

PERFORMATIVIDAD Y PRAXIS POLÍTICA: EL CONCEPTO DE CUERPO EN EL TEATRO
INVISIBLE DE AUGUSTO BOAL

MIGDALIA ARCILA VALENZUELA

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
FACULTAD DE FILOSOFÍA
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS

MEDELLÍN

2017

PERFORMATIVIDAD Y LIBERACIÓN: EL CONCEPTO DE CUERPO EN EL TEATRO
INVISIBLE DE AUGUSTO BOAL

MIGDALIA ARCILA VALENZUELA

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Filosofía y Letras

Asesor

RENIER CASTELLANOS MENESES

Doctor en Filosofía

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
FACULTAD DE FILOSOFÍA
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
MEDELLÍN

30 de Octubre de 2017

Midalia Arcila Valenzuela

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad” Art 82 Régimen Discente de Formación Avanzada.

Firma

A Santiago Aristizabal, por sembrar en mí las primeras inquietudes intelectuales, allá en los años de mi adolescencia. Aún hoy admiro el rigor y cuidado con que me enseñó a querer esta labor de construir y sostener argumentos.

A la memoria de Horacio Arango S.J, cuyo recuerdo acompañó desde el inicio mi escritura, y con quien sin duda hubiese sido maravilloso discutir el contenido de estas páginas. Creo que este trabajo fue mi manera de tener esa conversación pendiente que la muerte nos arrebató.

AGRADECIMIENTOS

Debo agradecer especialmente a mis padres Gustavo y Migdalia, y a mi hermano Sebastián, por seguir y apoyar de cerca el paso a paso de la construcción de este texto.

Al profesor Renier Castellanos por tomarme en serio y atender solícitamente mis inquietudes. Agradezco el acompañamiento que, en su calidad de asesor, hizo al trabajo. Pero ante todo agradezco su deseo de leer y aprender conmigo.

A los profesores Laura Correa y Juan Esteban Villegas, por sus recomendaciones bibliográficas, las cuales fueron fundamentales para la construcción del aparato teórico que procura sostener este texto.

A Óscar Andrés Piedrahita por la lectura detallada de los tres capítulos que componen el trabajo y por la juiciosa labor de comentarlos. Su paciente compañía fue indispensable en el proceso que tiene como resultado las páginas que siguen.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
PRIMER CAPÍTULO: ¿QUIÉN ES EL OPRIMIDO?.....	8
I. El concepto de teatro en Augusto Boal.....	8
II. Las bases del sistema del Teatro del oprimido.....	12
III. Las prácticas del Teatro del oprimido.....	22
IV. La opresión.....	26
SEGUNDO CAPÍTULO: ¿CÓMO SE CONFIGURA LA OPRESIÓN?.....	32
I. La opción sociológica.....	32
II. El <i>habitus</i>	35
III. Campos e <i>ilusio</i>	41
IV. Disciplinamiento y dinámicas de opresión.....	48
TERCER CAPÍTULO: EL TEATRO INVISIBLE Y LA ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN.....	53
I. Opresión y analfabetismo estético.....	53
II. El pensamiento sensible.....	56
III. La expresión de la individualidad.....	61
VI. Estética y política en Boal.....	63
V. Teatro invisible y performance.....	67
VI. Afección y performatividad: cuestionamiento al paradigma occidental del cuerpo.....	73
CONCLUSIONES.....	80
TRABAJOS CITADOS.....	85

RESUMEN

Este trabajo pretende explorar el concepto de cuerpo en el teatro invisible de Augusto Boal. Esto con el fin de comprender cómo la elaboración estética y política del concepto de cuerpo, es la base para alcanzar la liberación que se propone el Teatro del oprimido. En función de lo anterior, la opresión se entiende, siguiendo a Paulo Freire, como un adormecimiento de la conciencia y el cuerpo, manifestado en la irreflexividad con la que se acepta la opresión. La configuración de esta, entendida como relaciones de poder a la luz del concepto de *habitus* en Pierre Bourdieu, y disciplinamiento en Michel Foucault, permite comprender la relación entre cuerpo y opresión, normalizada en el sentido común. Luego, es frente a esa relación, que el teatro invisible adquiere un carácter controversial, y con ello, abre paso a la concienciación. Esto es posible ya que, la controversia permite discutir las formas aceptadas cotidianamente. Así pues, el teatro invisible es una manifestación estética de alcances políticos, y en ese sentido puede comprenderse a la luz de la teoría de la performatividad de Schechner. Ahora bien, como actividad performática se inscribe en una tradición artística de vanguardia, que cuestiona el paradigma occidental, según el cual se ha entendido el cuerpo. Ello puede, finalmente, entenderse a través de la teoría de los afectos de Spinoza. Puesto que, a partir de esta, se devela cómo la irrupción en la cotidianidad, que tiene de suyo el teatro invisible, implica una consideración estética y política del cuerpo, que revela la artificialidad en la que sustentan las dinámicas de opresión.

PALABRAS CLAVE: teatro invisible, opresión, cuerpo, performance, *habitus*, disciplinamiento, afectos, estética, política.

ABSTRACT

The purpose of this work is to explore the concept of body in the invisible theatre of Augusto Boal. The goal is to develop an understanding of how aesthetic and political considerations of the concept of the physical body are the basis to achieve liberation, as proposed by the Theatre of the Oppressed. As follows from the above, oppression is understood, according to Paulo Freire, as a diminishing the consciousness of mind and body, as evidenced by the passivity with which oppression is accepted by the oppressed. This condition of passivity, understood as the power relationship between oppressor and oppressed according to the concepts of *habitus* as described by Pierre Bourdieu and discipline as explained by Michel Foucault, allows us to understand the relationship between body and oppression, as accepted social behaviors. In opposition to this relationship, invisible theater is used as a vehicle to help raise conscious awareness of oppression. This heightened awareness is achieved through confrontation and discussion of social norms. Thus, invisible theater is an aesthetic manifestation of political scope, as seen through the performance theory of Richard Schechner. As a performance, this activity is part of an avant-garde artistic tradition, which questions the western paradigm of the body. Finally, this phenomenon can be understood through Spinoza's theory of affections, because it explains how the disruption of everyday life via the medium of invisible theatre implies an aesthetic and political consideration of the body, and which reveals the artificiality that sustains the dynamics of oppression.

KEYWORDS: invisible theatre, oppression, body, performance, habitus, discipline, affections, aesthetic, politics.

INTRODUCCIÓN

Son las 5:30 a.m y el olor de los panes dulces y el café caliente reúne a algunos operarios cariocas en la panadería del inmigrante portugués José Augusto Boal. Mientras se toman los últimos sorbos del primer café de la mañana, el hijo y ayudante adolescente del panadero los observa atentamente. Así, cada día se graba con más fuerza la impresión que dejan en el muchacho, los rostros cansados, las manos estropeadas y las conversaciones de los obreros. El cuadro que se repite día tras día en el negocio de su padre le consterna demasiado, y piensa: ¿cómo es posible que estas personas vivan bajo el yugo de un trabajo inclemente y no se revelen contra ello? (Boal *Democracy Now* 4'13'') A partir de entonces, esa pregunta habría de acompañar al joven Boal por el resto de su vida, y habría de marcar la dirección para sus búsquedas, siempre vitales y sensibles.

Preocupado por las condiciones de pobreza e injusticia en las que vivían sus vecinos de la zona obrera de Río de Janeiro, Augusto Boal, el hijo del panadero, dedica sus años de adolescencia a escribir obras de teatro sobre la desigualdad de la cual es testigo. Más adelante, encontrará un espacio para el desarrollo de su vocación como dramaturgo en el Teatro Arena, al cual es vinculado en 1955 por José Renato (Babagge 9). La llegada de Boal al Teatro Arena coincide con el florecimiento de la inquietud por la creación de una dramaturgia nacional, que pueda dialogar con los movimientos vanguardistas europeos y norteamericanos, como es el caso del Teatro Oficina en la ciudad de San Pablo, fundado por José Celso Martínez en 1958 (Granes 138). Es importante señalar que las preguntas estéticas y formales que movían la nueva dramaturgia, estaban de cara a la situación social y política del momento. Ello significa que “en este teatro se haría resaltante la necesidad de

reformas sociales, una toma de conciencia y, en definitiva, un deseo de autoafirmar una propuesta escénica muy relacionada con su realidad” (Chesney 12).

La relación entre política y teatro que se establece en el panorama, no solo brasilero, sino latinoamericano, durante los años cincuenta y sesenta, sirve como escenario para que se condensen las preocupaciones sociales que manifestaba Boal desde temprana edad. Por tal razón, el Teatro Arena se convierte en un espacio para la lucha y el activismo político. Muestra de dicho compromiso es la participación de Boal en el programa de las Escuelas Populares de Cultura en 1960. El programa consistía en un conjunto de centros comunitarios a los cuales asistían las personas para aprender unas de otras, ya fuese poesía, pintura, cocina o literatura (Taussing, Schechner, Boal 52). El objetivo de éste era reforzar los lazos sociales, recurriendo a redes mutuas de enseñanza y aprendizaje. En función de lo anterior, Boal fue convocado para trabajar con los obreros del Centro de Unión Metalúrgica. Y respecto a esa experiencia afirma el autor:

The workers wrote plays about strikes, about themselves. Sometimes it was fantastic. They wrote about what really happened to them. Sometimes, when we presented a play, a spectator, recognizing himself as the character, would shout out, “But I didn’t say that!” Then a discussion began between the actors, the writer and the audience. These Popular Centers of Culture were so important that the first law of the new dictatorship of 1965 was outlaw them¹. (Taussing, Schechner, Boal 52).

