Era y sigue siendo importante su visión teatral. En diversos países se continúa trabajando con ella como en el *Centre de Theatre de l'Opprimé* en París. La *Hoja Blanca* proyecto español que a través del teatro y otras herramientas escénicas busca el cambio personal y colectivo, tienen como inspiración el trabajo de Boal, de hecho, su nombre *Hoja* proviene del *árbol del teatro del oprimido*, siendo su presentación para los internautas:

Es una metodología, una práctica artística y pedagógica que se fundamenta en la ética y la solidaridad. Es un teatro social, comunitario y participativo sistematizado [...] que propone Humanizar la Humanidad, analizando el pasado en el presente para inventar conjuntamente el futuro que deseamos.

⁹¹ Corneta, *op. cit.*

⁹² Motos, *op. cit.* p. 1.

Se basa en la idea que todas/os somos artistas y podemos usar el Teatro y otras artes como medios democráticos de transformación de la sociedad⁹³.

El impacto y utilidad de esta metodología está direccionada a la transformación; la ética es base fundamental para el trabajo social, para el cambio real de los problemas sociales. Esta forma de practica teatral tiene por misión transformar a la humanidad porque “no basta con consumir cultura hay que producirla. No basta con disfrutar del arte: ¡es necesario ser artista! No basta con producir ideas: hace falta transformarlas en actos sociales, concretos y continuados”⁹⁴.

1.2 El teatro del oprimido: Propuesta educativa liberadora

Durante las diferentes etapas históricas del teatro, donde se expresan relaciones socio-político-culturales, ha existido una finalidad la cual es expresar, enaltecer o denunciar lo que ocurre. Kenneth MacGowan y William Melntz, en su libro *Las edades de oro del Teatro*, comentan: “El Teatro y las obras que en él se representan son siempre el reflejo de una cultura [...] el teatro puede constituir un punto de partida ideal para hacer una excursión en la cultura de un periodo dado”⁹⁵.

Lo cual es cierto, porque en la escena solo se crea a través de lo que se conoce, es decir, de la experiencia, de lo vivido, por ello se muestran fragmentos cruciales de la problemática representada, aspectos que por sí mismos revelan la cultura de un lugar en un momento histórico; sin embargo, el teatro es un reflejo más profundo:

La cultura no se refiere sólo a las cosas, en sí mismas, sino también al conjunto de las condiciones sociales en que tales cosas se producen y utilizan, a los objetivos y a las formas de producirlas. Hábitos, costumbres, rituales y tradiciones; creencias y esperanzas; técnicas, modos y procesos; sobre todo valores éticos de la moral vigente⁹⁶.

⁹³ Stéphanie Mouton, *Teatro del/ de las oprimido/as*, La Hoja Blanca, 2015, en: <https://www.lahojablanca.com/teatro-del-oprimido>, [consultado 25 de marzo de 2020].

⁹⁴ Boal, 2012, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁵ Kenneth MacGowan y William Melntz, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 7.

⁹⁶ Boal, 2102, *op. cit.*, pp. 50-51.

Es un espejo de la sociedad porque se muestra más de lo que conscientemente se desea revelar, es decir, saltan a la escena reflejos de la política, la identidad social, las relaciones interpersonales, la historia, los ideales. En el caso de Boal, se muestra la necesidad de cambiar de paradigma y todo lo que eso conlleva: “necesitamos un teatro que nos ayude a cambiar la realidad. No solamente que ayude a cambiar la conciencia del espectador. El espectador que va cambiar su realidad la cambiará con su cuerpo”⁹⁷.

1.2.1 Boal y la mirada crítica de la poética de Aristóteles

Hablando de una ética teatral con compromiso social, Boal acotó en su libro *Teatro del oprimido* a modo de introducción “que todo el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del ser humano y el teatro es una de ellas”⁹⁸, esto con referencia a la función efectiva del trabajo escénico: la conexión con la realidad, declaró que la política está presente en toda actividad humana.

La política es un tema muy amplio por recorrer; sin embargo, sólo se plantea en este trabajo, el análisis que Boal realizó al pensamiento aristotélico⁹⁹ con respecto a la relación entre política y teatro. En primer lugar, porque el filósofo griego dejó para la posteridad el texto *La poética*¹⁰⁰ donde establece directrices para la realización del teatro que hoy en día se siguen llevando a cabo¹⁰¹; segundo, porque Boal encontró en Aristóteles una concepción ajena a su visión de lo que debía ser el teatro con respecto a la política, pero que resultaba un excelente punto de partida:

La tragedia imita las acciones del alma racional del hombre, sus pasiones tornadas en hábitos, en busca de la felicidad, que consiste en el comportamiento virtuoso que es la equidistancia de los extremos, cuyo bien supremo es la justicia y cuya expresión máxima es la Constitución¹⁰².

⁹⁷ Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 386.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 179-262.

¹⁰⁰ Aristóteles, *La poética*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2005.

¹⁰¹ La estructura que lleva su nombre: principio, nudo y desenlace, entre otros conceptos.

¹⁰² *Ibid.*, p. 218.

En esta reflexión Boal señaló la estrecha relación del teatro y la política, primero por enmarcar las acciones estéticas del quehacer teatral cuando habló de la imitación de la humanidad en sus acciones y decisiones, para luego continuar con la actitud frente a los problemas humanos y sociales, donde el comportamiento virtuoso o moral dictaba el modo de actuar con una panorámica de justicia dentro de lo que se requería como comportamiento social.

Boal criticó de Aristóteles, la separación entre la política y teatro¹⁰³, también dijo que el griego construyó “el primer poderosísimo sistema poético-político de intimidación del espectador, de eliminación de las tendencias “malas” o ilegales del público”¹⁰⁴, es decir, el heleno estaba de acuerdo con la forma de gobierno existente en su tiempo. Para Boal no se podía hacer teatro de esta manera pues existía una necesidad de romper lo establecido como la función sistemática del régimen.

El brasileño consideraba que todo estaba relacionado para el funcionamiento del mundo, al contrario del griego, pensaba que el teatro estaba sumamente influenciado por las ideas políticas, sociales e históricas de las cuales se nutría con temas importantes para exponer dentro de sí. Se puede decir que el teatro para Boal tenía una visión y/o utilidad ética de, y en, la realidad.

Asimismo, el teatrista hizo referencia al *ethos* de la construcción clásica en *La poética*, texto aristotélico de suma relevancia para la elaboración del arte teatral, dicho *ethos* clásico no podía ser utilizado de forma tal, puesto que la necesidad de cambio no estaba considerada dentro de ese margen de comportamiento¹⁰⁵, dando a entender que se debía de alejar de las formas clásicas de creación para generar un cambio real, puesto que los valores, la ética y el sistema debían ser otros:

Aristóteles formuló un poderosísimo sistema purgatorio, cuya finalidad es eliminar todo lo que no sea comúnmente aceptado, incluso la revolución

¹⁰³ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰⁵ Boal, 2013 b, *op. cit.*, pp. 260.

antes que se produzca (...) se trata de frenar al individuo, de adaptarlo a lo pre-existente [sic]¹⁰⁶.

La búsqueda de una nueva forma de hacer teatro es el resultado de este análisis *boalístico* porque no se encuentra un mundo funcional para todas las personas, el pueblo¹⁰⁷, es quien está dominado, está oprimido y por ende no es libre ni feliz porque: “Ninguna sociedad puede avanzar manteniendo los valores del pasado: hay que inventar el futuro. Para eso sirven las revoluciones”¹⁰⁸.

Boal tomó de Brecht¹⁰⁹ el pensamiento de que el arte no era una mercancía, era algo inherente a la humanidad; sin embargo, en los tiempos actuales para los opresores todo es mercancía incluso la propia gente¹¹⁰, situación que debe ser transformada también desde el arte, en el caso que nos ocupa, desde el teatro. De ahí su necesidad imperiosa de establecer una metodología de liberación.

Boal defendió esta nueva propuesta porque consideraba que eran éticas: la igualdad, la justicia y la liberación, acciones que se lograban con el *teatro del oprimido*. Metodología que promovía la revolución de ideas, de paradigmas y de conciencias: “Nuestra filosofía y nuestra política son claras: la lucha contra todas las formas de opresión, en todos los segmentos sociales”¹¹¹.

1.2.2 ¿Quién es el oprimido y de qué se debe liberar?

Boal expuso la existencia de los oprimidos quienes debían liberarse de su estatus de opresión. Pero ¿quiénes eran? Los que no son los opresores y dominan, pero se llega a otra cuestión ¿quiénes son los dominantes? Paulo Freire que también

¹⁰⁶ *Ibid.*, 262.

¹⁰⁷ Chesney, *op. cit.*, p. 34: “Pueblo, incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. [...] quedan comprendidos los obreros, campesinos y quienes están temporal u ocasionalmente asociados a él”.

¹⁰⁸ Boal, 2012, *op. cit.*, p. 235.

¹⁰⁹ J. A. Collado, *Brecht, Bertolt*, Gran Enciclopedia Rialp, 1991, en: https://mercaba.org/Rialp/B/brecht_bertolt.htm, [consultado el 04 de abril de 2020]: Poeta y dramaturgo alemán (1898-1956). Sus dramas, de poderosa influencia en el teatro actual, son una mezcla de sátira social, agitación marxista y revolucionaria, y genuina compasión por los desheredados de la fortuna.

¹¹⁰ Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 367.

¹¹¹ Boal, 2012, *op. cit.*, p. 334.

buscaba la liberación de los oprimidos por medio de la educación, los describió como los que oprimen, explotan y violentan en razón de su poder¹¹²:

La mayoría de los sistemas políticos, como el neoliberalismo –depredador en todas sus modalidades y no solo en sus excesos-, buscan siempre más poder y riquezas sin límites: ¡ésta es su esencia y razón! Y para ello ocupan espacio y oprimen: forma parte de su naturaleza¹¹³.

Esto lleva a pensar que los opresores son los que tienen el dinero, el poder, la información, el control. Boal añadió que incluso tomaron el arte escénico para moldear a los oprimidos, para que lo siguieran siendo:

Como quienes hacen el teatro en general son personas que pertenecen directa o indirectamente a la clase dominante, por supuesto sus imágenes acabadas serán las imágenes de la clase dominante; el espectador del teatro popular (el pueblo), no puede seguir siendo víctima pasiva de esas imágenes¹¹⁴.

Estas palabras son una crítica para aquel teatro donde lo importante es el consumo; sin embargo, el teatro con responsabilidad social que Boal trabajaba tenía una misión con el público:

Hay que humanizarlo y restituirle su capacidad de acción en toda su plenitud. [...] Debe ser también un sujeto, un actor, en igualdad de condiciones con los actores, que deben ser también espectadores. Todas estas experiencias de teatro popular persiguen un mismo objetivo: la libertad del espectador¹¹⁵.

Se encuentra claramente esta disyuntiva entre oprimidos y opresores, los segundos quieren seguir teniendo el poder, están cómodos como están por lo que buscan extender su dominio incluso a través de las artes. En este sentido se puede observar dentro de las artes escénicas, en concreto el teatro, la existencia de diversos

¹¹² Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, p. 25, recuperado de: <http://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadelOprimido.pdf>, [consultado el 21 de marzo de 2020].

¹¹³ Boal, 2012, *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁴ Boal, 2013 b, *op. cit.*, pp. 97-98.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 97.

espectáculos que invitan a la no reflexión, a no pensar ni cuestionar, son puro entretenimiento pues no exponen una realidad. Es precisamente esos espectáculos los que calificó Boal como medios de dominación.

Otro aspecto de suma importancia es la *deshumanización* como estado actual del oprimido. Es decir, que no tiene capacidad para actuar de manera libre, que no tiene opciones reales para escoger, está en un letargo de inacción. Humanizar al público a través del teatro es hacerlo pensar, reflexionar, comprender, proponer y accionar. “Los oprimidos recuperan intelectual y físicamente la posibilidad [...] de producir sus propias representaciones. Escapan, por lo menos en parte, de la identidad impuesta por el otro: el opresor”¹¹⁶.

En la actualidad la gente se ve inmersa en un mundo ya hecho, en el cual no toman ni decisiones ni acciones propias, todo está elaborado por los dominantes quienes desean que la población se encuentre alienada para consumir sin preguntar ni poner en duda lo que están haciendo, por eso la imperiosa necesidad de hacer teatro con capacidad reflexiva que permita que el sujeto pueda observarse a sí mismo en acción¹¹⁷ para saber si lo que está haciendo es en su beneficio.

Boal hizo referencia a que los actores son espectadores, también son pueblo y están bajo el dominio de los opresores. Eliminar el distanciamiento entre actor y espectador, es muestra de la búsqueda del trabajo en común, estar solo en un punto de la ecuación no funciona, para el cambio hay que entender el otro sitio de tal forma que se pueda accionar desde un diálogo.

Es muy importante este hecho para comprender al oprimido quien antes que nada debe ser consciente de ello. Pues existen diversas opresiones. Boal se encontró con otras formas que resultaban diluidas pero existentes. En un ejercicio para la escena en Norköpping, Suecia, una chica propuso mostrar la opresión femenina, varias mujeres aceptaron, pero una señora de edad avanzada se negó: “¿Por qué hablar de la opresión de las mujeres si aquí, en Suecia no existe? ¿Sólo porque

¹¹⁶ Julian Boal, “Por una historia política del teatro del oprimido”, *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, enero 2014, p. 45.

¹¹⁷ Boal, 2013 a, *op. cit.*, p. 28.

está de moda hablar de ello? [...] ¡no haremos Teatro del Oprimido hablando de opresiones que no son nuestras!”¹¹⁸.

El propio Boal apuntaló que la señora sonaba terminante, casi le creía, pero le hizo una pregunta sobre la igualdad salarial entre hombres y mujeres en Suecia, la respuesta fue contundente, sí existía opresión, pero la forma en que contestó la mujer mostraba que no lo comprendía: “En Francia las mujeres ganan menos que los hombres por el mismo trabajo y la misma carga horaria. En Suecia es distinto; aquí son los hombres los que ganan un poco más que nosotras”¹¹⁹. Se puede apreciar en este ejemplo que primero se debe humanizar al espectador, lograr que se dé cuenta de su opresión. Esta mujer sabía e incluso estaba de acuerdo en que gana menos, pero no entendía que era oprimida.

Como el ejemplo anterior, existen diferentes formas de opresión dependiendo de los lugares geográficos, históricos, políticos, culturales. Lo importante es saberse oprimido para poder transformarse, para ello “el *Teatro del oprimido* es un ensayo para la realidad, un sistema estético que facilita a la gente actuar en la ficción del teatro para transformarse en protagonistas, sujetos activos de su vida”¹²⁰.

Ahora que se tiene claro que los oprimidos son los que están subyugados al poder de los dominantes, se debe avanzar a entender que la situación debe cambiar ayudándose del *teatro del oprimido*, pero antes de entrar de lleno existe otra parte de esta metodología: los hacedores de la escena, ellos ¿qué hacen entonces?

1.2.3 Reflexión para los hacedores del teatro

Boal señaló que el teatro sirve para romper con la forma de vida conocida, es una invitación a la acción, pues el público no puede depender de que el creador escénico le dé la respuesta. El público debe ser capaz de resolver su situación:

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 229-230.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 230.

¹²⁰ Carlos Paul, *Falleció Augusto Boal; el escenario como catalizador social, su doctrina*, La Jornada, 4 de mayo de 2009, p. 12, en: <https://www.jornada.com.mx/2009/05/04/index.php?section=cultura&article=a12n1cul>, [consultado el 24 de marzo de 2020].

La poética del oprimido es, esencialmente, la poética de la liberación: el espectador ya no delega poderes en los personajes ni para que piensen ni para que actúen en su lugar. El espectador se libera: ¡piensa y actúa por sí mismo! ¡Teatro es acción!¹²¹

Esto no quiere decir que el artista escénico deba desaparecer, más bien, la desconexión entre espectador y el teatrista es la que no debe existir, porque es una dicotomía imprescindible e innegable:

El arte del artista crea conjuntos de espectadores que se ven reflejados en él, ya sea su tema la soledad o la lucha de clases. Esta obra tanto puede llevar a los espectadores a la contemplación admirativa como puede estimularlos, por el ejemplo y la inspiración, a la acción transformadora de la realidad¹²².

Boal realizó una fuerte invitación a los espectadores para actuar; su dinámica de trabajo estaba orientada a ello, pero no dejó de trabajar con actores profesionales.

Boal realizó una fuerte crítica hacia el hacedor de teatro que se prestaba al sistema, puesto que no atendía realmente a su público, el que lo veía en escena, por pensar en uno distante, en uno de “pose”, el público de los grandes centros teatrales del mundo¹²³; es decir, hacía obras de teatro importadas sin un análisis real para su sociedad, porque dicha obra solo era para vender no para transformar, “trata de absorber tradiciones ajenas sin fundamentar las propias; recibe una cultura como palabra divina, sin decir una sola palabra propia”¹²⁴.

Hay que tener claro que lo que se expresa en la escena debe ser propio. Los conflictos en la sociedad son palpables, entonces se debe de hablar de ellos, ya sea con textos propios o apropiados. De igual forma llama a los hacedores de teatro y de otras disciplinas artísticas a que encuentren la metodología de transformación:

¹²¹ Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 99.

¹²² Boal, 2012, *op. cit.*, pp. 200-201.

¹²³ Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 135.

¹²⁴ *Ídem.*

Tenemos que entender que únicamente a través de la contracomunicación [sic.], de la contracultura de masas, del contradogmatismo [sic.], únicamente a favor del diálogo, de la creatividad y de la libertad de producción y transmisión del arte, del pleno y libre ejercicio de las dos formas humanas de pensar [simbólico y sensible], [...] será posible la liberación consciente y solidaria de los oprimidos y la creación de una sociedad democrática¹²⁵.

El *teatro del oprimido* tiene como misión la escucha del pueblo, para reflejar lo que hace y así reflexionar e invitar a la acción. Es una forma de concebir al teatro, no sólo como medio de entretenimiento sino más bien como un espacio para un divertimento ético, donde el artista crea una obra teatral con la cual el espectador puede reír, llorar o gritar.

Adicionalmente, el trabajo cognitivo se vuelve complejo pues le entrega también problemáticas y temáticas que lo invitan a reflexionar sobre los modos de conducta humana, a discernir entre varias posibilidades de acción frente a una misma situación, a pensar éticamente, esto es, destacando los elementos reflexivos que le permitan transformar la realidad propia y de la colectividad involucrada, desde la justicia, la igualdad y la responsabilidad social sobre sus acciones.

Otro punto interesante es la mención de los modos de pensamiento humano, simbólico y sensible, distinción que enmarca el uso del pensamiento en relación con el lenguaje y la expresión. El *pensamiento sensible* es una “manera de pensar no verbal, articulada y resolutive”¹²⁶ que sirve para comprender lo que se expresa, es decir, estos “pensamientos dependen de la forma en que tales palabras son pronunciadas o de la sintaxis con que las frases se escriben”¹²⁷.

Por el otro lado, el *pensamiento simbólico* está constituido por palabras para designar conceptos, ideas, cosas y por los gestos convencionales¹²⁸. Estos pensamientos existen en toda la gente; sin embargo, van perdiendo la amplitud por

¹²⁵ Boal, 2012, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 46.

las fuerzas estéticas de la clase, dominante, a lo que Boal llamó como imposición de las clases dominantes en el arte para sometimiento del pueblo.

Como el arte tiene dentro de sí propuestas, ideas y reflexiones que empujan al cambio, el pueblo las puede observar de forma consciente para tomar decisiones, las cuales generan cambio gracias al uso libre del pensamiento. “En el ser humano, información y conocimiento nos llevan a una evaluación subjetiva, que es el tercer nivel de la percepción: la decisión ética o moral”¹²⁹. Boal hace mención de que cuando una persona tiene un conocimiento puede actuar de forma ética, porque su discernimiento es propio y no prestado.

La invitación al trabajo profesional que realiza el *teatro del oprimido* es que la gente pueda decidir por sí misma con responsabilidad y compromiso social. Es un trabajo arduo sobre todo para el arte escénico porque dentro de sí puede englobar a las demás disciplinas artísticas además de que despierta al público, lo hace ver su realidad y verse a sí mismo:

En el teatro –la más compleja de todas las artes porque las incluye a todas, con sus complejidades- los artistas (ciudadanos) deben mostrarnos lo que tenemos delante de nuestras narices y no vemos, hacernos entender lo que es claro y se nos presenta oscuro¹³⁰.

Se debe remarcar que Boal hace referencia a su metodología del *teatro del oprimido* como una forma de acercar el teatro al espectador, es un conjunto de técnicas para la actuación e impacto en el público, dicha metodología es una postura de trabajo teatral, es decir, un modo de conducción para la creación artística. Por ello los hacedores de teatro son un pilar fundamental para la transformación, son ellos quienes seguirán invitando a la reflexión, a la acción misma:

El artista, hoy, debe ser como un mago que saca el conejo de su sombrero y que, después, muestra cómo lo ha hecho salir. De modo que el espectador

¹²⁹ *Ibid.*, p. 305.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 96.

vea el resultado mágico, después aprenda la magia y se convierta a su vez en mago¹³¹.

El artista debe de tener un compromiso ético con la sociedad, con las personas porque puede seguir haciendo teatro clásico aristotélico, pues ayuda a tratar temas fundamentales¹³², sumándole el objetivo de cuestionar¹³³ al mismo teatro y a la gente. Puede sonar ingenuo decir que todo actante debe ser ético, porque ¿dónde se sustenta para ser ético?, ¿cuáles son las acciones o reflexiones que le otorgarían ese perfil ético? La respuesta se haya en el *árbol del teatro del oprimido*.

1.2.4 La impronta ética del teatro del oprimido

Boal hizo una reflexión sobre la competencia humana:

Entre los humanos, la lucha por el espacio es una lucha por todos los espacios: físico, intelectual, amoroso, histórico, geográfico, intelectual, deportivo, político... y hay que inventar un antídoto: la ética de la solidaridad, cuya construcción tendrá que ser obra de la lucha incesante de los propios oprimidos¹³⁴.

La humanidad, como menciona Boal, tiene una lucha por espacios en común. ¿Cómo podría ser menos terrible esa lucha? incluso que dejará de existir. Para el brasileño la solución era la ética:

Ética –*Ethos*, en griego- es aquello que se desea para sí y para el conjunto de la sociedad. Esta definición se basa en Aristóteles, que en su Poética afirmaba que cada sociedad tendía a su perfección. *Ethos* es el ideal deseado, no lo real existente. El comportamiento ético consiste en el conjunto de acciones en busca de ese ideal, no en la obediencia pasiva¹³⁵.

Entonces ética es el objetivo por alcanzar, hablando del comportamiento humano, un bienestar propio dentro del bienestar social, es una idea a futuro; sin embargo,

¹³¹ Boal, 2013 b, *op. cit.*, pp. 405-406.

¹³² *Ibid.*, p. 401.

¹³³ *Ibid.*, p. 408.

¹³⁴ Boal, 2012, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 333.

tiene acciones en el presente, las cuales buscan ese fin, lo van construyendo para que ocurra. La ética que Boal propone es vivir mejor y trabajar en conjunto, se enraíza en la sociedad como punto de partida y de llegada.

Ética es *cómo* debe ser el mundo humano, es la búsqueda de una sociedad mejor, donde haya solidaridad. El *cómo* surge de la acción, no de seguir tal cual se está. La respuesta que Boal elaboró se encuentra en el *teatro del oprimido*. Pero ¿por qué es importante la ética en el teatro?, ¿en qué ayuda a la sociedad?:

El concepto de ética [...] se basa en la interpretación de Aristóteles en su Poética. “En el seno de la Moral nace la Ética, aquello que debe ser, la búsqueda, el sueño de perfección.” Hoy una sociedad sin opresión, represión ni depresión¹³⁶.

Aquello que debe ser dice Boal, es una reflexión sobre la moral, sobre lo ya establecido, en este caso la opresión, reflexionar sobre este vicio para alcanzar la liberación, una vida mejor.

No sólo debería ocurrir en el teatro sino en todos los rubros humanos para la eliminación de la opresión. La escena es un medio posible para difundirlo, al ser un producto artístico logra cierta universalidad para presentarse delante de las personas y trastocarlas con el fin de que transformen su realidad.

La ética forma parte de la metodología boalística, a través de ella se logra la transformación de la sociedad. El *árbol del teatro del oprimido*, en el cual cada hoja, rama y raíz representa una de las partes de la metodología donde “la copa soberana [la más importante] son las acciones correctas”¹³⁷ que surgen de una conducta asumida, una conducta ética.

Tomás Motos escribió: “La tierra en que arraiga el árbol está simbolizada por el suelo fértil de la Ética, la Política, la Historia y la Filosofía”¹³⁸. Estas partes son fundamentales en la vivencia y convivencia humana, pues de ellas se genera el

¹³⁶ *Ibid.*, p. 480.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 322.

¹³⁸ Motos, *op. cit.*, p. 12.

ideal a alcanzar como la felicidad y vivir bien, a través de las acciones en el presente regidas por la justicia, tomando en cuenta lo que se ha hecho a través del tiempo y los pensamientos y reflexiones sobre todo lo anterior.

El TO [Teatro del oprimido] es un árbol estético: tiene raíces, tronco, ramas y copas. Sus raíces están clavadas en la tierra fértil de la Ética y la Solidaridad, que son su savia y el factor primero para la invención de sociedades no opresivas¹³⁹.

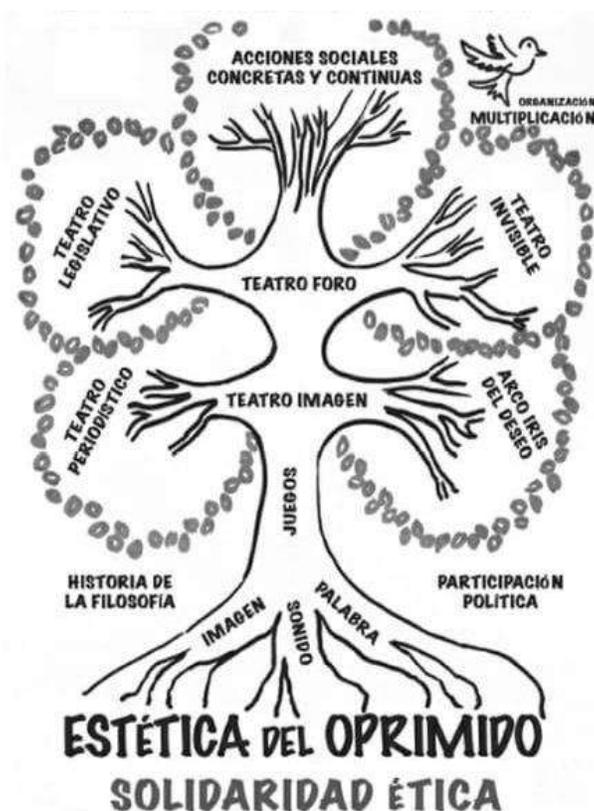


Figura 1: El árbol del teatro del oprimido¹⁴⁰.

La ética es de suma importancia, pues es el comportamiento adecuado para generar el cambio además alimenta las formas en que el *teatro del oprimido* puede realizar su trabajo transformador; es la base que sostiene su metodología. La ética es entendida como la reflexión y la puesta en práctica con el objetivo de eliminar las opresiones de la humanidad para vivir bien.

¹³⁹ Boal, 2012, *op. cit.*, p. 335.

¹⁴⁰ Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 6.

Cada copa del árbol es cada una de las maneras que se emplean para que los espect-actores puedan acceder al propio reconocimiento y logren construir soluciones, sin olvidar el hecho de que se busca una transformación a futuro, el trabajo para dicho cambio es en el presente para eliminar la opresión: “existen cuatro grandes Copas [...] Teatro Periodístico [...] el Arco iris del Deseo [...] el Teatro invisible [...] [y el] Teatro Legislativo [...] La meta mayor del Teatro del Oprimido: la intervención en la realidad”¹⁴¹.

Se debe denotar que la ética transforma la realidad a partir del presente, las personas que laboran en el *teatro del oprimido* están conscientes de que su actitud y comportamiento deben ser basados en la solidaridad para romper la opresión y así llegar a un estado social lleno de libertad para todos.

Boal también hizo una invitación-reflexión sobre qué es ético hoy en día: con tantos conflictos surgidos entre oprimidos y opresores, los artistas no pueden quedar en medio con una actitud de pasividad, sino que les dice “hay que tomar partido, unirse a uno de los lados del conflicto. Si somos éticos, este partido será siempre el de los oprimidos”¹⁴². Es claro lo que significa ético para Boal, no puede concebir que exista la opresión en la humanidad:

Ética es el camino por donde se pretende llegar al sueño de humanizar la humanidad. La Ética repudia la persistencia del instinto depredador en las sociedades humanas, cuyos residuos salvajes todavía existen en nosotros. Contra el aspecto depredador animal del ser humano, la Ética busca crear relaciones solidarias¹⁴³.

Existe una íntima correspondencia entre el actuar de las personas y la relación con sus iguales, hecho marcado por la insistencia de Boal para crear conciencia del ser solidario. Antepone esta forma de actuar ante la naturaleza más primitiva de la humanidad. La solidaridad es una unión entre humanos que han sido humanizados, es decir, que ya tienen criterio propio por lo que pueden actuar de una manera

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 341-343.

