

Lo farsesco en el *Teatro invisible* y en algunas *performances* contemporáneas

Guilherme Delgado¹

Recibido: 16 de marzo de 2022 / Aceptado: 1 de junio de 2022

Resumen. El artículo presenta un análisis de la pervivencia de la farsa, un género originalmente medieval, en el Teatro invisible, de Augusto Boal, y en las performances de Yes Men y de Gianni Motti. La argumentación de este ensayo se vale de conceptos extraídos de la teoría sociológica de Erving Goffman –cuadro primario, clave y fabricación– que ayudan a comprender tanto la farsa medieval como sus apropiaciones contemporáneas. Asimismo, se reflexiona sobre las posibilidades políticas del uso hodierno de lo farsesco: junto a su fuerza política, se presentan grandes dificultades. En el ámbito de la lucha por la transformación social, emergen contradicciones en las patrañas que, al engañar sus receptores, los ayudarían a tomar conciencia de sus opresiones. En un ámbito más anárquico, las bromas farsescas oscilan entre quinismo y cinismo, la risa desinteresada y la egoísta, dos conceptos desarrollados por el filósofo Peter Sloterdijk.

Palabras clave: Farsa; Teatro invisible; Performance; Augusto Boal

[en] The farcical in the Invisible theater and in some contemporary performances

Abstract. The following article analyses the survival of the farce, a medieval comical genre, in Augusto Boal's Invisible Theater, as in performances made by Yes Men and Gianni Motti. This essay argues through sociological concepts proposed by Erving Goffman, exploring the relation between primary frames, keys and fabrications. This theoretical background is useful to comprehend the dramatical structure of the farce such as its contemporary appropriations. Furthermore, some concerns related to the consequences of farces nowadays are explored – their political force is undeniable, even though there are some problematical issues about their use in social situations. It sounds somewhat contradictory to help people recognize their own oppressed status through fooling them. In a more anarchic sphere, pranks tend to alternate between ancient and modern cynicism, uninterested and egoical derision, two concepts proposed by the philosopher Peter Sloterdijk.

Keywords: Farce; Invisible Theater; Performance Art; Augusto Boal

Sumario. 1. Introducción. 2. La farsa medieval y lo farsesco. 3. Lo farsesco en *el Mejor alcalde, el pueblo*. 3. El desarrollo del *Teatro invisible*. 4. *Frame Analysis*. 5. Lo farsesco y el *Teatro invisible*. 6. Otros dos farsescos: el *Yes Men* y Gianni Motti. 7. Conclusión. 8. Bibliografía

Cómo citar: Delgado, G. (2022) Lo farsesco en el *Teatro invisible* y en algunas *performances* contemporáneas, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 4, 67-75.

1. Introducción

Falsos documentarios, bulos, intervenciones en el espacio urbano, divulgación de informaciones falsas, construcción de personajes ficticios para lidiar con situaciones de la realidad...: son muchas las estrategias presentes en el arte contemporáneo que, constantemente, ponen en jaque la estabilidad de nuestra percepción y conocimiento del mundo. Siendo tantos, no habría de faltar una bibliografía que estudie, debata y catalogue estas obras, así como reflexione sobre su carácter estético-político, su relevancia y su cercanía a manipulaciones en otros ámbitos del poder.

El propósito de este artículo es añadir un abordaje más a esta temática, poniendo en cuestión la manipulación, la tensión verdad-mentira-ficción a través de la

clave del género farsesco. La farsa, de origen medieval, ha sido una forma de teatro en que los engaños están en primer plano, y puede ser útil para esclarecer algunos puntos respecto del arte hodierno. Para hacerlo, pondremos el foco sobre la construcción del *Teatro invisible*, de Augusto Boal. Y lo haremos por dos razones: la primera es por su indiscutible transcendencia en el campo del arte escénico y performativo en el mundo; la segunda es porque, en su trayectoria, la presencia de la farsa es constituyente de parte de sus elaboraciones artísticas.

Nuestra argumentación empezará por subrayar los rasgos fundamentales de lo farsesco en su origen, para entonces analizar algunos espectáculos de Boal, en especial, su adaptación de *El mejor alcalde, el rey*. Habiendo demostrado la utilización directa de los recursos dramáticos de las farsas, expondremos en qué tér-

¹ Universidad del Estado del Río de Janeiro. emaildeguilhermedelgado@gmail.com

minos estos han servido para la elaboración del *Teatro invisible*, amén de hacer un breve recorrido crítico por la historia de esta práctica entre algunas de las acciones teatrales del *Teatro del oprimido*². Como herramienta metodológica, nos valdremos de las elaboraciones teóricas del sociólogo Erwing Goffman, a través de su gran obra *Frame Analysis*. Por fin, esto nos permitirá expandir en cierto grado el debate hacia la relación entre las estrategias farsesca y cierto cinismo en el arte contemporáneo, lo que haremos a partir de comentarios sobre el colectivo artístico *Yes Men* y el *performer* Gianni Motti.

1. La farsa medieval y lo farsesco

La farsa es una modalidad de teatro cómico popular, surgida en la baja Edad Media, cuya especificidad en relación con el género cómico no está muy claramente delimitada ni por su temática ni por sus recursos dramáticos. A través de la definición del *Diccionario del teatro*, se pueden ver criterios algo subjetivos, que residen más en intensidades que en distinciones: “La diferencia entre la farsa y la comedia reside en el asunto (que en la primera, al contrario de la segunda, no necesariamente tiene que ser cercano a la realidad), en el método expresivo [...], en los ‘gags’ y recursos [...] y en el grado de intensidad conceptual...” [Gómez 1997: 305].