¹ Los trabajadores escribieron obras acerca de protestas, acerca de ellos mismos. A veces era fantástico. Ellos escribieron acerca de lo que realmente les pasaba. A veces cuando se representaba una obra, algún espectador, reconociéndose a sí mismo en un personaje, podía exclamar, ¡Pero yo no dije eso! Entonces empezaba una discusión entre el escritor, los actores y los espectadores. Esos Centros Populares de Cultura eran tan importante que la primer la ley de la nueva dictadura de 1965 fue prohibirlos.

· Todas las traducciones del inglés al español en la presente monografía son de mi autoría.

Así Boal comienza a reconocer el potencial que tiene el teatro para detonar la controversia y con ello el diálogo. Además, esa experiencia le permite acercarse a lo que sería luego uno de los principios fundamentales de su trabajo, esto es, a la importancia de otorgarle la palabra al espectador. El empoderamiento del espectador, que se busca por medio de su participación en el transcurrir de la acción dramática, responde a su vez a la necesidad de empoderamiento político. Puesto que intervenir en la acción que se lleva a cabo, bien sea en el escenario teatral o público, es tener la posibilidad de asumir y validar un punto de vista frente a un conflicto. Luego entonces, es fundamental que el espectador tenga la posibilidad de formarse y expresarse por sí mismo.

La obra teórica y práctica que desarrolla el autor en la búsqueda de empoderamiento del espectador, se configura principalmente entre 1971 y 1986. Esta, conocida como Teatro del oprimido, consiste en un conjunto de prácticas, entre las cuales se reconocen, principalmente las siguientes: teatro periodístico, dramaturgia simultánea, teatro imagen, teatro foro, teatro legislativo, arco iris del deseo y teatro invisible (Boal *Teatro* 23). El corpus que reúne dicho conjunto de técnicas teatrales, es ampliamente reseñado y reconocido como una de las obras más importantes en el desarrollo de la dramaturgia del siglo XX, por autores como Cohen-Cruz y Schutzman (2006) (1994), Babbage (2004), Chesney-Lawrence (2013), Dato, A., Chagani, Z. (2011). Taylor D. (2009) (2011) y Schechner (1990).

Una de las prácticas, que más polémica causó en sus inicios, fue el teatro invisible (Boal *Invisible* 33-34), debido a las consecuencias formales y políticas del mismo. Lo anterior puede aclararse a la luz de las circunstancias en las cuales surge dicha técnica.

Durante el primer año de exilio en Argentina, Boal se reúne periódicamente con un grupo de actores, con los cuales planean hacer intervenciones de teatro callejero, que aborden temas sociales. La primera obra que tenía en mente se proponía exponer una ley que, si bien era vigente en el momento, casi nadie conocía y mucho menos respetaba. La ley aseguraba que ningún ciudadano argentino podía morir de hambre y, por ende, ningún establecimiento podía negar comida a un ciudadano hambriento (Boal *Conversations* 9). La obra consistía entonces en representar una escena entre un comensal que desea hacer valer su derecho, y un mesero que está decidido a negárselo. Pero, cuando todo estaba listo para la función, algunos amigos cercanos a Boal, le aconsejaron que no se presentara con su grupo, puesto que, dado su antecedente con el gobierno brasileño, no era pertinente que buscara problemas con la policía.

Así, para resolver la encrucijada en la que se encontraba el grupo, uno de los actores le propuso a Boal que, en lugar de armar un escenario en la calle, fueran a un restaurante y montaran allí la escena planeada, de manera que todos pudieran asistir desprevenidamente. Ello implicaba entonces que la obra se debía desarrollar como parte de la cotidianidad del establecimiento, con el fin de no levantar sospechas en las autoridades, es decir, hacer del teatro algo invisible para la policía (Boal *Coversations* 10-11). Así pues, el teatro invisible “consiste en la representación de una escena en un ambiente que no sea el teatro y delante de personas que no sean espectadoras” (Boal *Teatro* 44). Y tiene el objetivo de señalar asuntos puntuales, que representen problemáticas en las cuales algo que debería ser dicho no se dice, o alguien que tiene derecho a hacerse notar no lo hace, es decir, cuando hay una opresión ejercida sobre un oprimido. En este sentido, la liberación de las lógicas opresivas,

es el objetivo primordial del teatro invisible, y en general de todas las prácticas del Teatro del oprimido.

Ahora, en función de tal objetivo Boal afirma que el eje central de dichas prácticas debe ser la concienciación y potenciación del cuerpo, en tanto que es el lugar donde se graban los ademanes que sustentan y perpetúan la opresión (*Teatro 22*). Frente a lo anterior conviene preguntarse entonces ¿qué concepción de cuerpo subyace a la propuesta de Boal? Y ¿cómo en el teatro invisible el cuerpo alcanza su potencial liberador? Son precisamente los anteriores interrogantes el punto de partida del presente trabajo, que se propone ahondar en la comprensión del concepto de cuerpo en el teatro invisible de Augusto Boal, y la relevancia que éste tiene en el desarrollo de la estética del oprimido. Lo anterior con el fin de aventurarse a afirmar que, en el teatro invisible de Augusto Boal subyace una concepción de cuerpo, cuya elaboración, estética y política, posibilita la comprensión, liberación y consecuente transformación de las condiciones que delimitan las dinámicas de opresión de una determinada sociedad.

En aras de sustentar la anterior afirmación, es necesario delimitar el concepto de opresión, para así comprender a quiénes se refiere Boal cuando habla de oprimidos. De esta manera, en el primer capítulo se expondrán, inicialmente, las bases y elementos que constituyen el Teatro del oprimido, y que serán el marco de referencia dentro del cual habrá de comprenderse el concepto de opresión. En un segundo momento se ahondará en dicho concepto, por medio de los planteamientos de Paulo Freire en la *Pedagogía del oprimido*, puesto que el pensamiento de Boal tiene como referente directo al pedagogo brasilero, siendo prueba de ello que tras la muerte de Freire, el dramaturgo declara: “With Paulo

Freire' s death I lost my last father"² (Boal ctd en Babagge 19). La consideración de Freire permitirá entonces entender la opresión como un adormecimiento de la conciencia y del cuerpo, que se manifiesta en la mecanicidad e irreflexividad con la que se aceptan las situaciones de injusticia, derivadas de las relaciones de poder en la sociedad.

Partiendo de esa primera delimitación del concepto de opresión, en el segundo capítulo se abordará la cuestión acerca de cómo y en función de qué se configuran las situaciones opresivas. Lo anterior, será abordado desde una perspectiva sociológica, a partir del concepto de *habitus* y de la función de este en la teoría de la práctica de Pierre Bourdieu; y a la luz del concepto de disciplinamiento de Michel Foucault. Esto permitirá ilustrar cómo la opresión, en tanto falta de conciencia, es producto de la normalización y mecanización de conductas y dinámicas corporales, que representan y sustentan el orden político, y que se perpetúan por medio de la tiranía del sentido común. Frente a lo anterior se expondrá en oposición, la dinámica irruptiva y controversial que tiene de suyo el teatro Invisible, ello con el fin de dar paso a los siguientes interrogantes: ¿cómo pueden transformarse las lógicas de opresión? Y ¿qué lugar tiene el teatro invisible en dicho proceso de transformación?

Para abordar los anteriores interrogantes, se partirá de dos conceptos presentes en *La estética del oprimido* de Boal, a saber: el analfabetismo estético y el pensamiento sensible. A partir del cual podran entenderse, en un primer momento, los alcances que tiene la lógica de constitución de la opresión, descrita en el segundo capítulo; y en un segundo momento, la relación que, en la obra del autor brasilero, tienen lo estético y lo político. Será

² Con la muerte de Paulo Freire perdí a mi último padre

precisamente a la luz de esa relación que se abordará el carácter irruptivo del teatro invisible. Luego, a partir del concepto de performatividad de Richard Schechner, podrá entenderse en qué medida la controversia y la irrupción pueden ser liberadoras, al fungir como denuncia de la artificialidad del sentido común.

Más adelante, esa denuncia al sentido común, se entenderá a la luz de la crítica a la concepción occidental y tradicional del cuerpo. Lo anterior, será explicado por medio de la teoría de las afecciones de Spinoza, y su extrapolación al concepto de expresividad en la teoría de la performatividad de Goffman. Para así, finalmente afirmar que el teatro invisible, en tanto actividad performática, al irrumpir en la cotidianidad, devela la artificialidad que sustenta las lógicas de opresión. Y permite así, una consideración estética y política del cuerpo, que contrasta, y con ello libera, la construcción del cuerpo elaborada por el sentido común.

PRIMER CAPÍTULO: ¿QUIÉN ES EL OPRIMIDO?

