

LA « CONSCIÊNCIAÇÃO » DE PAULO FREIRE Y SU APLICACIÓN AL TEATRO *

La concientización, el método pedagógico de la liberación de Paulo Freire ha alcanzado proyección en toda Latinoamérica y en otras partes del Tercer Mundo. La importancia y popularidad de los escritos de Freire se deben al hecho de que por primera vez se ha metodizado la teoría de las distintas etapas en que se encuentra el oprimido en su esfuerzo liberador hacia su final toma de conciencia.

La influencia de Freire se manifiesta tanto en la esfera educativa (todo verdadero movimiento de educación popular en Latinoamérica ha sido afectado) como en el teatro pedagógico cuya meta es la educación del pueblo y la erradicación del analfabetismo. Otras manifestaciones teatrales contemporáneas, por sus etiquetas (« teatro de concientización », « teatro de los oprimidos ») y su orientación, también muestran influencias de Freire, aunque no se la admita abiertamente. Hay también obras dramáticas de mayor envergadura artística que aunque se estrenaron antes de que se popularizara la teoría de Freire coinciden con ella en la preocupación existencial de los autores por los problemas de la opresión. Las coincidencias se deben al impulso colectivo hispanoamericano de plantear cuestiones acuciantes, que son también las de todo pueblo inmerso en un mundo de opresión.

En este estudio nos proponemos utilizar la teoría de la concientización en el examen de una obra de teatro comprometido. No vamos a efectuar una descripción minuciosa del método, sino llamar la atención en las nuevas posibilidades. Creemos que nuestro estudio nos brinda un modo más eficaz de identificar e interpretar la situación opresiva en que se encuentran los personajes en su camino hacia la toma de conciencia.

Vale aquí advertir que la metodología de Freire no se limita sólo a la educación popular de la masa de marginados. Así lo ve tam-

* Este estudio es parte de un trabajo más extenso de futura publicación.

bién el prologuista de la edición en inglés del libro de Freire, *Pedagogy of the Oppressed*:

If, however, we take a closer look, we may discover that his methodology as well as his educational philosophy are as important for us as for the dispossessed in Latin America. Their struggle to become free Subjects and to participate in the transformation of their society is similar, in many ways, to the struggle not only of blacks and Mexicans-Americans but also of middle-class young people of this country.¹

La metodología liberadora tiene validez para todo ser oprimido, sin preferencia de clase social o edad y la opresión puede no ser económica. Ayudar a recobrar la autenticidad y la integridad del ser es la tarea que se propone tanto Freire como Francisco Arriví, el autor de la pieza teatral que vamos a estudiar, *Vejigantes*. En ella el estado de opresión es más de tipo cultural que económico y los personajes no son campesinos analfabetos sino miembros de la clase media portorriqueña.

Antes de pasar al estudio de *Vejigantes*, cabe resumir las tres fases de « conscientizaçãõ » de Freire: la *mágica*, la *ingenua* y la *crítica*. En cada fase, el oprimido antes *define* los problemas, después *reflexiona* sobre las causas y finalmente *obra*, es decir cumple las tareas concretas que supone la realización de los fines liberadores.

En la etapa mágica, el oprimido se siente impotente ante las fuerzas abrumadoras que no puede controlar. No hace nada para resolver los problemas; se resigna a su suerte o espera que ésta cambie. En la fase ingenua, el oprimido fácilmente define los problemas pero sólo en términos individuales. Cuando reflexiona, consigue sólo comprender a medias las causas. No logra entender las acciones del opresor y la totalidad del sistema opresivo. Cuando pasa a la acción, trata de comportarse como el opresor. Dirige su agresión hacia sus iguales (agresión horizontal) o su familia y a veces hacia sí mismo (intrapunición). En la etapa crítica de la conscientización, el oprimido alcanza un entendimiento más completo de toda la estructura opresiva.

Al considerar los obstáculos en su afirmación e integridad personal, llega a ver los problemas en términos de toda la comunidad. Logra también entender cómo se produce la colaboración entre opre-

1. Richard Shaull, « Foreword », en Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed* (New York, 1920), p. 10.

sor y oprimido para el normal funcionamiento del sistema opresivo. Reconoce su propia debilidad, pero en lugar de autocompadecerse, la reflexión lo lleva a tener más estima y confianza en sí mismo y sus iguales y a rechazar la ideología del opresor. La acción que sigue se basa ahora en la colaboración y en el esfuerzo colectivo. El oprimido se convierte en un ser activo que *hace* la historia. La identidad personal y étnica llenan la laguna dejada por la ideología del opresor.