Aun así, desde el punto de vista formal, su utilización insistente de disfraces y otros ardidés explícitos por parte de algunos de sus personajes permite el uso del término farsesco para referirse a textos en que los personajes tienen deseos de orden material o sexual muy directos, ningún escrúpulo y un repertorio de estratagemas esperpénticas para lograr sus objetivos. María del Pilar Mendoza, que señala a la manipulación como principal característica de la farsa medieval, así la describe: “La manipulación en la farsa se materializa siempre a través del engaño basado en el recurso de la desinformación que modifica la percepción de la realidad del manipulado para conducirlo a un tipo determinado de actuación” [2004: 164]. Y añade que el personaje solamente lo logra por saber perfectamente cómo engañar o seducir a los otros: “Esta acción o manejo del hombre sobre otros hombres se realiza desde el perfecto conocimiento que tiene el manipulador de los principios somáticos, psicológicos y sociales de los sujetos a quienes pretende manipular” [169]. Así, lo farsesco contrapone los dos niveles extremos de la inteligencia, el más necio y el más astuto, y los relaciona: el que nada percibe y el que sabe hasta mismo cómo el otro se siente y reacciona³.

² Como es de amplio conocimiento, las principales lecturas del trabajo de Boal están basadas en el marco teórico brechtiano. Lo que es plenamente justificable, puesto que el propio director construyó sus reflexiones en el ámbito de la superación dialéctica de la estética de Brecht y en su adecuación al contexto social de Latinoamérica. Que este ensayo tome otra vía, por supuesto, no significa el rechazo de estos abordajes, sino la exposición desde otra tradición escénica posible, además de la confirmación de que el *Teatro del oprimido* es una práctica polisémica. Consultar la bibliografía para diversos análisis de Boal desde la óptica brechtiana.

³ Seguro que hay piezas (sean exactamente farsas medievales o textos con elementos farsescos) donde un manipulador, después de una victoria inicial, acaba por ser él el engañado al final, pero entonces lo

El segundo aspecto importante para comentar sobre la farsa es su papel político en el medievo. Por un lado, se acerca mucho más a los aspectos materiales del cotidiano, y así logra demostrar las condiciones y carencias presentes en la sociedad; por otro, la farsa hace parte de un abanico de rituales de inversión, en los cuales uno puede reírse hasta de los sacerdotes, nobles y poderosos, porque, al final, la orden va a ser restablecida y reiterada. Con todo, dentro de su corpus textual medieval, hay una cierta diversidad, como la notan Parussa y Smith:

Ciertas farsas son ‘máquinas para hacer reír’ y se resumen a trivialidades. Otras, empero, se acercan a las moralidades por su ton o conclusión [...] Si es seguro que la farsa visaba principalmente suscitar la risa, y que la gran parte de los misterios y moralidades tenían declaradamente propósitos morales o edificantes, los mejores dramaturgos sabían cómo captar la atención del público valiéndose de todos los modos de expresar los sentimientos... [2014: 309]

Además de las reacciones que las farsas medievales pudiesen proporcionar, el propio hecho de su proliferación en el periodo indica, como mínimo, que las burlas, por puro placer o mal intencionadas, no eran algo ajeno a la sociedad. Lo que comenta el folclorista Richard Tallman acerca de las narraciones es perfectamente extensible a la dramaturgia y a los actores:

Recuentos de bromas tradicionales en determinados grupos populares representan el ápice de un iceberg, cuya base es la propia tradición de hacer bromas (...). Invariablemente, el narrador se reconoce como parte de la tradición de las bromas, sea esta una costumbre que sigue existiendo, o que se practicaba en un momento pasado. [1974: 272]⁴

Seguramente, hay diferencias fundamentales en los efectos sociales de un engaño y de la representación de uno. La broma y el recuento/dramatización de la broma, o sea, la farsa, no tienen los mismos efectos. Así como acabamos de comentar sobre la diversidad de reacciones a la farsa medieval, que podrían ir desde el puro divertimento hasta el refuerzo de determinadas moralejas, es necesario observar también los matices en las patrañas en la vida cotidiana. Según Tallman, la existencia de bromas no es, necesariamente, un factor de disgregación social. Es verdad que este tipo de actividad puede producir animosidad, humillación y, por supuesto, prejuicios a los engañados; empero, también hay formas que operan como un factor de iniciación, integración o producción de cambios dentro de determinado subgrupo social [263]. Además, su presencia en culturas tan diversas indica que su papel es, probablemente, más complejo y constituyente de la organización social de lo que

que se ve es la inversión entre las posiciones de burlador y burlado, y no un equilibrio entre los ejes dramáticos.

⁴ El clásico estudio de Bajtín (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*), centrado específicamente en este periodo, ofrece muchos apuntes que corroboran este argumento.

⁵ Todos los pasajes de obras que no fueron escritas o traducidas al castellano en su edición apuntada en las obras de referencia son de nuestra traducción.

usualmente se cree: “Las bromas, sea como evento, sea como narración del evento, han sido un componente del equipaje cultural de la humanidad desde siglos” [259].

Los procesos que acabamos de describir, tanto en el ámbito de la vida social como en el dramático, raras veces fueron consciente y programáticamente elaborados con fines estéticos y políticos más específicos. Dentro del corpus textual de las farsas, ya en su pasaje hacia el Renacimiento, el primero en hacerlo explícitamente ha sido *La mandrágora*. No ocasionalmente, este fue uno de los textos que Boal dirigió antes de desarrollar sus más importantes aportaciones a la escena contemporánea.

2. Lo farsesco en el *Mejor alcalde, el pueblo*

En su producción anterior al *Teatro del oprimido*, en el Teatro de Arena, en São Paulo, Augusto Boal dirigió varios espectáculos, según él mismo, divididos en cuatro etapas. La tercera de estas (1963-66) fue la llamada “nacionalización de los clásicos”, en que fueron adaptadas *La mandrágora*, de Macchiavello; después *El Mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega; *Tartufo*, de Molière, y, por fin, el *Inspector general*, de Nicolai Gógol. Es bastante explícito el carácter farsesco de las dos últimas, sobre las cuales Boal apenas refirió que no hubo necesidad de hacer ningún cambio en el texto francés; respecto del ruso, no hay ningún comentario. También es explícita la dimensión farsesca en *La mandrágora* y, seguramente, la puesta en escena la ha tenido en cuenta, aunque a Boal le haya interesado subrayar una lectura política del texto escrito por Macchiavello, al que llamó de “el primer ideólogo de la burguesía” [1983: 192-193]⁶. Pero nos enfocaremos en la obra lopesca, que ha recibido alteraciones más profundas y que, al contrario de las anteriores, no es una obra de inspiración farsesca.