I. El concepto de Teatro en Augusto Boal

La profesora de la Universidad de Sheffield, Frances Babbage, afirma que “Augusto Boal is unquestionably one of the most important and influential of contemporary theatre practitioners”³. (1). Esto puede afirmarse debido al carácter reflexivo y de largo alcance de la obra de este dramaturgo brasileiro. En efecto, gran parte de sus textos se ocupa de proponer y fundamentar el desarrollo de un sistema de ejercicios dramáticos, cuya base es una concepción particular del quehacer teatral. Dicha concepción, implica una reflexión no solo en relación a la técnica según la cual deben formarse los actores profesionales, sino también respecto al significado mismo del teatro en el desarrollo de una sociedad.

La noción de teatro que elabora Boal parte principalmente de dos presupuestos. En primer lugar, se tiene que el teatro, lejos de ser un lenguaje técnico, de uso exclusivo de aquellos entrenados en el oficio del actor, es ante todo “(...) el lenguaje humano por excelencia, y el más esencial. Los actores hacen en el escenario exactamente aquello que hacemos en la vida cotidiana, a toda hora y todo lugar” (Boal *Juegos* 21). Lo anterior implica entonces que aquello que hace diferente al actor del espectador, es el grado de conciencia en la utilización del mismo lenguaje, que se traduce, por ende, en un dominio particular de este.

³ Augusto Boal es, sin lugar a dudas, uno de los más importantes e influyentes autores en el teatro contemporáneo.

Ahora bien, según lo señala Boal en el texto antes citado, *Teatro del oprimido: Juegos para actores y no actores*⁴, la condición de posibilidad del trabajo teatral es el cuerpo humano. Por ello, el entrenamiento que se propone en dicho libro procura utilizar el movimiento, la forma, el volumen y las relaciones que puede establecer el cuerpo en el espacio (Boal *Juegos* 22). Este primer presupuesto implica que “puede darse también el nombre de teatro a las acciones repetitivas de la vida cotidiana” (Boal *Juegos* 25). Sin embargo, el carácter teatral de las acciones cotidianas no deviene del mero hecho de ser acciones, sino de la capacidad de identificación que posee el hombre y que, por ende, manifiesta en ellas, ya que como afirma Boal:

En el sentido más arcaico del término (...) teatro es la capacidad de los seres humanos (ausente en los animales) 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 como son ahora e imaginarse cómo serán mañana. (*Juegos* 26)

En Boal, la idea de la inherencia del teatro supone que los seres humanos tienen una capacidad de identificación, con sus acciones y las de los demás, más allá del reconocimiento mismo. Puesto que, si bien los animales pueden reconocer a su amo o al cazador, tan solo el hombre puede otorgar matices particulares a dicho reconocimiento. El hombre puede ver a un pintor, un político o un profesor, y de igual manera puede hacer de su propia corporalidad la manifestación de una identidad determinada. Por tal motivo, Boal

⁴ Este texto es citado en la monografía como (*Juegos*)

afirma que “el teatro es eso: ¡el arte de vernos a nosotros mismos, el arte de vernos viéndonos!” (*Juegos* 33).

Ahora bien, el segundo presupuesto en la concepción de teatro de Boal, parte de la consideración de las acciones cotidianas como una dualidad complementaria entre representación e identificación. Lo anterior significa que el juego de roles sociales –que se evidencian por medio de la vestimenta, los discursos y las demás herramientas de interacción- son una forma de ser espectador y actor de manera simultánea. No obstante, dicha situación se vuelve problemática al momento de considerarla en contraste con la práctica profesional del teatro. Puesto que el arte dramático como disciplina independiente, parece sustentarse en la diferenciación entre aquellos que están sobre el escenario y aquellos que presencian el espectáculo. El sistema teatral, ideado por Boal, parte entonces de la necesidad de subsanar dicha escisión, y es con tal propósito que el autor utiliza el término “espect-actores” (*Juegos* 49) para referirse a los constructores de nuevas dinámicas escénicas.

Por otro lado, el hecho de suponer una necesaria reconsideración de las categorías de actor y espectador, responde a la valoración del teatro en relación con sus posibilidades de transformación del entorno social. En el texto *Teatro del oprimido I: Teoría y Práctica*⁵, Boal afirma que el teatro es eminentemente político. Y ello se debe a que, desde sus orígenes, el teatro se encuentra ligado a manifestaciones públicas del espíritu del pueblo, algunas de las cuales se conocen como “ditirambos”, y se definen justamente como “el pueblo cantando al aire libre” (Boal *Juegos* 11). Así, el teatro se concibe desde su

⁵ Este texto es citado en la monografía como (Teatro)

nacimiento como una fiesta en la cual el pueblo es creador y destinatario. Frente a lo anterior se opone la división jerárquica, mencionada anteriormente, entre actor y espectador, la cual pasaría posteriormente por una elaboración más prolija en la poética de Aristóteles, con la división entre protagonista y coro. El sistema teatral de Augusto Boal, se opone entonces a las estratificaciones y disyuntivas en las cuales se fundamenta el teatro clásico, oposición cuya principal motivación es devolverle al teatro su posibilidad como conciencia y dominio de la acción⁶, que en términos llanos es la evidencia práctica de la vida humana.

Así pues, toda vez que Boal habla de teatro se refiere a una práctica de largo alcance, sustentada en los dos presupuestos antes expuestos, a saber: el teatro como lenguaje eminentemente humano; y la doble condición del hombre como actor y espectador en la vida cotidiana. Por ende, la concepción particular de teatro que se deriva de lo anterior, busca devolverle a éste su carácter festivo y comunitario, así como superar la idea del arte dramático como una práctica selecta, sustentada en la lógica de “la gente que mira y la gente que hace” (Boal *Teatro* 13). Siendo preciso, para lograrlo, “la conquista de los medios de producción teatral” (*Teatro* 12), por medio de la exploración de las posibilidades del principal medio de producción con el cual cuenta el teatro, a saber: el cuerpo humano.

Por tanto, este capítulo se propone describir las prácticas que componen el sistema del Teatro del oprimido, explicitando de qué manera se corresponden con la concepción de teatro expuesta anteriormente. Ello con el fin de aclarar el concepto de opresión en la obra

⁶ El término *Drama* deriva del griego *drao* que significa “yo hago”(Aristóteles 1447^a). El drama tiene entonces su origen en la acción, luego entonces la dramaturgia es el orden de las acciones.

de Augusto Boal y señalar la relación que dicho concepto guarda con el cuerpo humano. Para luego, partiendo de los planteamientos de Paulo Freire en su *Pedagogía del oprimido*, entender la opresión en términos de un adormecimiento de la conciencia, manifestado en la irreflexibilidad y mecanicidad, tanto del cuerpo como del pensamiento. Y así, una vez aventurada una delimitación acerca de quién es el oprimido, poder enunciar la pregunta por la forma de constitución de la opresión, que se abordará en el capítulo siguiente.

II. Las bases del sistema del Teatro del oprimido

Aunque sustentada en sus trabajos teóricos, la poética de Boal parte de la experiencia de este autor no solo como dramaturgo y director de compañías profesionales, sino también –y ante todo- de la práctica con comunidades en cierto tipo de vulnerabilidad social o en alguna situación concreta de opresión. Con el fin de comprender el desarrollo de la poética del oprimido, se hace preciso señalar dos experiencias puntuales en el trabajo de Boal. Por una parte, se tiene la intervención de 37 cárceles de la ciudad de San Pablo-Brasil, en colaboración con el People's Palace Project de la Universidad de Londres (Boal *Juegos* 11); por otra parte, se encuentra su participación en el programa ALFIN (operación alfabetización integral), llevado a cabo por el gobierno revolucionario peruano en 1973 (Boal *Teatro* 15).

Previamente a su trabajo con la comunidad carcelaria de Brasil, en la década de 1990, Boal fue convocado a trabajar con La Royal Shakespeare Company en Stratford-

upon-Avon, Inglaterra, para dirigir una serie de talleres cuyo fin era la construcción de personajes shakespearianos. La aparente disparidad de experiencias con los internos y el personal de las penitenciarías de Brasil, y los actores profesionales ingleses, condujo a Boal a una de las principales convicciones que sustentan el Teatro del oprimido. Siendo esta que, la radical igualdad que subyace al hecho de ser hombres, se apuntala en la necesidad de expansión de la vida misma; en otras palabras, independientemente de la situación particular en la que alguien se encuentra, pareciese haber una suerte de inconformidad esencial que lo impulsa desde sí hacia el y lo otro.

En consonancia con lo anterior Boal afirma:

Nos vestimos de forma distinta, tenemos diferentes costumbres, inventamos nuestra propia música, nuestra cocina; pero no podemos vivir sólo con lo que creamos inicialmente. La vida es expansiva, se extiende dentro de nuestro mismo cuerpo, creciendo, desarrollándose, y también de forma territorial -física y psicológicamente-, descubriendo lugares, formas, ideas, significados, sensaciones. Esto sucede como un diálogo: recibimos de los demás lo que han creado y les damos lo mejor de nuestra creación (*Juegos 10*)

Ahora bien, en el caso particular de las cárceles de San Pablo, se identificó una manera específica de opresión en la relación entre los guardas y los presos. Allí la opresión se manifestaba en dinámicas violentas que exacerbaban la desigualdad de los roles, y que estancaban así la posibilidad de resocialización de los internos. Además, dichas querellas, perpetuaban las mismas conductas que habían dado lugar a la serie de crímenes por los cuales los internos habían sido juzgados.