¹⁴² *Ibid.*, p. 56.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 62.

responsable. La ética de la cual hablaba Boal no ha salido de la nada, tiene una base concreta que fue elaborada en el pasado:

La Declaración Universal de los Derechos Humanos, que nos ofrece lo mejor que podemos desear a los ciudadanos: trabajo y ocio, morada y dignidad, igualdad de géneros y razas, derecho a la vida y a la seguridad personal, educación y salud, cultura y arte, etc. Prohíbe la esclavitud, la tortura, el trato o castigo crueles, inhumanos o degradantes¹⁴⁴.

El análisis que Boal realizó sobre la Declaración Universal de los Derechos Humanos estaba sustentado en una visión solidaria, en la cual todos son iguales, todos merecen libertad y vivir bien. Puede sonar utópico pero la misión de la metodología boalística es un mundo sin opresión.

Se había mencionado que el teatro es universal pues llega a todo aquel que lo ve no importa su preparación académica o postura política, ni su cultura ni lugar de residencia, dicho teatro también tiene la capacidad de funcionar éticamente y tiene un valor propio para alcanzar los objetivos planteados por Boal:

Justamente porque los intereses generales con que se trabaja en el teatro son universales, esas fuerzas motrices del espíritu son éticamente justificables. Es decir, la voluntad individual de un personaje es la concreción de un valor moral o de una opción ética¹⁴⁵.

Lo que se ve en escena es el trabajo final de una ardua investigación que genera una propuesta de reflexión, reconocimiento y/o transformación, que otorgan al espectador y al actante opciones para aplicar en sus vidas. Ya que a veces el propio humano no puede dilucidarlas para resolver sus conflictos y al ver cómo se solucionan en la escena, lo pueden ayudar a repensar su situación y así remediarla:

Una persona puede ser capaz de sentir placer en torturar, pero no tortura porque elige no hacerlo. El ser humano debe inventarse a sí mismo dentro de una infinidad de posibilidades y no, por el contrario, aceptar pasivamente

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 331-332.

¹⁴⁵ Boal, 2013 b, *op. cit.*, pp. 340-341.

su papel porque no puede ser diferente [...] Nada de lo humano es ajeno a ningún ser humano. Todos somos, potencialmente, buenos y malos, [...] Somos lo que elegimos ser¹⁴⁶.

Se encuentra que el actuar ético es una decisión, pero muchas veces no ocurre puesto que se está inmerso en una forma ya establecida de acción dictada por la costumbre o un marco legal, como la opresión de los pobres por parte de los ricos. Pero eso no quiere decir que sea correcto. Cuando el humano está *humanizado* sabe discernir lo que es en beneficio o perjuicio de los otros. Tiene conocimiento para actuar mejor: “la conciencia es la reflexión del sujeto sobre sí mismo y sobre el significado de sus actos, no solo sobre sus consecuencias¹⁴⁷. La conciencia estará completa en un humano *humanizado*.

Esta conciencia “consiste en dar sentido y valor a las decisiones que tomamos. Éste es el nivel de la duda, de las consideraciones éticas”¹⁴⁸. Por ello el *teatro del oprimido* trabaja con el reconocimiento y la escucha atenta, las soluciones que se proponen para las escenas son atendidas y calificadas por los mismos participantes. Es un mecanismo que funciona para hallar soluciones, pero también para encontrarse: “el teatro es el arte de vernos a nosotros mismos, el arte de vernos viéndonos”¹⁴⁹, es un divertimento ético.

1.3 El trabajo ético detrás del teatro escrito

Cuando se lleva a cabo una obra de teatro es sustancial saber qué es lo que se dirá. En primer lugar, se selecciona un tema en específico, para conocerlo e investigarlo; luego se decide cómo se llevará a cabo: ¿con dos personajes o con diez?, ¿hablarán en prosa o en verso?, ¿será una obra cómica o una pieza didáctica? Después se continúa con los experimentos escénicos y ensayos, para finalizar con la confrontación del producto escénico y el público, pero esto ya está muy avanzado. Hay que retroceder al principio, de qué se va a hablar.

¹⁴⁶ Boal, 2014, *op. cit.*, p. 552.

¹⁴⁷ Boal, 2012, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 306.

¹⁴⁹ Boal, 2014, *op. cit.*, p. 45.

Es fundamental saber qué se quiere decir puesto que eso sustentará a todas y cada una de las partes tanto técnicas como humanas de la puesta en escena, por ello la selección del tema es un trabajo delicado, no sólo se hablará de algo importante, sino también mostrará el interés de los que laborarán en la obra teatral. Denotando así, desde este punto del proceso creativo, que los artistas tienen una posición definida ante la realidad y los problemas existentes, la cual es adquirida por el medio en el que se desarrollan como personas y como artistas.

Al igual que el Boal, todos los artistas se ven influenciados por su entorno, pero está en cada uno la decisión de exponer algo importante en escena o de vanagloriarse con la popularidad de estar en la misma. Se hace énfasis en este punto puesto que una postura ética es relevante en los hacedores de teatro quienes hablan en la escena de situaciones que pueden hacer reflexionar al espectador al confrontarse consigo mismo: “el teatro es un espejo que nos muestra nuestros vicios y virtudes”¹⁵⁰, es decir, expone quiénes somos.

Boal expresaba que el “Teatro del Oprimido quiere ser un espejo mágico con el que podamos, de forma organizada, politizada, transformar nuestra imagen y todas las imágenes de opresión que éste refleje”¹⁵¹. He ahí su compromiso ético. Se ha estado utilizando la palabra teatro como una generalidad, porque existen diferentes disciplinas y hacedores del mismo. El propio Boal ejercía como director de escena, dramaturgo, tallerista, profesor teatral y productor ejecutivo; sin embargo, todo fenómeno tiene un principio, en este caso del teatro es una idea que, muchas veces, se coloca en papel para luego ser llevada a la escena: la dramaturgia.

Escribir teatro tiene que ver con la ética porque es justo en el momento que el dramaturgo decide si el personaje A besará al personaje B o solo le dirá gracias, cuando desplegará sus conocimientos sobre los problemas actuales proponiendo o no un cambio. Ese el poder del escritor de teatro: la capacidad de elegir lo que desea que el espectador observe.

¹⁵⁰ Boal, 2012, *op. cit.*, p. 345.

¹⁵¹ *Ídem.*

1.3.1 Escribir teatro con compromiso social

Se ha observado la necesidad de Boal de ayudar a la población para crear conciencia de que “El arte es un derecho y una obligación, una forma de conocimiento y un placer. / ¡El arte es deber y ciudadanía! / ¡Arma de liberación!”¹⁵². Se entiende el compromiso social del autor; sin embargo, centrándose en el teatro como arte, ese compromiso iniciaría desde la escritura del texto.

La palabra antes de ser acción dramática debe ser pensada/escrita, a su vez debe estar en sintonía con el deseo de transmitir las ideas de liberación. He aquí un conflicto básico: cómo hacer que las ideas propias muestren en el papel, y luego en la representación, lo que el dramaturgo quiere decir.

Los escritos de Boal sobre el teatro se encuentran más centrados en el protagonismo del espectador en el momento de la escenificación que en la dramaturgia en sí, hace comentarios sobre algunos textos propios y sobre cómo empleó la dramaturgia en favor de algunas técnicas del *teatro del oprimido*; sin embargo, no profundiza en la dramaturgia, a pesar de ser vital para las representaciones escénicas pues “es la voz presentida o imaginada”¹⁵³ que será expresada para mover a la liberación.

Esto se debe a su imperante necesidad de acción en la transformación del estatus del oprimido. No obstante, es pertinente y adecuado centrarse en la dramaturgia como un paso vital para la liberación. Boal defiende la misión directa del arte con el pueblo y deja entrever que los artistas deben ser los que entablen esa relación:

El arte no debe continuar encerrado en museos, teatros y salas de concierto para visitas de fin de semana, puesto que es necesario en todas las actividades humanas, en el trabajo, en el estudio y en el ocio. No debe ser un atributo de unos pocos elegidos: es condición humana. No es maquillaje en la piel: es la sangre que nos corre por las venas¹⁵⁴.

¹⁵² *Ibid.*, p. 176.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 195.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 175.

Es una invitación para aplicar este compromiso ético a quien escribe el teatro, pues a través del contenido crítico puede o no ejercerse el poder transformador. El texto es importante ya que es el primer paso, en muchos montajes escénicos, para el estudio riguroso de la realidad. No es lo mismo pretender un texto de Lope de Vega que de Schiller o incluso uno de creación colectiva¹⁵⁵, puesto que tienen visiones, temas y aportaciones específicas, enmarcadas en su tiempo y definidas en las necesidades de expresión de cada uno de los autores.

Desde las necesidades sociales, es donde Boal destaca los elementos éticos de su postura en relación a lo que le considera justo o injusto de las problemáticas sociales; él sacaba sus ideas de las noticias del periódico para crear sus libretos periodísticos, de esta forma, expresaba las carencias y vicisitudes de la realidad que vivían sus espectadores. Dichos textos eran la base para crear conciencia en ellos, invitándolos a su transformación.

De igual forma con sus juegos y métodos de *rehumanización* existía un orden cronológico de trabajo, el primero resultaba ser la idea para trabajar, las palabras que se dirían. Incluso en el método del *teatro-imagen* donde la palabra dicha no existía, la dramaturgia sí lo hacía, porque la idea, lo que se deseaba expresar, el cuerpo en conflicto, las transformaciones de una imagen a otra, estaban presentes y eso es parte de la palabra, porque expresaba algo:

El teatro-obra, el teatro escritura, sigue siendo importante como testimonio. Tiene que mostrar también quién testimonia, cuál es el origen del testimonio, cuál es la persona que habla, [...] Creo en el teatro literario si revela el origen de la escritura¹⁵⁶.

Un texto dramático puede contener dentro de sí el mensaje no sólo para reflexionar acerca de algo que está mal, también puede tener la invitación para cambiarlo, esto sólo ocurre si el escritor tiene una postura comprometida con su realidad, con su

¹⁵⁵Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, España, Paidós Comunicación, 2015, p. 100: "Espectáculo que no está firmado por una única persona (dramaturgo o director de escena), sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que intervienen en la actividad teatral".

¹⁵⁶ Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 409.

sociedad, con ese entorno que lo rodea y que lo definió, y sigue definiendo, durante su desarrollo profesional y humano.

El dramaturgo puede compartir el deseo de un futuro mejor empatado con la ética social de Boal, y lo expresa a través de su comportamiento profesional, el cual es escribir historias para el pueblo que tienen un fundamento social, cultural, político, es decir, una interpretación de la realidad: “el arte es una forma de conocimiento: por lo tanto, el artista tiene la obligación de interpretar la realidad, haciéndola comprensible”¹⁵⁷.

Escribir, si bien es un trabajo cognitivo que depende del bagaje cultural e interés personal de quien lo realiza, también incluye un trabajo psicológico y emotivo para generar un producto capaz de llegar a un lector, aunque el mejor receptor de un trabajo dramático siempre es el espectador, es decir, una obra de teatro está hecha para ser representada. Ceballos¹⁵⁸ en su análisis del trabajo dramático lo resume:

Quien escribe teatro lo hace cautivado por la idea de que todo cuanto sale de su pluma o su computadora será visto y oído por espectadores; asume una responsabilidad: intuir qué sentido tiene la historia que está en su mente y cómo escribirla de la mejor manera posible¹⁵⁹.

En las palabras *qué sentido tiene la historia* se reúne el objetivo, el motivo, la postura ideológica, el interés personal y la ética profesional de un dramaturgo al decidir sentarse frente a una hoja de papel o computador y anotar acto 1, escena 1.

El porqué es fundamental, pues para nosotros la experiencia es importante; pero aún más importante es el significado de la experiencia. Queremos conocer los fenómenos, pero queremos sobre todo conocer las leyes que los rigen. Para eso sirve el arte: no sólo para mostrar cómo es el mundo, sino también para mostrar por qué es así y cómo puede transformarse¹⁶⁰.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁵⁸ Edgar Ceballos (1949-) es un autor, director, historiador, pedagogo e investigador teatral mexicano, así como editor del mayor catálogo de libros sobre teoría teatral en Iberoamérica.

¹⁵⁹ Edgar Ceballos, *Cómo escribir teatro. Historias y reglas de dramaturgia*, México D.F., Escenología, 2013, p. 191.

¹⁶⁰ Boal, 2014, *op. cit.*, p. 166.

1.3.2 Experiencias al construir teatro

Resulta importante conocer las razones para realizar un trabajo escénico, porque sólo se puede expresar en escena desde la experiencia, pero a su vez lo que se conoce puede resultar tan profundo que volverlo a hablar resulta en un descubrimiento nuevo: “El Teatro del Oprimido está bien porque permite que la gente aprenda todo lo que ya sabía. Aprende estéticamente: amplía el conocimiento y lanza al conocedor en busca de nuevos conoceres [*sic.*]”¹⁶¹.

Esta búsqueda surge de lo que el espectador toma como propio de la obra teatral, del mensaje que descifra de lo expuesto en escena. Por ende, surge de lo que el artista seleccionó con anterioridad. Así que el teatro es un espacio para comunicar no solo entretenimiento, sino también una oportunidad para invitar a la acción. Esto último tiene un peso crítico y definitivo puesto que, en cualquiera de los rubros humanos, el conocimiento se ve influenciado por los bagajes sociales adquiridos a través del tiempo que se ven expresados a través del lenguaje y que a su vez están determinados por su recorrido histórico.

El objetivo es dialogar con el espectador para que entienda y conozca lo importante que se quiere expresar. Hablando de comunicación, Boal hace referencia que “el Teatro del Oprimido es un lenguaje y [...] a través de él podemos hablar de todos los temas que se refieren a la vida social humana. [...] invade los terrenos de la política y la pedagogía, y también el de la psicoterapia”¹⁶².

Escribir es una forma pensada para comunicarse y el teatro es un medio para ello. Es de suma importancia que el espectador sea partícipe, proponga e intervenga en la escena, pero sólo lo podrá hacer si es invitado de una forma correcta, es decir, si el mensaje es preciso (el dramaturgo) y si quien lo emite lo hace bien (el actante). Qué se quiere decir con esto, que el trabajo del dramaturgo es seleccionar no sólo los temas sino también las palabras exactas para emitir lo importante. Por ello el

¹⁶¹ Boal, 2012, *op. cit.*, pp. 323-324.

¹⁶² Boal, 2014, *op. cit.*, p. 507.

conocimiento de estilos, géneros, propuestas debe existir para poder crear la pieza teatral idónea para que el mensaje llegue de la manera más adecuada:

El arte, en cualquiera de sus modalidades, géneros o estilos, constituye siempre una forma sensorial de transmitir determinados conocimientos, subjetivos u objetivos, individuales o sociales, particulares o generales, abstractos o concretos, super o infraestructurales. Esos conocimientos [...] son relevados de acuerdo con la perspectiva del artista o del sector social en que está arraigado, o que lo patrocina, paga o consume la obra¹⁶³.

Si se utiliza la metáfora de que un texto dramático es un ser vivo, el oficio de escribir gramaticalmente bien es el sistema óseo y muscular que mantienen coherente dicho texto teatral, es decir, hace la mecánica básica de expresión y comunicación de conocimientos. Pero el alma de lo escrito, eso que le da vida propia al texto o al arte en general, deviene de los intereses del artista, del bagaje que lleva consigo, del compromiso que adquiere con el público que desea impactar con su trabajo.

He ahí donde se denota si la postura ética existe porque si el objetivo es la conciencia y acción del espectador, se pensará en él durante todo el proceso creativo del texto, se le querrá transmitir el conocimiento deseado. En cambio, si el objetivo es el patrocinio, se estará pensando en el dinero que se ha de ganar generando un texto acorde a las necesidades de quien paga, de los opresores.

Se debe recordar en este punto lo que Boal comentaba sobre el significado de hacer teatro, no sólo es la representación escénica:

Es la capacidad de los seres humanos de observarse a sí mismos en acción. Los humanos son capaces de verse en el acto de ver, capaces de pensar sus emociones y de emocionarse con sus pensamientos. Pueden verse aquí e imaginarse más allá, pueden verse cómo son ahora e imaginarse cómo serán mañana [...] Son capaces de identificar (a sí mismos y a los demás) y no sólo reconocer¹⁶⁴.

¹⁶³ Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 266.

¹⁶⁴ Boal, 2014, *op. cit.*, p. 32.

Si el dramaturgo no olvida que es parte de esa sociedad a la que le está escribiendo el texto, estará reconociéndose en ellos, pues no dejará de lado lo que ha vivido y que se ha alimentado de ello, por ende, conocerá los problemas y necesidades de su sociedad, dichos conflictos que pasarán a su escrito.

Hay demasiadas peculiaridades que se deben tratar cuando se escribe una obra de teatro; aunque la única que se ha planteado e interesa en este estudio es la correspondiente a la ética con la cual el dramaturgo se debería conducir al escribir dichas puestas en escena. Y la que se ha estado revisando es la que se encuentra dentro del *teatro del oprimido*, es una forma de actuar para tratar de realizar un esfuerzo por cambiar el presente a través de la solidaridad y participación en conjunto de la sociedad.

Esto genera reflexión y acción para transformar la realidad en beneficio de todos. Una crítica de las costumbres y modos de vivir actuales que permiten la existencia de la opresión. Una que parte de la premisa de comunidad, de un trabajo en conjunto de todos los pertenecientes a la sociedad que se levanten en contra de los opresores. Dentro de ese *todos* se encuentran los artistas, entre ellos los dramaturgos, quienes deben conducirse conforme a esa propuesta ética.

El artista enseña a hacer arte, no lo produce solamente, y en todo caso no solo. Enseña cómo producirlo. [sic.] Para mí se trata de un descubrimiento importante. Yo lo presenté, lo encontré, es un descubrimiento maravilloso. No sólo escribir obras; no solamente representarlas, hacer la puesta en escena. Enseñar y ver cómo la gente misma realiza las acciones escénicas, las obras, representarlas, formarse en grupos¹⁶⁵.

Esto que describe Boal, también depende de la postura ética del artista, el compromiso de entregar el conocimiento a los demás es parte del trabajo. Durante los ejercicios del *teatro del oprimido* se muestra cómo la escena es compartida con los espectadores; sin embargo, los escritos dramáticos son más complejos por

¹⁶⁵ Boal, 2013 b, *op. cit.*, pp. 416-417.

compartir, pero no por ello imposible, el pueblo siempre tiene algo que decir. “Cada público exige obras que asuman su visión del mundo”¹⁶⁶.

Es precisamente desde ahí que la participación del público está presente en la elaboración de los textos. Las soluciones a los problemas actuales se encuentran en el trabajo en conjunto, pues a través de la visión de todos se genera un mejor conocimiento, “lo importante no es encontrar la única solución buena, sino descubrir el mayor número posible de alternativas”¹⁶⁷ La diversidad de estrategias durante la escena es lo que despertará la acción hacia la transformación de la realidad social:

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 intersubjetivos¹⁶⁸.

Así que el escribir historias *geniales* sin tomar en cuenta a la gente no sirve de nada, el objetivo de crear obras teatrales debe ser ético, ser solidario, compartir y reflexionar, el que se haga llamar dramaturgo tiene un punto de inflexión para desarrollar escritos afines a la transformación. Pero ¿Qué debe escribir para contribuir con este objetivo? ¿Sólo los que trabajan dentro del *teatro del oprimido* son conscientes de esta transformación? ¿México tiene libertadores de la opresión?

1.3.3 Teatro de liberación

Comenta Boal que “el teatro no reemplazará la acción real”¹⁶⁹ pues la acción de liberación debe darse fuera de la ficción, “pero puede ayudar para que ésta sea más eficaz”¹⁷⁰. Esa es parte de la misión del teatro, pero no sólo Boal en aquellos años mostró que existía un problema entre opresores y oprimidos.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹⁶⁷ Boal, 2014, *op. cit.*, p. 526.

¹⁶⁸ Boal, 2013 a, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁹ Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 389.

¹⁷⁰ *Ídem.*

Un grupo llamado *Living Theatre* encontró su base para luchar contra la opresión en un compromiso social: “Si el arte no desvelaba los errores de la civilización, si el arte no criticaba los valores que habían conducido a la guerra [de Vietnam], si el arte no transformaba a las personas, entonces no servía de nada”¹⁷¹.

Este grupo realizó obras de teatro para la liberación, eran norteamericanos que estuvieron en Brasil entre 1970 y 1971 para luchar contra la opresión desde el teatro. Ellos y Boal vieron que el arte puede ayudar a modificar la realidad, el que puede ayudar a la toma de conciencia. Hay otros personajes en otras partes del mundo que en los mismos años tenían objetivos similares, pero con propuestas y formas distintas. El objetivo era la transformación de perspectiva en pos de la acción: “Necesitamos un teatro que nos ayude a cambiar la realidad. No solamente que ayude a cambiar la conciencia del espectador”¹⁷².

Es la realidad precisamente lo que empujaba a Boal a buscar una solución:

Para transformar, hace falta conocer, y el acto de conocer, en sí mismo, ya es una transformación. Una transformación preliminar que nos da los medios de realizar la otra. Primero ensayamos un acto de liberación, para después extrapolarlo en la vida real: el Teatro del Oprimido, en todas sus formas, es el lugar donde se ensayan transformaciones: ese ensayo ya es una transformación¹⁷³.

Conocer los elementos principales de lo que está sucediendo, es el inicio del trabajo transformador del pueblo, pues al darse cuenta de que algo no anda bien puede cambiarlo. La ética que se encuentra en Boal, es una crítica a la sociedad actual que se encuentra establecida en ciertos parámetros que son incorrectos para el buen funcionamiento de la misma, estos lineamientos permiten la existencia de la opresión hacia los pobres, los indígenas, las mujeres, los que no tienen el dinero.

Boal quería que los oprimidos que se encontraban al margen de la vida buena tomaran conciencia de su situación para cambiarla a través de escucharse entre sí,

¹⁷¹ Carlos Granés, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷² Boal, 2013 b, *op. cit.*, p. 386.

¹⁷³ Boal, 2014, *op. cit.*, p. 508.

de comunicarse con sus iguales, de buscar y encontrar soluciones diferentes a los problemas para finalmente accionar, poner en movimiento el cambio revolucionario. Un compromiso social es la base ética que se propone en el *teatro del oprimido*.

Recuperando la pregunta: ¿Qué debe escribir el dramaturgo para contribuir con la liberación del oprimido? Es algo espinosa por responder si se quisiera dejar un qué establecido pues se restringiría la misma libertad que se busca, se tendría que reinterpretar la pregunta y dirigirla hacia el cómo, ese cómo es de manera ética, es decir, con una postura de solidaridad y compromiso con los que deben ser liberados, su sociedad, pensando en sus necesidades para saber qué escribir.

¿Cuántos tipos de dramaturgia existen para hacer reflexionar? Varias, diversas, algunas... hasta ahora cada grupo teatral, cada dramaturgo, cada colectivo de teatro ha creado modos y medios para vociferar que algo anda mal, lo importante no es si es comedia o pieza, si es monólogo o es ópera, lo primordial es lo que se dice, lo que se expresa para luego seleccionar el monólogo o la comedia, porque teniendo el mensaje se sabrá el cómo decirlo.

Por último: ¿México tiene liberadores de la opresión? Por supuesto. Es más, se continúa el siguiente capítulo con uno sumamente representativo que inició en México un movimiento dramático el *teatro documental*: Vicente Leñero. Si en Boal se estudió cómo debe hacerse el teatro durante la confrontación con el público y luego se realizó un traslado de estas enseñanzas éticas al oficio del dramaturgo. En Vicente Leñero se observará cómo su postura ética lo motivó a escribir la realidad mexicana para denunciar la opresión.

Capítulo 2.- El teatro de denuncia y de compromiso social de Vicente Leñero

2.1 Contexto político en donde emerge Vicente Leñero

2.1.1. La opresión en México durante el siglo XX

Al iniciar este siglo se estaban viviendo muchos movimientos y revueltas poco efectivas en contra del gobierno de Porfirio Díaz porque era “un país sin libertad política, sin libertad de palabra, sin prensa libre”¹⁷⁴. Por una parte, había crecimiento económico ya que se favorecía a los inversionistas y por el otro, una falta de garantía de los derechos del pueblo, que padecía de la opresión y esclavitud¹⁷⁵.

El final de este periodo se dio a causa de la Revolución Mexicana surgida en 1910 que originó un cambio político-socio-cultural. Francisco I. Madero declaró nulas las elecciones presidenciales y solicitó al pueblo mexicano levantarse en armas para establecer un nuevo gobierno¹⁷⁶. Al cabo de unos meses se logró el destierro de Díaz¹⁷⁷; sin embargo, la opresión y desigualdad social se quedaron en el país a pesar de efectuarse elecciones y cambios de gobierno.

Por ejemplo, durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) se creó el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) en medio de problemas financieros porque ni los obreros ni los patronos querían dar dinero para subsidiarlo¹⁷⁸.

Entre 1946 y 1968 México entró en una etapa de rápido crecimiento económico y estabilidad política. El país se industrializó, se construyeron numerosas carreteras y aeropuertos. Las redes telefónicas y las líneas de corriente eléctrica se extendieron por todo el país¹⁷⁹.

¹⁷⁴ John Kenneth, *México bárbaro*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2020, p. 17.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷⁶ Ángel Miranda, *La evolución de México*, México DF, Porrúa, 2008, p. 286.

¹⁷⁷ Luis González, *Viaje por la Historia de México*, México, Editorial Clío, 2009, p. 51.

¹⁷⁸ José Agustín Ramírez, *Tragicomedia Mexicana 1. La vida en México de 1940-1970*, México D.F., Random House Mondadori, 2013 a, pp. 80-81.

¹⁷⁹ González, *op. cit.*, p. 61.

Estos años dorados no fueron para todos los mexicanos, durante el periodo comprendido de 1940 a 1952 las desigualdades sociales se incrementaron y la brecha entre el medio urbano y el rural se hizo más amplia¹⁸⁰ a su vez que la población triplicó su número de 1930 a 1970¹⁸¹.

A pesar de la política de austeridad de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) que dejó inconclusas o suspendió obras públicas¹⁸² hubo una devaluación del peso frente al dólar¹⁸³, los precios se dispararon hasta un cincuenta por ciento acompañado del deterioro de la capacidad adquisitiva de los salarios¹⁸⁴.

En el gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964) los cinturones de migrantes pobres comenzaron a crecer¹⁸⁵. En la Ciudad de México la miseria se instaló en el norte, oriente y poniente¹⁸⁶; “la desigualdad era un componente esencial de la realidad nacional”¹⁸⁷ también hubo escasez de bienes de primera necesidad y el desempleo aumentó¹⁸⁸ ocasionando diversos movimientos sociales¹⁸⁹.

Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) hizo frente a la huelga de médicos de 1966 la cual reprimió con autoritarismo y violencia¹⁹⁰, y al movimiento estudiantil del 68¹⁹¹:

La matanza del 2 de octubre en Tlatelolco, mostró la distancia entre una sociedad cada vez más urbana y diversa y un régimen político que imaginaba que su empeño modernizador jamás se tornaría en una amenaza o en un

¹⁸⁰ Sergio de la Peña y Teresa Aguirre, *De la revolución a la industrialización*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014p. 754.

¹⁸¹ Pablo Escalante, Bernardo García, Luis Jáuregui, Josefina Zoraida, Elisa, Speckman, Javier Garciadiego y Luis Aboites, *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México, El Colegio de México, 2008. p. 491.

¹⁸² Ramírez, 2013 a, *op. cit.*, p. 217.

¹⁸³ Brian Hamnett, *Historia de México*, México, Akal Historias, 2a edición, p. 274.

¹⁸⁴ Elsa Gracida, *El desarrollismo*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 33.

¹⁸⁵ Escalante *et al.*, *op. cit.*, p. 502-503.

¹⁸⁶ Ramírez, 2013 a, *op. cit.*, p. 330.

¹⁸⁷ Escalante *et al.*, *op. cit.*, p. 503.

¹⁸⁸ Gracida, *op. cit.*, p. 43.

¹⁸⁹ Escalante *et al.*, *op. cit.*, p. 503.

¹⁹⁰ Ramírez, 2013 a, *op. cit.*, pp. 427-428.

¹⁹¹ González, *op. cit.*, p. 61.

desafío a su autoridad. Ese episodio de represión reveló un régimen político incapaz de negociar y arreglar un conflicto¹⁹².

La opresión ejercida por parte del gobierno fue total, se mostró el desgaste del sistema social y político que sustentaba la modernización económica¹⁹³. La llegada de los setenta mostraba las huellas negativas que iba dejando el milagro mexicano como el deterioro del sistema, la corrupción, la injusta distribución de riqueza y el paternalismo antidemocrático¹⁹⁴.

Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) arremetió contra los movimientos sociales de una forma opresiva¹⁹⁵. Fue criticado por su falta de resolución por parte del diario *Excélsior*¹⁹⁶; atacó al director Scherer García y a sus seguidores, entre ellos Vicente Leñero, para sacarlos del periódico¹⁹⁷.

Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) redujo el gasto gubernamental, suprimió subsidios y recortó el número de empleados públicos¹⁹⁸ para estabilizar la economía y sobrevivir a la situación inmediata para encontrar algún modelo alternativo de desarrollo para el país¹⁹⁹:

Gran parte del dinero ahorrado con estas medidas se utilizó para pagar los intereses de la deuda bancaria, razón por la cual la economía no creció, el peso se devaluó aún más [frente al dólar pasó de 70 a 150 en el cambio interbancario]²⁰⁰ y aumentaron las penurias de la gente²⁰¹.

Carlos Salinas (1988-1994) “accedió al poder a pesar de una oposición fuerte y bien organizada”²⁰². Este sexenio fue identificado con un autoritarismo extremo donde el

¹⁹² Escalante *et al.*, *op. cit.*, pp. 508-509.

¹⁹³ Gracida, *op. cit.*, p. 88.

¹⁹⁴ José Agustín Ramírez, *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982.*, México D.F., Random House Mondadori, 2013 b, p. 6.

¹⁹⁵ Escalante *et al.*, *op. cit.*, pp. 515.

¹⁹⁶ Ramírez, 2013 b, *op. cit.*, 6. p. 200.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 201.

¹⁹⁸ González, *op. cit.*, p. 65.

¹⁹⁹ Hamnett, *op. cit.*, p. 295.

²⁰⁰ José Agustín Ramírez, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, México D.F., Random House Mondadori, 2013 c, p. 8.

²⁰¹ González, *op. cit.*, p. 65.

²⁰² *Ídem.*

Estado de Derecho fue roto, había una división creciente entre ricos y pobres, entre ellos los indígenas²⁰³ por lo que en enero de 1994 surgió una rebelión con una repercusión importante en el país. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) reclamaba servicios de salud y educación²⁰⁴ y fungió como vocero de una franja social subyugada por el gobierno²⁰⁵.

Antes de Navidad de 1994 llegó la devaluación del peso de casi el 100%, aumentó el desempleo, el salario se rezagó aún más y se dispararon las tasas de interés²⁰⁶. La migración hacia los Estados Unidos se acrecentó, siendo las remesas una importante entrada de ingresos comparable con el turismo y el petróleo²⁰⁷.

Este siglo tuvo diferentes altibajos sociales, políticos y económicos, pero siempre en una tangible polaridad: los ricos siempre ricos y los pobres más pobres. Hubo un choque entre fuerzas políticas en busca de intereses propios: “las instituciones diseñadas para garantizar la vida, la libertad, la seguridad, los derechos civiles y sociales, y las reglas del juego social, son debilitadas por la propia práctica gubernativa carente de soportes éticamente cimentados”²⁰⁸.

Esta realidad poco favorecedora solo puede existir por los lineamientos visibles e invisibles que permiten este problema: la corrupción, la falta de educación, el individualismo, el consumismo y la desinformación; pero se podrían englobar en una sola: la falta de ética social en el trabajo, en el gobierno, en las instituciones y en la vida misma de los mexicanos.

La necesidad de denunciar, exponer y criticar en disciplinas artísticas como la dramaturgia es el resultado de estar oprimidos. Vicente Leñero recupera las

²⁰³ Miranda, *op. cit.*, p. 337.

²⁰⁴ Escalante *et al.*, *op. cit.*, pp. 530-531.

²⁰⁵ Jenaro Reynoso y Guadalupe Nava, “Certidumbre y sorpresa en la historia: la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en el contexto mexicano de modernización neoliberal”, *Procesos Históricos*, Venezuela, Universidad de los Andes Mérida, núm. 30, enero-junio, 2016, p. 24.

²⁰⁶ Escalante *et al.*, *op. cit.*, pp. 531.

²⁰⁷ *Ídem*.

²⁰⁸ Fabiola Alanís, “Prólogo” en Gerardo Ávalos, *Ética y política para tiempos violentos*, *op. cit.*, p. 15.

palabras de Rodolfo Usigli: “un pueblo sin teatro es un pueblo [...] sin historia, sin identidad, sin vida propia”²⁰⁹.

2.1.2 La denuncia sociopolítica en la obra de Leñero

Leñero nació en Guadalajara, Jalisco, el 9 de junio de 1933²¹⁰. A temprana edad llegó a la Ciudad de México, donde estudió Ingeniería en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)²¹¹ y periodismo en la Escuela Carlos Septién García²¹². No convencido de hacer estudios topográficos, se dirigió hacia las letras, cuento, novela, dramaturgia, el periodismo, el guion cinematográfico, géneros en los que dejó testimonio político y social de su tiempo²¹³.

Este interés por las artes, en especial el dramático, se desarrolló desde su niñez; Leñero relata en su libro *Vivir del teatro*²¹⁴ que con sus hermanos construyó un pequeño teatro para marionetas, las piezas que representaban eran las que veía los fines de semana con su familia, entre ellas *Don Juan Tenorio*, *La llorona* o *El grito de la independencia*.

Otra influencia para su apego al arte en este caso a la literatura, fue la de su padre²¹⁵ que siempre había sido amante de las letras; también fue la época en la cual nació su afición por el periodismo, pilar importante no sólo por ser su trabajo regular sino porque gracias a esos conocimientos fue pionero en México del *teatro documental*.

Su carrera periodística inició como reportero y articulista en las revistas *Impulso* y *Señal*²¹⁶. Más tarde fue reportero, editor y finalmente director de la revista *Claudia*

²⁰⁹ Vicente Leñero, *Escribir teatro*, México D.F., Ed. El Milagro, 2013, p. 323.

²¹⁰ Ediciones Cal y Arena, Vicente Leñero, México, 2020, en: <https://edicionescalyarena.com.mx/autor/vicente-lenero/>, [consultado el 01 de octubre de 2020].

²¹¹ INBAL, Vicente Leñero, autor de una obra reveladora sobre México y maestro de generaciones de escritores y periodistas, Secretaria de Cultura, Boletín No. 837, 08 de junio de 2019, en: <https://inba.gob.mx/prensa/12385/vicente-lenero-autor-de-una-obra-reveladora-sobre-mexico-y-maestro-de-generaciones-de-escritores-y-periodistas->, [consultado el 28 de septiembre de 2020].

²¹² Ed. Cal y Arena, *op. cit.*

²¹³ INBAL, *op. cit.*

²¹⁴ Vicente Leñero, *Vivir del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 11-14.

²¹⁵ Luciano Concheiro y Ana Sofía Rodríguez, *El intelectual mexicano: una especie en extinción*, México, D.F., Penguin Random House, 2015, p. 115.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

(1969–1972)²¹⁷ una publicación dirigida para mujeres *liberadas*, según propias palabras del periodista²¹⁸, plaza que dejó al ser invitado por el periodista Julio Scherer García a integrarse como director en la *Revista de Revistas* de 1972 a 1976, considerada la revista más antigua del país²¹⁹.

Fue colaborador de *Excélsior*, precisamente cuando sobrevino el llamado *golpe a Excélsior*, lo que lo obligó a abandonar el periódico y por ende la revista. Esto ocurrió porque al principio Echeverría se acercó a los intelectuales mexicanos con la convicción de que luego del 68, el arte, el pensamiento y la investigación ayudarían a su gobierno²²⁰; pero ocurrió algo que no esperaba:

Los editorialistas de *Excélsior* le tomaron la palabra a Echeverría y se dedicaron a ejercer la libertad de expresión. [...] Carlos Monsiváis, Jorge Ibargüengoitia, Vicente Leñero [...] conformaron el equipo de editorialistas y, junto a un cuerpo de reporteros de primera línea, convirtieron al *Excélsior* en el principal periódico del país y en buena medida revitalizaron el periodismo mexicano, que se hallaba en densos pantanos de manipulación, corrupción y falta de imaginación²²¹.

Las críticas molestaban a Echeverría, sobre todo las escritas por Daniel Cosío²²² quien colaboró con diatribas frontales hacia el sistema siendo muy incisivo²²³, al final el presidente no pudo más y derribó el periódico, o más bien eliminó a la gente indeseable²²⁴. Dicha situación fue puesta en papel por Leñero en *Los periodistas (1978)*²²⁵, la experiencia dejó una huella en el autor:

²¹⁷ INBAL, *op. cit.*

²¹⁸ Conchero y Rodríguez, *op. cit.*, p. 114.

²¹⁹ Armando Ponce “Prólogo” en Vicente Leñero, *Periodismo de Emergencia*, México, Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, p. 9.

²²⁰ Ramírez, 2013 b, *op. cit.*, pp. 24-25.

²²¹ *Ibid.*, pp. 26-27.

²²² *Ibid.*, pp. 27-28

²²³ María Sevilla, *Daniel Cosío Villegas, El hombre que puso a México en el tiempo del mundo*, El Financiero, 07 de febrero de 2019, recuperado de: <https://www.elfinanciero.com.mx/culturas/daniel-cosio-villegas-el-hombre-que-puso-a-mexico-en-el-tiempo-del-mundo>, [consultado el 03 de octubre de 2020].

²²⁴ Ramírez, 2013 b, *op. cit.*, p. 30.

²²⁵ Concheiro y Rodríguez, *op. cit.*, p. 113.

Marcó definitivamente un cambio en el periodismo mexicano, era un periodismo corrupto y oficialista [...] es muy difícil abrirse paso en un periodismo controlado siempre por el gobierno [...] Con Julio [Scherer] apareció un periodismo de investigación, y claro, eso causó irritación y enojo en el medio social²²⁶.

Posteriormente fue el subdirector fundador del semanario *Proceso*²²⁷, revista donde Leñero y sus colaboradores descubrieron la independencia del periodismo, es decir, ya no dependían de la publicidad de empresarios y empresas que siempre estaban al pendiente de las *buenas* relaciones gubernamentales, desde ese momento se debían a sus lectores, llegando así a una apertura de investigación periodística²²⁸.

A la par del periodismo realizó su trabajo literario, algunos de sus primeros logros como escritor fueron en el cuento ya que en 1958 ganó un concurso que lo acercó al Centro Mexicano de Escritores y en 1963 ganó el premio Biblioteca Seix Barral por su novela *Los albañiles*²²⁹, la cual adaptó para teatro en 1969.

Después siguió trabajando con novelas, reportajes, periodismo, guiones de cine como *El callejón de los milagros* y *El crimen del padre Amaro*; pero sobre todo es reconocido por escribir obras de teatro. Casi todas sus obras teatrales fueron representadas después de ser escritas, las trabajó con Ignacio Retes, Alejandro Luna, Abraham Oceransky, Martha Luna, entre otros.

Para Leñero era claro, o al menos se puede deducir, que una pieza teatral está hecha para ser montada y presentada al espectador, en su libro *Vivir del teatro*, relata los pormenores, los aciertos y desaciertos, las censuras que lo acompañaron por varias de sus piezas teatrales, los problemas y los retrasos; pero también las satisfacciones de llevar a cabo las puestas en escena.

Defensor incansable de la necesidad de una dramaturgia nacional:

²²⁶ *Ibid.*, pp. 117-118.

²²⁷ INBAL, *op. cit.*

²²⁸ Concheiro y Rodríguez, *op. cit.*, pp. 117-118.

²²⁹ *Ibid.*, p. 112.

Siempre me ha preocupado, en literatura y en dramaturgia, la lucha artística que necesitan emprender los nuevos autores para publicar su primer libro o encontrar quien les monte su primera obra teatral. Las casas editoriales [...] dudan y rechazan la dramaturgia mexicana y mucho más la de escritores noveles, por interesante que sea²³⁰.

Fue maestro de diversos periodistas y dramaturgos de finales de siglo, porque le era importante dar voz a los hechos y personas y también saber escribirlos. En palabras de Leñero²³¹, ya desde el siglo XIX se ha luchado con otras voces que llegan a representarse en escena en México y que sigue siendo, en el siglo XX, la tenaz guerra del teatro mexicano: la de imponer su voz, su imagen y sus modos en nuestros foros escénicos.

Hablando de su parte creativa, Leñero comentó en una entrevista que gracias al periodismo pudo obtener ideas para sus novelas y obras de teatro²³², pues la realidad incidía en él y su proceso creativo, no sólo la realidad actual, sino también la investigación en documentación de épocas pasadas. Obras como *Pueblo rechazado* o *Martirio de Morelos* hablan de situaciones tan cercanas a la realidad mexicana, por lo que se ganaba la censura provisional²³³ al expresar sucesos que el gobierno no quería escuchar ni que la gente escuchara.

El dramaturgo, periodista, novelista, guionista de cine y televisión falleció el 3 de diciembre de 2014 a los 81 años de edad²³⁴, dejando tras de sí un legado con compromiso social:

Un creador de literatura que está más orientado a manifestar los acontecimientos que a juzgarlos. [...] Yo prefiero mostrarla [...] Me gusta presentar crudamente los hechos, la realidad. Eso es lo que me preocupa,

²³⁰ Leñero, 2012, *op. cit.*, p. 423.

²³¹ Leñero, 2013, *op. cit.*, p. 28.

²³² Concheiro y Rodríguez, *op. cit.*, pp. 128-129.

²³³ *Ibid.*, p. 130.

²³⁴ Emiliano Balerini, *Muere Vicente Leñero*, Milenio, Ciudad de México, 03 de diciembre de 2014, en: <https://www.milenio.com/cultura/muere-vicente-lenero> [consultado el 01 de octubre de 2020].

verla y mostrarla [...] Cuando se escribe relatando la realidad, se mezcla ahí el punto de vista. La ideología es inevitable²³⁵.

2.1.3 El teatro escrito para exponer los problemas sociales

Para Leñero era importante decir lo que estaba pasando, sin filtros, con todo lo que eso conllevaba, es decir, exponer la realidad mexicana para que el espectador pudiera verla; pero ¿qué relación hay entre escribir la realidad y hacer algo por cambiarla? Todo comienza con una postura ante ello, una que catapulte un comportamiento, con el que se actuará de tal forma que repercuta en la realidad, y cómo lo hace un escritor desde el punto de vista de Leñero:

El escritor trabaja sobre sus propias obsesiones, la posición del escritor frente al mundo [...] es la de dar testimonio de la realidad. La misión del escritor, la que yo quisiera realizar, es la de dar testimonio de esa parte que le toca vivir. El escritor está muy ligado con el principio cristiano de no juzgar a los demás. Gracias al escritor la gente se hace más conciencia de nuestra realidad²³⁶.

Leñero tenía una postura ética como escritor de no anteponer un juicio, sólo de exponer, por ello no ponía un calificativo subjetivo a sus personajes para que fueran lo más complejos posibles y que fuese el mismo lector quien descifrara y colocara los juicios. Es claramente una invitación a observar, reflexionar y crear una postura propia de lo sucedido.

Su creatividad artística se fusionaba con la de exponer los hechos como son: crudos y directos, que logran producir en el lector un acaparamiento de sensaciones, emociones y reflexiones. Tan así que su novela cumbre, *Los albañiles*, es un pilar de la literatura contemporánea, algunos la colocan a la par de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa y *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García

²³⁵ Concheiro y Rodríguez, *op. cit.*, pp. 131-132.

²³⁶ Santiago Canales y Alejandro Fitzmaurice, "Vicente Leñero: un escritor universal, Entrevista realizada en Mérida, Yucatán, Méx., octubre de 1999", *La Revista Peninsular*, 15 de octubre de 1999, edición 521, en: <https://web.archive.org/web/20050831141700/http://www.larevista.com.mx/ed521/5216.htm>, [consultado el 28 de septiembre de 2020].

Márquez²³⁷, tanto por su temática social referente a la injusticia como por su experimentación²³⁸.

Hablando de esa experimentación realizada a este texto resulta ser de sumo impacto que su versión para teatro es considerada destacable para el Centro de Estudios Históricos por su punto de vista político²³⁹. El material de trabajo que Leñero tenía para escribir, lo obtenía “del ruido y de la miseria de la ciudad donde [...] se inspira y se hace el teatro de nuestra cruda realidad”²⁴⁰.

El compromiso por estar en medio del ojo del huracán para tomar el material de primera mano y transformarlo en una novela o una pieza teatral, es social, una búsqueda de la realidad para sea vista, entonces se está hablando de una postura ética, por lo cual se debe observar qué piensa Leñero sobre escribir con ella:

La ética es un problema moral que está regido por la misma profesión. Es un problema técnico del periodismo. El periodista no se corrompe porque sea mal periodista. El periodista se amarillea al sustituir la información por el escándalo, pues es más fácil amarillear que trabajar a fondo un asunto [...] La ética y la moral siempre están ligadas al bien hacer del escritor²⁴¹.

Vicente Leñero hizo mención de la ética en su trabajo periodístico; pero como él mismo dijo alguna vez, escribir teatro “era casi hacer periodismo, porque los temas periodísticos se me imponían”²⁴² entonces se puede asegurar que la ética que describió también regía su faceta de escritor. Esa búsqueda de la profundidad en sus escritos, llena de investigación sobre los hechos, los temas, los personajes, la historia, el carácter del ser humano, es la muestra de su ética.

Decir lo que ocurre es base fundamental para su escritura y es una crítica de la situación que se vivía en el país. Leñero realizaba ejercicios de exposición y

²³⁷ Canales y Fitzmaurice, *op. cit.*

²³⁸ Centro de Estudios Históricos, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2017, p. 3344.

²³⁹ *Ibid.*, pp. 3452-3453.

²⁴⁰ Leñero, 2012, *op. cit.*, p. 435.

²⁴¹ Canales y Fitzmaurice, *op. cit.*

²⁴² Concheiro y Rodríguez, *op. cit.*, p. 130.

denuncia de lo que no se estaba realizando de una manera correcta, es decir, sus textos criticaban a las instituciones que sustentaban una moral establecida; pero que no actuaban en el beneficio de toda la población. Ello le daba pauta a exponerlas para que el espectador tomase conciencia de ello.

También es importante resaltar la sustitución de la información por el escándalo, es decir, suplantar lo que es por lo que *vende*, de igual forma denuncia la corrupción en la labor periodística como un mal que la dañaba de la misma manera que a la realidad mexicana. La corrupción es un vicio criticable que existía dentro de las instituciones que forman parte de una moral, no obstante, era una situación ilógica, ya que en esa realidad solo se beneficiaba a unos mientras que la mayoría quedaba desprotegida e incluso se le usaba como carne de cañón.

Las obras teatrales como *Pueblo rechazado*, *Martirio de Morelos*, *Los hijos de Sánchez* y *El juicio*, contenían datos o personajes, que eran parte de la historia del país y que provocaban en las altas esferas del poder revuelos por querer censurarlas, porque mancillaban la memoria nacional o porque el tema expuesto no reforzaba los lineamientos oficiales; a pesar de ello ¿por qué tentar a la suerte y escribir de esos temas delicados? El compromiso con la exposición de los hechos, ese era el motor para que el autor continuara realizando obras que invitaran al público a pensarse, a reevaluarse y a sincerarse consigo mismo.

La realidad mexicana es un mar de problemas sociales, económicos, educativos, culturales y políticos. Eso era algo que a Leñero le parecía importante de exponer, no podía dejar fuera de sus textos la manera en cómo los que ejercían el poder manipulaban, censuraban y asesinaban a los que se suponía deberían gobernar. La parte política de varios de sus textos son muestra de su compromiso social, creyó necesario realizarlo, para él sólo Rodolfo Usigli lo había hecho antes²⁴³ y era algo que se debía seguir haciendo.

La política, la corrupción, la mentira, son temas que le interesaban al dramaturgo y que siempre estuvieron dentro de sus trabajos teatrales, resultado de su

²⁴³ Leñero, 2103, *op. cit.*, pp. 325-326.

observación e investigación periodística, un enorme compromiso por desentrañar lo que ocurría en el país para luego articularlo en diálogos y acotaciones. Entonces ¿cómo trabajaba este dramaturgo?, ¿qué tenía que hacer para crear historias que reflejaran esa necesidad estética y ética de exponer? O simplemente pasaba...

El estilo es algo muy difícil de conseguir, consiste en decir las cosas y decirlas bien, y es muy importante para mí. El escritor internamente sabe lo que tiene que decir, el problema es cómo lo dice. Debajo de un estilo bien definido hay mucho trabajo [...] El trabajo del escritor es de mucho empeño, tiene que hacer que las palabras fluyan²⁴⁴.

Leñero hace una diferencia importante en cómo y qué escribir, el primero es el estilo, las palabras adecuadas, la ortografía, las figuras poéticas, las metáforas, hasta los nombres de los personajes. Lo segundo es el hecho en sí lo que se le expondrá, es la investigación a profundidad del material ideológico, histórico y sociopolítico. Se puede decir que el cómo viene con la estética y el qué tiene con la ética.

2.2 Una dramaturgia para la reflexión

Escribir tiene un dinamismo que puede influir en el lector, ya que entra en contacto con su ser. Umberto Eco comenta que la literatura en su generalidad, primero, “mantiene en ejercicio a la lengua como patrimonio”²⁴⁵, es decir, que hablamos como leemos. Segundo, su influencia en la vida cotidiana es tal que ayuda a crear identidad y comunidad²⁴⁶. Expone también que su falta acarrea problemas:

Esos desgraciados que se unen en bandas sin finalidad alguna, que matan tirando piedras a las autopistas desde los puentes o prenden fuego a una niña [...] se convierten en tales [...] porque están excluidos del universo del libro y de aquellos lugares donde, a través de la educación y la discusión, llegarían a ellos reflejos de un mundo de valores que llega de y remite a libros²⁴⁷.

²⁴⁴ Canales y Fitzmaurice, *op. cit.*

²⁴⁵ Umberto Eco, “Sobre algunas funciones de la literatura” en Umberto Eco *Sobre Literatura*, México, 2017, p. 10.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

Entonces se puede entender que la literatura tiene cierta influencia en la gente²⁴⁸. Es una confrontación con valores e ideas que repercuten en la vida tanto social como personal, por ello la misión ética de escribir es de suma importancia para dejar una resonancia en la vida del lector-espectador. Hablando de ética, Leñero tenía claro que lo expuesto en sus textos era importante; pero hasta dónde puede llegar un drama para ser trascendente en la vida del otro, es decir, para que se sienta tocado, conmovido o expuesto. Quizá es algo inherente al hecho de escribir:

El poeta, el novelista, el artista, el dramaturgo nos proponen las claves de un camino a seguir, ese es su oficio porque su intuición es más fina que la nuestra, porque él ve lo que nosotros no vemos y nos lo pone en evidencia para estimular nuestra reacción. Por eso el verdadero artista no se contenta con el espectador pasivo²⁴⁹.

La acción para realizar un cambio es el objetivo; el teatro no es para distraer, es para dialogar sobre la vida. No siempre se tiene el control de lo que el otro leerá de las letras propias; sin embargo, es un compromiso ético escribirlas correctamente. Como mencionaba Umberto Eco antes, es para la confrontación de y con los valores, por ello, la acción viene desde el momento de observar o leer un texto, no hay posibilidad de cambio en la pasividad; pero ¿Qué es eso?

La pasividad del espectador o lector se produce cuando no recibe más que gratificaciones por parte de la obra teatral con la cual se está relacionando, es decir, recibe algo que resulta entretenido o tranquilizador que a su vez no lo remite a una reflexión de su ser o una confrontación con lo que está observando.

Ese tipo de obras se pueden encontrar dentro del denominado teatro comercial, no representan un compromiso con expresar algo de importancia ética, estética o temática. Estas obras no proponen una reflexión, simplemente están ahí para ser

²⁴⁸ Aunque no se puede olvidar que la vida de la sociedad es un entramado de varios contextos como son el económico, el ideológico, el individual, el político, etc.; sin embargo, la literatura es un diálogo entre los contextos y el individuo, le generan posibles ideas de comportamiento.

²⁴⁹ Hernán Fernández-Meardi, "El teatro como compromiso social" (pp. 21-28) en Alejandro Flores y Hugo Salcedo (Coordinadores) *Travesía dramática Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2019, p. 24.

vistas, ni siquiera pueden ser recordadas, no tienen un *alma* que entre en contacto con el espectador.

Una invitación a actuar es el mismo hecho de pensar y repensar lo visto o leído en una obra de teatro hasta la propia acción de confrontar la realidad fuera del escenario, lo cual es parte de la misión dramática, de la ética teatral en acción. La magnitud del impacto social de un texto dramático se proyecta desde su concepción, es una búsqueda por parte del dramaturgo para que el lector-espectador pueda verse en una representación estética llena de una ética comprometida con la transformación de la realidad en pro de un desarrollo social.

2.2.1 La ética y la estética en los escritos teatrales de Leñero

La dualidad que existe entre la ética y la estética dentro del teatro es un universo enorme para analizar que sería motivo de otros estudios; sin embargo, es pertinente hacer mención de ello porque la estética ha sido una parte crucial al elaborar arte, incluyendo la dramaturgia, que a lo largo de los años se ha ido transformando.

Es un hecho claro que la estética no es que algo se vea *bonito*, un error que en la actualidad se malentiende como su sinónimo, su función es más profunda. “El filósofo alemán Baumgarten pensó la estética como un cambio de paradigma, un camino sensible hacia el conocimiento, no confrontado con él, sino un juego en conjunto con el pensamiento racional”²⁵⁰. Un valor de esencia a la estética, de entablar un diálogo para conocer el mundo de una forma racional; pero a la vez no racional, podría decirse supra o infra racional.

Como es bien sabido la experiencia ayuda a conocer el mundo, y los sentimientos, las sensaciones, las emociones y todas las respuestas que surgen al leer u observar una obra dramática le dan al sujeto una experiencia sensible que le marca y transforma, le otorgan un discernimiento que sólo puede ser experimentado de forma personal con repercusiones emotivas, físicas y cognitivas.

²⁵⁰ Beth Juncker, “¿Qué pasa? Las relaciones entre el teatro profesional y la vida cultural de los niños” en *Teatro para públicos jóvenes. Perspectivas internacionales*, México, Ediciones El Milagro, 2012, pp. 37-38.

Fernández-Meardi tiene una descripción que puede sonar extrasensorial; pero que da una idea de ese impacto enorme de ser dramaturgo:

El poeta tiene una misión a la que no puede renunciar porque recibió un don divino, el don de señalar a los otros cuál es la verdadera esencia del ser humano cuando el hombre se ha alejado demasiado y sufre por ello²⁵¹.

Ese *don divino* no podría ser utilizado dejando al aire las palabras, es decir, para escribir debería existir siempre una razón sumamente establecida en la ética²⁵². Como se ha visto hasta ahora, la literatura tiene cierta influencia sobre el lector, y no se le debería entregar algo que sea mentira o que esté fuera de los lineamientos básicos de moral y ética.

El trabajo dramático engloba todas estas características por lo cual se encuentra cercano siempre a un paradigma ético, pues al ser una expresión de un humano, el artista, para otro humano, el público, lo tendría que hacer humanamente; pero para avanzar en esta cuestión se debe desarticular el cómo se escribe.

Primero, hay que entender que escribir lleva una buena ejecución en la parte técnica: ortografía, gramática, sintaxis, etc., por lo cual Leñero se hizo catedrático para periodistas, dramaturgos e interesados en el tema de la escritura. La actriz Lisa Owen quien dice: “Aprendí de él que para escribir primero tienes que escribir, así de sencillo”²⁵³, la práctica es lo que hace surgir los conocimientos y las inspiraciones, esta última parte, es otro punto en esta desarticulación de la escritura dramática, las inspiraciones tienen su lado técnico; pero también estético y ético, es una conjunción interesante por analizar.

Para Leñero: “todos los escritores [,] lo que hacemos al escribir [...] es reinventar y contar nuestra propia vida, para eso inventamos personajes. La realidad le sirve a

²⁵¹ Fernández-Meardi, *op. cit.*, p. 24.

²⁵² Esto puede sonar un poco cuadrado; pero no es así, la razón es que sí el escritor tiene un paradigma ético todo lo que escribe lo refleja, es decir, puede que no esté pensando conscientemente “voy a enseñar ética al lector-espectador”, quizá sólo esté soltando sus sentimientos en las letras, pero como tiene una postura ética ante la realidad esta será marco de referencia para resolver las ficciones que escriba.

²⁵³ INBAL, *op. cit.*

uno para decir lo que uno siente”²⁵⁴. Es una correspondencia entre lo individual y lo social, entre lo personal y lo externo, es una influencia de la que nadie escapa. Leñero creció en una sociedad, en un contexto, el cual es un reflejo de sí o mejor dicho él es el resultado de ello.

Escribir es un trabajo que se puede considerar personal; sin embargo, el dramaturgo al ser parte de una sociedad lo vuelve más complejo, no puede negar su contexto, el cual se cuele en las historias, incluso si son en otro espacio o en otro tiempo; por lo cual también tiene un carácter social.

Los textos dramáticos de Leñero que hablan de acontecimientos anteriores al siglo XX, *Martirio de Morelos* o *La noche de Hernán Cortés*, funcionan para hablar de la situación actual, no son simples datos, son sucesos que cuestionan a México como su resultado, a la sociedad como estructura actual y a los individuos confrontados en sí mismos.

Cortés y Morelos son persona[je]s “vivos” cada vez que se les lee o se les ve representados, es decir, que el lector-espectador puede identificarse con ellos. Además, uno se hace preguntas del pasado a partir del presente propio²⁵⁵, es decir, por las repercusiones y similitudes que existen entre ambos momentos temporales.

Esta correlación de la que se habla entre literatura y realidad tiene una postura ética, si se toman las palabras de Marcelo Torres donde “la ética es, en primer lugar, el estudio de las pasiones humanas ancladas en un mundo de la vida formado por las costumbres, los hábitos, en fin, los modos de ser de los pueblos”²⁵⁶, y se compara con la labor teatral donde se trabaja con las pasiones de la humanidad y sus modos de vida, se puede vislumbrar el análisis ético dentro del teatro.