En *El mejor alcalde, el rey*, un villano, cuya prometedida había sido raptada por su señor, ruega por el auxilio del rey. Inmediatamente, el monarca exige del noble el fin de la infamia, pero, como este no le obedece, el rey se va al pueblo para intervenir directamente en la situación. Ante su presencia, el cruel noble recibe la pena de muerte, no sin antes casarse con la mujer que había capturado, lo que, en la medida de lo posible, recupera el honor de la dama. Para Boal,

Lope la escribió en cuanto la evolución de la Historia exigía la unificación de las naciones so el dominio de un rey. La obra exalta al individuo justo, que reúne en sus manos a todos los poderes, siendo generoso, bondadoso e impoluto. Si, en su época, la fábula era adecuada, para la nuestra y para el Brasil, habría el grave riesgo de que se transformase en un texto reaccionario. [1983: 193]

Así que, en la adaptación, de la cual también participaron Gianfrancesco Guarnieri y Paulo José, el título — *El mejor alcalde, el pueblo*— ya enunciaba de qué se iba

a tratar: “En la versión del Teatro de Arena, el villano, en vez de ser socorrido por el rey, toma su lugar [fingándose de monarca] y hace la justicia él mismo” [Campos 1988: 57]. Dramáticamente, el cambio produce una alternativa farsesca que era ajena a esta obra, aunque estuviese presente en los otros textos con que Boal trabajaba en aquel período. Pero hace aún más, porque altera el sentido de la historia, otorgando al farsesco la posibilidad de ser utilizado como herramienta para incentivar la revolución política deseada por el director. Si de esta pieza apenas hay comentarios, el caso está lejos de ser anecdótico, pues estará en el centro de una propuesta clave para Boal: el *Teatro invisible*.

3. El desarrollo del *Teatro invisible*

Fue en 1972, en Argentina, que el artista hizo las primeras performances del *Teatro invisible*. Este conjunto de escenas, parte del *Arsenal del teatro del oprimido*, eran realizadas en espacios públicos, debatiendo temas de interés colectivo, sin que las personas que no estaban directamente involucradas en la acción (actores y el director) supiesen que se trataba de una presentación. Estas escenas tenían un guion previo, base para cierta improvisación de acuerdo con el momento, tematizando pequeños conflictos entre dos o tres individuos, siempre con un trasfondo político. De acuerdo con Boal, la primera propuesta le había surgido ocasionalmente, consecuencia de las circunstancias del momento, que, por supuesto, no eran favorables, ya que el director estaba exiliado y era mal visto por las autoridades de Argentina, donde en pocos años también se sufriría con una dictadura militar.

Un actor tuvo la idea de presentar una escena como *Teatro invisible*, dentro de un restaurante: la escenografía era desnecesaria — ya estaba allí — ¿y la publicidad?, a las doce, el establecimiento estaría con aforo completo. Nadie se enteraría del estreno clandestino, la policía no los interrumpiría, tampoco se daría cuenta de que eran actores. Espectadores verían el espectáculo, sin verlo como espectáculo. Y yo asistiría al estreno con toda la tranquilidad. [Boal 2014: 339]

La espontaneidad de esta idea es discutible, puesto que el propio Boal relató, en el proceso creativo de *Arena les cuenta la historia de Tiradentes* (1967), haber ensayado algunas escenas en las calles, en un modelo muy cercano al que sería el *Teatro invisible*:

Estrenamos a *Tiradentes* en Ouro Preto, donde había vivido el héroe: antes de la función, hicimos algunas escenas de teatro casi invisible: los actores se presentaban en paradas de autobuses o en mesas de bares, con la indumentaria de los personajes, pero sin dar la impresión de tratarse de teatro, sino de realidad. Y los espectadores se espantaban oyendo sobre la insurrección, el no pago de impuestos coloniales, etc. Estupenda manera de ensayar... [Boal 2014: 179]⁷

⁶ En este mismo libro que citamos, hay un segmento enteramente dedicado a Macchiavello [86-101] y que, según Boal, estaba impreso también en el programa del espectáculo.

⁷ Hubo también un antecedente germánico, en los años 30 del siglo pasado, aunque difícilmente lo conocía Boal. Se intitulaba *Teatro*

Asimismo, hay que subrayar que, entre imaginar un personaje que pueda fingirse de rey para sanar injusticias y abusos, dentro de un contexto ficcional, y que los actores empezasen a asumir pequeños papeles en espacios públicos, generando conflicto respecto de ilegalidades o inmoralidades de la vida social, pasó menos de una década. Sin duda, la similitud entre ambos procesos señala esta transición como un desarrollo bastante natural en su trayectoria artística; no obstante, esta transformación trajo consigo grandes cambios a los cuales debemos dedicarnos.

En el universo farsesco, como ya subrayamos, muchos personajes son extremadamente necios y, por supuesto, están dispuestos a creer en cualquier falsificación o disfraz. Seguramente, esto no es válido fuera de este universo ficcional, así que la primera gran cuestión es cómo se logra engañar a la gente en un ambiente cualquiera, o sea, donde todas las acciones son evaluadas, aunque inconscientemente, de acuerdo con su nivel de credibilidad. Esta es una de las principales preguntas que se ha hecho el sociólogo Erving Goffman, cuya teoría resumiremos al máximo, para entender mejor lo farsesco y el *Teatro invisible*.

4. *Frame Analysis*

De acuerdo con su obra *Frame Analysis*, la experiencia social puede pensarse a través de marcos, esto quiere decir: límites que sugieren a cada uno, en cada situación social, cómo debe comportarse, qué se puede decir o qué se debe esperar de los demás.