En ese contexto, el recelo y la violencia entre presos y guardas parecía irreconciliable, razón por la cual Boal llamaba a dichos centros de reclusión como “fábricas

de odio” (*Juegos* 14). El Teatro del oprimido buscó entonces, generar espacios en los cuales fuese posible, “ver a las personas sin subtítulos (...), no ver en el preso al hombre encarcelado, o en el funcionario al hombre de uniforme. Se trata de verlos, antes de adjudicarles cualquier calificativo, como lo que son: personas” (Boal *Juegos* 15). Las técnicas empleadas por Boal generaban dichos espacios mediante los juegos dramáticos, es decir, mediante dinámicas cuyo objetivo aparente es de orden exclusivamente lúdico. Ya que es precisamente a través de esas exploraciones, en las que prima la imaginación y la emoción, donde se pueden suspender, por un momento, las categorías determinadas por los roles de poder, según los cuales se suele comprender al otro.

Lo anterior puede comprenderse mejor a la luz de la participación de Boal en ALFIN (operación alfabetización integral). El origen de la operación de alfabetización fue el deseo de contrarrestar la situación en la que se encontraba Perú para el año 1973, cuando se registraba un aproximado de 3 a 4 millones de personas analfabetas, entre una población total de 14 millones. Teniendo como base la pedagogía del oprimido de Paulo Freire, el programa se propuso hacer, mediante la alfabetización, una intervención social que abarcase no sólo las necesidades de lecto-escritura de la población, sino también la formación de las personas en temas de comprensión, comunicación y transformación de su situación particular (Boal *Teatro* 15). Así, se convocaron artistas de diversas disciplinas para dirigir los talleres con la población analfabeta, ubicada en su mayoría en zonas rurales o en barriadas a las afueras de las principales ciudades. Boal juega un papel fundamental en dicha operación, dada la concepción de teatro que tienen de suyo las técnicas del Teatro del oprimido, puesto que como él mismo lo enuncia:

Considerando el teatro como lenguaje apto para ser utilizado por cualquier persona, tenga o no tenga aptitudes artísticas. Intentamos mostrar en la práctica cómo puede el teatro ser puesto al servicio de los oprimidos para que estos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos (*Juegos 17*).

El trabajo en ALFIN representa un punto fundamental para la comprensión de la propuesta de Boal, dado que este le permitió evidenciar las posibilidades concretas del uso de las técnicas del teatro del oprimido. Además, fue el punto de partida para configurar y enunciar una poética -en tanto forma de creación- singular del oprimido. La poética del oprimido, cuyo principal objetivo es “transformar al pueblo, “espectador”, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática” (Boal *Teatro 17*), se define en contraste con la *Poética* de Aristóteles, y con el Teatro Épico de Bertolt Brecht. Según Boal, en el caso de Aristóteles, el personaje tiene el poder, concedido por el espectador, de pensar y actuar en su lugar; por otro lado, en la poética propuesta por Brecht, si bien el espectador le otorga al personaje su capacidad de acción, conserva para sí la posibilidad de pensar, razón por la cual en el teatro épico se busca la concienciación del espectador, pero es una conciencia que no altera el desarrollo de la acción que se lleva a cabo en escena (Boal *Teatro 17*).

Así, la poética del oprimido se niega a permitir que el espectador delegue algún poder en el personaje, pues “él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio (...) El espectador liberado, un hombre íntegro, se lanza a la acción. No importa que sea ficticia; ¡importa que sea acción!” (Boal *Teatro 17*). La poética del oprimido es entonces una escuela de la acción, una forma

en la cual aquellos que se encuentran bajo una determinada forma de opresión, pueden encontrar una vía para empoderarse de dicha situación y, en alguna medida, transformarla.

Respecto a la enunciación y aplicación de la poética del oprimido, uno de los trabajos más influyentes en la obra de Boal fue el que llevó a cabo la fotógrafa Estela Liñares en ALFIN. El taller de fotografía dirigido por Liñares se proponía explorar la “contextualidad” y “localidad” de la opresión. Ello con el fin de permitirles a cada uno de los participantes, entender en su situación particular, aquellos elementos que constituían sus relaciones de poder con otros. En este sentido el taller de fotografía se proponía la construcción de símbolos concretos que no sólo expresaran situaciones puntuales, sino que fuesen a su vez un medio de comprensión de las mismas (Boal *Teatro* 21).

Uno de los ejercicios propuestos en dicho taller consistía en responder a ciertas preguntas por medio de una fotografía. Boal, en su texto *Teatro del Oprimido I: Teoría y práctica*, cuenta que uno de los participantes de dicha actividad respondió a la pregunta “¿dónde vives?” mostrando una fotografía del rostro de un niño cubierto de lágrimas y sangre. Al pensar que tal vez el hombre no había comprendido el ejercicio, Liñares le solicitó que les explicara la imagen, a lo cual el hombre les contó que la barriada donde vivía estaba infestada de ratas y los perros que defendían a los niños de la plaga, habían muerto recientemente por una epidemia de sarna. De manera tal que el niño de la foto era un vecino suyo a quien, estando dormido, una rata le había mordido el rostro. El hombre decidió entonces tomarle una foto, dado que a la pregunta “¿dónde vives?” su respuesta era “vivo en un lugar donde pasan cosas así” (Boal *Teatro* 21).

En otro ejercicio, se le pidió a un grupo de niños que tomaran una foto para mostrar lo que para ellos era la opresión. Así pues, se vieron fotos de los padres, de los jefes de sus padres o de la persona que cobraba el alquiler de sus casas. Pero una de las imágenes mostraba tan solo un clavo en una pared. Al ser interrogado, el niño que había tomado dicha foto explicó que, para ayudar a su familia a solventarse económicamente, debía trabajar en el centro de la ciudad lustrando zapatos, y para hacerlo tuvo que rentar, en un negocio, un espacio donde poder guardar la caja con los enseres de su oficio. El clavo en la pared era el lugar donde todos los días debía dejar tanto la caja para lustrar zapatos, como la mitad de sus ganancias para pagar el alquiler.

El ejercicio dirigido por Liñares, muestra cómo mediante la posesión de los medios de producción de un determinado arte (en su caso la fotografía), se pueden construir nuevas narrativas alrededor de las circunstancias particulares que constituyen las dinámicas de un determinado sector de la sociedad. Dicha experiencia es significativa para el trabajo de Boal, dado que éste se propone el mismo objetivo para el teatro: darles a las personas la posibilidad de ampliar sus maneras de comprender y manifestar su entorno. No obstante, si “los medios de producción del teatro están constituidos por el hombre mismo” (*Teatro 22*) ¿cómo otorgarles a las personas dichos medios de producción? Ahora, cuando Boal afirma que es el hombre quien constituye el medio mismo por el cual se hace el teatro, se refiere al hecho de que:

Podemos afirmar que la primera palabra del vocabulario teatral es el cuerpo humano, principal fuente de sonido y movimiento. Por eso para dominar los medios de producción del teatro el hombre tiene, en primer lugar, que dominar su propio cuerpo, conocer su propio cuerpo para después poder tornarlo más expresivo (*Teatro 22*).

La forma mediante la cual Boal se propone abrir el acceso de los medios de producción teatral a los participantes de ALFIN, consiste en un proceso descrito en tres etapas, a saber: conocer el cuerpo, tornar el cuerpo expresivo, y el teatro como lenguaje (Boal *Teatro* 22). El objetivo de éstas etapas es afirmar la concepción del quehacer teatral de Augusto Boal. Lo anterior significa entonces que dicho proceso busca liberar la dicotomía entre actor/espectador y, con ello, devolverle al espectador pasivo, su carácter activo dentro de la escenificación. Y más importante aún, lograr que la nueva actitud de espect-actor se transfiera a las situaciones concretas de su propia vida.

La primera etapa, conocer el cuerpo, consiste en una serie de juegos y ejercicios cuyo objetivo es reconocer cuáles son los condicionamientos y limitaciones que tiene el cuerpo. Boal denomina tales condicionamientos como “alienación muscular”, y con ello da a entender que “el conjunto de papeles que una persona tiene que desempeñar impone sobre ella una máscara de comportamiento” (Boal *Teatro* 24). Los ejercicios se proponen entonces, permitirles a las personas reconocer las disposiciones particulares que ha adoptado su cuerpo y que determinan la manera en que este se percibe en el espacio. Ya que de la misma manera en que el uso creativo de la fotografía –evidenciado en el trabajo de Liñares- requiere de los implementos necesarios y del conocimiento mínimo de los mismos, no se puede, entonces, esperar alcanzar un entendimiento superior del cuerpo, y una manifestación estética del mismo, sino se es consciente de sus particularidades.