Ahora bien, es obvio que los dramaturgos no siguen al pie de la letra las tres fases de concientización de la metodología de Freire. El teatro selecciona y condensa en mayor grado que la novela y enfoca los momentos más críticos de la vida de los personajes. En *Vejigantes* el autor se concentra en las fases avanzadas de la transformación de los personajes hacia su liberación final, y sólo en el fondo histórico que nos da en el primer acto, se perciben aspectos de la fase mágica de uno de los personajes.

En *Vejigantes* se plantea el problema racial de Puerto Rico. La obsesión inicial de la mulata Toña por tener hijos más blancos continúa en su hija Marta y acaba al impedirse el matrimonio de la nieta Clarita con un joven racista del Sur de los Estados Unidos. A Marta no le basta ocultar su pelo crespo bajo un turbante y camuflar su sangre africana en juegos mañosos; llega hasta la extrema indignidad de prohibir a su madre que se deje ver por el norteamericano. Clarita, transformada por los prejuicios del joven pretendiente que la ofenden personalmente, confiesa su verdadera herencia racial, lo que ahuyenta al joven definitivamente, evitando así otro matrimonio infuasto. Pasado el peligro, las mujeres deciden abrir su alma; llegan así a la raíz de sus angustias y aceptan la realidad racial portorriqueña.

El prejuicio racial contra la gente de sangre africana, iniciado en la isla por el europeo, no desapareció con la invasión cultural norteamericana. De paso vale enfatizar, sin embargo, que *Vejigantes* fue concebida y estrenada en los años cincuenta antes de que se consolidaran los movimientos emancipadores de los negros norteamericanos.

Freire describe así la invasión cultural: « Penetración en el contexto cultural de los invadidos, imponiendo a éstos su visión del mundo..., conduce a la inautenticidad del ser de los invadidos ».²

2. Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (Barcelona, 1971) pp. 198-199. Las citas de este libro se indican con el número de página que corresponde.

La visión que Bill, el joven norteamericano, y otros como él, imponen es que la mezcla de razas es detestable y que el negro es inferior. Es una visión que contradice en parte la forjada por la historia y la experiencia portorriqueñas.³

Marta representa la portorriqueña inauténtica que acepta esa visión aunque le causa muchos sinsabores. Freire añade que « cuando más se acentúa la invasión, alienando el ser de la cultura de los invadidos, mayor es el deseo de éstos por parecerse a aquéllos ». (p. 200) Marta manifiesta ese deseo. Quiere que su hija pase por blanca y pueda vivir como tal entre los blancos de los Estados Unidos donde quiere que vaya a establecerse con Bill, borrando así todo vestigio de su raza y su herencia cultural. Marta ha alcanzado la fase ingenua de concientización. Puede definir los problemas pero sólo en sus propios términos y en los de su familia. Su entendimiento de las causas es sólo fragmentario. Para ella la solución al problema racial es acelerar el proceso de « blanqueamiento ». Dirige su agresión hacia su madre humillándola al pedirle que no se deje ver por el norteamericano, y hacia sí misma al llevar turbante para ocultar su pelo crespo y al tener la casa a oscuras para que la luz del sol no ponga de relieve su tez morena (agresión intrapunitiva). Acusa a los portorriqueños por su modo de ser (agresión horizontal). Su deseo básico es ser blanca o, por lo menos, que lo sean su hija y sus nietos. Todo esto quiere decir que ha aceptado la ideología del opresor. Quiere asemejarse a él rechazando su cultura y su raza.

Su madre, Mamá Toña, en cambio ha llegado a la etapa de concientización crítica. Puede señalar como causas de los problemas que aquejan a su familia los errores pasados y el seguir pensando que la solución es sólo casar a Clarita con un blanco. Cuando Marta le asegura que todo se arreglará al casarse Clarita, exclama: « ¿Y su