Los marcos de referencia primarios varían en el grado de organización. Algunos son claramente presentables como un sistema de entidades, postulados y reglas; otros – la mayoría – parecen no tener una forma articulada visible, aportando sólo una tradición de comprensión, un enfoque, una perspectiva. Sin embargo, cualquiera que sea su grado de organización, todo marco de referencia primario permite a su usuario situar, percibir, identificar y etiquetar un número aparentemente infinito de sucesos concretos definidos en sus términos. Probablemente él no sea consciente de los rasgos organizados que tiene el marco de referencia, ni sea capaz de describir, con todo detalle, si se le pregunta, el marco de referencia, pero estos obstáculos no le impiden aplicarlo fácilmente y por entero. [23]

Así, una charla en una cafetería, una fiesta, el trabajo en una oficina o una caminata por un parque son marcos referenciales primarios, a través de los cuales uno crea expectativas y modos de aprehensión y dotación de sen-

tido de lo que le rodea. ¿Y la escena? para Goffman, las obras teatrales no están ancladas en un universo totalmente discrepante con la manera en que comprendemos las situaciones, sino que están basadas en una utilización especial de estos marcos, que se presentan en otra clave:

Me refiero aquí al conjunto de convenciones mediante las que una actividad dada, dotada ya de sentido en términos de un marco de experiencia primario, se transforma en algo pautado sobre esta actividad, pero considerado por los participantes como algo muy diferente. Al proceso de transcripción puede denominarse lo cambio o transposición de claves (*keying*). Con ellos se busca una analogía musical aproximada. [46-47]

Por lo tanto, el espectador de *Tartufo*, por ejemplo, disfruta del espectáculo porque comprende los marcos primarios —la vida familiar, las comidas, los sermones— y los ve en otra clave, ficcional. La ficción es uno de los grandes campos de la experiencia social donde nos encontramos habitualmente con un cambio de claves. Como esclarece Nathalie Heinich, al comentar sobre Goffman:

El dominio por excelencia de las claves es el juego, lo cual implica un incierto número de reglas y premisas: desfuncionalización, dramatización, discontinuidad, repetición, autodeterminación, posibilidad de cambiar de roles, ausencia de contingencias exteriores, señales introductorias y conclusivas. [2020: 11%]

La realización clandestina del *Teatro invisible*, que no se asume tal cual para sus receptores, no le permite estar dentro de este grupo. Si este se presenta como realidad, aunque no lo sea, no se está en un cambio de tono ficcional, sino en una forma de engañar a los otros. Y los engaños se encuadran en otro concepto, el de *fabricación*:

Me refiero al esfuerzo deliberado de uno o más individuos para manejar una actividad de modo que se induzca otros a formar una creencia falsa de lo que está sucediendo [...] las fabricaciones, al igual que las transposiciones de claves, requieren un modelo, el uso de algo que ya tiene sentido en términos de un marco de experiencia primario. Pero mientras la transposición lleva intencionalmente a que todos los participantes tengan una misma visión de lo que sucede, la fabricación requiere diferencias. [...] Obsérvese que para los que están en el engaño, al tanto de él, lo que sucede es una fabricación; para los enredados en él, lo que sucede es lo que está siendo fabricado. [Goffman 2006: 89-90]

O sea, el teatro y los engaños tienen en común su base en los marcos primarios, pero se distinguen así: en las escenas, todos los involucrados (actores y espectadores) saben estar en una alteración de su experiencia cotidiana y, en los engaños, algunos lo saben (los engañadores) y otros, que creen en lo que se les presenta como en la realidad, no (los engañados).

... las tomaduras de pelo suponen una falsificación de la actividad real, mientras que la escena teatral usa ma-

indirecto y las características que le señala la historiadora Silvana García son perfectamente adecuadas al *Teatro invisible*:

Algunos grupos buscaban formas camufladas de actuación, en vistas a esquivarse de la vigilancia policial. Le llamaban a esta forma de *Teatro indirecto*. Esa modalidad de activismo no daba indicios de tratarse de una presentación. [...] el presunto ‘espectador’ dejaba de ser parte del juego teatral y pasaba a la condición de ‘testigo’ accidental de un hecho supuestamente verídico. El teatro daba lugar a una forma subliminar de propaganda. Las tácticas del *Teatro indirecto* han sido siempre simples y han guardado semejanzas entre sí... [2004: 76]

teriales que son abiertamente transposiciones de claves – imitaciones claras de acciones dramáticas humanas – y el público no cree en momento alguno que lo que sucede allí arriba es la vida real [Goffman 2006: 143].

Centrándose en los aspectos limítrofes de la actividad artística, los cuales ayudan a esclarecer su propio sentido y modo de operación [2020: 84%], Heinrich tiene una posición similar a la que expusimos:

En términos goffmanianos, la hipótesis de la patraña consiste en cambiar el ‘cuadro’ de percepción y de tratamiento del objeto, convirtiéndolo de ‘clave’ de la representación artística en una ‘fabricación’, esta última destinada a engañar. Insisto que la ‘clave’ constituye una transformación del cuadro que, a la diferencia del ‘cuadro primario’, implica en una cisión entre espectadores y actores, de forma que los primeros son autorizados a mirar fijamente a los segundos, sin que se molesten; este es el caso de las ceremonias, puestas en escena, presentaciones de obras de arte, eventos deportivos, coloquios, etc. Mientras que la otra transformación del cuadro, que constituye la ‘fabricación’, tiene por particularidad implicar una cisión entre engañador y engañado, lo cual no es informado de la naturaleza del cuadro de interacción en cuestión: este es el caso de las experimentaciones con placebos, de las situaciones de espionaje, de los escondites y, por supuesto, de las patrañas [2020: 79%].