En este sentido, Boal afirma que la falta de consciencia responde a la mecanicidad con que diariamente las personas desempeñan su oficio, es decir que, mediante la aplicación rutinaria de los mismos esfuerzos motrices, se adormece la consciencia de la complejidad de los mismos. Dado lo anterior afirma Boal:

Cada actividad humana, desde la más común y ordinaria, como por ejemplo caminar, es una operación sumamente complicada, que sólo es posible porque los sentidos son capaces de seleccionar; aunque capten todas las sensaciones, las presentan a la conciencia según cierta jerarquía y una determinada estructura (Boal *Juegos* 104)

Si bien la operatividad del cuerpo en la vida cotidiana depende de esta selectividad de la consciencia, ella nos impide apreciar la variedad y multivocidad de la sensación y de la posibilidad que alberga el cuerpo. Esto explica por qué las personas que desempeñan el mismo oficio tienden a parecerse, así como la asociación entre ciertas dolencias y ciertas labores. Lo que opera en el fondo es la repetición, la cual graba en el cuerpo caminos determinados para ejecutar acciones determinadas pues, como afirma Boal, “las arrugas aparecen porque nuestros rostros no varían sus expresiones fisionómicas habituales; la repetición que determina las estructuras musculares acaba dejando su huella estampada en nuestros rostros” (*Juegos* 105).

En resumen, el objetivo de la primera etapa es permitirles a las personas reconocer de qué manera su trabajo y sus quehaceres diarios han determinado su cuerpo. Ello con el fin de “desmontar” las propias estructuras musculares para estar más presto a interpretar otras posibilidades en sí mismo (Boal *Teatro* 25). Una de las formas que usa Boal para

deshabituar el cuerpo es el juego del “hipnotismo”. En dicho juego, una persona pone la palma de la mano frente al rostro de otra, quien debe seguir todos los movimientos que trace dicha mano en el espacio, obligando con ello a los participantes a adoptar posturas y ejecutar movimientos a los cuales su cuerpo no está acostumbrado (Boal *Teatro* 26).

La segunda etapa que constituye la poética del oprimido, denominada tornar el cuerpo expresivo, se propone abandonar las formas usuales de expresión, de las se ha hecho previamente consciente, priorizando la capacidad enunciativa del cuerpo sobre la discursividad entendida como lenguaje hablado. Para alcanzar esto, Boal recurre al juego del “apareamiento”, en el cual se reparte una serie de papeles entre un grupo de personas, papeles que llevan escrito el nombre de algún animal. El objetivo del juego es hacer que los participantes, primero, interpreten exclusivamente con su cuerpo, sin ningún tipo de sonido, al animal que le corresponda y, segundo, encuentren a su contraparte dentro de la multitud (Boal *Teatro* 28). Boal apunta al hecho de que, pese a ser bastante inocente este juego, si en lugar de nombres de animales, se escribieran en los papeles los nombres de personas y sus respectivas labores en un entorno social (por ejemplo, obrero/jefe o profesor/alumno), podrán evidenciarse los sesgos ideológicos, los prejuicios y las críticas mutuas que determinan la comprensión de cada rol.

Las dos etapas descritas hasta el momento pueden entenderse como una propedéutica para la ejecución de las prácticas del Teatro del oprimido, que constituyen la tercera etapa del sistema. Puesto que en ellas se afirman los presupuestos -expuestos al inicio de este capítulo- del quehacer teatral, que sustentan la obra de Boal. Puede afirmarse lo anterior, dado que cuando se habla del conocimiento del cuerpo, no se hace referencia a

ningún tipo de virtuosismo motriz. Por el contrario, el conocimiento al cual procuran llegar los ejercicios teatrales de la primera etapa, es el conocimiento del cuerpo marcado por las labores cotidianas. En este sentido, al afirmarse que el teatro es un lenguaje eminentemente humano, se hace referencia justamente a la posibilidad de encontrar en el cuerpo las marcas de la repetición que se adjudican a un rol específico dentro de la sociedad.

Siguiendo con lo anterior, hablar de un cuerpo marcado por las labores cotidianas, implica hablar de un cuerpo que es expresión de algo más que sí mismo. Ello cobra sentido a la luz del segundo prepuesto de la concepción de teatro de Boal, que se expuso anteriormente. Respecto a este se dijo que, si bien todos los animales tienen la capacidad de reconocer otros entes, el modo en que el hombre reconoce es particular. Y esa particularidad consiste en que además de reconocer otros individuos similares o diferentes a sí mismo, el hombre identifica a cada cual según funciones o afectos. De manera tal que la doble función de actor y espectador se corresponde a la inherencia, y por ende inevitabilidad, de la expresividad del hombre.

Es importante precisar que, en este trabajo, al hablar de expresividad se hace referencia al concepto de Erving Goffman, el cual afirma que: “The expressiveness of the individual (and therefore his capacity to give impressions) appears to involve two radically different kinds of sign activity: the expression that he *gives*, and the expression that he *gives off*”⁷ (2). Así, la expresividad hace alusión, al mismo tiempo a aquello que se decide expresar (*gives*), y a aquello que simplemente se manifiesta (*gives off*). Pese a que la

⁷ La expresividad del individuo (y por tanto su capacidad para dar impresiones) parece envolver dos tipos diferentes de actividad simbólica: la expresión que él da, y la expresión que él manifiesta.

relevancia de lo anterior será explicada en el último capítulo, es importante mencionarlo en este punto ya que la doble acción cotidiana de actor y espectador, en la cual hace hincapié Boal, parte del hecho de que no hay cuerpos neutros, es decir que el cuerpo en cuanto tal, significa en el espacio de manera inevitable.

III. Las prácticas del teatro del oprimido

La tercera y última etapa, “El teatro como lenguaje”, se plantea el propósito de practicar el teatro como un medio de expresión “(...) vivo y presente, no como producto acabado que muestra imágenes del pasado” (Boal *Teatro* 22). Este lenguaje se conforma a partir de cuatro prácticas, las cuales de manera progresiva eliminan las barreras entre actor y espectador -para conformar ese único agente activo que es el epect-actor-, a saber: dramaturgia simultánea, teatro imagen, teatro foro y teatro invisible.

La dramaturgia simultánea es una forma no física en la que el espectador puede intervenir en la escena. Se propone una situación para escenificar y justo cuando se alcanza el nudo de la acción, los actores preguntan al público qué deben hacer, y a partir de lo discutido, determinan el desenlace de la escena, una vez se hayan ensayado cada una de las soluciones propuestas. Este método presiona los límites de la división actor/espectador en la medida en que la acción dramática es resuelta en conjunto por ambas partes y convierte el espacio escénico en espacio de deliberación (Boal *Teatro* 32).

El teatro imagen consiste en un juego en el cual se elige un tema de interés y el participante debe fabricar, con el cuerpo de los actores, una escena que represente el problema. Seguidamente, debe hacer otra que muestre la solución ideal de dicho problema y, finalmente, debe elaborar la escena que represente el tránsito desde la situación problemática a la ideal. Esta técnica implica la posibilidad de hacer visible, en tanto representación con el cuerpo, el pensamiento y los pre-conceptos de los participantes (Boal *Teatro* 37). Haciéndolos con ello, concebir un problema desde las acciones concretas que lo conforman, y que por ende son susceptibles de ser sustituidas por otras.

En el teatro foro se propone una situación problemática, social o política, que se quiera escenificar. Luego de ser representada, algún miembro del público debe reemplazar a un actor para plantear, desde la interpretación del personaje correspondiente en la escena, otra alternativa para resolver el problema. El teatro foro implica entonces una comunicación entre actor y espectador, no simplemente desde la discusión, sino también desde la intervención directa en el espacio escénico y el conjunto de acciones que se llevan a cabo dentro del mismo.

Finalmente, el teatro invisible “consiste en la representación de una escena en un ambiente que no sea el teatro y delante de personas que no sean espectadoras” (Boal *Teatro* 44). Es decir, en el teatro invisible debe evitarse ante todo que las personas que presencien la intervención se conviertan en espectadoras. De este modo, la situación debe insertarse en un contexto real y ser en sí misma una situación real.

En el primer capítulo del texto *Teatro del oprimido: juegos para actores y no actores*, Boal describe algunas de las intervenciones de teatro invisible dirigidas por él en Europa. Cada intervención cuenta con un guión, escrito según la serie de acciones que componen la escena, siendo crucial que esta represente un tema de interés para todos los espect-actores, aún para aquellos que no saben que se encuentran en ella (Boal *Teatro* 49). Una de las piezas que permite comprender esto es “Abuso sexual”, llevada a cabo en tres ocasiones en el trayecto comprendido entre Vincennes y Neuilly, en el metro de París en Julio de 1976, y protagonizada por actores del complejo de teatros de Cartoucherie de Vincennes (Boal *Juegos* 49-50). La pieza era integrada por un grupo de ocho actores que, como transeúntes desconocidos, abordaban de forma casual el mismo vagón en distintas estaciones del mismo trayecto.