²⁵⁴ *Ídem*.

²⁵⁵ Alicia Salmerón, *La leyenda negra sobre las elecciones en México del siglo XIX. La importancia de estudiar y enseñar historia electoral como parte de una agenda ciudadana*, Badia Lening, 13 de noviembre de 2020, (26:42-26:51), en: <https://www.youtube.com/watch?v=bE4WS9EnL1A&feature=share&fbclid=IwAR1GzO6nSxJPYIk201HLyKnxoNNXKyYetFobEy233d8W8JfEH2syoELK2nQ>, [consultado el 19 de noviembre de 2020].

²⁵⁶ Marcelo Torres, “Introducción” en Gerardo Ávalos, *Ética y política para tiempos violentos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, p. 19.

El diálogo con la realidad para criticarla, observarla, exponerla, reflexionarla, sentirla y/o cuestionarla, por lo cual se puede deducir y puntualizar que el teatro en su generalidad tiene una misión ética por el estudio que se realiza de la humanidad.

Al hablar del teatro escrito por Vicente Leñero, se habla de un teatro que expone las costumbres y hábitos de la sociedad mexicana, la cual tiene valores y resoluciones propias, que no escapa de las pasiones humanas y que vive de tal modo que es una herencia de su pasado. Las formas y maneras de escribir teatro son tan diversas como lo son los géneros, estilos, propuestas, invenciones y experimentaciones, no hay un solo camino por realizar cuando se tienen la creatividad y la necesidad de decir algo.

Hablar de la ética en la profesión dramaturgica puntualiza un motor que es pieza clave en la determinación de los temas a escoger, de las situaciones por plantear y de los objetivos que se desean alcanzar con dicho texto, pues no se puede hablar de algo que no se sabe, y el saber incluye el ser propio del dramaturgo, no sólo su capacidad cognitiva, también las sensaciones, sentimientos, emociones, deseos, destrezas, miedos, dolores, pasiones, resoluciones, propuestas, visiones, paradigmas y su resolución para actuar con toda esta carga en su vida diaria.

Entonces al elegir qué escribir el dramaturgo hace un análisis quizá inconsciente de su ser, estableciéndose un punto de vista dictado por su paradigma como ente perteneciente a una sociedad, a un contexto con una postura ética de ese todo, aunado a eso, hará un tratamiento estético y creativo de dicho tema, de dicha situación para mostrar una visión precisa de ello.

La ética en este terreno dramaturgico es una reflexión sobre la realidad, en el caso de Leñero, es el análisis de una moral existente que permite la corrupción en las altas esferas del poder, que solapa la situación de pobreza, que observa cómo normal la censura de voces que quieren el cambio, para luego exponerla en un texto dramático con el fin de llegar a un espectador y entablar un diálogo direccionado a la acción, es decir, a realizar los cambios pertinentes de esa moral.

Lajos Egri²⁵⁷ hace referencia a que el autor debe creer en eso que escribe, él explica y ejemplifica a lo largo de su libro *El arte de la escritura dramática* que la *premisa*²⁵⁸ es el principio de una historia y que para el dramaturgo será una convicción propia que será entregada al público en forma de mensaje.

Egri utiliza términos específicos para explicar de forma técnica la elaboración de un texto dramático, da algunos consejos para el proceso creativo; pero si se observa con detenimiento se puede encontrar la parte ética: la convicción es resultado de un análisis a una vivencia, a una costumbre, a un conjunto de valores o un conocimiento que será expuesto a través de la obra dramática para que el público sea quien lo asimile.

No se puede separar en la práctica a la ética de la estética, ni a la parte técnica de ambas, su conjunción crea productos artísticos con una capacidad de alterar o mover al lector-espectador; aunque esto solo ocurre cuando el autor tiene un compromiso consigo mismo, con su texto, con su visión del mundo.

Egri dice: “Si se escribe una obra con el sólo propósito de ganar dinero, carecerá de sinceridad”²⁵⁹ y no será un producto artístico, tal vez se vea “bonita”, tal vez gane dinero, tal vez sea famosa; pero no traspasará las líneas humanas, es decir, será olvidada en cuanto concierne a la vida del público.

La efectividad de una pieza dramática es la confrontación durante la lectura o presentación escénica, y sobre todo después, porque si la obra ha calado en el ser del espectador, éste la llevará consigo ya sea consciente o inconscientemente, y no quiere decir que salga concordando con lo que vio, puede que salga contrariado, enojado, agredido emocional o cognitivamente, todo ello lo hará pensar y repensar, hablarlo, compartirlo, lo habrá transformado.

²⁵⁷ Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, México, Centro de Estudios Universitarios Cinematográficos, 2012, p. 46.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 32: “El *Webster’s International Dictionary* la define así: Premisa: una proposición supuesta o probada con anterioridad; base de un argumento. Una proposición planteada o supuesta que lleva a una conclusión”.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 310.

Regresando a Leñero, esta parte de la recepción de sus textos montados formó parte de su interés, en su libro *Vivir del teatro* anota precisamente ciertas reacciones del público, describe las felicitaciones forzadas y las contradicciones que se suscitaron; pero a su vez hace pequeñas observaciones de las propuestas escénicas como si fuera un espectador más.

El seguimiento que Leñero dejó resulta importante para analizar, ya que se puede ver a qué punto el texto dramático y la puesta en escena han traspasado la ficción para ser integrados en la realidad del público. Si se le ve con frialdad, es un trabajo muy delicado, el traspasar el divertimento de participar en una obra teatral para llegar a incidir en la vida privada de la gente. Esto nos muestra lo sustancial del trabajo escénico, no se puede soltar palabras sin antes reflexionarlas, el dramaturgo no puede alejarse de un compromiso ético al escribir, porque está llegando a gente que puede tomar sus palabras como ciertas. Es por ello que la ética debe ser parte consciente del proceso creativo.

En el caso de Leñero su necesidad de exponer los hechos tal como son en escena, refleja las reflexiones y críticas que realiza de lo ya establecido, de cómo funciona la administración del poder y de cómo ello afecta de forma negativa a la mayoría de la población, él está seguro que no se dice todo lo que ocurre, lo cual provoca que la sociedad no sepa cómo proceder ante las acciones de quienes manejan el poder.

2.2.2 El modo escrito de la denuncia

El impacto de una persona se ve reflejado en sus acciones, en lo que deja tras de sí, en la gente en la cual imprimió una huella. Dice Juan Villoro acerca de Leñero:

Es un maestro en todos los géneros que cultiva. Ha abordado con gran maestría géneros como la novela, el teatro y la crónica. Es un extraordinario novelista, un gran autor de teatro. Mezcla con enorme sabiduría la ficción con la no ficción, a tal grado que ya no sabes qué es realidad y qué es imaginación²⁶⁰.

²⁶⁰ INBAL, *op. cit.*

Vicente Leñero exploró campos de construcción literaria novedosos, propuestas que mezclaban formas de narraciones distintas a las de sus contemporáneos, por ejemplo, en *Los albañiles*, usó la novela policiaca para ir armando la historia; pero a su vez dio saltos entre el pasado y el presente, entre los puntos de vista de cada uno de los personajes para presentar un panorama amplio de la situación, a su vez que influido por su preparación periodística, introdujo metodologías y resoluciones apegadas a la documentación.

Años más tarde, al llevar al drama su novela propuso en el texto un juego escénico que muestra su conocimiento de informante; el juego de los espacios, entre los tiempos y entre las versiones de los hechos, crean una atmósfera de crónica que ayuda a tensar el ambiente escénico. Se ha mencionado que Vicente Leñero es el precursor en México del denominado *teatro documental* el cual consiste en:

Utiliza[r] recursos del documental para la escena, es una de las múltiples respuestas que surgen como herramienta para enfrentarse a [la globalización y demás situaciones actuales] [...] se propone un espacio en donde lo público y lo privado conviven sin límites, la ficción y la realidad se desdibujan, y la experiencia personal se vuelve el argumento que valida el espectáculo [...] Habla de las necesidades de la sociedad de la que surge²⁶¹.

Este modo de escribir es una respuesta a los acontecimientos actuales, como todo estilo o género teatral a lo largo de la historia; sin embargo, la particularidad del *teatro documental* es su postura ante la realidad del mundo, pues nuevas formas de convivencia han surgido desde el siglo pasado. La autora del concepto anterior expone a la globalización como una de ellas, un motor que define los rubros y rumbos actuales de la humanidad, algo que en otras épocas no había pasado y que ahora determina las necesidades de la sociedad.

De hecho, la autora cita al investigador escénico José A. Sánchez quién afirma que la creación escénica actual no es ajena a la confrontación con lo real²⁶², es más lo

²⁶¹ Paulina Sabugal, *Teatro documental: Entre la realidad y la ficción*, Investigación Teatral, Vols. 6-7, Núm. 10-11, agosto 2016 - julio 2017, p. 112.

²⁶² *Ídem*.

califica como necesaria, esto para establecer un diálogo entre las producciones artísticas y la cotidianidad del público.

Analizando estas palabras y comparándolas con el trabajo dramático de Leñero, se puede vislumbrar esa dicotomía entre la realidad y la ficción, ese juego de ir y venir entre lo que es y lo que no, dando como resultado un texto dramático con una capacidad de exponer la realidad sin serlo. Esto último se refiere a que, como se ha dicho antes, el arte es el reflejo de la humanidad, toma partes de ella y mediante su sentir estético las transforma en un producto sensible que le devuelve después a la humanidad, quién la observa y se observa.

No es antropología, no es historia, no es sociología; pero toma parte de estas para existir y poder expresar algo que tenga un valor humano. Es una necesidad de estar en contacto palpable con el entorno, con la cotidianidad, con el hoy de sociedad.

[Se] ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en relatos verbales o visuales, que no por acotar lo representable o asumir conscientemente un determinado punto de vista renuncian a la comprensión de la complejidad. Pero también a iniciativas de intervención sobre lo real, bien en forma de actuaciones que intentan convertir al espectador en participante de una construcción formal colectiva²⁶³.

Se ha de denotar que nuevamente aparece esta simbiosis muy recalcada de la realidad y teatro, siendo el resultado una de la otra, varias veces, como un círculo complejo de retroalimentación.

Los orígenes del *teatro documental* comienzan con el dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht en la primera mitad del siglo XX, en su *teatro épico* tiene un compromiso con la conciencia del espectador, éste debe de saber en cada momento que la representación que está viendo es ficción, a lo que el término *distanciamiento* entra en función, es decir, evita la catarsis.

Los materiales de escritura de Brecht fueron los temas históricos, de los cuales se obtienen a través de la documentación precisa, trabajo que el alemán realizaba: “la

²⁶³ *Ibid.*, pp. 112-113.

crónica histórica se convierte en una herramienta que permite, mediante la reflexión de sucesos ocurridos tiempo atrás, cuestionar al presente”²⁶⁴. Augusto Boal también utiliza como referencia comparativa el trabajo de Brecht, en uno de sus libros habla sobre el *teatro épico* rescatando palabras de Hegel en torno a la documentación: “la misión de la poesía épica consiste en recordar tales acontecimientos. Representa así lo *objetivo* en su propia *objetividad*”²⁶⁵.

Se puede observar que comienza a ser importante relatar los hechos tal cuales son para que el espectador sea consciente de ellos y realice un trabajo cognitivo de lo que ve en escena, también se observa si se compara concienzudamente a cada uno de estos teatristas y sus modos de trabajo que los modos y medios de expresión tienen diferencias; sin embargo, el teatro es su medio de expresión y denuncia de la realidad para conseguir un cambio en la conciencia del público.

Otra posible influencia del *teatro documental*, se encuentra en el biodrama que surgió en Argentina durante la dictadura militar de 1976-1983, que si bien, está a la par en la temporalidad del trabajo dramático de Leñero comparte las necesidades de expresión y de compilación de información para la creación escénica:

El biodrama trabaja con la biografía, y parte de la tesis de que cada vida constituye una experiencia única, que es a su vez lo que construye la Historia. [...] Una historia íntima, como pretexto para tocar un tema de índole universal. El biodrama resultaba la vía comunicativa idónea para hablar de los temas prohibidos por la dictadura²⁶⁶.

El resultado es hablar, exponer, declarar, se vuelve político, se ejerce una postura ante la realidad, algo que el *teatro documental* de Leñero hacía con sus medios propios en México. Una metodología teatral que tiene similitudes y pudo haberlo influenciado fue el *teatro del oprimido* de Augusto Boal²⁶⁷, el cual también estuvo influenciado por el *teatro épico* y político. Es curioso y relevante hacer notar que

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 115.

²⁶⁵ Augusto Boal, *Teatro del oprimido*, Barcelona, Alba Editorial, 2013, p. 334.

²⁶⁶ Sabugal, *op. cit.*, pp. 115-116.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 116.

estas formas de hacer teatro surgieron en América Latina casi a la par, en países diferentes, con propuestas definidas y medios concretos, que buscaban, y aún buscan, cambiar la realidad opresiva.

En este siglo (XXI) se sigue utilizando el *teatro documental* como fenómeno escénico, es más en Chile hace algunos años resurgió esa necesidad de usarlo incluso con un mote más acorde a su realidad, *emergencia documental*:

Tal fenómeno se podría describir como una tendencia al trabajo sobre documentos y testimonios. Diversas operaciones, y sus consecuentes discusiones, que ponen en relación la estética y la ética, revelan el carácter político del arte teatral y levantan un antagonismo frente a la institucionalidad y los relatos históricos hegemónicos²⁶⁸.

La diferencia radica en la utilización de testimonios para armar los textos dramáticos, aunque se puede decir que, con el teatro escrito por Leñero, no hay mucha discrepancia, él también entrevistó personas que luego llevó a la dramaturgia; sin embargo, no se busca encontrar quién encontró el hilo negro, más bien es resaltar hasta donde ha llegado la influencia del *teatro documental*, y sus posibilidades de comunicación.

Como se ha revisado hasta ahora, el medio y modo que Leñero eligió fue este tipo de teatro en el cual encontró una forma de realizar una propuesta dramática con una estética propia, una temática acorde a sus intereses y, sobre todo, un espacio donde reflexionar sobre la vida y la sociedad mexicana.

Esta reflexión a través del drama está compuesta por 23 obras teatrales, sus piezas dramáticas se vieron influenciada por esta forma de buscar qué decir en escena, algunas con documentos históricos, otras con entrevistas y otras con adaptaciones de otros libros. No se pueda decir que toda su dramaturgia es documental, hay excepciones como *La mudanza* o *La visita del ángel*. Lo que sí resulta visible es su postura creativa y ética al realizarlas.

²⁶⁸ Equipo Hiedra, *¿Qué decimos cuando decimos teatro documental?*, Hiedra, 11 de septiembre de 2017, en: <https://revistahiedra.cl/opinion/decimos-cuando-decimos-teatro-documental/>, [consultado el 19 de noviembre de 2020].

2.2.3 El texto dramático primer paso para la reflexión social

Vicente Leñero tenía una convicción precisa, sabía que deseaba entregar en cada uno de sus textos: la realidad que le tocó vivir, tomada sin filtros²⁶⁹; quizá fue casualidad de la vida que desde niño se viera inmerso en el arte, en la literatura y en la investigación; sin embargo, el que decidiese dedicarse a ello y sobre todo a decir algo importante no sólo para él, sino para la sociedad mexicana hace muestra de su compromiso social y ético.

El *teatro documental* o *teatro documento* como lo nombra Patrice Pavis en su *Diccionario de teatro* es el resultado de decir lo que se tiene que decir; es una postura comprometida con las necesidades sociales. Pavis lo describe como un teatro que se opone a la pura ficción, “considerado demasiado idealista y apocalíptico, y se rebela contra la manipulación de los hechos”²⁷⁰ en un mundo donde se está rodeado de medios informativos que los exponen a conveniencia; tiene la misión de expresar la realidad de una manera objetiva.

Se debe recalcar que dramaturgo al ser artista, toma los hechos los acomoda a través de su visión creativa para que el resultado sea una figura poética y no una repetición de datos. He ahí la magia e importancia de saber escribir, no se aminora el peso de los problemas o se reduce los conflictos reales, tampoco se colocan finales felices innecesarios o resoluciones faltas de reflexión, lo que se transforma es la vivencia de los mismos en escena para que sean abrazados y entendidos por el espectador.

El teatro no es una repetición histórica o crónica de la realidad, es una conjunción temática que al entrar en contacto con la visión ética del dramaturgo tiene un peso de análisis y a su vez se transforma en arte al pasar por el proceso creativo del mismo, porque de ahí nacen las palabras, las rimas, las frases, las imágenes que refuerzan el mensaje y a su vez hacen partícipe al público.

²⁶⁹ Canales y Fitzmaurice, *op. cit.*

²⁷⁰ Pavis, *op. cit.*, p. 452.

Leñero consideraba parte de su misión como escritor, la defensa del texto dramático, la dramaturgia mexicana y el realismo²⁷¹; de hecho, creía vital darle su lugar a la escritura dramática como fenómeno literario y valorado como ello²⁷²; además Leñero deja entrever otra característica de la literatura dramática, la cual es el ejercicio imaginativo que despierta en el lector: “son una propuesta para que el lector potencial realice de manera imaginaria su personal puesta en escena”²⁷³.

Al hablar de este proceso creativo por parte del lector, también se pone en la mesa, la información que tiene dentro de su ser, hablando de sus costumbres, sus ideales, sus paradigmas, sus valores, sus emociones, sus sentimientos, es decir, la creatividad no despierta de la nada, ésta ya se encuentra alimentada por las experiencias, al encontrarse con el texto dramático o el ejercicio escénico, todo saldrá a la luz para participar del diálogo, convirtiendo el fenómeno teatral en un espacio de comunicación y en el caso del *teatro documental*:

Se resignifica como un vehículo comunicacional que no sólo genera ficciones, sino que es capaz de reinventar la realidad y, por ende, de dar nuevas versiones de la historia oficial y de la noticia, entendiendo la reinención de la realidad como una nueva forma de reinterpretación y de reflexión de las mismas²⁷⁴.

El teatro no muestra los datos históricos o políticos sólo como eso, porque por sus características literarias y escénicas, se genera un universo de retroalimentación, el espectador recibe la información con sus sentidos, la procesa y la libera con sus emociones, así durante toda la función teatral, e incluso después le acompañarán, quien las puede utilizar en sus reflexiones posteriores. Es muy común que el público no se dé cuenta de eso, un ejemplo, es cuando abandona la sala de teatro comentando lo que vio, trastocado por la experiencia artística.

²⁷¹ José Ramón Enríquez, “Introducción: El teatro en el tablero” en Vicente Leñero *Escribir Teatro*, *op. cit.*, p. 8.

²⁷² Leñero, 2013, *op. cit.*, p. 168.

²⁷³ *Ídem*.

²⁷⁴ Sabugal, *op. cit.*, pp. 117.

Puede ser que se pregunte ¿por qué retroalimentación? Sí sólo se ha mencionado una parte del fenómeno escénico que es el público, ¿cómo llega la retroalimentación a quienes hacen el teatro?

Primero, el dramaturgo ya se alimentó de la realidad. Para escribir el texto hizo su investigación técnica, creativa y estética a partir de su postura ética, por lo cual concibió importante hablar de un tema en específico; segundo, los profesionales escénicos, ya sean actores, técnicos, creativos, durante el montaje de la obra realizaron investigaciones prácticas y teóricas sobre el texto. Tercero, durante cada entrega teatral el actor está vivo, por lo que recibe del espectador no sólo su atención sino también su respuesta, ya sean sus risas, lágrimas, silencios, suspiros o lamentaciones, con las cuales se puede formar un marco referencial del impacto *en vivo* de la puesta en escena.

Aunque lo descrito es parte del fenómeno escénico observado a través de la *dobles conciencia* del actor y la *recepción* del público, siendo material para otros estudios, es bueno mencionarlo para dejar una idea más clara de esa comunicación que surge en el fenómeno escénico que comienza con un texto dramático, que está vivo cada vez que los actores y el equipo técnico están en escena.

A propósito de la diferencia entre la dramaturgia y el fenómeno escénico “comenta Leñero que “la dramaturgia es perdurable. El teatro es efímero”²⁷⁵, haciendo referencia a los hechos artísticos como tales, el libro impreso del texto dramático es, ahí está, se puede leer en cualquier momento. La decisión de vivir la experiencia es personal, en cambio la representación escénica existe sólo durante los minutos u horas de una función; no vuelve a existir hasta el día siguiente o la próxima temporada teatral, es más, cada función es distinta, nunca es la misma.

No obstante, hay que recordar que ambos hechos artísticos se necesitan entre sí, una obra dramática aspira a ser representada para cumplir cabalmente su existencia²⁷⁶ y una puesta en escena no puede surgir sin una sustentación temático-

²⁷⁵ Leñero, 2013, *op. cit.*, p. 169.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 168.

argumentativa ya sea un texto dramático, una escaleta de acciones o una frase dada en el momento. El fenómeno teatral es tan amplio y complejo como la humanidad, es reflejo de ella con todas sus características incluyendo contradicciones y desaciertos, es “un espacio en donde distintas voces puedan ser escuchadas”²⁷⁷.

2.3 La sociedad es el público activo del teatro

Se ha estado hablando de las necesidades estéticas, éticas y temáticas del espectador, también de la retroalimentación y de cómo el público puede tomar conciencia de su realidad al ser partícipe del teatro, ya sea con el *teatro del oprimido* o con las representaciones y lecturas del *teatro documental*; pero ¿qué tanto puede llegar a repercutir en la vida de la sociedad una puesta en escena?

Vicente Leñero escribió un libro donde narra las aventuras y desventuras de cada uno de los montajes de sus obras dramáticas a la par que habla de cómo fueron recibidas, hace algunas observaciones de los espectadores y deja entrever que tanto pudieron llegar con esas representaciones a la sociedad. Y es que el teatro existe porque está hecho para un ojo externo el cual también participa como ente activo del fenómeno escénico:

El espectador realiza el teatro en un sentido: desde la butaca hacia el escenario; el actor lo hace en dirección contraria: desde el escenario hacia las butacas. Para el primero el escenario es impresión, mientras que para el segundo es expresión²⁷⁸.

Este diálogo que se genera con una puesta en escena se percibe durante dicho fenómeno; sin embargo, la comunicación se establece desde el momento que se está escribiendo o desarrollando una obra teatral hasta minutos, horas o días luego de la representación:

A pesar de que el teatro se ha considerado siempre un arte efímero, éste es duradero, en tanto que permanece en los espectadores, en su experiencia y en su memoria [...] que es todo menos abstracta, posee raíces y dinámicas

²⁷⁷ Sabugal, *op. cit.*, pp. 118.

²⁷⁸ Naftole Bujvald, *Teatro*, México, Escenología, 2011, pp.13-14.

biológicas concretas y puede tomar la forma de un escrito, aunque [...] también puede condicionar un comportamiento, reiterar una elección o incluso producir un “cambio de estado”²⁷⁹.

Se debe de recordar que el público no es una masa simple de ojos; es plural, son personas con características propias, diferentes e incluso contradictorias. Son entes vivos que observan a un ente vivo, el actante, que les transmite informaciones, sentimientos, emociones y preguntas a través de su trabajo escénico realizado en conjunto con otros entes vivos (técnicos, tramoyistas, músicos) que están viviendo el fenómeno escénico y ayudan a que ocurra. Todos bajo la batuta de otro ente vivo (director de escena) quien crea el universo ficticio con el trabajo de más entes vivos (escenógrafos, coreógrafos, iluministas, sonidistas, utileros) para traer a la *vida* un texto dramático escrito por un ente vivo, el dramaturgo.

Puede sonar redundante lo de la vida en esta descripción; pero es precisamente esa característica la que hace al teatro vibrar en cada representación. El cine, la televisión, incluso el radio, pueden ser grabados para ser reproducidos, su desarrollo y finalidad artística ocurren como se tiene planeado. El teatro es distinto, si bien, se graba una función para luego transmitirse al público, hay cierta distancia, ya no es algo vivo, es algo grabado. No se descalifica el mérito de ver teatro de esta manera; sin embargo, no es lo mismo ver una puesta en escena a través de una pantalla que vivirla frente a un escenario.

Regresando al hecho escénico confrontado con el público, y cómo éste lo recibe, se ha explicado que es un punto de encuentro, donde el público percibe con su ser lo que actor emite. Es una unidad, ambos procesos son parte de un mismo momento, en esa situación de conjunto que se crea entre el espectador y el actor. “La percepción no reside, por tanto, ni en el objeto ni en el sujeto, sino en la *relación* que se crea de entre ellos”²⁸⁰. Una relación viva con deseos, sensaciones, visiones, costumbres, posturas ideológicas, pasiones, etc.:

²⁷⁹ Gabriele Sofia, *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*, México, El gato en zapatilla, 2015, p. 27.

²⁸⁰ Sofia, *op. cit.*, p. 82.

Junto a la diversión encuentra cierta concepción de ver el mundo, que absorbe y hace suyo gracias a la representación teatral. Simultáneo a la diversión que el teatro le proporciona, despertarán en él determinados pensamientos y sentimientos, por lo que la representación juega un papel mucho más importante en la vida social: influye en su modo de ver la vida, en la marcha de sus pensamientos, en la ideología del espectador²⁸¹.

El impacto que se describe es alto, ya que llegar a la vida de una persona vislumbra el poder de una puesta teatral; pero a su vez deja ver la realización de un trabajo comprometido, con una postura ética, porque se tiene en las manos, en mayor o menor medida, al público. Hay mucho más sobre esta recepción, muchas preguntas que realizar, que no son materia de esta investigación; sin embargo, es vital tenerle en cuenta, porque la finalidad de hacer teatro es llegar al espectador y hacerlo partícipe del montaje:

La actividad del espectador [...] debe ser afrontada en la complejidad de la experiencia, en la que entran en juego no sólo las dinámicas perceptivas, sino también las memorias, los sistemas de aprendizaje, los condicionamientos culturales, el bagaje emotivo de cada uno de los espectadores. Sería más correcto hablar de experiencia y no de percepción²⁸².

Se observa que el diálogo entre el espectador y el actante depende de las vivencias de cada uno, aunado a la complejidad de la temática que se exponga en la escena.

El evento escénico, es el que más llama al espectador a elegir, a tomar decisiones, a hacer asociaciones, a construir el propio recorrido dentro de la relación actor y espectador, a lo que podemos llamar *relación performativa*. El objetivo del actor no consiste en construir una experiencia planificada y cerrada para el espectador, sino más bien en *sugerir* fugas, asociaciones, yuxtaposiciones, elecciones de imaginación²⁸³.

²⁸¹ Bujvald, *op. cit.*, p. 20.

²⁸² Sofia, *op. cit.*, p. 122.

²⁸³ *Ídem*.

Esa relación que se crea entre ambos seres es única y compleja, a su vez es dinámica y los engloba más de lo que se piensa, porque incluye partes de sus respectivas vidas que, si bien no se exponen de forma directa, se sienten influenciadas al momento de ver una representación teatral. También se debe notar, que se ha hablado del actor como ejecutante y emisor de la puesta; pero detrás de él, hay otros profesionales, entre ellos el dramaturgo, quien elaboró el texto o escaleta con lo cual se sustenta el diálogo entre el actor y el espectador, todo orquestado por el director teatral que lo conjunta en un solo fenómeno escénico.

Paradójicamente, aunque la representación es específica y única en el instante, tiene repercusiones más allá de ese momento, cambiando la dirección de vidas y eventos mucho tiempo después, y se extiende a individuos que, de hecho, no estuvieron ahí²⁸⁴.

Ahora que se conoce la repercusión del fenómeno escénico en la vida del espectador, se debe hablar del nivel ético que dicho trabajo debe tener, como se ha mencionado le repercute importantemente. Por lo cual se utiliza un texto dramático para realizar dicho trabajo analítico. De tal forma que se observe y reflexione sobre la ética teatral necesaria para la actualidad.

²⁸⁴ Kenneth Foster, *La programación de las artes escénicas. De la teoría a la práctica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de las Artes, 2008, p. 45.

Capítulo 3.- La ética teatral a partir del análisis de *Nadie sabe nada*

El teatro que propone Augusto Boal está basado en la crítica a la realidad donde los oprimidos que son subyugados por el sistema, por lo cual el teatro es el medio para la toma de conciencia de su situación a fin de encontrar soluciones. La reflexión que realizó Boal consistió en romper el paradigma establecido de la dicotomía actor-espectador pues fomenta la alienación del segundo y la perversión del primero.

En tanto que Vicente Leñero expone la realidad opresora a través de la dramaturgia, con el objetivo de que sociedad la observe y se forme un criterio. En ambos artistas se destaca la necesidad de exponer las irregularidades de los sistemas políticos y económicos que limitan a las personas en su desarrollo individual y social.

3.1 *Nadie sabe nada*: el impacto en la sociedad

La pieza dramática elegida es *Nadie sabe nada* concebida en 1988, un texto crudo sobre la sociedad mexicana tomando en cuenta sus vicios y problemas; que permite observar lo que provoca que un personaje actúe en favor o en contra de la integridad social. Entre los textos de Vicente Leñero se ha elegido este porque está escrito de tal forma que es plantea una situación muy próxima al espectador, quien pudiera estar observando un día cualquiera para centrar su atención en las acciones de los personajes que hacen o no valoraciones éticas.