Asimismo, hay otro punto que merece ser destacado. Dentro del universo ficcional, es posible la existencia de engaños entre los personajes de forma análoga a un engaño en cualquier contexto. Volviendo a *Tartufo*, para los actores y espectadores, seguramente se está en una clave escénica, pero, entre los personajes, o sea, entre Tartufo, Orgón, Elmira, etc., sí que hay una fabricación. Si en la adaptación *El mejor alcalde, el pueblo*, el villano se disfraza de rey y obtiene la justicia, es porque engaña a los otros personajes, aunque no al público. En esta dirección, podemos decir que la dramaturgia farsesca es particularmente pródiga en fabricaciones, en engañadores y engañados. Estrategia que Boal, después de haberle puesto en escena en diversos espectáculos, la traspasó para su relación con el público. En el *Teatro invisible*, la fabricación que antes operaba un personaje en contra del otro, ahora se hace con el propio público.

Este movimiento es particularmente interesante por invertir el orden que supone Tallman: no se va de la broma a su recuento posterior, sino de su dramatización hacia una intervención en el espacio público. Son las claves descubiertas en la dramaturgia y en los procesos de construcción teatral que han conducido Boal a experimentarlas directamente en el cotidiano. Para esto, han sido necesarios cambios, tanto formales, como de orden político, estos últimos con una buena dosis de contradicciones.

5. Lo farsesco y el *Teatro invisible*

Sobre la forma, fue necesario alejarse al máximo de los modos de actuación farsescos, marcados por una “fuerte

teatralidad y una atención concentrada en el arte escénico y en la técnica corporal extremadamente elaborada del actor” [Pavis 1998: 205] y por su tradicional abandono de los “condicionamientos de la realidad y de la razón razonable” [Pavis 1998: 205]. Como los engañados no eran necios, sino cualquiera que estuviese presente, un máximo de realismo se hacía necesario, o sea, no debería haber un cambio de tono, para usar el término de Goffman. Las escenas necesitaban ser creíbles como realidad, pero con una dosis de provocación que produjera efectos en la audiencia involuntaria. Boal lo puso en palabras que no dejan de reflexionar sobre el clima de la época: “El *Teatro invisible* debe ser hecho con extrema precisión. Se deben tomar las mismas precauciones que se adoptaría, por ejemplo, para una acción clandestina. Cualquier error puede causar la destrucción de toda la escena” [1980: 89]. Hay que añadir que esta precisión se hace especialmente compleja si consideramos que las escenas eran improvisadas y que no era imposible que algún desconocido interviniera directamente. Las performances jamás debían asumirse, excepto en situaciones de emergencia, como los riesgos de prisión o agresión física.

Hay otro aspecto formal que se debe revisar. La ausencia de un final para las escenas del *Teatro invisible*, las cuales presentaban un conflicto que no necesariamente precisaba llegar a un desfecho dramático, dejando la problemática en el aire, parecen tener mayor potencial de provocar reflexiones o hasta acciones por parte de sus espectadores involuntarios. Seguramente, esto alejó a Boal de lo farsesco y de la tradición dramática como un todo, y lo acercó a otras prácticas artísticas contemporáneas en el ámbito de la performance, de las cuales él insistió en diferenciarse:

No se debe confundir el *Teatro invisible* con el *happening*, que es un hecho teatral insólito, caótico, en que todo se puede pasar, anárquicamente. Por lo contrario, el *Teatro invisible* utiliza un guion, una estructura conflictiva, puesto que pretende ser arte y, como tal, de forma sensitiva, una organización de determinados conocimientos de la realidad. El *Teatro invisible* tiene sí una ideología, pretende demostrarla y se vale, como todo arte, de los medios sensoriales. [...] el *Teatro invisible* presenta una visión de la realidad coordinada, organizada. No se trata de liberar energía teatral porque sí, sino con una finalidad predeterminada. [Boal 1988: 72-73]

Independientemente de si se acuerda con su evaluación de otras prácticas artísticas, aquí se presenta la recusa explícita a que su trabajo pudiese generar efectos intensos, pero de rápida combustión, justamente como en los rituales de inversión proporcionados por los *happenings*, y, como ya indicamos, por tantas farsas. El proyecto político de Boal no buscaba una pequeña venganza en el plano simbólico, un momento fantasioso en que los más frágiles pudieran acceder al poder, sino un cambio de régimen. Para tal, sería necesaria una gran tomada de consciencia por parte de los desfavorecidos, en la que esta energía escénica sería valiosa por subrayar la opresión: “las opresiones, cuando no son esporádicas,

son ritualizadas: es necesario visualizar estos rituales, tornarlos visibles. Para esto sirve el *Teatro invisible*”. [1980: 108]

Pero aquí empieza la paradoja, el deseo del director de revelar los juegos de fuerza presentes en la vida cotidiana se hizo a través de una práctica que fue escondida de los propios oprimidos. Había una contradicción evidente en el uso de la fabricación como herramienta de esclarecimiento. En la farsa, conforme vimos, la fabricación era una estrategia que buscaba la risa y producía transformaciones reversibles justo al final de las funciones. Obviamente, esto se aleja del deseo de una liberación efectiva de los oprimidos. En alguna medida esta paradoja sonaba como una amenaza al propio proyecto de Boal, que se ha expresado en los siguientes términos acerca de un programa que llegó a tener en un canal televisivo en Brasil:

En 1988, Cecília Thumim y yo dirigimos una serie de escenas de *Teatro invisible* en el canal de televisión *Manchete* [...] siempre recibíamos muchas cartas comentando a los temas [...] En el programa, yo siempre insistía que no se trataba de una variante del *Candid Camera*⁸. En el *Teatro invisible*, las piezas se desarrollan pese a que los espectadores no participen. Ellos, a su vez, no son obligados ni inducidos a entrar en escena: entran si quieren y en cuanto les dé la gana. Jamás hemos hecho nada que pusiera a los participantes en ridículo o que les hiciera revelar más de lo que deseaban. [2004: 26-27]