La primera acción problemática consistía en que uno de los actores comenzaba a halagar a una de las actrices, quien se mostraba evidentemente incómoda al respecto, y decidía cambiar de lugar en el vagón, tras lo cual era perseguida por el acosador, hasta llegar al punto de ser acariciada en contra de su voluntad (el actor ponía una mano sobre su pierna o trataba de sujetarle la cintura). La segunda acción problemática consistía en que una de las actrices se acercaba a un actor para halagarlo y pedirle que la besara, ante lo cual el actor debía mostrarse consternado e indignado (Boal *Juegos* 52). En la mayoría de las representaciones se pudo evidenciar que los demás pasajeros del tren tomaban fácilmente partido por el hombre que era acosado, censurando a la mujer por su atrevimiento y descaro, mientras que en el caso contrario nadie se atrevía a intervenir. Asimismo, en

ciertas ocasiones se generaba una enorme polémica alrededor de las dos situaciones. En palabras de Boal:

En una de esas representaciones, el escándalo fue tan grande que el metro se detuvo en la siguiente estación y los pasajeros bajaron y fueron a ver qué ocurría. Sin embargo, los protagonistas (el agresor, la víctima, la feminista y su amiga) se quedaron acorralados en un rincón de la estación. No estaban preparados para ese incidente, esa prolongación del espectáculo, porque sólo tenían un texto escrito para el tiempo exacto entre las dos estaciones (*Juegos* 53).

“Abuso sexual” es una pieza en la cual pueden evidenciarse una serie de prejuicios a la hora de abordar el cuerpo del otro, en relación a sus características de género; a grandes rasgos, una de las cosas que puede verse es como se acepta la disponibilidad del cuerpo femenino y se afirma la respetabilidad del cuerpo masculino. Ahora bien, ¿cómo puede entenderse la normalización de ese tipo de juicios y conductas que les siguen? ¿Cómo puede entenderse la existencia de aquellos personajes subsumidos en una lógica que aminora sus posibilidades de acción e incluso su dignidad misma? ¿Quién es el oprimido y qué lo oprime?

IV. La opresión

Para dilucidar los anteriores interrogantes y lograr una mejor comprensión del término de opresión en la obra de Augusto Boal, es preciso abordar los planeamientos de Paulo Freire en su texto *Pedagogía del oprimido*. Como afirma el profesor brasileiro Ernani Maria Fiori, la educación entendida por Freire como una “práctica de libertad” implica una pedagogía no *para* el oprimido sino de *él* oprimido (11). Lo anterior impone la necesidad de reflexión en torno a la opresión misma y no solo en torno a las condiciones materiales en las cuales ésta se manifiesta. El oprimido no puede pensarse entonces como una cosa que debe ser salvada sino como “sujeto que se debe configurar responsablemente” (Freire 11). En esta medida, la educación debe procurar promover una práctica reflexiva que posibilite formas de liberación. Así pues, Freire entiende la alfabetización no como el hecho de enseñarle a las personas a leer y a escribir palabras, sino como la posibilidad de “aprender a escribir su vida, como autor y como testigo de su historia biografiarse, existenciarse, historizarse” (Freire 12). Se trata, de la misma manera como lo pretende Boal con el teatro, de brindarle al oprimido el medio por el cual le sea posible decirse a sí mismo, lo cuál implica a su vez comprender las condiciones particulares de su existencia en el mundo.

Freire afirma que cuando las personas empiezan a usar el lenguaje escrito de una manera fluida no se limitan a hacer descripciones o a transcribir palabras, sino que expresan juicios (Freire 16). Este es el primer paso para que el oprimido se sienta responsable de su situación y se entienda a sí mismo como un agente llamado a la acción. En otras palabras, su posibilidad de juzgar el mundo implica la consciencia de no ser un mero espectador y,

por ende, ser artífice de la propia historia. Alfabetizar es, en la propuesta de Freire, “concienciar” (Freire 16), siendo este un punto fundamental de semejanza con la propuesta de la poética del oprimido de Boal, cuyo primer momento, como se expuso anteriormente, es la toma de consciencia de la situación del cuerpo.

Ahora bien, el hecho de tomar consciencia “coloca al alfabetizando en condiciones de poder replantearse críticamente las palabras de su mundo, para, en la oportunidad debida, saber y poder decir su palabra” (Freire 16). A su vez, esto está anclado a la capacidad –propia de la consciencia- de traer las cosas ante sí, en particular aquellas que por su cotidianidad se tornan naturales y exentas de todo cuestionamiento. La consciencia que procura la alfabetización del oprimido implica reconocer y replantearse aquellas condiciones aparentemente inalterables que constituyen el entramado social, como es el caso de la desigualdad o la inequidad económica.

A la luz de lo anterior, tomar consciencia no se refiere a una suerte de elaboración solipsista, sino por el contrario a una forma de rehacer el entramado social (Freire 19) en la medida en que se busca comprender, en la relación con el otro, las raíces de la situación de opresión. Por otro lado, alfabetizarse implica tener los medios para adscribir la situación particular a un estado de cosas más amplio y complejo, dado que:

No fue por casualidad que este método de concienciación se haya originado como método de alfabetización. La cultura letrada no es una invención caprichosa del espíritu; surge en el momento de la cultura, como reflexión de sí misma, consigue decirse a sí misma, de manera definida, clara y permanente. La cultura marca la aparición del hombre en el largo proceso de evolución cósmica (Freire 14).

En este punto, es importante señalar que el método de Freire es desarrollado en el mismo contexto socio-histórico de Boal, es decir, en medio de las convulsiones que representó para Brasil el siglo XX. Frances Babbage señala cuatro características de dicho contexto que son cruciales para comprender la obra de Boal y que tienen una resonancia igualmente importante en la pedagogía del oprimido. Estas características son la alta densidad poblacional de Brasil (a mediados de siglo soportaba con las dos terceras partes del continente suramericano, alrededor de 170 millones de personas), la brecha entre ricos y pobres, la inequidad en la distribución de la tierra y, la serie de gobiernos dictatoriales durante el siglo XX (Babbage 2). Cada uno de estos cuatro rasgos del devenir de Brasil durante el siglo pasado se interrelacionan para configurar un escenario de enorme inestabilidad económica, el cual para finales de los años cincuenta y principio de los sesenta, derivó en una serie de reaccionarias organizaciones de estudiantes y trabajadores y, por otro lado, marcó el quehacer artístico-intelectual de la época; como lo señala Babbage: “the artistic activity of this time was marked by a critical, reformist consciousness, and strongly nationalist sympathies”⁸ (3).

Así pues, en dicho contexto, el oprimido, al cual se refieren Freire y Boal, es el pueblo, en tanto carga el mayor peso de trabajo, pero tiene el menor espacio de participación. En este sentido, tanto el teatro del oprimido, como la pedagogía del oprimido, se erigen como una resistencia a lo que Freire denomina “deshumanización” (40). En ambos autores hay una noción optimista de lo humano, que corresponde más que a

⁸ La actividad artística del momento estuvo marcada por una conciencia crítica y reformista, y por fuertes sentimientos nacionalistas.

una posición teórica, a la necesidad de enfrentarse al cinismo que asume los procesos de creciente violencia y crueldad, como una suerte de destino histórico.

Hablar de una pedagogía y de un teatro del oprimido consiste entonces en hablar de una posibilidad de liberación, razón por la cual es necesario entender cómo es esta posible. Freire afirma respecto a lo anterior que debe procurarse que el oprimido logre “liberarse a sí mismo y liberar a los opresores” (Freire 41). Es decir, la liberación del oprimido no consiste en una subversión de los papeles entre oprimido y opresor, sino en la liberación del sistema mismo que ampara dicha dualidad por medio de un proceso de restauración y no de venganza (Freire 41). Se trata entonces de, en primer lugar, entender la opresión más allá del estigma o de la idea de una condena y, en segundo lugar, procurar la eliminación de las condiciones que hacen necesaria una mirada paternalista del oprimido, es decir que no se trata de conmovir a los opresores en busca de su generosidad, sino de permitirles a los oprimidos efectuar una construcción autónoma de sus circunstancias.

Ahora bien, como afirma Freire, “el gran problema radica en cómo podrán los oprimidos, como seres duales, *inauténticos*, que “alojan” al opresor en sí, participar de la elaboración de la pedagogía para su liberación” (Freire 42). Dado lo anterior, se precisa entonces, en primera instancia, del reconocimiento, por parte de los oprimidos, de dicha situación de subordinación, sin que ello signifique convertirse a sí mismos en opresores. Respecto a lo anterior, Freire expone el siguiente ejemplo: “En un caso específico, quieren la reforma agraria, no para liberarse, sino para poseer tierras y, con estas, transformarse en propietarios o, en forma más precisa, en patrones de nuevos empleados” (Freire 44). Es por ello que la situación de opresión, pese a tener manifestaciones concretas en las condiciones

socio-económicas de vida, tiene una lógica interna mucho más compleja que apunta a una noción resquebrajada de comunidad y de humanidad. La lógica de opresor-oprimido se encuentra mediada por lo que Freire denomina “prescripción”: “toda prescripción es la imposición de la opción de una conciencia a otra” (Freire 45). Lo anterior es justamente a lo que Freire se refiere al decir que el oprimido “aloja” al opresor en sí, dado que la prescripción es alienante y por ende castra la posibilidad del agente de erigirse autónomamente.