3. La mezcla racial es un hecho irrefutable en la historia de la isla. Sin embargo, rechazamos la idea de que Arriví quiera mostrar que la fusión de razas en Puerto Rico fuera en el pasado espontánea. Toña, al dejarse seducir por el gallego, cobijaba la esperanza de casarse con un blanco y tener hijos más blancos que ella. Aunque no se puede desconocer que hubo una atracción física mutua, el deseo de Toña de una prole más blanca le facilitó la conquista al español. Cuando Caballero I le preguntó qué había soñado, Toña contestó: « del almíbar nació una niña más blanca que yo » (p. 223). Este sueño se convirtió en realidad al nacer Marta, más blanca que ella. Aunque los españoles mostraron menos reluctancia en la unión con mujeres de sangre africana, no siempre era esta unión consagrada por el matrimonio. Se siguió relegando a la mujer a un estado de inferioridad. Lo que no hubo en la isla después de la abolición de la esclavitud fue la segregación racial en el mismo grado en que se practicó en el Sur de los Estados Unidos.

conciencia? El matrimonio con tantas caretas puede amargar más que el pasote». ⁴ Mamá Toña colabora con Clarita en la acción liberadora del final del drama y el consejo a Marta comprueba su toma de conciencia:

Marta, hija... si quieres casar a Clarita con un americano comienza con probar su decencia, que algunos, como pasa con muchos puertorriqueños, no la tienen. Si los colores de la piel le sofocan el alma, hazle la cruz, porque alguien se ocupará de venderle el secreto del turbante... (p. 302)

Sin embargo, es Clarita la que más directamente revela el proceso de liberación enunciado por Freire. Su primer choque con la realidad acontece en la escena de la playa de Luquillo cuando Bill pone de manifiesto sus prejuicios no solamente contra los de sangre africana sino también contra la cultura portorriqueña que no permite segregación racial.

BILL Veo muchos blancos mezclados con negros... Esa mezcla echa a perder el encanto...

CLARITA Lo siento, Bill. Si piensas de ese modo, la playa de Luquillo se ha perdido para tales turistas. El pueblo puertorriqueño la disfruta desde hace años y no permitirá que lo excluyan. (p. 262)

Ofendida en su dignidad de portorriqueña, siente que Bill es distinto de lo que pensaba. Esta primera confrontación la ayuda a plantearse los problemas personales, su futuro en los Estados Unidos y su vida inauténtica, aunque a este punto todavía le falta el valor de decirle a Bill que ella tiene sangre africana. Luego, empieza a reflexionar sobre la causa de sus problemas: el haber aceptado la ideología opresora de la superioridad del blanco. En el último acto de la pieza, Clarita, transformada por la reflexión, confiesa a Bill que su madre tiene sangre africana. Después de la salida precipitada de Bill de la casa, Clarita siente la necesidad de descubrir más, de llegar al fondo de sus angustias. Para eso hacen falta el diálogo y la sinceridad: « Hablemos tranquilamente..., sin caretas..., con el fondo de nosotras mismas... » (p. 304) « vamos a estudiar esta situación desde el principio ». (p. 306) En esta búsqueda recibe la ayuda de Mamá Toña: « Pues la historia comienza con esta pecado-

4. *Teatro puertorriqueño* (Barcelona, 1968), p. 241. Las citas de esta antología se indican con el número de página a la que pertenecen.

ra en combinación con aquel oso de Galicia ». (p. 306) De la historia de su familia Clarita pasa a la suya:

De esos males nació yo, más blanca que todas. Pronto sufrí la pena de una vida rota por secretas fugas. Luego descubrí torturas parecidas en mucha gente portorriqueña... Un día me encariñé con un blanco... Alimenté una esperanza a medias... Apenas palpé el encanto lo vi convertirse en furia... en la monstruosa fealdad del odio irracional contra la piel... Me convencí entonces cuánto se me hacía imposible vivir contra ustedes... Es que nos pertenecemos... una savia común pasa de conciencia a conciencia... Aquí estamos para siempre. (pp. 307-308)

Esta toma de conciencia coincide con la etapa crítica de la metodología de Freire. En esta frase, reiteramos, el oprimido alcanza un entendimiento más profundo de la situación opresiva. Clarita reconoce que sus complejos coadyuvan a la perpetuación de una ideología enajenadora. Tanto su madre como ella misma colaboran con el opresor (todo representante del racismo blanco) para perpetuar los prejuicios. Considera imposible y deshumanizadora esta situación y busca la solidaridad de su familia y de su pueblo. La canción « Joyalito », de origen africano y el flamboyán, el árbol nativo de la isla, serán los símbolos de la liberación conseguida por las tres mujeres:

CLARITA (*Señalando hacia los flamboyanes*)

Aquí se junta la sangre de todos los hombres en la flor de los flamboyanes.

.....