Que Boal necesitara reiterar que no estaba haciendo bromas con efectos cómicos comprueba la dificultad de utilizar la estrategia farsesca parcialmente o que su efecto final no sea la risa, sino la conciencia de la opresión. Esto no se puede resolver ni si los actores de las escenas son también oprimidos y deciden las temáticas, como insistió el director:

Son los propios oprimidos que deben decirnos qué les duele. Esta es la condición fundamental para el funcionamiento del teatro del oprimido. [...] Otra condición para que funcione es que los oprimidos ya posean el deseo de destruir la opresión. No se puede hacer teatro para exhortar los oprimidos a que se rebelen: ¡son ellos que tienen que liberarse! [1980: 101]

Que el teatro tradicional no funcionaba más como forma de estímulo, seguramente lo creía Boal, y justifica que haya abandonado, prácticamente, los medios de producción tradicional y empezado a construir otras alternativas escénicas. Con todo, su proposición de que son los oprimidos quienes pueden decir qué es lo que los oprime puede tener validez ante algunas estrategias del *Teatro del oprimido*, como el *Teatro-fórum*, pero, en el *Teatro invisible*, esta afirmación necesariamente está restringida a los actores que la realizan. Los espectadores involuntarios son tanto los engañados como aquellos a quienes nadie les ha preguntado si se sienten oprimidos y por qué. Aquí se vuelve a un punto funda-

mental de lo farsesco, que jamás logra ser exactamente democrático o socialista, porque siempre supone un engañador y un engañado, un poderoso (aunque por su astucia) y un oprimido (aunque por su necesidad). Por lo tanto, su utilización del farsesco en términos de movimiento político en el *Teatro invisible* está basada en una estrategia escénica que, esencialmente, no es capaz de lograr el efecto deseado por él, lo que nos parece más significativo que el embate acerca de la moralidad (o no) del *Teatro invisible*⁹:

¿El *Teatro invisible* es moral o inmoral? Es verdad que los espectadores no saben que se trata de teatro, por lo tanto, no saben que son espectadores. Pero no son forzados a intervenir. ¿El *Teatro invisible* es ficción o realidad? Creo que, moralmente, el *Teatro invisible* se justifica a depender del tema elegido. [Boal 1996: 20]

Tomar la temática como justificativa significa remitir una vez más a los actores y no a los engañados, así que el director permanece en la contradicción en la que ya estaba. Lo mismo es válido para su reflexión sobre la eficacia: “Para que esta acción genere efectos políticos, sería necesario, como ya lo he dicho, que cincuenta repartos la hiciesen quinientas veces” [1988: 143], que tampoco cambia la situación. Aunque fuese posible extender el *Teatro invisible* a estas cantidades, el problema permanecería, como ha permanecido en su versión televisiva citada anteriormente.

No obstante esa paradoja, es innegable que Boal estuvo verdaderamente comprometido con los cambios sociales y sus posteriores desarrollos escénico-políticos han llevado incluso a cambios legislativos¹⁰, lo que no se debe despreciar, en especial, en el complejo contexto institucional de Latinoamérica. Las propuestas que comentaremos ahora intentan escapar de los problemas enfrentados por Boal con lo farsesco, pero generalmente con el costo de pasar apenas el ámbito de la broma.

6. Otros dos farsescos: el *Yes Men* y Gianni Motti

Los mayores aportes a manifestaciones como el *Teatro invisible* han sido las performances capaces de engañar no a los transeúntes, sino a los medios de comunicación u otras estructuras del poder. Como ya hemos señalado, Boal tuvo un programa televisivo, pero esto no hacía más que documentar sus acciones; no era el propio universo mediático el que estaba en jaque. En consecuencia de una gran cantidad de obras que exploran estas rutas, nos dedicaremos solamente a dos que lo hacen con insistencia, en una serie de eventos variopintos: el grupo *Yes Men* y Gianni Motti.

⁹ La colocación de la cuestión en términos estrictamente morales es empobrecedora y pierde parte de las contradicciones que muchos de estas situaciones poseen. El propio Goffman comenta que algunas fabricaciones pueden ser bien intencionadas y hasta algo necesarias. Así como algunos de los ejemplos de fabricación de la antecitada Heinrich, como los placebos, pueden ser fundamentales para algunas investigaciones médicas, por ejemplo.

¹⁰ El trabajo de Boal como concejal y las estrategias del *Teatro legislativo* están descritas por él mismo. Ver la bibliografía final del presente artículo.

⁸ Programa televisivo estadounidense cuya versión española se llamó *Objetivo indiscreto*.

El primero consiguió crear una página en internet que, supuestamente, sería de la Organización Mundial del Comercio, lo que les proporcionó algunas invitaciones para eventos por parte de otras organizaciones más o menos distraídas y que no habían verificado la veracidad de las informaciones encontradas en web. Así, hubo algunas ocasiones, antes de ser percibido el bulo por la organización y denunciado, en que los artistas pudieron presentarse en su nombre. Y lo hicieron siempre con propuestas paródicas absurdas, en las que se sugerían cosas como crear un sistema en que los electores pudiesen hacer subastas por sus votos; que los ejecutivos usasen trajes especiales con una especie de inmenso falo hinchable con una tableta acoplada, de manera que pudiesen trabajar con más facilidad; o que excrementos humanos pudiesen ser reciclados como hamburguesas, reduciendo el problema del hambre en el mundo. Lo curioso es que sus audiencias, con excepción de un grupo universitario, no se escandalizaban y los trataban con total deferencia, a pesar de los absurdos sugeridos. Más allá de las patrañas, aquí la derrisión cómica de la farsa puede asumir su dimensión plena, incluso con sus referencias a la corporalidad¹¹, a pesar de que la eficacia sigue como una cuestión en debate. Como dice la crítica Carrie Lambert-Betty:

Aunque pueda ser placentera la lectura [sobre los hechos del grupo], o la visión del mundo de los que comparten de la política del *Yes Men*, el problema de estas correcciones por vía negativa es que ellas normalmente fallan en inspirar la revuelta. A pesar de las páginas paraficcionales¹² enojaren a las entidades tomadas como blanco, los discursos logran apenas la sorpresa divertida de sus primeras audiencias. [2009: 60-61]