Ahora bien, la consciencia inicial que es requerida para este proceso de liberación, encuentra su principal obstáculo en el temor:

Los oprimidos, que introyectando la “sombra” de los opresores siguen sus pautas, temen a la libertad, en la medida en que ésta, implicando la expulsión de la “sombra”, exigirá de ellos que “llenen” el “vacío” dejado por la expulsión con “contenido” diferente: el de su autonomía. El de su responsabilidad, sin la cual no serían libres (Freire 45).

En esta medida, en Freire, la liberación es entendida como una conquista, no como una donación. Es una conquista que se entiende a su vez como movimiento, como lucha, como impulso vital del hombre, que –como afirma también Boal- tiende a expandirse y a cambiar. Sin embargo, el principal obstáculo para dicha conquista es el miedo a libertad, el cual lleva a los oprimidos a debatirse, como lo muestra Freire, “entre seguir prescripciones o tener opciones. Entre ser espectadores o actores. Entre actuar o tener la ilusión de que actúan en la acción de los opresores” (Freire 46). Y precisamente, a la luz de lo anterior, Freire es enfático en el hecho de que la consciencia es tan solo un primer paso para la

liberación, pues es preciso “entregarse a la praxis liberadora” (Freire 48). Para lo cual es necesario entender que “la liberación de los oprimidos es la liberación de hombres y no de “objetos”. Por esto, si no es autoliberación –nadie se libera solo- tampoco es liberación de unos hecha por otros” (Freire 70). Así, la liberación no es el resultado de una propaganda libertadora o de un liderazgo revolucionario, sino de un proceso de diálogo y de concienciación del oprimido.

Finalmente, es en consonancia con lo anterior, como puede entenderse la importancia que tiene para Boal, el hecho de que la poética del oprimido se traduzca en una serie de ejercicios y juegos que pongan en acción la conciencia de cada cuerpo. Dado que es en la mecanicidad e irreflexibilidad como se resguarda la lógica prescriptiva que constriñe al oprimido. Luego entonces se hace necesario entender cómo, y en función de qué, ciertas prácticas adquieren, mediante la repetición, la posibilidad de alienar la conciencia.

SEGUNDO CAPITULO: ¿CÓMO SE CONFIGURA LA OPRESIÓN?

I. La opción sociológica

Como se mencionó en el capítulo anterior, la preocupación que da origen a la formulación del Teatro del oprimido tiene su asidero en las condiciones socioeconómicas, que demarcaron el panorama de la región suramericana a partir de la mitad del siglo XX. Por tal motivo, el inicio de la carrera como dramaturgo y director de Augusto Boal, en el Teatro Arena de San Pablo-Brasil, estuvo determinado por la intención de formular un teatro popular brasileño. Al respecto, afirma Tomás Motos Teruel que: “esta evolución aceptadamente nacionalista del teatro iba acompañada de una politización cada vez más radical. No sólo en cuanto a la temática de las piezas puestas en escena, sino porque el teatro pasó a ser un instrumento de lucha para la transformación social” (1).

No obstante, la activa labor política del Teatro Arena se ve truncada en el año 1971 cuando Boal es detenido, encarcelado por un período de tres meses, y torturado. Después de lo cual -y gracias a la campaña liderada por algunos intelectuales de renombre mundial, entre los cuales se encontraba, por ejemplo, el escritor Arthur Miller- Boal es liberado y, al mismo tiempo, obligado a abandonar el país. Así pues, la estética que da forma al Teatro del oprimido será concebida durante los años de exilio comprendidos entre 1971 y 1986, cuando a su regreso establece su domicilio, de manera permanente, en la ciudad de San Pablo (Motos 2).

La lucha política iniciada en Brasil, y las experiencias vividas durante el exilio en países como Argentina y Perú, le permiten a Boal identificar algunos aspectos que definen

la situación social y política que, en su momento, vivía América Latina, puesto que como afirma Motos Teruel:

(...) dada la urgencia e importancia de los asuntos cotidianos, de la lucha por el pan y por el trabajo, las personas tendían a proponer para el debate problemas más generales, más sociales, más políticos: el abuso de poder y autoridad por parte de la policía y de la iglesia, las condiciones inhumanas de vida, el racismo, el sexismo, los bajos salarios y las insostenibles e injustas condiciones laborales, etc (7-8)

Lo anterior significa que la opresión, para efectos del Teatro del oprimido, es una opresión en términos socioeconómicos, que deviene injusticia y que soporta el peso de las dinámicas políticas que configuran una determinada sociedad. El tipo de opresión al cual hace referencia Boal en los trabajos comprendidos entre 1956 y 1980⁹, es el mismo según el cual Freire define el problema del analfabetismo. En ambos autores se habla de opresión en circunstancias en que las posibilidades de expresión de una determinada parte de la población se encuentran restringidas. Y dicha restricción corresponde no solo a una coacción evidente, sino a lo incuestionable que pareciera ser ésta.

Dado lo anterior, se comprende que el primer objetivo del Teatro del oprimido y en particular del teatro invisible, es problematizar las situaciones de opresión. Por tal motivo: “las escenas representadas tienen que mostrar injusticias sociales y han de dirigir la atención de la gente y conducirla hacia la discusión, pues la finalidad del teatro invisible es llamar la atención sobre un problema social con el propósito de estimular el debate y

⁹ La obra de Boal da un giro en 1981, cuando llega a París, ya que allí la gente que asistía a sus talleres manifestaba un tipo de opresión que no consistía en condiciones de vida particulares, sino que hacía referencia a problemas de comunicación, soledad o depresión (Boal *Conversations* 12). Por ende, decide desarrollar otra forma de trabajo, expuesta en su texto *The Rainbow of Desire*, para tratar ese tipo particular de opresión, que denomina “The-Cop-in- the- Head” (El policía está en la cabeza) (Boal *Conversations*12)

diálogo público” (Motos 5). La particularidad del teatro invisible, dentro del sistema general de prácticas del Teatro del oprimido es entonces, el hecho de ser usado como provocación, como señalamiento, y por ende como generador de controversia, en el cual, “el incidente no existe como teatro, no se sabe que es teatro, pero existe y da de qué hablar. Por eso el teatro invisible es una forma de teatro que tiene un aspecto político muy intenso” (Boal ctd en Motos 5).

Al respecto, conviene preguntarse entonces: ¿cómo se configuran las dinámicas de opresión que son objeto de señalamiento en el teatro invisible? Y ¿en qué radica el carácter controversial de este? En el presente capítulo se hará un abordaje sociológico de las anteriores preguntas, puesto que cuando se habla de dinámicas de opresión, se hace referencia al dominio de un grupo social frente a otro. Ya que, como se mencionó anteriormente, la obra de Boal anterior a 1980 tiene una inclinación manifiesta por denunciar las dinámicas sociales, que puedan ser perjudiciales para ciertos sectores de la población. De esta manera, para resolver tales interrogantes se partirá de las siguientes consideraciones: en primer lugar, se abordará el concepto de *habitus* en relación a la teoría de la práctica de Pierre Bourdieu y, en segundo lugar, el concepto de disciplinamiento de Michel Foucault. Esto permitirá comprender dos asuntos: primero, en qué sentido puede afirmarse que la opresión, señalada en el teatro de Augusto Boal, es una construcción social; y segundo, qué relación tienen las dinámicas de sujeción con la alienación corporal denunciada en el Teatro del oprimido. Además, una vez esclarecidos dichos asuntos, se abrirá paso a la pregunta por la posibilidad transformadora de la controversia que genera el teatro invisible, la cual será abordada en el tercer y último capítulo.

II. El *habitus*

Caracterizada como “la producción sociológica más importante de la posguerra” (Téllez 33), la obra de Bourdieu procura reconciliar las vertientes subjetivistas y objetivistas que predominan en la ciencia social desde mediados del siglo XX hasta finales de 1970. El sociólogo colombiano Gustavo Téllez Iregui afirma que, la relevancia de la obra del pensador francés radica en el hecho de inscribirse en medio de las orientaciones fenomenológicas y las concepciones objetivas, entre las cuales se debatía la relación del sujeto con la sociedad. Para las orientaciones fenomenológicas, en la medida en que ponderan la conciencia y las intenciones del individuo, “el hombre es un sujeto capaz de libertad, lo cual le permite escapar a los determinismos y a las leyes que lo estructuran” (Téllez 37). En contraste, “las concepciones objetivistas hacen primar las estructuras, las leyes y regularidades de todo orden (...), así como el carácter coactivo que éstas ejercen sobre el sujeto y la conciencia individual” (Téllez 37).

De esta manera, Bourdieu se propone analizar los mecanismos que determinan el orden social, tomando una distancia crítica de las corrientes teóricas que dominaban el panorama intelectual de la época. Ello con el fin de concebir al hombre como creación y creador de dicho orden, en lugar de adjudicarle un único papel. Para efectos de lo anterior, era preciso entonces desarrollar instrumentos conceptuales que le permitieran construir una sociología capaz de comprender las relaciones entre infraestructura y superestructura, más allá de simples causalidades lineales en la correspondencia entre lo económico y lo simbólico (Téllez 39).