Nadie sabe nada tiene una fuerte representación del estudio ético que se desea realizar, ya que aseverar que *nadie* tiene conocimiento de un todo es colocar un calificativo a personas en situaciones que abarcan decisiones, acciones y posturas, que les limitan a tener una valoración de sí mismas. El título muestra con cierto tono poético a una sociedad carente de conocimiento.

[Leñero] ha hecho muchos experimentos interesantes con los límites del realismo buscando las fronteras, como en [...] *Nadie sabe nada*, donde juega

a casi casi explorar y borrar las fronteras entre el tiempo de la ficción y el tiempo de la representación y, por lo tanto, el tiempo del espectador.²⁸⁵

John Brushwood²⁸⁶, comenta: “posee un trabajo innovador en las técnicas narrativas”²⁸⁷. De igual forma tiene el reconocimiento a la mejor obra del año otorgados por la Agrupación de Periodistas Teatrales y *El Herald* en 1988²⁸⁸. A pesar de ello, el texto es menos conocido si se compara con *Los albañiles* o *El martirio de Morelos*, lo cual da una oportunidad para explorar a Leñero en una obra distinta

3.1.1 La historia de esta historia

La pieza teatral es un cuadro cotidiano, donde se puede al taquero en su trabajo, al bolero en su necesidad, a la funcionaria resolviendo un *asunto mayor* y al periodista decidiendo publicar una nota para que la sociedad se entere de lo que ocurre en el país. Un collage de personajes en su vida, de los cuales, algunos se enfrentan con la muerte cada segundo y otros son peones del destino.

El lector-espectador observa varios espacios donde los personajes se desarrollan en su día a día, el objetivo es sobrevivir. El dramaturgo hace una amplia explicación de cómo funciona la parte visual de la propuesta escenográfica, todo comienza con las palabras que acotan: “La acción ocurre en la ciudad de México, hoy, durante tres

²⁸⁵ Secretaria de Cultura, *Vicente Leñero, un autor que ha abordado todos los géneros literarios con agudeza*, Gobierno de México, en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/vicente-lenero-un-autor-que-ha-abordado-todos-los-generos-literarios-con-agudeza>, [consultado el 28 de diciembre de 2021].

²⁸⁶ Fundación para las Letras Mexicanas FLM, *John S. Brushwood*, Enciclopedia de la literatura en México ELEM (FLM), 12 septiembre 2017 10:05, en: <http://www.elem.mx/autor/datos/1170#:~:text=Naci%C3%B3n%20Virginia%20en%201920%20y%20muri%C3%B3%20el,y%20un%20doctorado%20honorario%20en%20Letras%20por%20Ran-dolph-Macon>, [consultado el 08 de febrero de 2021]: “Un estudioso y autor norteamericano de numerosos libros sobre la literatura mexicana y Literatura Latinoamericana, elegido como miembro de la Academia Mexicana de la Lengua en 1997”.

²⁸⁷ Alfredo Páramo, “Vicente Leñero: Comunicador eficiente”, *Claroscuros en la educación*, Pálido punto de luz, Número 41, febrero 2014, en: <http://pálido.deluz.mx/articulos/1625>, [consultado 9 de febrero de 2021].

²⁸⁸ Coordinación Nacional de Literatura CNL (INBA) e Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura INBA, *Vicente Leñero*, Enciclopedia de la literatura en México ELEM (FLM), 06 enero 2011-29 enero 2021, en: <http://www.elem.mx/autor/datos/576>, [consultado el 9 de febrero de 2021].

días (lunes, martes y miércoles) de una semana (acto primero) y tres días (lunes, martes y miércoles, de la semana siguiente (acto segundo) [*sic.*]"²⁸⁹.

Se dice desde el principio que es en la ciudad de México, se genera un marco referencial específico. Dice también *hoy*, esta palabra le otorga la omnipresencia a la pieza teatral, no la envía a ninguna otra época, la consigna a todas, como si se sentenciará a repetir la historia a pesar del paso del tiempo.

Los espacios en los que está dividida la escena son 9, los cuales están planteados de forma *hiperrealista*²⁹⁰; es decir, que tienen vida propia por lo que nunca paran de tener acción y, entre todos, forman un conjunto completo y simultáneo²⁹¹, lo que da la sensación de una lupa sobre la ciudad, para observar qué hacen todos al mismo tiempo. Se deja una estela de saber todo y a la vez nada de lo que pasa. Un juego escénico que le da vitalidad y diversidad a las lecturas posibles del espectador.

Los espacios son: una redacción de periódicos, edificio de departamentos, cantina, calle, club Casablanca, oficinas gubernamentales, taquería, casa y cabaret²⁹². Nueve espacios que conforman el universo crítico que se habita por entes tan diversos como la vida misma, atrapados en una función social, económica y política. Es significativo mencionar que cada espacio tiene una íntima relación con los personajes. Leñero lo sabía, por lo cual se dio a la tarea de conocerlos, cómo viven, qué quieren, necesitan y piensan.

Los espacios tienen requerimientos escenográficos y de utilería como escritorios, flores, camas de masaje, una fotocopidora, etc., que impulsan no sólo la parte *hiperrealista* requerida sino también la mecanicidad de la vida; ponen ante los ojos del espectador la cotidianidad trágica de la pérdida de valores, es decir, no necesita

²⁸⁹ Vicente Leñero, "Nadie Sabe nada" en *Teatro completo II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 183.

²⁹⁰ Andrea Imaginario; *Hiperrealismo*, Cultura Genial.com, 18 de enero de 2021, recuperado de: <https://www.culturagenial.com/es/hiperrealismo/> [consultado el 07 de febrero de 2021]: "El hiperrealismo o fotorrealismo es un movimiento artístico figurativo que reproduce la realidad con una nitidez y definición semejante a la exactitud fotográfica, pero aplicando técnicas pictóricas o escultóricas que hacen la imagen más vívida que la mera fotografía".

²⁹¹ Leñero, 2014, *op. cit.*, pp. 183-184.

²⁹² *Ibid.*, p. 183.

explosiones ni efectos especiales porque las dificultades y problemas de convivencia son humanos, por lo cual las decisiones y acciones de los personajes los transportan y arrastran a través de circunstancias que los sitúan al límite para renunciar a lo que se podría decir que es correcto.

Al seguir con las acotaciones, en cada cambio de espacio y de escena se encuentra una descripción de lo que hacen los personajes como “la vecina lava platos en el fregadero”²⁹³ o “El masajista Pato da masaje a un cliente”²⁹⁴, indicaciones para crear la atmósfera y mostrar a los personajes en su quehacer cotidiano. También hay algunas más profundas, por ejemplo: “El taquero llega al establecimiento en bicicleta después de haber ido a vender las gelatinas (su segundo oficio)”²⁹⁵. Es interesante que con tres palabras dentro de paréntesis el dramaturgo cuente más de la vida del personaje: el taquero tiene otro trabajo por necesidad, el dinero no alcanza.

Se habla que no hay un equilibrio económico o al menos no hay prosperidad en todos los personajes por lo que se ven en la necesidad de tener más de un trabajo. Leñero establece las reglas del juego, los personajes funcionan para mostrar cómo todo está en conveniente lugar para que el lector-espectador pueda observarlo claramente. Todos tienen su lugar, aunque no lo sepan:

Se efectúa una breve gira de la funcionaria mayor [...] En las banquetas se advierten grupos populares, seguramente acarreados [...] El auxiliar A descubre de pronto al bolero y lo obliga a entregar a la funcionaria mayor un ramo de flores: escena que es fotografiada por uno de los periodistas que acompañan la comitiva. El bolero recibe después una propina por su servicio²⁹⁶.

Resulta interesante como las acciones deshonestas o al menos de cuestionable valor moral se presentan de forma común, de manera “normal”, que de primera lectura pasarían desapercibidas; pero que se quedan en la mente por su sucesión,

²⁹³ *Ibid.*, p. 184.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 185.

²⁹⁵ *Ídem.*

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 207.

creando en el lector-espectador un apuntalamiento que no le dejará hasta que todas las acciones se vuelven dudosas en su base ética.

La historia se centra en Pepe, José Gutiérrez, un periodista treintón que tiene contactos que le consiguen información relevante, como el licenciado Lorenzo Salcido²⁹⁷, quien tiene en su poder cierta documentación extraída de la oficina presidencial, quien es acosado por los agentes 1 y 2 para recuperarla. Efrén, otro periodista, es el informante para estos últimos, a quienes les comunica cada movimiento de su colega a cambio de dinero. Salcido por su parte, no ha podido encontrarse con Pepe, ya que los ojos están por todos lados.

Moctezuma Peón es el encargado de recuperar dichos documentos por lo que solicita libertad de acción a la funcionaria mayor²⁹⁸. Ambos están de acuerdo que lo principal es que regresen a donde pertenecen, aunque cada uno tiene sus propios intereses. El juego del gato y el ratón ha comenzado, se ve cómo cada jugador mueve sus piezas para esconderse, contactar, encontrar u obedecer. En el club Casablanca, Salcido es asesinado por el agente 1 que evita el contacto con Pepe²⁹⁹, complicando la localización de los documentos para todos.

Pepe es llamado por la funcionaria mayor para dejarle en claro que no debe de seguir buscando la documentación. Ellos se harán cargo prometiendo hacer justicia para Salcido, aunque el periodista siente una responsabilidad por lo que sigue en el camino peligroso de unir todas las pistas que tiene. También ocurre el rompimiento entre Moctezuma Peón y la funcionaria, ahora es una carrera por ver quien complace primero a los *de arriba*³⁰⁰.

Pepe consigue los documentos; sin embargo, Moctezuma Peón toma cautiva a Dalila, la hermana de Salcido, para chantajear al periodista quien accede a

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 187 “Juan José: El Garganta Profunda de Pepe. A veces le pasa unos *tips* que parecen de película [...] Información. Documentos”.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 193. “Moctezuma Peón: No sé de qué traten, pero a mí me encargaron recuperarlos esta misma semana [...] Yo sólo necesito que me dejen actuar con libertad. Campo libre”.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 240. “Cuando Salcido se pone de pie, el agente 1 trata de detenerlo, [...] en absurda desesperación de que Salcido se le vaya, toma casi automáticamente el picahielo de la cubeta de Toño, muy próxima a él y se lo encaja una vez... varias veces luego”.

³⁰⁰ *Ibid.*, pp. 249-251.

entregarlos. Ahora es Peón el que se vuelve el objetivo de los agentes quienes lo persiguen, al final los auxiliares lo asesinan.

Los auxiliares arriban al despacho de la funcionaria mayor para entregarle los documentos, ella se acompaña de Sagrario, la directora del periódico donde trabaja Pepe, ambas reciben los agradecimientos por teléfono del presidente de la república³⁰¹. La obra termina al dejar claro que nadie más sabrá nada de lo que está escrito en esos papeles.

Ocurren más sucesos que se entrelazan en esta historia; sin embargo, con lo narrado anteriormente se puede vislumbrar el proceso que lleva las acciones de quienes quieren exponer el sistema y de los que quieren mantener la situación tal cual está. Un tema que aparece es la corrupción, como la funcionaria mayor y todo su departamento se esfuerzan por seguir las órdenes de la presidencia no importando si amedrentan, lastiman o asesinan. También se ve la figura de la jefa del periódico en el mismo bando.

Otros personajes secundarios manifiestan la miseria de la realidad al ser víctimas de las acciones de quienes manejan los hilos del poder: el bolero, el taquero y la vecina son muestra de cómo, sin saber por qué, sufren las inclemencias de estar en el lugar equivocado o quizá sea que se realizan acciones incorrectas con fines reprobables que se atraviesan en la vida de la sociedad, afectándola gravemente.

La hipocresía también es parte del funcionamiento de esa sociedad; Efrén aparenta ser amigo y compañero de Pepe; sin embargo, busca conseguir información a cambio de dinero. En este punto la corrupción se hace presente en otros extractos de la sociedad. Leñero hace una crítica sobre el periodismo y como los que ejercen esta profesión se inclinan muchas veces por el beneficio económico propio:

RIC: [...] ¿De a cómo estuvo el chayote?

EFRÉN: De a doscientos.

RIC: ¿Doscientos mil pesos nomás?... ¡Ya!

³⁰¹ *Ibid.*, p. 298: “funcionaria mayor: Lo logramos, señor. (Sonríe satisfecha y dice a la directora, mientras le pasa la bocina.) El señor quiere hablar con usted.

Directora Sagrario (al teléfono): Sí señor, sí señor, sí señor.

Funcionaria mayor (al teléfono): Para eso estamos, señor presidente”.

TOÑO: Pero si Sonora es un estado rico.

RIC: No se compara con Querétaro. ¿Y sabes cuánto nos dio el gobernador de Querétaro en su último informe? [...] Medio melón a cada reportero que fue a cubrir el informe. [...] A los de la fuente nos tocó un poco más, a los de confianza³⁰².

Se observa cómo el dinero mueve a estos periodistas. No se profundiza cuál es el servicio que realizan como periodistas, pero se deja entrever que no es honesto. Al avanzar la escena se hace mención de otro periodista que dice no ser partícipe de ese comportamiento por lo que es recriminado:

JUAN JOSÉ: Yo no agarro sobre [...]

RIC: ¿Cómo que no? Hazte el pendejo. Claro que agarras lo que venga. En el aniversario de la CTM, ¿no te tocó embutazo? ¿De cuánto fue? ¿De quinientón? [sic.]

JUAN JOSÉ: (*sonriendo*) Bueno, cuando me insisten. Sólo cuando me insisten mucho.

RIC: A güevo.

EFRÉN: Yo también agarro embute [...] porque no me corrompe. Si me corrompiera, no lo agarraría, me cae. *Risas*³⁰³.

Este comportamiento pasa normalizado por todos los periodistas, y la frase final deja ver que la realidad es doblada lo suficiente para pasar por no corruptos, aunque la acotación de *risas* muestra que es un doble juego. Saben lo que son, lo reconocen; pero lo niegan, este comportamiento se ve reflejado en el sistema que sostiene las instituciones que aparecen en la obra.

Se observa el realismo, el cual “es una técnica apta para traducir objetivamente la realidad psicológica y social del hombre”³⁰⁴. El texto muestra a la humanidad en un momento para ser observada, en cómo se relaciona su individualidad con la sociedad, una simultaneidad de personajes que viven y respiran. Sus acciones y palabras dejan ver sus cargas emotivas, necesidades, las situaciones que viven. El acercamiento a estos seres ficticios se vuelve sencillo.

La decisión del autor por escribir esta pieza teatral en un ámbito realista refuerza la reflexión. La acción escénica es acercada al espectador como si fuera cualquier día

³⁰² *Ibid.*, pp. 209 y 211.

³⁰³ *Ibid.*, pp. 212-213.

³⁰⁴ Pavis, *op. cit.*, p. 380.

de su vida, uno donde ocurren infinidad de situaciones que ponen en vilo la integridad de los participantes. En un día cotidiano, un individuo puede realizar la mejor de las acciones o perder toda integridad ética por cobrar *medio melón*.

Otra reflexión que el mismo Leñero sabe de sí, por ende, de su trabajo:

El escritor generalmente no escribe con la ideología por delante, no, la ideología está dentro de lo que uno escribe, la forma de ser, la forma de pensar, la preocupación por la justicia está dentro, es un elemento que va dentro, no es un elemento que se adelanta a la temática, a la acción³⁰⁵.

Es relevante destacar estas palabras porque muestran su preocupación por la justicia y el comportamiento de los individuos; se puede leer un compromiso ético, puesto que es un criterio para afrontar la vida misma. Hablar de ética es hablar del modo en cómo actúa un sujeto respondiendo a una reflexión hecha a su realidad dentro de la cual se encuentran el trabajo y la vida misma.

El dramaturgo es responsable de sus palabras escritas, no puede desligarse de ellas porque son parte de su ser, son producto de su creación artística, son reflejo de su visión del mundo. Por lo cual, escribir *Nadie sabe nada* es el resultado de una reflexión sobre la necesidad de exponer la corrupción y el manejo del poder en la sociedad mexicana: “[hare] una historia político-periodística que exhiba las relaciones corruptas entre la prensa y el gobierno y que cuente una aventura sin final feliz. Un *thriller* a ritmo veloz, imparable”³⁰⁶.

3.1.2 La historia con esta historia: la creación del texto

El recorrido de esta pieza teatral comienza en 1986 en una conversación con Luis de Tavira, director del Centro de Experimentación Teatral del INBA³⁰⁷ (CET): “Le ando dando vueltas a una idea policiaca [...] Lo policiaco se ha vuelto parte de

³⁰⁵ Canal Once, *Historias de vida - Vicente Leñero (01/03/2017)*, (20:50-21:08), en: <https://www.youtube.com/watch?v=SGhOZlwUow8>, [consultado el 10 de febrero de 2021].

³⁰⁶ Vicente Leñero, “Nadie sabe nada (1988)” (309-340) en Vicente Leñero *Vivir del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 312.

³⁰⁷ Hoy Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

nuestra vida diaria, ¿no te parece? Violencia, crímenes, asesinatos... Y en el teatro no se habla de esto”³⁰⁸.

Esta conversación llevó a Leñero a decir: “Aquí nomás hay crímenes y crímenes. No hay detectives ni justicia”³⁰⁹. Resulta interesante destacar estas palabras sobre la realidad mexicana ya que engloban cómo el dramaturgo la observaba, parece ser una sentencia terrible y terminada, como sí no se pudiera transformar; sin embargo, la acción comienza cuando el sujeto se percató de su realidad, la vuelve consciente para realizar un cambio. Era un reto interesante, por lo cual comenzó por buscar:

Una historia que contar [...] Alguien, un día, ofrece al reportero de un periódico documentos extraídos “del mismísimo escritorio del presidente de la República” que dan cuenta de oscuros manejos de funcionarios públicos o de medidas que intentan ponerse en práctica “a espaldas de la voluntad popular”. No es un incidente fantaseado³¹⁰.

Comenta Leñero: “Me importaba permitir el triunfo del sistema malo y me importaba descubrir que el periodista héroe terminaba como un periodista corrupto”³¹¹, se observa los calificativos malo y corrupto, para describir lo que está equívoco de la sociedad, mejor dicho, lo que no funciona. Al elaborar un texto dramático con esas características y sobre todo con ese final, le confiere una esencia no sólo realista sino también oscura. El texto se desarrolla de forma inteligente al mostrar que toda la sociedad es permisible y partícipe de esa situación.

Al principio, Leñero se basó en el periodista Francisco Ortiz Pinchetti³¹² para crear al personaje de Pepe; pero al momento de la ventaja monetaria ya no era él. El periódico en el que basó fue *El Día* incluso la directora Socorro Díaz fue la base para crear a Sagrario³¹³. No todo en el teatro es planeado, a veces ocurren pequeñas coincidencias que generar una situación interesante, Leñero admite que

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 309.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 310.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 312.

³¹¹ *Ibid.*, p. 313.

³¹² *Ibid.*, p. 314.

³¹³ *Ibid.*, p. 314-315.

hubo una posible similitud entre la funcionaria mayor y Victoria Adato³¹⁴ procuradora del Distrito Federal en aquellos años. Aunque la referencia total la llevó a cabo Tavira colocándole una mascada.

Un hallazgo que Leñero describe como emocionante fue el fenómeno de la simultaneidad³¹⁵, necesitaba que el espectador viera de principio a fin todos los lugares por los que la acción principal pasaba, a su vez, cada lugar tendría vida propia durante todo el transcurso de la acción³¹⁶. El hallazgo le da un carácter único al texto, no sólo se sigue una línea de acción, son varias que intervienen y complejizan la pieza teatral para acercarla aún más a la cotidianidad.

Con el texto terminado, luego de correcciones y revisiones, que duraron más meses de lo previsto, se inició el montaje en noviembre de 1987 con el elenco del CET³¹⁷ grandes nombres se encontraban en la plantilla: Julieta Egurrola, Brígida Alexander, Damián Alcázar, algunos llegaron después Enrique Singer, Jesús Ángulo, Judith Arciniega, entre otros³¹⁸.

Se hicieron grupos de investigación especial para cada rubro de la historia, incluso se fotografió la colonia San Rafael y alrededores³¹⁹. El montaje escenográfico resultó complicado ya que Leñero pedía que fuera lo más hiperrealista posible. José de Santiago, el escenógrafo, fue el encargado de encontrar una solución a este sentimiento que Leñero deseaba evocar: “construir un microcosmos, símbolo de ese pequeño mundo en el que a veces nos sentimos encerrados cuando decimos ‘que chiquito es el mundo’”³²⁰.

Estela Leñero, asistente de dirección de la puesta en escena, escribió a modo de presentación en el programa de mano: “Estamos ante la riqueza de la vida, ante lo inevitable de la muerte, ante lo entretenido del juego. Aquí. Ciudad, sociedad, donde

³¹⁴ *Ibid.*, p. 315.

³¹⁵ *Ídem.*

³¹⁶ *Ídem.*

³¹⁷ *Ibid.*, p. 316.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 317.

³¹⁹ *Ídem.*

³²⁰ *Ídem.*

nadie sabe nada”³²¹. En el texto y en la escena se observó ese juego, ese ir y venir, esa inevitabilidad no sólo de la muerte sino de las decisiones de los personajes que los arrastran a puntos desconocidos y peligrosos.

El estreno fue doble, sábado 21 y domingo 22 de mayo³²² de 1988, y los problemas en la vida real llegaron a la obra teatral, al CET, a Vicente Leñero y a todo el equipo inmiscuido en el proyecto. Apenas comenzaba un calvario para que el montaje pudiera representarse otra vez ante el público.

3.1.3 La historia de cómo la historia es parte de la realidad

Nadie sabe nada se enfrentó a una situación complicada, las autoridades que buscan acallar aquellas voces que tratan de decir algo relevante que no es conveniente para sus intereses. Una realidad que limita no sólo la creación artística sino también la vida en sociedad:

El 26 [de mayo] se cancela el estreno de *Nadie sabe nada*, de Vicente Leñero, que ha sufrido el embate de la censura por aludir directa e indirectamente a funcionarios públicos e instituciones gubernamentales relacionados con las investigaciones sobre el asesinato del periodista Manuel Buendía. El hecho provocará movilizaciones entre miembros de la comunidad³²³.

Antes de proseguir, se debe de atender un dato: Manuel Buendía fue un periodista asesinado en el Distrito Federal en mayo de 1984³²⁴. Tenía una gran influencia en el ámbito periodístico, algunas de sus investigaciones más relevantes fueron la ultraderecha mexicana y la denuncia de la corrupción en el gobierno³²⁵.

³²¹ *Ibid.*, p. 321.

³²² *Ibid.*, p. 320.

³²³ Luis Moncada, *Así pasan...*, México, Escenología, Instituto Nacional de Bellas Artes y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, p. 389.

³²⁴ Francisco Medina, *El asesinato de Manuel Buendía un asunto de narcopoder*, almomento.mx, 30 de mayo de 2020, en: <https://almomento.mx/el-asesinato-de-manuel-buendia-un-asunto-de-narcopoder-2/>, [consultado el 16 de febrero de 2021].

³²⁵ Iván Quecha, *La Red Privada de Manuel Buendía*, ELUNIVERSAL.com.mx, Ciudad de México, 29 de mayo de 2008, en: <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/510673.html>, [consultado el 16 de febrero de 2021].

En el proceso creativo descrito por Leñero no se hace mención de la inspiración en este suceso. Fue una casualidad, una coincidencia, tal vez. Lo que no se puede considerar como tal, fue el modo de resolución que tomaron las autoridades para imponerse ante *Nadie sabe nada*. Esta historia sí que la cuenta Leñero con detalle y todo comenzó el día del estreno.

Uno de los varios requerimientos de la obra fue el uso de “las notas del Himno Nacional [que] daban el remate irónico al *thriller*: las fuerzas gubernamentales triunfan siempre, siempre triunfan, a cualquier precio”³²⁶, esta pequeña acotación causó un descontento en Manuel de la Cera, director de Bellas Artes. Al día siguiente, Tavira le comentó a Leñero que:

Discutieron sobre las alusiones evidentes a Socorro Díaz y a Victoria Adato y se enfrascaron en el tema del Himno Nacional usado con toda la mala fe del mundo -reconoció Tavira-: para imprecisar a un gobierno abusivo que pretende identificarse, confundirse, con el concepto de *patria*³²⁷.

El himno ya no se escuchó en la función siguiente; pero no se detuvo ahí, Tavira avisó que: “se cancela *Nadie sabe nada*, que desaparece el CET y que aceptan mi renuncia”³²⁸. El mecanismo silenciador se había activado, la obra molestaba. Qué podían hacer para contrarrestar la terrible situación que se les presentaba: “no era cosa de agachar la cabeza y aceptar la golpiza [...] había que reunir a la compañía, convocar a la prensa, denunciar a gritos la censura”³²⁹.

Lo importante era actuar, salir a defender no sólo la libertad para creación artística, sino también el derecho de expresión. Hubiese sido sencillo aceptar la censura; sin embargo, la ideología está dentro de uno, de lo que se hace, de lo que se escribe, como lo dijo Leñero: no se debía agachar la cabeza. Luis de Tavira concordaba con él: “lo más importante de todo era tomar las instalaciones”³³⁰. También encomendó:

³²⁶ Leñero, 2012, *op. cit.*, p. 322.

³²⁷ *Ídem*.

³²⁸ *Ibid.*, p. 324.

³²⁹ *Ídem*.

³³⁰ *Ídem*.

“ocupen el teatro y no se muevan de ahí por nada del mundo. Si nos desmontan la escenografía ya perdimos... Eso y la prensa. Mover a la prensa, gritar”³³¹.

La prensa, el sector que se criticaba en la pieza teatral, era parte del arma de defensa; fueron ellos los que ayudaron a difundir esta situación: “la información de la prensa a partir del jueves 26 de mayo fue excelente. Diarios como *La Jornada* [...] *unomásuno* [...] *El Universal* [...] dieron al acontecimiento una difusión amplísima”³³². El periódico *La Jornada* le dedicó incluso uno de sus editoriales:

El atropello cometido [...] es un asunto que sobradamente rebasa el ámbito artístico. En rigor es un atentado contra la libertad de expresión [...] El hecho perjudica a la sociedad mexicana en su conjunto [...] La decisión de suprimir la puesta en escena es arbitraria e injusta en sí misma. Pero en las circunstancias actuales tiene además una naturaleza provocadora, atentatoria del clima de pluralidad y debate³³³.

Es relevante remarcar las palabras donde hace énfasis en el perjuicio no sólo del teatro o del arte, sino del que se estaba realizando para la sociedad mexicana en general, se entiende que un acto de esa índole frena el progreso social, es decir, detiene los avances de una sociedad armónica, limita los derechos de varios de los sectores que la conforman, por lo cual era vital denunciarlo.

También se debía confrontar a los directivos para aclarar la situación, y sobre todo para recuperar la temporada, por lo cual Leñero solicitaba reuniones, aunque parecía que los altos mandos “se anduvieran escondiendo debajo de sus escritorios”³³⁴. Al final pudo contactar con Víctor Sandoval, subdirector del INBA³³⁵, Beatriz Alfaro, la encargada de prensa, y Mauricio Oropeza, el director jurídico. En

³³¹ *Ídem*.

³³² *Ibid.*, p. 326.

³³³ *Ídem*.

³³⁴ *Ibid.*, p. 325.

³³⁵ Hoy Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

la reunión se aludió a los problemas legales que generaba la personificación de Socorro Díaz y Victoria Adato³³⁶.

Esta intensa necesidad de proteger a dichas personas, deja algo latente, hace preguntar por qué protegerlas, bueno, si realmente es a ellas, o ¿se protege el cargo que tienen? O quizá ellas son el inicio de una larga cadena de secretos, por lo cual se debe de impedir a toda costa que se les relacione con cualquier caso de corrupción, aunque sea ficticio.

En la reunión se llegó al acuerdo de no dar declaraciones a la prensa, hacer una reunión con de la Cera y redactar un boletín donde se decía que la CET no desaparecería ni se removía de su cargo a Tavira y que la obra se consideraba suspendida y no cancelada³³⁷; sin embargo, el boletín final no expresaba eso:

En torno a la suspensión de la obra de teatro *Nadie sabe nada*, el INBA desea hacer algunas precisiones: la Dirección General tomó la determinación de que no se presentara la obra al público, tal como se había anunciado que ocurriría a partir del 26 de mayo³³⁸.

Un punto expuesto en el boletín fue sobre las similitudes entre personajes y personas: “Dentro de dicha obra se hace alusiones de dudoso gusto a instituciones y personas que nos merecen respeto y consideración y quede ningún modo puede el INBA[L] avalar con su patrocinio”³³⁹. Eso sí, casi al final del escrito se declaraba:

De ningún modo constituye esta decisión un atentado a la libertad de expresión de los artistas, que se respeta plenamente en el INBA, pero dadas las circunstancias antes mencionadas, el Instituto considera que no debe sostener la puesta en escena de esa obra que, por otra parte, como es obvio, puede montarse en otros espacios de carácter comercial³⁴⁰.

³³⁶ Leñero, 2012, *op. cit.*, p. 328.

³³⁷ *Ibid.*, pp. 328-329.