Por un lado, estamos ante el mismo problema del *Teatro invisible*; por otro, el hecho de que las organizaciones internacionales sean tan fácilmente engañadas y que la OMC tenga tanto prestigio, hasta el punto de que uno de sus presuntos miembros esté libre para proponer cualquier afronta a los derechos o la razón más elemental, nos dice algo sobre la sociedad. En las farsas medievales, los engañados lo eran porque eran tontos; en el *Teatro invisible* de Boal, por su preocupación en no cambiar el tono de la escena ante el de la realidad cotidiana; no obstante, el *Yes Men* engaña a personas tan poderosas de forma tan descarada e increíble, que se hace la pregunta de cuán torpes son los participantes de estas cumbres económicas. Si “ser entrampado por una paraficción más que epistemológicamente desestabilizante es humillante” [Lambert-Beatty 2009: 82], sería cruel hacerlo con gente que vive en opresión¹³, pero con

los poderosos no se puede descartar que también se demuestra su capacidad de tener (o no) una comprensión mínimamente razonable del mundo¹⁴.

La acción de Gianni Motti (*ONU*, 1997), en la cual se pasó por embajador de la Indonesia en el Consejo de Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas, tomó la defensa de las minorías étnicas, generó un gran lío y, por fin, llevó a la suspensión de la sesión, fue en una dirección cercana a la del *Yes Men* y puede justificar las palabras del crítico Giovanni Carmine:

Por encima de todo, Motti parece aventajarse de su condición de artista – o de la ‘zona libre’ del contexto del arte y de los museos – para confrontar entre mundos paralelos que parecen irreconciliables. Empero, su actitud es la de un agitador o manipulador, cuyo objetivo final es una crítica constructiva al mundo donde vive. El arte de Gianni Motti no es meramente el análisis o la reproducción de la realidad, puesto que él participa activamente de la propia creación de la realidad, desvelando así los mecanismos perversos y surreales que la gobiernan. [en BANZ 2005: 41]

Empero, hay otras performances en las que es difícil tomar sus objetivos mínimamente en serio. En *Review* (2000), por ejemplo, el artista logró aparecer en diversas fotografías de un periódico de la ciudad de Lucerna, en variopintas situaciones, hasta que los lectores empezaron a quejarse con los periodistas de qué se estaba pasando. O en *Entierro n° 1* (1989), cuando publicó su propio obituario y fingió estar muerto en cuanto acontecía su supuesto cortejo fúnebre. Estas acciones del artista están más próximas de conducir lo farsesco hacia lo cinismo, que no es un concepto ajeno a la farsa medieval, con la condición de que lo entendamos en su dimensión antigua, procedente de Diógenes, como forma de valorización de lo corpóreo y de la inquietud constante. Esto fue llamado por el filósofo Peter Sloterdijk como “quinismo”:

El quinismo no puede ser una teoría ni tenerla; el quinismo cognoscitivo es una forma de trato con el saber, una forma de relativización, de ironización, de la utilización y de la superación. Es la respuesta de la voluntad de vida a aquello que la teoría y las ideologías le han hecho: en parte, un arte espiritual de la supervivencia, en parte, una *résistance* intelectual, en parte sátira, en parte ‘crítica’. [2007: 433]

Si esto puede ser verdad para el género histórico de la farsa, las utilidades de lo farsesco no siempre traen

¹¹ Son frecuentes, en las farsas medievales, los abordajes del cuerpo en su pura organicidad: las comidas, los excrementos, los deseos sexuales...

¹² La paraficción, concepto elaborado por la autora a través de otros marcos teóricos, tiene bastante en común con lo que hemos llamado de farsesco. Las eventuales diferencias pueden ser percibidas en la lectura de su artículo. Ver la bibliografía.

¹³ Eso ocurrió en otra acción del *Yes Men*, en que se hizo pasar por el responsable por una compañía que había hecho un gran daño ambiental en India y se negaba a indemnizar los afectados. Un miembro del grupo asumió el siniestro y sus consecuencias financieras en una

entrevista a BBC. Descubierta la farsa, la incuria del canal noticioso se ha puesto en claro, pero los pobres indios que creyeron en la noticia y empezaron a vislumbrar una mejora en sus vidas fueron terriblemente decepcionados.

¹⁴ Comentando la película *Borat*, el experto en estudios del humor, Elliot Oring llega a conclusiones análogas:

Esto es el problema del trabajo de Baron Cohen [actor y uno de los guionistas del filme]. Él se utiliza de personas comunes que no se saben engañadas, y que acaban apareciendo en una película cuyo propósito les resulta incomprensible. En general, los espectadores están más dispuestos a aceptar estas patrañas si sus blancos son figuras públicas. Probablemente, la aceptación es menor cuando se engañan personas cualesquiera. [2016: 27]

este quinismo y, muchas veces, arriesgan en llegar al cinismo moderno declarado, con el que Sloterdijk asocia a los poderosos:

La conciencia señorial conoce su insolencia específica: el cinismo señorial en el sentido moderno de la palabra, a diferencia de la ofensiva quínica. El quinismo antiguo, el primario, el agresivo, fue una antítesis plebeya contra el idealismo. El cinismo moderno, por el contrario, es la antítesis contra el idealismo propio como ideología y como mascarada. El señor cínico alza ligeramente la máscara, sonríe a su débil contrincante y le oprime. [...] *El cinismo señorial es una insolencia que ha cambiado de lado.* [2007: 189-190]

Por fin, es difícil considerar que las bromas de un artista como Gianni Motti son pura anarquía. También es un medio de vida en un mundo del arte que posee sus mercados, sus instituciones, y que lo ve como una asignatura artística de cierto valor simbólico, y por supuesto, también financiero. Motti se escapa de las contradicciones del *Teatro invisible* de concientizar de la revolución engañando a la gente, pero a partir del coste de un cinismo que oscila entre reírse de los poderosos y reírse para los poderosos, entre producir críticas corrosivas u oportunistas.