Marta...se dirige lentamente a la radiola. Sube el volumen a un punto de gran sonoridad: Joyalito, ay, Joyalito... Se lleva las manos a la cabeza y se desabrocha el turbante. (pp. 314-315)

Freire sintetiza así la búsqueda que conduce al conocimiento crítico y a la libertad:

La libertad, que es una conquista... exige una búsqueda permanente... que sólo existe en el acto responsable de quien la lleva a cabo... La necesidad de superar la situación opresora... implica el reconocimiento crítico de la *razón* de esta situación, a fin de lograr, a través de una acción transformadora... la instauración de una situación diferente, que posibilite la búsqueda de ser más. (pp. 43-44)

Se necesita una búsqueda profunda e intensiva y una fuerte dosis de análisis crítico para llegar a la conciencia de la negritud, históri-

camente reprimida. Clarita tuvo que escudriñar su propia alma y la historia racial de su familia para poder evaluar críticamente su propia situación. Bill, enfatizamos, más que el opresor en el sentido literal de la palabra es el catalizador que produce la reacción para la transformación liberadora y la vuelta a la autenticidad e integridad portorriqueña. Las sombras y la mudez del mundo cerrado en que vivían las tres mujeres y que deformaba su vocación de « ser más », al fin desaparecen al abrirse una nueva era de amor y solidaridad en el crisol racial de la isla.

En realidad, muchas son las obras que, como *Vejigantes*, pueden estudiarse a la luz de la metodología de la concientización de Freire y de su visión profunda de la contradicción opresor-oprimido. En *Las manos de Dios* de Carlos Solórzano, por ejemplo, la opresión es de tipo socio-económico. El pueblo está inmerso en « la cultura del silencio ». Sin embargo, Beatriz, el personaje central, alcanza la fase crítica de concientización. ¿A qué se debe su transformación? Y en otra obra hispanoamericana, *El robo del cochino* de Abelardo Estorino, ¿cuáles son los factores que contribuyen a la toma de conciencia de Juanelo? ¿En qué grado de concientización se encuentran los tres hermanos en *La noche de los asesinos* de José Triana? Creemos que la metodología de Freire puede ayudarnos a encontrar respuestas a estas y otras preguntas.

En este estudio nos propusimos sólo mostrar la posibilidad de aplicación de la teoría de Freire al teatro comprometido y esbozar el camino para ulteriores investigaciones. Valiéndonos de esa teoría podemos recrear críticamente la realidad del mundo de los personajes y analizar el proceso histórico en que el oprimido se reconoce y se compromete.

Cabe poner de relieve que la pauta interpretativa que ofrece Freire es de más fácil aplicación en obras en las cuales el significado parece basarse en gran parte en el contexto, es decir en obras en que prevalece la función referencial de la comunicación. Sin embargo, es fácil caer en la trampa de subrayar los valores extraestéticos y hacer poco caso de los estéticos. Esto es quizás el peligro que acecha a toda crítica sociológica. Es preciso, en cambio, considerar todos los componentes de una obra y en el teatro esto quiere decir estudiarla en su totalidad lingüística y escénica.

Por otra parte, hay que reconocer que lo extraestético puede

desempeñar un papel importante en la estructura de la obra.⁵ Al entretener la trama el dramaturgo dispone el material en cuadros, escenas, actos, punto crítico, clímax, desenlace, etc. e intercala símbolos y otros recursos estilísticos. La trama sin el esfuerzo estético de embellecimiento y proporción, de acuerdo con un plan de volición estética, no tiene validez en una obra artística. Por lo tanto, interpretar su desarrollo a través de la transformación de los personajes implica un acto estético inconsciente del lector y espectador. Estos reciben la comunicación no caóticamente sino en dosis y proporciones que forman un todo armónico, informativo y estético a la vez. Se colige de todo lo dicho que la interpretación del desarrollo de los personajes según la pauta de Freire coadyuva indirectamente a la apreciación del diseño total de la obra.

ERMINIO G. NEGLIA
Universidad de Toronto

5. Jan Mukařouský reconoce la importancia del valor extraestético dentro de la estructura de una obra: « Los valores extraestéticos... actúan también como componentes de la estructura artística. Por ejemplo, el valor moral o social puede ser un modo de determinar las relaciones entre los personajes y la graduación de su importancia en la obra épica... Un valor extraestético puede también servir de resorte en el despliegue de la trama, por ejemplo, en las obras en las cuales 'triumfa el bien' ». (La traducción es mía). *Il significato dell'estetica* (Torino, 1973), p. 251. Lo dicho vale también para el teatro comprometido.