³³⁸ *Ibid.*, p. 329.

³³⁹ *Ibid.*, p. 330.

³⁴⁰ *Ídem.*

Resulta ofensivo la negación del atentado contra la libertad de expresión, es muy claro que la obra como tal no es del gusto de las altas esferas, dice situaciones que les son incómodas por ello la censura; pero qué es esa libertad:

Toda persona tiene derecho a la libertad de pensamiento y de expresión. Este derecho comprende la libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas de toda índole, sin consideración de fronteras, ya sea oralmente, por escrito o en forma impresa o artística, o por cualquier otro procedimiento de su elección³⁴¹.

El teatro entra dentro de esta libertad, en él pueden decir y expresarse situaciones, sobre todo problemas que están pasando en la sociedad, lo que se pide es responsabilidad sobre lo dicho. Leñero lo sabía y declaró que estaba dispuesto a afrontar las demandas que se suscitasen³⁴².

Se estaba violando la libertad de expresión, se ejercía la censura. La alevosía se presentaba en ese boletín, el cual “había llegado directamente de las oficinas centrales de la SEP. El papel ostentaba el membrete del INBA[L] [...] con la orden de ser distribuido de inmediato entre los reporteros”³⁴³.

Algo grave estaba ocurriendo, la Secretaría de Educación Pública (SEP) era mencionada, ¿estaba inmiscuida? Si esto era cierto entonces el asunto era peor de lo que realmente parecía, ya que un departamento gubernamental tan importante formase parte de los censores sugería que más gente y más instituciones estaban no sólo preocupadas por lo expuesto en la obra, sino que también estaban afectadas por su discurso. El boletín provocó una muestra de apoyo:

El torpe tono censor del boletín reavivó el escándalo sin que nosotros necesitéramos gritar más de lo que ya habíamos gritado desde el miércoles. A las declaraciones periodísticas de la gente de teatro siguieron las renunciaciones

³⁴¹ Organización de los Estados Americanos, *Artículo 13 - Convención Americana sobre Derechos Humanos*, en: <http://www.oas.org/es/cidh/expresion/showarticle.asp?artID=25&IID=2>, [consultado el 09 de marzo de 2021].

³⁴² Leñero, 2012, *op. cit.*, p. 328.

³⁴³ *Ibid.*, p. 330.

de José Antonio Alcaraz, Esther Seligson y Fernando de Ita al consejo asesor de la Compañía Nacional de Teatro³⁴⁴.

Nuevamente la prensa ayudó a difundir el manejo de tal situación por las autoridades, por ejemplo, se reunieron firmas en un desplegado que se publicó en *La Jornada* el domingo 29 de mayo:

Ante la arbitraria suspensión de la obra de teatro *Nadie sabe nada* [...] manifestamos que esta medida es un ataque alevoso que no sólo lesiona al teatro nacional [,] sino que viola los principios constitucionales de la libertad de expresión, creación, investigación y trabajo; y estrecha, aún más, los espacios donde se manifiestan libremente las ideas³⁴⁵.

Se había llegado al punto máximo, estaban en medio de la guerra, no se podía acallar la voz de artistas, periodistas y demás, aunque los participantes de la obra *Nadie sabe nada* esperaban resolverlo de forma pacífica. Ratificaban su disposición al diálogo para resolver el conflicto³⁴⁶, el cual consideraban producto de la intolerancia y autoritarismo. Finalmente se logró la reunión:

De la Cera no se sentía obligado a explicarnos de dónde y cómo había llegado la orden de suspensión, de dónde y cómo había surgido el boletín humillante, por qué se había andado escondiendo de nosotros como si lo quisiéramos matar, a qué se debía ahora su afán por lavar en el último momento la cara chorreada y sucia de Bellas Artes³⁴⁷.

Las explicaciones no llegaron, no se puede asumir nada de ello, todo queda a la imaginación; aunque se denota que la maquinaria del poder está muy bien estructurada, los engranajes dicen sólo lo que tienen que decir como los malos actores que sólo repiten el texto.

Para llegar a un acuerdo, después de una exposición larga de razones y contraofertas, se solicitaron modificaciones en la puesta en escena que resultaron:

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 332.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 333.

³⁴⁶ *Ídem.*

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 334.

primero, el cambio de sexo del personaje de Sagrario para evitar la relación con Socorro Díaz³⁴⁸, segundo, quitarle los parecidos (una mascada) a la funcionaria mayor alejándola lo más posible de la imagen de Victoria Adato, tercero, eliminar el diálogo donde se refieren a ella como *pinche vieja puta*³⁴⁹.

De igual forma quitar la palabra *presidente*³⁵⁰ y suprimir las palabras de Salinas de Gortari que salían de la grabadora de un reportero, como ejemplo de discurso demagógico para poner en su lugar el discurso demagógico de un político cualquiera³⁵¹. Leñero y Tavira estaban “convencidos de que las negociaciones con De la Cera no afectaban para nada el contenido de la obra”³⁵², ya que ellos mismos habían encontrado el punto medio con los requerimientos impuestos.

El 10 de junio “sube finalmente a escena la obra *Nadie sabe nada* de Vicente Leñero, bajo la dirección de Luis de Tavira, con la actuación del elenco estable del Centro de Experimentación Teatral del INBA”³⁵³. Tuvo modificaciones, que quizá pueden resultar pequeñas; pero que exponen algo, la ficción afecta la realidad, ya que se alimenta de esta última para crearse, la escena tiene poder para levantar gente, despertar conciencias y unir personas para un mismo fin.

Esta desventura ha mostrado la eficacia de exponer algo en escena. El intento de censura fue una reacción directa a lo expresado en la pieza. Analizando esta situación, se obtiene el carácter de Vicente Leñero, su forma de actuar en pos del diálogo, de asumir la responsabilidad de lo escrito y de estar comprometido con la misión teatral de exponer algo importante. Se denota una postura ética.

Los problemas que Vicente Leñero observó en la sociedad fueron la corrupción, el uso de la fuerza, y la manipulación, todos ellos enemigos de la exposición de los hechos, esto último como punto clave para la acción, pues al conocerlos se puede

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 335.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 336.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 337.

³⁵¹ *Ídem.*

³⁵² *Ídem.*

³⁵³ Moncada, *op. cit.*, p. 389.

hacer una reflexión de la realidad en pos de una solución. Leñero dejó en claro que la censura y la mentira son vicios que matan el bienestar social. Si las instituciones no tienen una construcción ética, ¿los individuos están faltos de ella también?

3.2 Un acercamiento al universo de *Nadie sabe nada*

Alejandro Toledo dijo que “en Leñero aparece el mexicano que nos tocó ser; en su obra se refleja una lucha entre nuestras incapacidades, que son muchas, y nuestras aspiraciones, inalcanzables las más de las veces o hasta ridículas, pero también posibles”³⁵⁴. *Nadie sabe nada* es una muestra de ese mexicano que quizá el lector-espectador puede reconocer en sí o en su vecino.

Las acciones personales dentro del texto de Leñero están siempre en el límite, en la línea donde algo puede dejar de ser ético. Cuando el lector-espectador se enfrenta a estos momentos en la obra, se queda con la sensación de que algo no está funcionando bien y que todos los personajes están dentro de ese mecanismo. Es invitado a una reflexión del problema.

Sobre el trabajo de este dramaturgo se puede decir que la invitación surge de la necesidad de colocar el conocimiento de los hechos como virtud de importancia en la decisión y acción de la sociedad. Pero, cómo es que este texto se acerca al público, que características tiene que ayudan a realizar una reflexión. Jaime Labastida, exdirector de la Academia Mexicana de la Lengua, expresó:

La característica fundamental de la obra de Vicente Leñero es que ha hecho un retrato muy cabal de la sociedad mexicana, además de que sabe recoger de forma excelsa el lenguaje cotidiano del pueblo a través de una escritura muy coloquial y accesible a la mayor parte de la gente³⁵⁵.

³⁵⁴ Secretaría de Cultura, *Vicente Leñero, un autor que ha abordado todos los géneros literarios con agudeza*, Gobierno de México, en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/vicente-lenero-un-autor-que-ha-abordado-todos-los-generos-literarios-con-agudeza>, [consultado el 28 de diciembre de 2021].

³⁵⁵ Secretaría de Cultura, *Amor y crítica definen la obra de Vicente Leñero: Jaime Labastida*, Gobierno de México, 08 de junio de 2013, en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/amor-y-critica-definen-la-obra-de-vicente-lenero-jaime-labastida?state=published>, [consultado el 23 de abril de 2021].

El retrato cabal incluye las acciones y modos de conducta de la sociedad mexicana, la cual es compleja, abarca a todos los individuos que forman parte de México, no sólo los ciudadanos sino también los servidores públicos como burócratas y encargados de vigilar el bienestar social. Aquellos a los cuales Leñero les otorga una importante atención para exponer sus formas de actuar.

3.2.1 Análisis caracterológico de *Nadie sabe nada*

En la *Poética* de Aristóteles se encuentra que:

El *carácter* es lo que pone de manifiesto el estilo de decisión, cuál es en asuntos dudosos, qué es lo que en tales casos se escoge, qué es lo que se huye -por lo cual no se da carácter en aquellos razonamientos donde nada queda de elegible o evitable a merced del que habla³⁵⁶.

Se está hablando de que el personaje tiene una forma de actuar y decidir. Interesa ver que lo haga en escena porque se expone y expone a la humanidad. La manera de decidir no sólo es la voluntad sino la adopción reflexiva de un conjunto de medios para lograr un fin³⁵⁷, es decir, cómo el personaje tiene construida dentro de sí la cosmovisión del mundo con una postura ética o no.

Leñero usó su experiencia como periodista para crear a sus personajes y su historia. Tiene una postura ante las temáticas que está anclada a un paradigma de profesional de la escritura que busca tocar fibras sensibles en el espectador para hacerle reflexionar de su realidad con la finalidad de que se piense de forma distinta para que comprenda y se comprenda como ser humano.

Se puede encontrar que para Leñero lo más importante es que el pueblo mexicano sepa lo que está ocurriendo; conocer lo que los gobernantes, instituciones y programas sociales están realizando. No se puede ocultar esa información porque es de interés de todos a donde van a parar los recursos destinados para el bienestar

³⁵⁶ Aristóteles, *La poética*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2005, p. 141.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 190.

social. Dice Gadamer: “la tarea del lector es hacer hablar de nuevo al texto fijado [...] leer y comprender significan restituir la información a su autenticidad original”³⁵⁸.

3.2.1.1 José “Pepe” Gutiérrez, el periodista

El protagonista se presenta como un personaje con decisión y compromiso por encontrar la noticia. En el pasado ha hecho reportajes importantes con una capacidad de invitar a la reflexión³⁵⁹, incluso se hace énfasis en que ayudan a pensar y a orientar el criterio sobre los pros y contras de los hechos actuales³⁶⁰.

Es un periodista comprometido con su trabajo, no usa el amarillismo ni el sensacionalismo para atraer lectores. Pepe se conduce de manera profesional, es decir, su comportamiento es crítico, atiende las noticias que escribe de tal manera que no sean manipuladas para que no se le oculte nada al lector. Pepe es ético. Se observa que para el protagonista el compromiso por atacar la corrupción y la manipulación es relevante porque le obliga a arriesgar su propia vida.

El periodista se enfrenta a una estructura política con un mecanismo definido que funciona para mantener su estatus, utiliza la violencia, la fuerza, el asesinato, el amedrentamiento y la mentira en todas sus formas para conservarse en el poder, de tal forma que sus acciones se ven protegidas por la ley, dicho mecanismo es quien ejerce la justicia.

Joseph Campbell al final de su libro *El héroe de las mil caras* comenta que en la época actual los héroes se enfrentan a algo más turbio y peligroso que antaño porque viven en una sociedad de competencia sin tregua³⁶¹, ya los conocimientos “de la antigua herencia humana de ritual, moralidad y arte están en decadencia”³⁶².

La sociedad que construye Leñero donde habitan Pepe y demás personajes entra en esa descripción que Campbell pronuncia, la lucha es por conservar el poder, ya

³⁵⁸ Hans-George Gadamer, *Verdad y método II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1998, p. 333.

³⁵⁹ Leñero, 2014, *op. cit.*, p. 245.

³⁶⁰ *Ídem*.

³⁶¹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 414.

³⁶² *Ídem*.

no hay interés por el otro, se le miente, se le oculta la información y a quien intenta ser el *héroe* se le destruye física, moral o espiritualmente, tal como a Pepe.

3.2.1.2 Licenciado Lorenzo “Chano” Salcido

Este personaje “no pensaba en el dinero. A él sólo le importaba conseguir un poco de justicia, un poco de verdad... Quería arrancar algunas máscaras”³⁶³. El lector-espectador encuentra en Salcido a un hombre ético o que parece serlo, es decir, no le importan las cosas mundanas como el dinero o a la fama, más bien tiene una responsabilidad con la gente. Considera que se debe de hacer justicia y ésta sólo se consigue con la exposición de los hechos, con la caída de las mentiras del gobierno para así quitar el yugo que tiene la sociedad.

Salcido es un personaje complejo, tiene como objetivo la justicia; sin embargo, sustrae los documentos al parecer de una manera clandestina, no se ahonda en cómo los obtuvo, lo que sí se muestra es a varios engranajes del mecanismo político que intentan recuperarlos. Él sabe, desde el principio, que su vida corre peligro, siente cada paso tras de él; a pesar de ello, no frenan sus intentos por entregar la documentación, es más lo apuran, en cualquier momento puede perderla.

Eric Bentley comenta: “la materia prima de los personajes es la gente, y en lo particular lo que consideramos sus impulsos más elementales”³⁶⁴. Qué tipo de gente es Salcido para arriesgar su integridad física y hasta su cordura para lograr justicia. Resulta interesante observar cómo ciertos personajes como Pepe y Salcido se desenvuelven frente a una sociedad que está manipulada por una maquinaria política, la cual los persigue, lastima y mata para evitar que digan lo que saben.

Esos impulsos elementales que tienen ambos personajes son una búsqueda de la exponer al sistema. Ese comportamiento es lo que Leñero considera ético. Los personajes saben el peligro que corren; sin embargo, continúan actuando en correspondencia con su postura.

³⁶³ Leñero, 2014, *op. cit.*, p. 275.

³⁶⁴ Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós, 2004, p. 44.

3.2.1.3 Licenciada Magaña, la funcionaria mayor

Ella labora en una oficina de gobierno, siempre se encuentra trabajando, ya sea atendiendo a sus superiores por teléfono, realizando proselitismo o enviando a sus agentes a recuperar la documentación extraviada. Tiene cierto poder de acción, es la cabeza de ese espacio burocrático, sus subalternos se comportan de una manera rastrera lo cual denota aún más cómo funcionan las instituciones. En lugar de ser espacios para ayudar a la ciudadanía se tornan en sitios donde importa conservar el poder mediante favores y actitudes de servilismo.

La funcionaria mayor también tiene “una actitud de obediencia extrema”³⁶⁵ hacia sus superiores, estos nunca aparecen, no obstante, dejan ver su autoridad y dominio. La muestra que presenta Leñero es una crítica al sistema establecido. Donde se actúa con falta de ética, no se detienen a pensar si en la búsqueda de objetivos dañan a terceros, de hecho, se encuentran amparados en su posición burocrática.

Una de las acciones que lo muestra claramente es cuando los auxiliares disparan a la taquería donde Pepe y Juan José se encuentran cenando, no importa que haya otras personas en el sitio, la encomienda es destruir a quien sabe de más. Es un hecho reprobable, porque usan los recursos que tienen para eliminar a la ciudadanía que se supone están sirviendo.

Para este personaje y sus subalternos no existe una ética profesional ni personal, están sirviendo al poder y no se detienen a reflexionar sobre el daño que realizan a la ciudadanía. Leñero expone este peligro latente, como una bomba de tiempo que puede explotar en cualquier momento, el uso de la violencia es el resultado de esta conducta que se ampara dentro de la institución como si de facto ya fuera una acción aceptable e indiscutible.

³⁶⁵ Leñero, 2014, *op. cit.*, p. 185.

3.2.1.4 Moctezuma Peón

En este otro personaje se observa a otro sector del servilismo incuestionable hacia los superiores, también amedrenta, lastima, viola y mata a la sociedad; su objetivo es obtener los documentos, aunque a diferencia de la funcionaria mayor, Moctezuma no es presentado dentro de una institución gubernamental; él aparece para resolver el problema, ejerce la libertad de acción y busca por todos los medios, muchos de ellos inaceptables moral y éticamente, recuperar la documentación.

Peón hace recordar a todos esos agentes que trabajan en el lado oscuro del gobierno, como si no existieran en la nómina y precisamente esa característica es la que los vuelve aún peores, ya que les otorga una autonomía de acción terrible. Leñero lo muestra en las escenas donde Peón y su ayudante amedrentan al masajista Pato, a Pepe y a Dalila, los vuelven objetos para extraer información o los tornan en monedas de cambio.

Moctezuma hace muestra de la deshumanización, no le importa quienes son, simplemente les usa, les obliga para luego desecharles. Están oprimidos, diría Boal, están deshumanizados y quizá no lo sepan o se acostumbraron a que el sistema funciona de esa manera que ya no piden ayuda. Esta parte es la realmente peligrosa, acostumbrarse a la situación que se vive, no accionar es el resultado de vivir oprimidos puesto que no pueden ver más allá de lo que se les muestra.

Resulta interesante y alarmante este tipo de actitudes, Ávalos hace reflexión del uso de la violencia como parte de las resoluciones del gobierno pues es parte de los monopolios que este tiene y que son usados “como palanca de acumulación de capital privado [...] cuya columna vertebral es la corrupción”³⁶⁶. Moctezuma Peón es expuesto como parte del mecanismo de mentira, violencia y corrupción. Una crítica directa al sistema opresor.

³⁶⁶ Gerardo Ávalos, *Ética y política para tiempos violentos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2016, p. 30.

3.2.1.5 Sagrario, jefa del periódico

La imitación de la vida en el teatro es un concepto que ha existido desde los griegos:

Por una parte, los imitadores reproducen por imitación hombres en *acción*, y, por otra, es menester que los que obran sean o esforzados y buenos o viles y malos -porque así suelen distinguirse comúnmente los caracteres éticos, ya que vicio y virtud los distinguen en todos-, o mejores de lo que somos nosotros o peores o tales como nosotros³⁶⁷.

Los personajes son imitaciones de conductas de personas, el teatro se basa en la realidad para expresar. Leñero se inspiró en su labor periodística para crear a sus personajes, y exponer su crítica; al hablar de Sagrario dice: “en todo caso [...] se hace ver la incongruencia de que un director de periódico, ¡un periodista!, sea al mismo tiempo funcionario de gobierno”³⁶⁸.

Para Leñero está clara la discordancia entre la labor periodística de su personaje y su trabajo como funcionaria pública, pero ¿por qué resulta así? Qué es lo que hace que sean compatibles. El dramaturgo piensa que los periodistas deben de tener un compromiso ético al decir lo que está ocurriendo, es una responsabilidad expresar y comunicarlo a la sociedad; sin embargo, en el caso de Sagrario hay un conflicto de intereses, por un lado, el compromiso periodístico y por el otro su puesto de funcionaria donde se ve obligada a responder servilmente al poder.

Utilizar las palabras *conflicto de intereses* para calificar la situación del personaje puede sonar como algo en progreso; sin embargo, en el caso de Sagrario es claro que ya ha decidido de qué lado se encuentra. Ella utiliza su puesto para manipular la información de tal manera que la sociedad no se entere de lo que ocurre.

Un par de años antes, Pepe y Juan José hicieron un reportaje sobre espionaje telefónico, no obstante, Sagrario sólo “se atrevió” a publicar la mitad³⁶⁹. Este comentario podría pasar como una decisión cautelosa para evitar problemas; pero

³⁶⁷ Aristóteles, *op cit.*, p. 133.

³⁶⁸ Leñero, 2012, *op. cit.*, p. 338.

³⁶⁹ Leñero, 2014, *op. cit.*, p. 188.

al paso de la acción dramática se va mostrando la íntima relación entre ella y las oficinas gubernamentales. Incluso al final se le observa recibir las gracias por sus servicios a las que responde con unos simples “Sí señor..., sí señor..., sí señor...”³⁷⁰.

Esta es la situación que denuncia Leñero, el autor realiza una crítica sobre esta imposibilidad entre ser un periodista comprometido y trabajar como funcionaria de gobierno siendo partícipe de la manipulación en pos de los intereses particulares. Esto es porque el sistema político está envenenado de la mentira, de la corrupción y de los intereses personales antepuestos a los sociales.

3.2.1.6 Agentes 1 y 2

La red de poder tiene una estructura compleja, las instituciones, la prensa, la obediencia extrema y el amparo en la legalidad son las armas que se emplean para obtener un fin determinado. Dentro de esa red hay otros sujetos que actúan en las sombras con lo que complejizan la maquinaria de poder. Los agentes 1 y 2 son personajes secundarios, no se habla mucho de ellos, no se tienen ni sus nombres, pero trabajan espiando, comprando información, persiguen a Salcido, a Moctezuma, a Pepe y golpean a la vecina al tratar de obtener los documentos.

El texto no dice si trabajan para el mismo círculo de poder o para otro, si es que puede existir en esta mecánica bien establecida; lo que sí muestra es su comportamiento que resulta ser de la misma forma que todos los servidores, instituciones y burócratas expuestos en el texto, sin ninguna base ética. Son corruptos, golpeadores y asesinos, no tienen respeto por los demás.

En esta descripción muy bien se puede emplear lo que dice Ávalos, acerca de que sólo unos pocos protegidos o amparados por el Estado, como estos agentes, pueden ejercer esas brutales acciones en contra de todos los demás, pocos lobos arrasando a los corderos³⁷¹.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 298.

³⁷¹ Ávalos, *op. cit.*, p. 31.

3.2.1.7 Los otros, el pueblo, la sociedad

Se ha llegado a este conjunto de personas que tienen capacidades, actitudes, aptitudes, deseos y modos de vivir diferentes pero que al estar en contacto entre sí forman un tipo de estructura que a lo largo de los años se ha organizado para la subsistencia: la sociedad. Leñero hizo un retrato de la mexicana en su texto *Nadie sabe nada* de una manera muy certera. Al hablar de ella denota que él también es parte de la misma.

El autor colocó en su texto a personas comunes con problemas cotidianos. Se observa al taquero, a la vecina, al bolero, al masajista, a la mesera, que se enfrentan a una realidad complicada, deben trabajar para vivir con lo básico. Varios tienen dos trabajos. Este marco económico que el autor expone se torna interesante porque les crea un paradigma para actuar, no es lo mismo ganar el salario mínimo que heredar un puesto en el gobierno con sueldo de varios ceros.

El autor muestra en estos personajes parte de la miseria de vivir en esas condiciones, por ejemplo, el bolero es usado por varios personajes. Se le denigra como humano, es utilizado para hacer proselitismo³⁷², como desahogo sexual³⁷³ o como divertimento³⁷⁴. Algunas veces por dinero, otras porque no representa un ser que merezca respeto.

Al igual que este personaje, hay otros que desafortunadamente se encuentran en el camino de los que manejan las riendas del país por lo que sufren consecuencias terribles. Por ejemplo, la vecina es agredida por los agentes, la razón, se equivocaron de departamento³⁷⁵, la golpean³⁷⁶ y huyen sin mirar atrás. Esta acción expone el abuso de poder que ejercen las instituciones, servidores públicos y funcionarios sobre la sociedad.

³⁷² Leñero, 2014, *op. cit.*, p. 207.

³⁷³ *Ibid.*, p. 231.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 221.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 275.

³⁷⁶ Incluso el autor acota que pudieron haberla matado.

Hay más de estas muestras de brutalidad, el masajista Pato es golpeado y humillado por Moctezuma Peón para obtener información³⁷⁷. El lector-espectador observa un mecanismo que funciona sin ética. Esta manera de actuar está escudada en los cargos políticos o de poder de los agresores a la vez que está permitida por sus superiores ya que deben de encontrar algo de suma importancia.

Leñero lo expone como algo que ocurre de manera cotidiana en la sociedad mexicana. La violencia, la brutalidad, la corrupción y la mentira funcionan para mantener sometida a la sociedad que se ve incapaz de actuar, ya que los que tienen que atender esos asuntos son los mismos que los incitan. El taquero recibió el daño en su negocio cuando Pepe y Juan José fueron baleados por los auxiliares A y B, debe acudir a las oficinas donde estos trabajan y le dan largas para atenderlo.

Es un círculo vicioso, la gente se encuentra atrapada en él. ¿Cómo puede existir una solución, cómo se puede pensar en ella? Si quien debe de remediarlo la provoca. Esta crítica sobre la realidad mexicana es una exposición para que el lector-espectador la observe, la reconozca y adopte una postura. Lo buscaba Boal con su metodología, despertar a los oprimidos para que se den cuenta de su opresión de tal forma que al ser conscientes busquen una solución por ellos mismos.

La respuesta no debe ser otorgada por el otro, se debe de encontrar en uno mismo, en la toma de conciencia, en la reflexión, en la observación y en la práctica. Por ello Vicente Leñero abogaba por no ocultar lo que ocurre para así despertar la conciencia de la gente con el objetivo de que se reconozcan en escena y se vuelvan críticos de su situación.

Llegando a este punto pareciera que la sociedad es la víctima de la maquinaria de poder, como si ellos fueran los *buenos* y quienes los oprimen fueran los *malos*, ¿acaso así es la vida? Por supuesto que no, por ello Boal y Leñero entran en contacto con el público para que se dé cuenta de su opresión; pero también de cómo son partícipes de ella, es decir, qué reflexione sobre que está haciendo para permitir

³⁷⁷ Leñero, 2014, *op. cit.*, pp. 266-267.

que el otro los victimice. No se es solo víctima, más bien se es por dejar de participar activamente en la búsqueda del bienestar común.

3.2.2 La sociedad en *Nadie sabe nada*

Lo más importante en el texto de Leñero para llegar a una reflexión es la representación de los hechos. Así que se debe de observar a su contraparte la manipulación y la mentira: “ocultar información, clasificarla, darla a conocer públicamente de manera parcial o a cuentagotas, expresar intenciones falsas, etcétera”³⁷⁸. No sólo es decir lo que no es, también es expresar lo que conviene y en el caso de la política controlar a la sociedad para que se mantenga aletargada.

Parece que la mentira ha sido parte de la humanidad y de la política³⁷⁹ desde tiempos remotos; pero cómo ha variado en la actualidad donde genera tanta discusión y sobre todo críticas. Esto se puede contestar de la siguiente manera: “Lo nuevo en el arte de la mentira [...] es que ahora es una construcción deliberada de los ‘comités de expertos’ en imágenes y manipulación de masas, quienes actúan con base en el esquema del mundo del espectáculo”³⁸⁰.

Al parecer la mentira y la manipulación son parte primordial de la política, generan una imagen vendible para que los consumidores³⁸¹ se entretengan sin preguntar; son parte del espectáculo, basta pensar en las bodas entre gobernadores y actrices o el caso de Florence Cassez o la desaparición de la niña Paulette que contaron con un seguimiento televisivo increíble como de película.

Se supone que las instituciones y el gobierno buscan el bienestar de todos y cada uno de los integrantes de la sociedad, o quizá como lo muestra Leñero en su texto dramático se preocupan por el propio, ocultar secretos, ganar más dinero, tener más

³⁷⁸ Ávalos, *op. cit.*, p. 173.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 174. “La filósofa alemana [H. Arendt] atribuía esta inherencia de la mentira respecto de la política al carácter mismo de la acción humana, que comparte con la capacidad de mentir, esa posibilidad de cambiar el curso de los acontecimientos”.

³⁸⁰ *Ídem.*

³⁸¹ Los votantes en períodos electorales. Se debe decir que es una excelente palabra para describir cómo son observados desde lo alto del poder, pero con un pésimo significado para la sociedad como ente primordial de la democracia.

poder, comprar terrenos, privatizar servicios, abrir nuevas casetas de cobro, obtener otro puesto político. Parece que la realidad supera la ficción.

Se puede observar que la mentira ha llegado a ser “la columna vertebral de la gran política de nuestra época ¿Qué no puede ocurrir en el plano doméstico?”³⁸², resulta ser una interesante saber qué hace la sociedad para ser víctima del sistema político o mejor dicho qué no está haciendo para sufrir la opresión.

Parece ser más fácil declarar que el otro es el culpable de la situación por lo tanto debe ser ese otro el que la arregle. Esta actitud de comodidad ante la resolución de conflictos se muestra como el resultado de la ignorancia. No conocer cómo funciona el gobierno, las instituciones incluso los derechos y obligaciones de ser ciudadanos surge de dos puntos: el primero, la falta de interés por parte de la sociedad y el segundo, la manipulación y el uso de la mentira por parte de las instituciones.

Ambas vienen de la mano y el resultado es que la sociedad es víctima de las esferas de poder. Hasta ahora se ha centrado en cómo las instituciones mienten a la sociedad, cómo se desenvuelven en el marco de la legalidad utilizando prácticas poco éticas, censurando lo que no les conviene; sin embargo, falta la contraparte, el turno de observar a la sociedad en correspondencia a la falta de ética.