7. Conclusión

Lanzada esta mirada sobre el *Teatro invisible*, *Yes Men* y Gianni Motti, podemos llegar a algunas conclusiones que aportan al debate sobre algunos modos de intervención estético-política que están presentes en la escena contemporánea. En primer lugar, hay que reconocer la pervivencia de lo farsesco en el arte, más allá de su contexto medieval originario, no solo como forma de acción entre personajes dentro de una ficción, sino como estrategia utilizada deliberadamente por artistas. Reiterarlo significa percibir que no nos llegan solamente ecos de lo trágico o del drama burgués, como también de géneros que infelizmente sufren de un cierto desprecio teórico que oculta su relevancia en los debates actuales, como suele pasarse con las categorías cómicas. Además, una vez que las reflexiones sobre el presente también lanzan luz sobre los hechos pasados, la percepción de lo que lo farsesco presenta, a través de su trama de engaños y fabricaciones, elementos

básicos de nuestra comprensión de los acontecimientos en cuanto individuos insertos en determinada cultura, y, por lo tanto, con entendimientos inconscientes acerca de cómo se desarrollan las situaciones cotidianas y extracotidianas. El abordaje y las citas de Goffman y Heinich subrayan cuán complejas son preguntas como las siguientes: ¿de qué forma la gente se confunde o es engañada?, ¿cuáles son las condiciones para la invención de ficciones o de patrañas? etc. Cuestiones que seguramente reverberan también sobre cierto arte contemporáneo, que precisa ser entendido también en sus desafíos epistémicos y no apenas en términos de aceptación o rechazo. Como expone el sociólogo Néstor Canclini, en varios comentarios metodológicos que constituyen su libro *El mundo como lugar extraño*: “Por cada cien libros de comentarios y argumentos, hay sólo uno de descripción. Describir es estar atento al estado de las cosas en concreto (...) lo productivo de un punto de vista es que se puede modificar. Y también tener varios sobre un mismo objeto” [71-72%].

Asimismo, es necesario percibir las dificultades involucradas en el uso de lo farsesco con propósitos políticos. Como hemos visto, hay un doble riesgo. Ante los que se valen más abiertamente de lo farsesco como forma de producir risa y alguna anarquía, vemos el cinismo aparecer en su doble vía, como desafío al poder y sus instituciones, pero también como oportunismo; las farsas pueden, simultáneamente, desafiar y ser increíblemente rentables para algunos artistas. Ya dentro del campo que utiliza lo farsesco como herramienta de justicia social, antes de imaginar los eventuales buenos resultados, hay que darse cuenta de que se impone la paradoja de recurrir a la manipulación para ayudar, supuestamente, a los oprimidos. Ninguna de las dos vías escapa a determinados retos y tampoco ninguna logra superarlos por completo.

Expuestas estas cuestiones, creemos haber demostrado la existencia de otra vía de investigación crítica acerca de Augusto Boal y las performances de *Yes Men*, Gianni Motti y otros artistas que trabajan a partir de posibles variaciones del *Teatro invisible*. Lo que no significa, de ninguna manera, descartar la validez de las ya tradicionales lecturas en el ámbito posbrechtiano. Encuadrarlos junto a herencias, cuestiones epistémicas y políticas vinculadas a la comicidad y su comprensión como fenómeno sociológico puede conferir aliento a futuros debates o embates...

8. Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1998): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.
- Banz, Stefan (2005): *Shadows Collide with People: Swiss Pavilion of the 51st Venice Biennale*, Zurich, Contemporary Art Publishers.
- Boal, Augusto (2014): *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*, São Paulo, CosacNaify.
- (2004): *Jogos para Atores e Não-Atores*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- (1980): *Stop! C'est Magique!*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- (1983): *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- (1996): *Teatro Legislativo: versão beta*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- (1988): *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário*, São Paulo, HUCITEC.
- Campos, Cláudia Arruda (1988): *Zumbi, Tiradentes*, São Paulo, Perspectiva.
- Canclini, Néstor García (2014): *El mundo como lugar extraño*, Barcelona, Gedisa.

- Chesney, Luis *et al.* (2013): “Augusto Boal Revisitado”, *Teatro: revista de estudios culturales*, 26.
- García, Silva (2004): *Teatro da Militância*, São Paulo, Perspectiva.
- Goffman, Erving (2006): *Frame Analysis: los marcos de la experiencia*, Madrid, CIS.
- Gómez, Manuel (1997): *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal.
- Heinich, Nathalie (2020) : *La Cadre-Analyse d'Erwing Goffman: une aventure structuraliste*, Paris, CNRS.
- Howe, Kelly *et al.* (2019): *The Routledge Companion of the Theatre of the Oppressed*, New York, Routledge.
- Lambert-Beatty, Carrie (2009): “Make-Believe: Parafiction and Plausibility”, *October*, 129: 51-84.
- Mendoza, María del Pilar (2004): “La manipulación en las farsas medievales francesas”, *Revista de Filología*, 22: 163-173.
- Munder, Heike (2004): *Gianni Motti: Plausible Deniability*, Zürich, Migros Museum für Gegenwartskunst.
- Oring, Elliot (2016): *Joking Asides: the theory, analysis, and aesthetics of humour*, Logan, Utah University Press.
- Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Schutzman, Mady; Cohen-Cruz, Jan (2001): *Playing Boal: theatre, therapy, activism*, New York, Routledge.
- Sloterdijk, Peter (2007): *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela.
- Smith, Darwin *et al.* (2014): *Le Théâtre Français du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre.
- Tallman Richard (1974): “A Generic Approach to the Practical Joke”, *Southern Folklore Quarterly*, 38: 259-274.
- Yes Men (2005) : *Les Yes Men: comment démasquer l'imposture néolibérale en s'amusant un peu*, Paris, Découverte.