Parte del problema es que la mentira, la censura y la doble moral entran en la cotidianeidad de la vida social del país, obsérvese el texto de Leñero, el autor remarca los comportamientos faltos de éticos y de moral que los personajes realizan, cosas que parecen simples o incluso tontas que se pueden dejar pasar pero que enmarcan muy bien el comportamiento no ético.

Obsérvese ejemplos en específico: la vecina. Se ha hablado que es víctima de un error de logística por parte de los agentes que al equivocarse de departamento la golpean salvajemente casi hasta la muerte, es un hecho desafortunado, algo de lo que nadie se hará responsable, cabe aclarar antes de continuar que no se le está

³⁸² Ávalos, *op. cit.*, p. 175.

quitando gravedad ni importancia a este hecho, sino que se está complejizando el ámbito moral y las resoluciones éticas de las personas de la sociedad.

La vecina se mostró durante el transcurso de la pieza teatral como una mujer devota, moralista y trabajadora, tiene una imagen de un santo, va a misa y condena unas piezas de ropa íntima de mujer por ser demasiado pecaminosas³⁸³. Es un comportamiento que expone una moralidad definida, un modo de conducir enmarcado dentro de una religiosidad, pero a su vez ella misma lo rompe porque se permite beber hasta emborracharse de un licor escondido detrás del santo.

Aquí llega la doble moral, no son los actos en sí, sino en donde están ancladas las acciones, la vecina se muestra como respetuosa de una moral religiosa, el problema de la incongruencia es cuando la rompe por desesperación, bebe porque no puede dormir hasta se enfada con el santo al cual le quita las flores. La vecina quiere parecer ante los demás como respetuosa de su religión, pero a su vez no obedece todos los “mandamientos” que se supone debe acatar.

El dramaturgo, a través de estas pequeñas acciones que parten de una decisión personal, muestra las líneas delgadas que existen en la moralidad de las personas, que juegan entre lo correcto e incorrecto. No es que se denuncie que tome de más, lo puede hacer, la incongruencia surge de que al querer representarse como una persona respetuosa de la religión falta a un mandato de la misma sobre los excesos. Entonces no es auténtico el comportamiento moral, se rompe con cierta facilidad, la botella ya estaba en su casa, no es algo nuevo.

Un ejemplo más obvio es el del bolero quien también es víctima de las instituciones, más bien de los encargados y representantes de ellas, quizá sea el personaje más humillado del texto, se le paga por un servicio de felación, es utilizado como divertimento en un sádico juego de ruleta rusa, entre otras acciones. Pero también se comporta de manera no ética, no es una simple víctima, también es victimario. Gerda, la madre de Salcido, le paga para llevar un sobre al correo, en su lugar, abre

³⁸³ Leñero, 2014, *op. cit.*, p 207.

el sobre, extrae los billetes y los guarda para sí³⁸⁴. El bolero también actúa de manera incorrecta.

Se puede observar en estos ejemplos cómo la doble moral y la búsqueda del beneficio propio están presentes en la sociedad de manera cotidiana. El dramaturgo expone que la vida de la sociedad ha sido afectada por ese comportamiento poco ético. Las personas que son víctimas también son victimarios, por ende, no se puede esperar que las instituciones se vuelvan éticas de un día para otro si la sociedad a la que sirven vive inmersa en una aparente moralidad.

Como se mencionó en un principio no es solamente un reproche a las acciones, de hecho, cada quien puede vivir su sexualidad como guste y sienta placer, puede beber el alcohol que quiera, el problema surge en la doble moral de ello, es decir, se condenan estas acciones en los otros, no en las propias o no se respetan todas las normas establecidas solo las que convienen para que al final se finja que se están cumpliendo.

Leñero tiene un compromiso con decir lo que está ocurriendo para que la sociedad se entere de ello, les convida a observarse en esa dinámica, les expone sus propias acciones para que reflexionen qué tanto son partícipes de ocultar información. Porque si pasa en la cotidianidad pasará en las altas esferas del poder.

3.2.3 Ética: su presencia o ausencia en *Nadie sabe nada*

Llega el turno de observar detenidamente desde un punto analítico lo que Leñero muestra en su texto dramático, lo que propone y lo que critica de manera ética. Para el autor un valor de suma importancia es el conocimiento de los hechos con lo cual la sociedad puede actuar, la contraparte de esto es la manipulación que el autor expone como parte primordial del sistema de poder.

Así como Gadamer dice “dejar [de] estar lo desocultado, hacerlo patente”³⁸⁵, Leñero aboga por un desocultamiento de las acciones gubernamentales e institucionales

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 238.

³⁸⁵ Gadamer, 1998, *op. cit.*, p. 54.

para el beneficio de los ciudadanos. Además, también se pronuncia por la libertad de expresión que se encuentra íntimamente ligada con el interés de enterar a los otros de los sucesos y hacerlos partícipes. Se habla de la parte política puesto que es a quienes se crítica, exponiendo sus acciones como inadecuadas e incorrectas en pos del beneficio de la sociedad.

Pero ¿qué es la mentira y manipulación en el uso político? ¿Cuáles son los resultados o qué se busca con ellas en la política? Para responder a estas interrogantes se puede consultar una vez más a Ávalos: “la lógica de la mercancía desarrollada como dinero y éste como capital, nos autorizan a pensar en una *política de valor de cambio* como el modo de ser político de la época moderna”³⁸⁶. En la actualidad lo importante es el dinero y lo que puede conseguir.

La política, en una sencilla explicación de Ávalos, “es la actividad específicamente humana con la que los sujetos deliberan a fin de elegir aquello que ha de determinar su vida en común”³⁸⁷. La vida en común es la social, es un país completo, en el caso de Leñero es México y en el caso de Boal, Brasil; es la toma de decisiones y el ejercicio de las mismas. Al realizar una confrontación con la actualidad y con el texto *Nadie sabe nada* se observa que la política ya no es una deliberación, más bien es una imposición de acción que está determinando la opresión de la sociedad.

Esta observación es la que encontraron Leñero y Boal en sus respectivos análisis y construcciones teatrales, las sociedades mexicana y brasileña estaban siendo gobernadas a través de una política falta de ética, más bien su interés era la ganancia económica por lo cual oprimían a dichas sociedades a través de la censura, la violencia, la mentira y el asesinato, todo bajo un marco de legalidad.

Con estas observaciones, se puede ir construyendo una reflexión crítica a partir de una obra teatral, puesto que el autor tenía una experiencia propia frente a la realidad y la vació en su escrito para así acercarla a los espectadores e invitarlos a pensar y repensar en ella. ¿Pero acaso una obra de teatro, una ficción basada en la realidad

³⁸⁶ Ávalos, *op. cit.*, p. 176.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 54.

puede provocar una reflexión ética para el espectador? Gadamer puede ayudar a contestar: “El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento”³⁸⁸.

Gadamer dice que el arte puede hablar y decir algo que haga reflexionar, claro está, como se ha descrito en el capítulo anterior, el dramaturgo debe tener un compromiso por expresar temas relevantes de la sociedad y en el caso concreto de *Nadie sabe nada* lo que se dice es una exposición de un comportamiento institucional y gubernamental que no está funcionando en beneficio de todos.

Leñero expone que la sociedad vive oprimida por un mal que se encuentra adherido al sistema político: la mentira, la cual está presente en todas sus modalidades y es usada para contraatacar cualquier síntoma de confrontación al sistema establecido, a su vez, es un halo que semi esconde las acciones de resolución del gobierno. Otro enemigo que se desprende de esta forma de conducción es la censura, en este caso para evitar que se diga algo de tal forma que nadie lo escuche.

Justo en lo anterior se puede regresar a las reflexiones de Gadamer sobre este punto del lenguaje, pues decir lo que *no* es forma parte de la conversación, del diálogo, de externar algo para el otro: “la capacidad para el diálogo es un atributo natural del ser humano. Aristóteles definió al hombre como el ser dotado de lenguaje, y el lenguaje se da sólo en el diálogo [...] el lenguaje sólo existe en la conversación”³⁸⁹.

Ahora bien, qué tiene esto que ver con lo que se dice en la política, sí bien el ser humano puede comunicarse opta por no hacerlo a pesar de que hable con sus iguales, es decir, no escucha al otro, lo nulifica y sólo le importa sus necesidades individuales. Gadamer concluye que la incapacidad para el diálogo es más lo que hace alguien que se niega a aceptar las ideas del otro³⁹⁰.

³⁸⁸ Hans-George Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p. 24

³⁸⁹ Gadamer, 1998, *op. cit.*, p. 203.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 210.

Regresando a la situación que Leñero expone en su texto, se observa que las instituciones y el gobierno no escuchan a la sociedad, no prestan atención a las necesidades de las personas, las oprimen y las convierten en nadie. Así las nulifican no sólo como seres pertenecientes a la sociedad sino también como humanos.

Boal creó una metodología donde la sociedad escuchaba y veía lo que pasaba en la escena, luego subía a la misma y actuaba, es decir, hablaba, se expresaba, se confrontaba y reflexionaba sobre lo expuesto. También se encuentra en esto la importancia de la comunicación de la que habla Gadamer. No se puede ser ético si no se presta atención a lo que el otro dice, y este otro debe dejar sentir dentro de sí la necesidad de hacerlo.

Aunque la realidad es distinta, no hay una conversación, en el ejemplo que Leñero coloca con sus personajes de la funcionaria Mayor, Moctezuma Peón o incluso la única llamada del presidente que el público puede observar en escena, se muestra que no hay diálogo, hay órdenes, hay encomiendas algunas brutales; pero una conversación real no existe.

El taquero va a pedir una solución a las oficinas gubernamentales, los auxiliares A y B pasan a su lado, le hacen preguntas, lo sientan, vuelven a preguntarle, lo dejan solo³⁹¹. Es un juego despiadado de la burocracia, el personaje tiene una necesidad, que arreglen su negocio para poder trabajar; sin embargo, los auxiliares pasan el tiempo haciendo otras cosas, lo ignoran. No se escucha al otro, se le nulifica, se le oprime, se le deshumaniza ya no tiene un valor importante o mejor dicho no lo tiene para los auxiliares quienes representan a las instituciones gubernamentales.

Gadamer puede aportar más a esta reflexión “la cuestión de la incapacidad para el diálogo se refiere más bien a la apertura de cada cual a los demás y viceversa para que los hilos de la conversación puedan ir y venir de uno a otro³⁹². Aplicando esta reflexión al texto de Leñero, los auxiliares son incapaces de dialogar, no existen

³⁹¹ Leñero, 2014, *op. cit.*, p. 259.

³⁹² Gadamer, 1998, *op. cit.*, p. 204.

esos hilos para ir y venir en una conversación con el taquero, por lo cual le mienten diciéndole que lo atenderán pronto, y ese “pronto” no llega.

Otro problema expuesto, y vivido en carne propia por Leñero, es la censura, el hecho de callar voces y de nulificar palabras que expresan ideas y necesidades. En el texto *Nadie sabe nada* el gobierno extorsiona, violenta, viola y asesina para evitar que los documentos extraídos de la oficina presidencial se hagan públicos.

La censura también es parte de la manipulación, no se permite que la sociedad se entere de lo que ocurre, orillándola a ser ignorante para así no reclamar nada. Todo ello para conservarse en el poder, para seguir enriqueciéndose, para no tener oponentes, para ser los opresores en un sistema que permite oprimir a los demás olvidando que también tienen el mismo valor como humanos.

3.2.3.1 La política en *Nadie sabe nada*

Gadamer dice “la esencia de todo arte consiste [...] en que ‘pone al hombre ante sí mismo’. También otros objetos de la naturaleza, no sólo figuras humanas, pueden expresar ideas morales en la representación artística”³⁹³, es de suma importancia hacer énfasis en esa confrontación del ser consigo mismo.

La política es un encuentro de ideas morales, de reflexiones éticas o al menos es lo que se esperaría para que se desarrollara de una manera adecuada; sin embargo, en el texto de Leñero, se observa un comportamiento ajeno a esto de quienes la ejercen. La situación es ¿por qué? ¿acaso la política no tiene ética hoy día?

Ávalos explica: “ética es una palabra que alude al examen de las acciones, no de los simples movimientos. Una acción o praxis implica una deliberación que se traduce en una voluntad”³⁹⁴, esto quiere decir que se es ético cuando se es consciente y responsable de cada acción por hacer, haciéndose y ya hecha.

En la política hay toma de decisiones, hay acciones y ejecuciones, por lo cual se esperaría un compromiso ético; pero no ocurre. En el texto de Leñero se puede

³⁹³ Gadamer, 1977, *op. cit.*, p. 82.

³⁹⁴ Ávalos, *op. cit.*, p. 44

observar a los agentes, a los ayudantes, a Moctezuma Peón siguiendo el movimiento, es decir, llevando a cabo las órdenes sin detenerse a preguntar si lo que están haciendo es correcto o al menos de dudoso proceder.

Ávalos avanza en su reflexión que está muy *ah doc* con este análisis; existe una separación entre ética y política, la tarea principal de los gobernantes es acceder al poder y conservarlo recurriendo a veces a la fuerza, la coerción o la represión³⁹⁵. Se puede observar que esta descripción también aplica en *Nadie sabe nada*, lo importante es estar en la cima y mantenerse ahí, el fin es ostentar el poder.

Si se retoma la definición de Ávalos sobre política como “la actividad específicamente humana con la que los sujetos deliberan a fin de elegir aquello que ha de determinar su vida en común”³⁹⁶, se puede encontrar una correlación entre ética y política. No pueden separarse ya que deliberar es reflexionar y al hacerlo sobre las acciones se efectúa un trabajo ético.

Leñero observa que las acciones de los que deben de buscar el bienestar en común no son éticas, es decir, su modo de conducirse no está sustentado en un ejercicio de reflexión, simplemente actúan por conveniencia individual, quedando la vida en común al margen de las decisiones y acciones. También Boal realizó una denuncia hacia la política pues no tomaba en cuenta a los oprimidos.

Los que ostentan el poder fueron vistos por parte de estos teatristas como entes que debían ser transformados y esto sólo ocurrirá si los oprimidos toman conciencia de su situación, la reflexionan, la analizan, la comparan para poder proponer soluciones y llevarlas a cabo. Es una correlación interesante que entra en comunión entre el dramaturgo mexicano y el director brasileño: la búsqueda de la participación social para el cambio de paradigma, un compromiso social por el encuentro del bienestar común, una ética basada en el intercambio y exposición de los hechos, a partir de observar y proponer sobre lo que se ha *desocultado*.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 84.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 54.

3.3 Boal y Leñero en la búsqueda de la conciencia y el involucramiento del público para los problemas sociales

El teatro es un espacio de comunicación donde lo más importante es participar actuando o espectando siempre dentro de un diálogo. Gadamer sabía que el lenguaje es de suma importancia para el hombre y en este caso, el teatro al ser producto de la humanidad le otorga una relevancia primordial.

Por lo cual para contrarrestar los problemas sociales se debe de usar el lenguaje de una manera adecuada ya que, como se ha visto, “el lenguaje humano no expresa sólo verdad, sino ficción, la mentira y el engaño [...] La desocultación del ente se produce en la sinceridad del lenguaje”³⁹⁷. Por ello surgen los problemas, ya sean los ocultamientos o las manipulaciones que en ambos casos tiene repercusiones graves para la sociedad.

Cabe recordar que “la incapacidad para el diálogo [ocurre cuando] alguien que no se presta al diálogo o no logra entrar en diálogo con otro”³⁹⁸ ejerce un pseudo diálogo para conseguir un bienestar propio. Aplicando esto a *Nadie sabe nada*, salvo sus pequeñas excepciones, todos son incapaces de entablarlo, tanto las instituciones como los mismos integrantes de la sociedad. Pero qué pasaría si además de ser espectadores de esta pieza teatral, se volvieran espect-actores, es decir, participaran del ejercicio escénico para profundizar la reflexión.

Lo siguiente es complejizar el discurso dramático de Leñero para ahondar en el trabajo de la metodología de Boal, o quizá es al revés, tomando en cuenta los ejercicios boalísticos se exponen los problemas suscitados en Leñero. Lo importante es el punto de encuentro de ambos trabajos: la ética en el teatro.

3.3.1 Los argumentos éticos de Boal para hacer teatro

El teatro tiene una relevancia para la creación de conciencia, al ser parte del arte se maneja en un ámbito de reflexión, de estudio, de búsqueda, de compromiso, lo que

³⁹⁷ Gadamer, 1998, *op. cit.*, p. 53.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 209.

lo lleva a tocar la parte sensible del ser humano: “El arte es ‘posible’ porque, en su hacer figurativo, la naturaleza deja todavía algo que configurar, le cede al espíritu humano un vacío de configuraciones para que lo llene”³⁹⁹.

En este caso, se habla del teatro hecho por Leñero o por Boal quienes sienten un profundo compromiso con el ser humano que está organizado dentro de una sociedad, la cual necesita ser estudiada y analizada para mejorar su nivel de vida.

El público ya observó la puesta teatral *Nadie sabe nada*, ahora le toca el turno de actuar. La participación de este individuo se basa en su comprensión de lo que acaba de ver en escena, se apela a su análisis, a su asimilación del conflicto, a su participación. Todo lo anterior ocurrirá porque se estableció un diálogo con él, se puede decir que el actor le comunicó un mensaje, le puntualizó una situación y le señaló un conflicto. Por lo cual se vería a sí mismo en él, despertando así su criterio.

El énfasis puesto en la metodología de Boal es sobre la comunicación, se le entrega al espectador una situación para que éste la intérprete a partir de su experiencia, dándole un resultado conciso y real de lo que vive como ser humano, es un trabajo hermenéutico que se lleva a la acción en una interpretación escénica con la finalidad de llevarlo a la práctica en el ámbito social.

La sociedad que está transformada en espect-actor no se encuentra sólo viendo la pieza teatral, está participando en esa construcción de soluciones puesto que “el espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que *participa* en el juego, es parte de él”⁴⁰⁰. Esto es un trabajo cognitivo, sensorial y emotivo, el espect-actor absorbe la pieza teatral a través de sus poros, de sus sensaciones, con sus ojos y todo su ser. Le da opciones, le deja imaginar, le deja crear, no es una imposición es una invitación a pensar:

‘La poesía es más filosófica que la historia’. Pues, mientras la historia tan sólo narra lo que ha sucedido, la poesía cuenta lo que siempre puede suceder.

³⁹⁹ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós/ I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991, p. 22.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 32.

Nos enseña a ver lo universal en el hacer y padecer humanos. Y como lo universal es claramente tarea de la filosofía, el arte es más filosófico que la ciencia histórica, dado que dice lo universal⁴⁰¹.

El calificativo *filosófico* que le da Gadamer a la poesía y por consecuencia al arte escrito encierra un valor sumamente profundo en el quehacer escénico, es una invitación a usar la cabeza, a conflictuarse, a preguntar, a no estar de acuerdo. En palabras de Ávalos el lugar de la filosofía es:

Ser la conciencia que pregunta, que inquieta, que molesta, pero no para dar consejos sino para estar a la altura de la dignidad del sujeto, pues de lo que se trata es de que el ser humano piense, reflexione, se confronte, y luego asuma su libertad y tome decisiones de las que se pueda hacer responsable⁴⁰².

Boal aspiraba con su metodología a la libertad del oprimido, a que pudiera obrar libremente, a que tuviera control de sus acciones para hacerse responsable de ellas y de sí mismo, todo a través de pensar, de confrontarse con su realidad, con sus estatus, con su realidad y sus problemas. Entonces el halo filosófico del que hablaba Gadamer que tiene el arte, se cumple en el *teatro del oprimido*.

El público es el ente primordial del cambio, es quien debe de realizar una transformación de su ser, se ayuda del arte que lo hace reflexionar para tener una nueva visión de lo que puede hacer, a ver las cadenas que lo oprimen y lo invita a deshacerse de ellas mediante una resolución que surge de sí mismo. No se espera que otros vengán a liberarlo, el mismo debe de encontrar la salida a su situación.

Es un trabajo personal, pero a la vez en comunidad, personal porque cada uno realiza un trabajo cognitivo en búsqueda de la solución, comunitario porque entre todas las soluciones propuestas se puede encontrar la más adecuada.

Si el público participa de *Nadie sabe nada* observará problemáticas actuales que puede comprender de otra manera a través de los diferentes ejercicios boalísticos.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰² Ávalos, *op. cit.*, p. 26.

Lo que corresponderá a la sociedad será tomar los problemas, palparlos, concientizarse y *jugarlos* en escena para encontrar la solución, porque “jugar implica jugar con [sigo mismo y con el otro] [...] el espectador es participe”⁴⁰³ de ese juego.

El público tendría en el universo de la obra teatral escrita por Leñero un espacio de reflexión muy amplio donde los problemas se encuentran velados de la misma forma que se ocultan en la vida cotidiana, su misión sería desentrañarlos para encontrarles una solución que corresponda a su necesidad de liberación. Todo ello desde un paradigma ético, pues estarían reflexionando en sus acciones, a su vez que dialogaría entre sí para que el trabajo hermenéutico crease una visión más amplia de la realidad que desea reconstruir a partir del bien común.

Dicen algunos que *el texto es un pretexto*, más bien, en este caso en particular, el texto es un contexto donde la acción tiene su lugar y a su vez tiene un argumento para hablar con la sociedad de la que el dramaturgo ha observado su comportamiento y a la que invita a transformar para buscar una vida mejor.

3.3.2 Los argumentos éticos de Vicente Leñero al escribir teatro

El dramaturgo mexicano no dejó escrito un glosario de lo que era la ética; pero lo que sí dejó fueron textos dramáticos, novelas y reportajes donde exponía su punto de vista de la realidad humana. Entonces la misión a la que está invitada la sociedad es que se vuelva intérprete de esos textos, que profundice en ellos para así encontrar puntos de quiebre en pos de la transformación social:

La obra de arte, aunque se presente como un producto histórico y por tanto como posible objeto de investigación científica, nos dice algo por sí misma, de tal suerte que su lenguaje nunca se puede agotar en el concepto⁴⁰⁴.

Lo que una pieza teatral expresa es tan inmenso como las interpretaciones de cada persona; sin embargo, siempre tienen un punto de encuentro que es el marco referencial y contextual que el autor le otorga. En el caso de *Nadie sabe nada* los

⁴⁰³ Gadamer, 1991, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁰⁴ Gadamer, 1998, *op. cit.*, p. 321.

hechos son rasgos distintivos y de vital importancia para la interpretación, de igual forma la censura y la violencia son conceptos que enmarcan la pieza reforzando los usos ilegítimos que los políticos e instituciones emplean para la manipulación.

El texto y su resultado en escena son parte del proceso de comunicación que se establece entre humanos, los creadores escénicos y los espectadores, quienes dialogan sobre temas de interés, dejándose escuchar y escuchando al otro. Es una comunión de personas que hablan de ellas mismas al buscar el encuentro como seres humanos: “la capacidad de comprensión es así facultad fundamental de la persona que caracteriza su convivencia con los demás y actúa especialmente por la vía del lenguaje y del diálogo”⁴⁰⁵.

Gadamer remarca el lenguaje y el diálogo como base para su estudio y comprensión del mundo. El teatro es lenguaje y diálogo, son palabras, acciones y sensaciones que buscan llegar al oído, a los ojos y al sentir del otro para producir en él una respuesta. Se apela a que esté escuchando y continúe el diálogo. Y para que lo haga se le invita a través de textos que le entregan temas que le importen para que se identifique o encuentre un punto de colisión con lo que está viendo, que se le incomode, que se le moleste, que se le haga pensar.

El arte es conocimiento y la experiencia de la obra de arte permite participar de él⁴⁰⁶. El espectador vive una realidad establecida, por su situación de oprimido no puede observar más allá de lo tiene, es por ello que el conocimiento que el arte puede otorgarle es una bocanada de aire, es una manera lúdica y dinámica de entrar en contacto con situaciones que de alguna otra manera estarían fuera de su alcance.

El teatro desde su forma escrita es un compendio de conocimiento que dispara en el lector-espectador una invitación a pensar y pensarse más allá de su ahora: “Desde la perspectiva hermenéutica, el texto es un mero producto intermedio, una

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 319.

⁴⁰⁶ Gadamer, 1977, *op. cit.*, p. 139.

fase en el proceso de comprensión, tiene una posibilidad de comunicar un tema, los recursos semióticos para producir esta comunicación”⁴⁰⁷.

Es decir, el texto no es el fin, es el medio para establecer la ansiada comunicación, es el contexto para reflexionar sobre la humanidad y sus problemas, sobre las necesidades de cambio, sobre cómo se está realizando la vida y qué se puede mejorar. Dice Gadamer: “no dejamos atrás el texto, sino que nos dejamos introducir en él. Nos quedamos dentro de él”⁴⁰⁸.

Se genera una relación entre el lector-espectador y el dramaturgo, por lo que se llega a una interesante resolución: el teatro que tiene las características de invitar al público a ser partícipe de lo que se está reflexionado, fue concebido por hacedores teatrales éticos, quienes realizaron un trabajo previo de análisis y reflexión de lo que ocurría en su contexto. Ellos observaron que su actualidad se encontraba en punto crítico y decidieron actuar para contrarrestar esa situación.

Estos teatrístas se vieron en la necesidad de invitar a los oprimidos a repensarse como humanos, como personas y como parte de la sociedad; se dieron cuenta que la oportunidad de cambio sólo podría surgir si quienes padecían las injusticias eran quienes establecieran los lineamientos. Por lo cual la comunicación y el diálogo son de suma importancia para exponer lo que ocurre y despertar así la conciencia.

Como dice Gadamer “también la experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro”⁴⁰⁹, sólo puede existir este cambio sí se escucha.

⁴⁰⁷ Gadamer, 1998, *op. cit.*, p. 329.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 345.

⁴⁰⁹ Gadamer, 1977, *op. cit.*, p. 138.

3.3.3 La necesidad de la creación ética dentro del arte teatral

El teatro es un arte escénico donde se pueden conjuntar diversidad de disciplinas artísticas; es un universo de posibilidades donde el arte puede hablar de humano a humano. Es un sitio donde se reflexiona sobre la vida:

Gadamer aconseja alejarse de la visión del arte como obra cerrada y consolidada para aproximarse a otra visión, dinámica, en que la obra e[s] entendida como proceso de construcción y reconstrucción continuas. Desde este punto de vista la obra de arte nunca *ha sido* [,] sino que es, en continua transición, tanto para creadores como para receptores⁴¹⁰.

Esta eternidad del arte, por ende, del teatro, nos lleva a reflexiones continuas, o es lo que se esperaría. En el arte, según Gadamer se haya “la posibilidad de reconocernos a nosotros mismos”⁴¹¹, y eso ya es un trabajo de reflexión, de pregunta, un ejercicio filosófico. Porque reconocer significa que algo que ya se conoce vuelve a conocerse⁴¹², ese algo es el humano, es decir, el espectador que se piensa y vuelve a pensar dialogando consigo y con el otro.

Gadamer encuentra un significado interesante para el arte al verlo como una fiesta pues funge como “el lugar donde se recupera la comunicación de todos con todos”⁴¹³, eso es lo que se realizó a través del análisis sobre la metodología boalística aplicada a la dramaturgia de Leñero de este capítulo, incluso ambas por separado, el reencuentro con el otro y volver a escucharlo y a hablarle. Una forma de dialogar que genere resultados en la vida cotidiana.

Esta idea sobre la comunicación es tan profunda en Gadamer que expone que los productos del arte están sólo para hablarnos⁴¹⁴, es decir, la dinámica del arte es

⁴¹⁰ Rafael Argullol, “Introducción: el arte después de la muerte del arte”, en Gadamer *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, op. cit., p. 11.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹² *Ibid.*, p. 53.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹⁴ Gadamer, 1977, p. 85.

para comunicar, para entrar en contacto con el otro humano pues el arte está creado a partir de un humano, lo que da a entender que este de cierta forma *vivo*.

Se le habla a un ente vivo, al espectador que pertenece a la sociedad, por lo cual lo que se le dice es algo que está ocurriendo, que le está pasando para así cambiar su perspectiva de vida sobre ese hecho. Hay una necesidad de hablar de ello, no de banalidades ni de amarillismos, la apuesta es por cosas que les suceden a todos, cosas que viven que los imposibilitan como seres humanos.

El trabajo que se desea revelar en esta investigación es el abanico de posibilidades que existen dentro del teatro para comenzar un diálogo en pos de contrarrestar los problemas y vicisitudes de la sociedad actual. En términos específicos, lo que hace Boal es apelar a la conciencia de los oprimidos para que dejen de serlo y en Leñero es una invitación a la reflexión sobre la realidad que es ocultada por los opresores.

Estos teatristas depositan en el espectador la confianza de que encontrará la manera de continuar con el diálogo reflexivo, como dice Gadamer, se queda en manos del receptor lo que haga con lo que tiene delante⁴¹⁵; sin embargo, la responsabilidad de llenarle las manos de conocimiento de causa está en los artistas, ellos tomaron la decisión de compartirlo y compartirse como humanos.

El trabajo del artista, del arte y del teatro es una mezcla entre propuesta y apuesta, “lo maravilloso y misterioso del arte es [...] que abre un campo de juego a la libertad para el desarrollo de nuestra capacidad de conocer”⁴¹⁶. Es una manera distinta, fuera de lo común y a la vez complementaria de llegar a un conocimiento:

Ya que la experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico. Al contrario, el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia sólo podrá ser iluminada partiendo del *modo de ser de la obra de arte*⁴¹⁷.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 142.

Este modo de ser es la concepción que desde un principio tuvo el texto *Nadie sabe nada*, porque el dramaturgo le imprimió una necesidad por decir algo, por ser escuchado para entablar un diálogo comprometido con su sociedad. Boal por su parte sintió la necesidad de despertar mentes encontrando en el *teatro del oprimido* un espacio para hacerlo.

En este trabajo se conjuntó ambas necesidades para proyectar una ética necesaria en la creación, elaboración, producción y representación del teatro. El punto de encuentro es para qué sirve el teatro hoy día en un mundo donde todo es vendible, donde todo es dinero, hasta la política que se vende y vende, donde la mentira se compra y enseña.

Hay diferentes medios para llegar a la sociedad y compartirles conocimientos: la educación, la cultura, el arte, la ciencia, etc. El teatro es un posible medio, no es ni el definitivo ni el mejor; pero es uno que puede resultar eficaz si quienes lo realizan logran establecerse en un criterio ético para seleccionar que entregarán al público. Dice Leñero: “La conciencia es como una lámpara. Ninguno de ustedes baja a trabajar a la mina sin su lámpara, ¿no es cierto? Aquí arriba la conciencia es nuestra lámpara. Vamos usándola para luchar”⁴¹⁸. La misión de los artistas éticos es promover un diálogo con el espectador y en conjunto encontrar la solución a los problemas humanos.

⁴¹⁸ Secretaría de Cultura de México, *Vicente Leñero*, 8 de enero de 2016, 9:15-9:29, en: <https://www.youtube.com/watch?v=nJtvNizwAPE>, [consultado el 28 de diciembre de 2021].

Conclusiones

Al principio de esta investigación se planteó la interrogante: ¿Cuáles son los argumentos éticos que Augusto Boal y Vicente Leñero le asignan al teatro a través de sus reflexiones teóricas y obras dramáticas en el contexto histórico del siglo XX?, en ese sentido se consideran las siguientes conclusiones:

En el caso de Boal, la propuesta más reconocida de su aportación desde un punto de arte y conciencia es el *teatro del oprimido*, una metodología que muestra al fenómeno teatral como un espacio de transformación social al tener diversas herramientas de sensibilización y expresión haciendo partícipes en igualdad de condiciones creativas tanto al artista como al espectador, donde se facilita la transmisión y reconstrucción de información, sentimientos, sensaciones, ideas y emociones, para repercutir en el cambio de posturas y acciones con respecto a los diferentes paradigmas de la vida cotidiana.

El trabajo escénico del *teatro del oprimido*, está enfocado a crear conciencia de la realidad que vive la sociedad bajo sistemas opresivos llámense gobierno, industria, sistemas económicos o religiosos; no obstante, Boal no siempre presenta una propuesta de texto dramático estructurado más bien, insta a que sea modificado por espectadores y artistas.

Esta metodología teatral facilita la proliferación de emociones y reflexiones al promover que el público participe de manera directa en la escena, con el objetivo de que él sea quien experimente el planteamiento de las propuestas resolutivas a los problemas reales de su vida en el contexto social, de una forma lúdica y comunitaria.

La labor boalística persigue que los aspectos reflexivos detonados en el teatro tengan una repercusión en el actuar social de los espectadores que, inclusive puedan trascender hacia una transformación social para la cocreación de una realidad sin opresión, eliminando cualquier tipo de injusticia, con representatividad de todos los sectores de la sociedad, igualdad de géneros y libertad de acción en cada uno de los individuos.

En este sentido llegar a la transformación social, implica el reconocimiento del estatus actual, es en este aspecto donde se aborda la labor del teatro de conciencia donde busca que el público se observe a sí mismo para que examine las opresiones que le impiden su integración y vida armónica en la sociedad, de igual forma que se percate si también ejerce opresión sobre los demás con la finalidad de modificar su proceder. Este hecho es un encuentro ético dentro del teatro.

Uno de los puntos más acertados de la propuesta de Boal es la invitación al artista de que participe en el encuentro con el espectador, porque tanto uno como el otro forman parte de la misma sociedad, de esta manera se evitaría que los creadores escénicos se alejasen de las necesidades temáticas, estéticas y éticas del público. Es por ello que favorece a una reflexión ética que catalice su trabajo teatral dentro de un compromiso social en pos de la transformación de paradigmas no funcionales.

El *teatro del oprimido* también tiene un valor pragmático porque es un espacio donde se pueden establecer las condiciones ideales para la intervención de diversas voces que existen dentro de la sociedad. Se asume que en conjunto pueden encontrar las soluciones más adecuadas, por lo tanto, el diálogo facilita la conciencia de la opresión al igual que la construcción de propuestas de acción para combatirla.

Boal apela a la capacidad de crear conciencia en cada oprimido para encontrar la liberación espiritual, mental, emocional y corporal, lo que implica la transformación de los paradigmas con una posibilidad más integradora, el resultado será transformaciones personales y sociales más perdurables y de mayor impacto.

Existe un proceso en el *teatro del oprimido* al cual Boal denominó *humanización*, en donde la capacidad de la autocrítica es transcendental, además de un proceso racional derivado de ello, en el cual la persona puede observar las posibilidades que tiene para actuar cuando no está condicionada por un sistema opresor, dichas posibilidades no se alejan del marco ético porque se busca la equidad y la justicia de una manera inclusiva.

Un punto notable por su impacto en las personas, es el alcance directo que *el teatro del oprimido* tiene sobre ellas, porque al trastocar sensaciones y emociones se debe

de tener un conocimiento amplio de su manejo por parte de los artistas, esto a razón de no generar comportamientos exacerbados por el entusiasmo momentáneo en los espectadores que desemboquen en problemas más que en soluciones. Por lo cual se debe de tener una preparación tanto artística como psicológica para conducir a los participantes en la búsqueda de soluciones de una manera cuidadosa, atenta y respetuosa.

Los textos escritos por Leñero son la muestra de su necesidad por exponer la opresión de la gente, de revelar la realidad socio-político-cultural del país con el objetivo de efectuar un estudio consciente de las conductas morales de los integrantes de la sociedad. Es una crítica social en pos de la reflexión del comportamiento humano.

El autor le da especial consideración a la labor que desempeña la persona encargada de escribir las ideas, problemas y temáticas teatrales inspiradas en la realidad: el dramaturgo. Propone un modo ético para la creación escénica el cual resalta la importancia de la exposición de los hechos, donde la realidad no es ocultada, por lo tanto, la transparencia de estos, cobra relevancia como un camino inicial de la concienciación.

Así el arte escénico es un instrumento que permite a la población espectadora, empezar a “abrir los ojos” ante la realidad manipulada por el sistema, por lo cual se requiere que lo que se compartirá con el público obedezca a un riguroso trabajo de investigación, carente de contenido amarillista y de presiones de corte político generados dentro de la corrupción del sistema, evitando inclusive, sesgos producidos de la opinión propia.

La figura del dramaturgo también confronta al espectador consigo mismo, con el otro y con los problemas actuales, funciona como un catalizador para generar una nueva consciencia.

Asimismo, para Leñero, un tópico prioritario en su labor teatral es la exposición de los hechos tanto presentes como históricos, lo que le significa que el público observe en escena los datos, fechas, nombres, problemas y situaciones que han sucedido

o están ocurriendo en el plano político, social, cultural y económico del país. Esta exposición es la vía para que el espectador se percate de la realidad opresora a fin de crear su propia postura.

La obra de Leñero no se limita a reproducir los datos históricos, los antropológicos o duros, más bien, los incluye de manera cualitativa y cuantitativa, pero principalmente el propósito es generar la inspiración que a partir de universos ficticios donde el público pueda advertir lo que ocurre o puede ocurrir si se continúa viviendo en esos paradigmas morales. Es importante resaltar que el dramaturgo no aminora las problemáticas sociales colocando finales felices innecesarios o resoluciones gratificantes.

Se ha encontrado un símil ético entre el *teatro del oprimido* de Augusto Boal y la labor dramática de Vicente Leñero, ya que ambos buscan que el público se haga consciente del contexto opresor; los dos se inspiraron en la realidad política y social para generar una crítica reflexiva que permita que el espectador pueda actuar de tal forma que pueda percibirse como capaz de transformar el paradigma de injusticia y opresión.

En *Nadie sabe nada*, se realiza una exposición de la doble moral a través de la presencia de personajes clave bien estudiados con perfiles bien definidos, donde se muestra una confusión de comportamientos que resultan inadecuados e ineficaces porque no son ajustables para una convivencia social realizable, es decir, sólo se aplican de manera sesgada, donde se favorece a cierto núcleo de personajes dejando fuera a la mayoría de la población.

Nadie sabe nada es el producto de una reflexión sobre la necesidad de exponer la corrupción y el ineficiente manejo del poder en la sociedad mexicana, donde principalmente se retrata la manipulación de la información, la mentira y la censura como armas que las instituciones pueden emplear para mantener controlados a los integrantes de la sociedad.

En paralelo, el texto de Leñero y el *teatro del oprimido* hacen hincapié en la participación reflexiva de la población, ya sea pasiva siendo espectador o activa

siendo espect-actor, en las situaciones de corrupción, opresión y/o violencia. No por dejar la culpabilidad en el público, al contrario, la idea es provocarlo para que se dé cuenta de la capacidad de acción que puede tener en pos del cambio social. Es una búsqueda para despertar conciencias, desde la reflexión y el actuar crítico como preludeo para un actuar ético.

Boal y Leñero coinciden dentro de sus metodologías, en el diálogo como figura clave, donde cada uno de los implicados del fenómeno escénico es escuchado. La participación del público es necesaria en ambos planteamientos puesto que las resoluciones efectivas se forjan notablemente al escuchar las necesidades del otro, dando lugar a que las soluciones sean elaboradas por los espectadores.

Un aspecto más que comparten estos trabajos teatrales es la censura por parte de la esfera política que se hizo notar en la búsqueda de su eliminación e, incluso en la persecución del equipo teatral. Entonces se habla de que existe una repercusión concisa frente a las instituciones y el gobierno, por lo tanto, se debe de continuar presionando artísticamente para que se reestructure el sistema existente.

El teatro con compromiso social es un espacio que se ha definido a lo largo de esta investigación como un *divertimento ético*, porque invita a reflexionar y a analizar la realidad del espectador. Gracias a estas características, el público observa la escena a través de sus sensaciones y sentidos generando una respuesta emotiva y reflexiva, porque es trastocado por la información que se le ha otorgado para invitarle a repensar su situación actual. No es un simple entretenimiento, es una confrontación con el ser y su sociedad.

Se puede afirmar que el teatro es un medio que puede ayudar a transformar la realidad, no como la solución de todos los males, más bien es otra alternativa para que la sociedad pueda tener un espacio con opción a visiones plurales reflexivas. La escena tiene sus limitaciones; sin embargo, es un recinto para el diálogo, ya sea para difundir, exponer, cuestionar, responder o invitar. La escena es una herramienta útil que propicia el acercamiento mutuo entre el equipo teatral, la población espectadora y, por lo tanto, la sociedad, sobre lo que está ocurriendo, y que requiere atenderse.

Reflexiones finales

Hacer teatro de manera ética es el resultado de una reflexión sobre el actuar profesional y humano, no es sencillo pedir que cada artista haga este trabajo filosófico para después hacer un teatro ético, porque para llegar a este punto se debe de reconocer que no siempre el sentido crítico y de análisis forma parte de la vida no sólo de los artistas sino de la sociedad en general. Entonces ¿qué se puede hacer?

Primero que nada, el que se esté leyendo e investigando sobre este tópico es un punto de partida para la transformación. Los lectores de este trabajo han dialogado con dos formas de hacer teatro que buscan el cambio social. Lo siguiente, es aplicarlo a la vida, es decir, como espectador y/o artista, observar detenidamente que es lo que se consume o se encarna en el fenómeno escénico, ¿acaso se está invitando o siendo invitado a la reflexión?

He aquí un ejercicio incluso más sencillo, desde la comodidad del sofá cuando se prende el televisor o se navega en internet: cuestionarse ¿qué se está viendo? Sin darle mucha importancia a si es drama o comedia, si es verso o prosa, lo trascendente sería responder ¿el programa se queda en la persona el tiempo suficiente como tema de conversación inquietante que dé pie a comentarlo con alguien más?, ¿quizá la experiencia que resultó de observar dicha transmisión invita a una reflexión personal? o ¿sólo es un video que se quedará en el historial de búsqueda sin repercusión alguna en el propio historial de vida?

Como creador escénico, trabajar con ética no significa desechar lo que se ha hecho o se hace actualmente, más bien es darse cuenta del valor temático, ético y estético que representan las obras teatrales en las que se participa. Abogar por no eliminar los tópicos delicados y por no disminuirles la importancia e impacto real. Además de ser sumamente consciente de que se le habla a otro ser humano con quien se comparte la misma realidad.

El espectador también debe ejercer cierta presión sobre los espectáculos que ve, no debe conformarse con lo entretenido, debe de ser crítico, si ya ríe, lloró, gritó y

suspiró, ¿qué procede con ello en su ser? Tal vez no se levante de su sitio pidiendo revolución social, simplemente puede ser que un espectáculo escénico le haya hecho comprender una parte de sí que no había observado antes, pero que eso posiblemente sea un detonador para un cambio de comportamiento a favor del bien colectivo.

El teatro es una infinidad de oportunidades para hablar de la humanidad; es un espacio de diálogo y encuentro; sin embargo, la actualidad capitalista, globalizada y monetaria lo ha invadido, por lo que piezas teatrales que invitan a mantener los paradigmas de opresión, de distracción de la realidad, del consumismo, se han hecho comunes. La transformación social espera, pero con estos montajes no éticos no hay forma de darse cuenta desde el arte.

Así que después de leer este pequeño estudio es momento de observar la realidad, de ver que se está consumiendo como espectador y comenzar a exigir teatro reflexivo, uno donde se pueda vislumbrar a la humanidad como responsable de sí misma y de la naturaleza.

El teatro es parte del arte y de la vida. Puede ser utilizado como medio de enseñanza o como lugar de difusión. Puede mejorar las habilidades de comunicación de las personas. Puede transmitir tradiciones y costumbres. Es parte de la sociedad, por lo cual no se debería olvidar que le habla a la humanidad; un divertimento ético no antropocéntrico, consciente de su potencial de florecimiento, de generar cambios a favor la justicia social, la verdad, la inclusión, la equidad, la cocreación, el encuentro de la felicidad y la buena vida de todos-todas, el teatro puede ser un pequeño paso para encontrarlas.

Bibliografía

- Aristóteles, *La poética*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2005.
- Ávalos, Gerardo, *Ética y política para tiempos violentos*, introducción Torres, Marcelo, prólogo Alanís, Fabiola, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2016.
- Balerini, Emiliano, *Muere Vicente Leñero*, Milenio, Ciudad de México, 03 de diciembre de 2014, en: <https://www.milenio.com/cultura/muere-vicente-lenero>, [consultado el 01 de octubre de 2020].
- Baraúna, Tania y Motos, Tomás, *Pedagogía del Oprimido - Teatro del Oprimido, Perfil de Freire y Boal y propuestas prácticas del Teatro del Oprimido*, España, ÑAQUE, 2009.
- Bentley, Eric, *La vida del drama*, México, Paidós, 2004.
- Boal, Augusto, *El arco iris del deseo*, Barcelona, Alba Editorial, 2013 a.
- _____, *La estética del oprimido*, Barcelona, Alba Editorial, 2012.
- _____, *Juego para actores y no actores*, Barcelona, Alba Editorial, 2014.
- _____, *Teatro del oprimido*, Barcelona, Alba Editorial, 2013 b.
- Boal, Julian, "Por una historia política del teatro del oprimido", *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, enero 2014, pp. 41-79.
- Bujvald, Naftole, *Teatro*, México, Escenología, 2011.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Camps, Victoria, *Breve historia de la ética*, Barcelona, RBA Libros, 2017.
- Canales, Santiago y Fitzmaurice, Alejandro, "Vicente Leñero: un escritor universal, Entrevista realizada en Mérida, Yucatán, Méx., octubre de 1999", *La Revista Peninsular*, 15 de octubre de 1999, edición 521, en: <https://web.archive.org/web/20050831141700/http://www.larevista.com.mx/ed521/5216.htm>, [consultado el 28 de septiembre de 2020].
- Ceballos, Edgar, *Cómo escribir teatro. Historias y reglas de dramaturgia*, México D.F., Escenología, 2013.
- Centro de Estudios Históricos, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2017.

- 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.
- Collado, J. A., *Brecht, Bertolt*, Gran Enciclopedia Rialp, 1991, en: https://mercaba.org/Rialp/B/brecht_bertolt.htm, [consultado el 04 de abril de 2020].
- Concheiro, Luciano y Rodríguez, Ana, *El intelectual mexicano: una especie en extinción*, México, D.F., Penguin Random House, 2015.
- Coordinación Nacional de Literatura CNL (INBA) e Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura INBA, *Vicente Leñero*, Enciclopedia de la literatura en México ELEM (FLM), 06 ene 2011-29 ene 2021 09:49, en: <http://www.elem.mx/autor/datos/576>, [consultado el 9 de febrero de 2021].
- Corneta. Semanario Cultural de Caracas, *Teatro del Oprimido: El Legado de Augusto Boal*, 14 al 20 de mayo de 2009, no. 45, en: https://web.archive.org/web/20111122024941/http://www.corneta.org/no_45/corneta_teatro_del_oprimido_legado_de_augusto_boal.html, [consultado el 13 de marzo de 2020].
- De la Peña, Sergio y Aguirre, Teresa, *De la revolución a la industrialización*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Dos Santos, Theotonio, *Evolución histórica de Brasil. De la Colonia a la crisis de la “Nueva República”*, México, 1995.
- Eco, Umberto, “Sobre algunas funciones de la literatura” (9-23) en Eco, Umberto *Sobre Literatura*, México, Debolsillo, 2017.
- Ediciones Cal y Arena, *Vicente Leñero*, México, 2020, en: <https://edicionescalyarena.com.mx/autor/vicente-lenero/>, [consultado el 01 de octubre de 2020].
- Egri, Lajos, *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, México, Centro de Estudios Universitarios Cinematográficos, 2012.
- Equipo Hiedra, *¿Qué decimos cuando decimos teatro documental?*, Hiedra, 11 de septiembre de 2017, en: <https://revistahiedra.cl/opinion/decimos-cuando-decimos-teatro-documental/>, [consultado el 19 de noviembre de 2020].

- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, *Augusto Boal*, São Paulo, Itaú Cultural, 2020, en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4332/augusto-boal>, [consultado 14 de marzo de 2020].
- Escalante, Pablo, García, Bernardo, Jáuregui, Luis, Zoraida, Josefina, Speckman, Elisa, Garciadiego, Javier y Aboites, Luis, *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México, El Colegio de México, 2008.
- Fernández-Meardi, Hernán, “El teatro como compromiso social” en Flores, Alejandro y Salcedo, Hugo, (coordinadores), *Travesía dramática Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2019, pp. 21-28.
- Foster, Kenneth, *La programación de las artes escénicas. De la teoría a la práctica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de las Artes, 2008.
- Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, en: <http://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadelOprimido.pdf>, [consultado el 21 de marzo de 2020].
- Fundación para las Letras Mexicanas FLM, *John S. Brushwood*, Enciclopedia de la literatura en México ELEM (FLM), 12 septiembre 2017, en: <http://www.elem.mx/autor/datos/1170#:~:text=Naci%C3%B3n%20en%20Virginia%20en%201920%20y%20muri%C3%B3%20el,y%20un%20doctorado%20honorario%20en%20Letras%20por%20Randolph-Macon>, [consultado el 08 de febrero de 2020].
- Gadamer, Hans-George, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Introducción de Rafael Argullol, Barcelona, Paidós/ I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.
- _____, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.
- _____, *Verdad y método II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1998.
- González, Luis, *Viaje por la Historia de México*, México, Editorial Clío, 2009.
- González, Pablo, *De la sociología del poder a la sociología de la explotación: pensar América Latina en el siglo XXI*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores y Clacso, 2009.
- Gracida, Elsa, *El desarrollismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Granés, Carlos, *La invención del paraíso. El Living Theatre y el arte de la osadía*, México, Penguin Random House, Taurus, 2015.

Grupo Curiosfera, *Historia de Brasil*, 13 de febrero de 2020, en: <https://curiosfera-historia.com/historia-de-brasil/>, [consultado el 13 de marzo de 2020].

Hamnett, Brian. *Historia de México*, México, Akal Historias, 2a edición.

Herrero, Rosana, *Augusto Boal (1931-2009)*, en: <https://studylib.es/doc/8131894/augusto-boal---abacoenred-una-ruta-alternativa-popular-en>, [consultado el 24 de abril de 2020].

Hobsbawn, Eric, *Historia del siglo XX*, México, Crítica, Paidós, 2019.

Imaginario, Andrea, *Hiperrealismo*, Cultura Genial.com, 18 de enero de 2021, en: <https://www.culturagenial.com/es/hiperrealismo/>, [consultado el 07 de febrero de 2020].

INBAL, *Vicente Leñero, autor de una obra reveladora sobre México y maestro de generaciones de escritores y periodistas*, Secretaria de Cultura, Boletín No. 837, 08 de junio de 2019, en: <https://inba.gob.mx/prensa/12385/vicente-lenero-autor-de-una-obra-reveladora-sobre-mexico-y-maestro-de-generaciones-de-escritores-y-periodistas->, [consultado el 28 de septiembre de 2020].

Instituto Internacional del Teatro (ITI) Organización Mundial por las Artes Escénicas, *World Theatre Ambassador Augusto Boal (1931-2009)*, Futura Communication, 2016, en: https://www.iti-worldwide.org/es/augusto_boal.html, [consultado el 19 de marzo de 2020].

Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia Mexicana 1. La vida en México de 1940-1970*, México D.F., Random House Mondadori, 2013 a.

_____, *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*, México D.F., Random House Mondadori, 2013 b.

_____, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, México D.F., Random House Mondadori, 2013 c.

Juncker, Beth, “¿Qué pasa? Las relaciones entre el teatro profesional y la vida cultural de los niños” en Van de Water, Manon (editora), *Teatro para públicos jóvenes. Perspectivas internacionales*, México, Ediciones El Milagro, 2012, pp. 21-38.

Kenneth, John, *México bárbaro*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2020.

Leñero, Vicente, *Escribir teatro*, Introducción de José Ramón Enríquez, Ed. El Milagro, México D.F., 2013.

_____, “Nadie sabe nada”, en *Teatro completo II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 181-298.

_____, “Introducción” pp. 11-16 y “Nadie sabe nada (1988)” pp. 309-340 en Vicente Leñero, *Vivir del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Lonely Planet Global, *Historia de Brasil*, 2017, edición en español ©geoPlaneta, Avda. Diagonal 662 Barcelona, en: <https://www.lonelyplanet.es/america-del-sur/brasil/historia>, [consultado el 13 de marzo de 2020].

Macgowan, Kenneth y Melnitz, William, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Máxima, Julia, *Geografía de Brasil*, Características.co., etecé, 10 de marzo de 2020, en: <https://www.caracteristicas.co/geografia-de-brasil/>, [consultado el 14 de marzo de 2020].

Medina, Francisco, “El asesinato de Manuel Buendía un asunto de narcopoder”, *Agencia Al momento*, mayo 30 de 2020, en: <https://almomento.mx/el-asesinato-de-manuel-buendia-un-asunto-de-narcopoder-2/>, [consultado el 16 de febrero de 2021].

Miranda, Ángel, *La evolución de México*, México DF, Porrúa, 2008.

Moncada, Luis, *Así pasan...*, México, Escenología, Instituto Nacional de Bellas Artes y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

Motos, Tomás, *El Teatro del Oprimido de Augusto Boal*, Teatro del Oprimido, Máster en Teatro Aplicado, en: https://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2017/01/1Teatro_Oprimido_Master_TA_febrero_2017.pdf

Mouton, Stéphanie, *Teatro del/ de las oprimido/as*, La Hoja Blanca, 2015, en: <https://www.lahojablanca.com/teatro-del-oprimido>, [consultado el 16 de marzo de 2020].

Neves, Daniel, *Governo de Eurico Gaspar Dutra*, História do mundo, Rede Omnia, en: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/governo-eurico-gaspar-dutra.htm>, [consultado el 19 de abril de 2020].

Organización de los Estados Americanos, *Artículo 13 - Convención Americana sobre Derechos Humanos*, en:

<http://www.oas.org/es/cidh/expresion/showarticle.asp?artID=25&IID=2>, [consultado el 09 de marzo de 2021].

Páramo, Alfredo, “Vicente Leñero: Comunicador eficiente”, *Claroscuros en la educación*, Pálido punto de luz, Número 41, febrero 2014, en: <http://palido.deluz.mx/articulos/1625>, [consultado 9 de febrero de 2021].

Paul, Carlos, *Falleció Augusto Boal; el escenario como catalizador social, su doctrina*, La Jornada, 4 de mayo de 2009, p. 12, en: <https://www.jornada.com.mx/2009/05/04/index.php?section=cultura&article=a12n1cul>, [consultado el 24 de marzo de 2020].

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, España, Paidós Comunicación, 2015.

Ponce, Armando, “Prólogo” en Leñero, Vicente, *Periodismo de Emergencia*, México, Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

Quecha, Iván, *La Red Privada de Manuel Buendía*, ELUNIVERSAL.com.mx, Ciudad de México, 29 de mayo de 2008, en: <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/510673.html>, [consultado el 16 de febrero de 2021].

Quehistoria.com, *Historia de Brasil. Breve historia de Brasil resumida*, en: <https://quehistoria.com/america/brasil/>, [consultado el 13 de marzo de 2020].

Ramos, Moisés, *El teatro es inmortal, la tecnología no lo afectará*, Grupo Milenio, Puebla, 10 de mayo de 2014, en: <https://www.milenio.com/cultura/el-teatro-es-inmortal-la-tecnologia-no-lo-afectara>, [consultado el 20 de marzo de 2020].

Reynoso, Jenaro y Nava, Guadalupe, “Certidumbre y sorpresa en la historia: la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en el contexto mexicano de modernización neoliberal”, *Procesos Históricos*, Venezuela, Universidad de los Andes Mérida, núm. 30, enero-junio, 2016, pp. 21-37.

Sabugal, Paulina, “Teatro documental: Entre la realidad y la ficción”, *Investigación Teatral*, Vols. 6-7, Núms. 10-11, agosto 2016 - julio 2017, pp. 111-129.

Secretaría de Cultura, *Amor y crítica definen la obra de Vicente Leñero: Jaime Labastida*, Gobierno de México, 08 de junio de 2013, en:

<https://www.gob.mx/cultura/prensa/amor-y-critica-definen-la-obra-de-vicente-lenero-jaime-labastida?state=published>, [consultado el 23 de abril de 2021].

Secretaria de Cultura, *Vicente Leñero, un autor que ha abordado todos los géneros literarios con agudeza*, Gobierno de México, en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/vicente-lenero-un-autor-que-ha-abordado-todos-los-generos-literarios-con-agudeza>, [consultado el 28 de diciembre de 2021].

Sevilla, María, *Daniel Cosío Villegas, El hombre que puso a México en el tiempo del mundo*, El Financiero, 07 de febrero de 2019, en: <https://www.elfinanciero.com.mx/culturas/daniel-cosio-villegas-el-hombre-que-puso-a-mexico-en-el-tiempo-del-mundo>, [consultado el 03 de octubre de 2020].

Sofia, Gabriele, *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*, México, El gato en zapatilla, 2015.

TelesurTV, *50 años del Acta Institucional 5, la época más cruenta de Brasil*, 13 diciembre 2018, en: <https://www.telesurtv.net/news/acta-institucional-5-dictadura-militar-brasil--20181213-0020.html>, [consultado el 14 de marzo de 2020].

Videografía

Canal Once, *Historias de vida - Vicente Leñero (01/03/2017)*, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SGhOZlwUow8>, [consultado el 10 de febrero de 2021].

Fairstein, Cora, Cohen, Paula y Markel, Débora, *Tras las Huellas de Augusto*, VacaBonsai Colectivo Audiovisual, 15 de marzo de 2015, en: <https://www.youtube.com/watch?v=dVslx8OmE3k&t=1087s>, [consultado el 14 de marzo de 2020].

Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), *#10 cosas: Augusto Boal, creador del Teatro del Oprimido*, PUCP, 2017, en: <https://www.youtube.com/watch?v=YIKHm1AdxJw&t=271s>, [consultado el 18 de marzo de 2020].

Salmerón, Alicia, *La leyenda negra sobre las elecciones en México del siglo XIX. La importancia de estudiar y enseñar historia electoral como parte de una agenda ciudadana*, Badia Lerner, 13 de noviembre de 2020, en: <https://www.youtube.com/watch?v=bE4WS9EnL1A&feature=share&fbclid=IwAR1G>

zO6nSxJPYIk201HLyKnxoNNXKyYetFobEy233d8W8JfEH2syoELK2nQ,
[consultado el 19 de noviembre de 2020].

Secretaría de Cultura de México, *Vicente Leñero*, 8 de enero de 2016, 9:15-9:29, en:
<https://www.youtube.com/watch?v=nJtvNizwAPE>, [consultado el 28 de diciembre de
2021].