En razón de lo anterior, el concepto de *habitus* se convierte en el centro de la reconciliación, entre las posiciones subjetivistas y objetivistas, propuesta por Bourdieu, en la medida en que aventura una explicación de la génesis y clasificación de las dinámicas sociales, entendidas como prácticas. Al respecto David L. Swartz afirma que:

The term *habitus* derives from the Latin verb *Habere* meaning “to have” or “to hold”. The concept grows out of Bourdieu’s attempt to address the question, how is human action regulated? More precisely, how does human action follow regular statical patterns without being the product of obedience to external structure, such as income or cultural norms, or to some objective, conscious intention, such as rational calculation? (Swartz 615)¹⁰

La pregunta por la razón de ser de las conductas estandarizadas del hombre en sociedad, y el lugar de los hábitos en estas, no es de ninguna manera preocupación exclusiva de Bourdieu. Por el contrario, constituye una de las preocupaciones fundacionales de la sociología moderna, como puede rastrearse en Max Weber, quien afirma que: “in most cases action is governed by impuls or habit” (Weber ctd en Swartz 615)¹¹. En este sentido, la obra de Bourdieu es una forma de reflexionar y reactualizar el concepto de hábito, que ha sido desplazado del centro de interés de la sociología, debido a la pretensión de esta por independizarse, como ciencia, de otras disciplinas como la psicología del comportamiento (Swartz 615).

¹⁰ El término *habitus* es derivado del verbo en latin *Habere*, que significa “tener” o “sostener”. El concepto se despliega a partir del intento de Bourdieu de abordar la cuestión de ¿cómo la acción humana es regulada? Más precisamente ¿cómo la acción humana sigue patrones estáticos regulares, sin ser el producto de la obediencia a una estructura externa, como las normas culturales, o a una intención objetiva y conciente, como lo es el cálculo racional?

¹¹ En la mayoría de los casos la acción humana es gobernada por el impulso o el hábito

Pierre Bourdieu en su texto *El sentido práctico* define el *habitus* como:

Sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (86)

Para comprender mejor esa definición es preciso señalar tres aspectos de la misma, a saber: a qué apunta el autor cuando se refiere al *habitus* como “estructuras estructurantes”, qué implica entenderlo como disposición y, así mismo, qué implica el hecho de que dichas disposiciones estén interiorizadas.

En primera instancia el término *habitus* señala los esquemas y las formas de hacer, que constituyen una serie de competencias tanto físicas como mentales, que son inculcadas mediante el proceso de socialización al que el individuo se ve expuesto desde la niñez (Swartz 625). En este sentido, las estructuras que conforman el *habitus* son “estructuras estructurantes” en la medida en que se convierten en la internalización de ciertas formas de proceder. A su vez, el proceso de internalización hace referencia al hecho de que “the dispositions of habitus are acquired informally through the experience of social interactions by processes of imitation, repetition, role-play, and game participation” (Swartz 635).¹²

¹² Las disposiciones del *habitus* son adquiridas informalmente a través de la experiencia de las interacciones sociales, conformadas por procesos de imitación, repetición, juego de rol y juegos de participación

Así pues, el *habitus* como “estructuras estructuradas” que a su vez pueden ser “estructuras estructurantes”, apuntan al compendio de maneras de hacer que, mediante la más incipiente socialización, se convierten en los patrones que rigen, desde el interior mismo del individuo, las prácticas que lo adscriben a una determinada dinámica social. Lo anterior es justamente la raíz de la reconciliación que propone Bourdieu frente al panorama intelectual antes expuesto ya que: “the idea of habitus holds that society shapes individuals through socialization but that the very continuity and existent of society depends on the ongoing action of individuals” (Swartz 635).¹³

En segundo lugar, en la definición de Bourdieu el *habitus* es considerado como una *disposición*, lo cual implica pensar en este como una “capacidad”, como una “habilidad”. De esta manera, se aleja de la comprensión ordinaria del hábito, entendida como una repetición de los mismos actos. Por lo cual el potencial del *habitus* para moldear las acciones, no responde a la frecuencia en el uso de las mismas formas, sino a la confiabilidad que suscitan dichas formas al ser evocadas en un contexto determinado. Dado lo anterior, el *habitus* como capacidad implica que éste puede dirigir las acciones humanas más no determinarlas (Swartz 635).

Ahora bien, el tercer y último momento de la definición de Bourdieu, excluye el hecho de que el *habitus* sea la expresión de un “propósito consciente”, bien sea en términos de raciocinio o de obediencia. Frente a la irreflexividad del *habitus* Swartz afirma que: “Bourdieu believes that critical reflection is quite the exception rather the rule in most

¹³ La idea de *habitus* sostiene que la sociedad da forma a los individuos a través de la socialización, pero que la continuidad y existencia de la sociedad depende de la acción permanente de los individuos

human conduct. Indeed, one of the central purposes of developing a social-scientific habitus is precisely to foster a critical and conscious examination of the social relations of power in everyday life” (Swartz 635).¹⁴

Amparado en el automatismo de las prácticas incorporadas, el *habitus* constituye el sentido práctico o “sentido común”. Y es justamente dicho nivel de “interiorización de la exterioridad” lo que permite “orientarnos en el espacio social sin necesidad de reflexionar sobre éste” (Tellez 59). El *habitus* es entendido entonces en la construcción de Bourdieu como sentido común, ya que se constituye mediante la normalización de las prácticas que funcionan como determinaciones de la conducta. Para lo cual, es fundamental tener en cuenta, además, que dichas prácticas no implican una necesaria conciencia de parte de quienes las perpetúan.

Alicia B. Gutiérrez en su ensayo introductorio al texto *El sentido social del gusto* de Pierre Bourdieu, afirma que hablar de *habitus* posibilita a su vez hablar de un “sentido práctico” o “común”, en la medida en que las prácticas sociales incorporadas adquieren “todas las apariencias de la naturaleza” (15). En este mismo orden de ideas, Bourdieu se refiere en su texto *La distinción*, al doble sentido de la palabra gusto, la cual: “sirve de ordinario para justificar la ilusión de la *generación espontánea* que tiende a producir esa disposición cultivada al presentarla bajo las apariencias de la disposición innata” (Bourdieu 97). El gusto como “facultad de juzgar los valores estéticos de manera inmediata e

¹⁴ Bourdieu cree que la reflexión crítica, es más la excepción que la regla, en la mayoría de las conductas humanas. De hecho, uno de los propósitos centrales en desarrollar un *habitus* científico-social es precisamente fomentar una revisión crítica y consciente de las relaciones sociales del poder en la vida diaria

intuitiva" (Bourdieu *La distinción* 97) adquiere así una connotación equiparable al gusto en términos de la capacidad que tienen las papilas para discernir los sabores de los alimentos.

Ahora bien, el aspecto de segunda naturaleza que el *habitus* le confiere a ciertas prácticas reguladoras de la vida social, es la raíz de la situación de opresión que denuncia Freire. Puesto que hacer pasar por natural e innato aquello que es construcción se traduce luego en aquello que se denomina como lógica prescriptiva. Lo anterior se explica en el hecho de que la normalización y, más aún, la naturalización de ciertas conductas permita incluso prescindir de instrumentos coercitivos para hacer efectiva la opresión. Y es esto precisamente a lo que Freire se refiere cuando afirma que el oprimido “aloja al opresor en sí”.

No obstante, la comprensión del concepto de *habitus* expuesto por Bourdieu, permite desestigmatizar las condiciones aparentemente incuestionables que sustentan ciertas relaciones de opresión. Entender que las disposiciones reguladoras de la vida cotidiana responden a una serie de prácticas perpetuadas por el uso dinámico de las mismas, permite afirmar, junto a Tellez Iregui que: “no existen disposiciones innatas, pues los rasgos de la sensibilidad y las maneras más íntimas y personales han sido transmitidos, puesto que nadie nace con los genes de la avaricia o de la prodigalidad, con el cromosoma de la confianza, con la glándula de la disciplina, o con una hormona del pudor” (60). Lo anterior más que sentar una posición en términos epistemológicos, se propone fungir como resistencia a la idea de una naturalización de las diferencias, que valiéndose de correspondencias biológicas, tienda a perpetuar condiciones de injusticia social.

III. Campos e *Ilusio*

Ahora bien, la teoría de la práctica propuesta por Bourdieu, que sustenta la comprensión del *habitus* expuesta anteriormente, precisa de los conceptos de campos y capital (Bourdieu *La distinción* 99) para lograr esbozar una comprensión de la acción humana en sociedad. Bourdieu define la noción de campos como: "espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias" (Bourdieu *El sentido social* 127). El espacio de juego que configura un campo social, se conforma entonces delimitando quiénes son los jugadores y qué está en juego, es decir, se define en términos de relaciones y de capital.

Al respecto sostiene Swartz: "habitus generates action not in a social vacuum but in structured social context Bourdieu calls *fields*. Fields are competitive arenas of struggle over different kinds of capital" (55).¹⁵ En el pensamiento de Bourdieu el campo consiste entonces en un sistema dentro del cual se ubican los agentes y, ocupando un determinado lugar, definen la serie de relaciones que constituyen las dinámicas propias de dicho espacio social. Ahora bien, como se mencionó anteriormente, la estructura del campo está dada así mismo en función de aquello que está en juego, es decir del capital.

En el sistema planteado por Bourdieu, el capital se constituye en todo aquel material, tangible o intangible, que genere el interés de ser acumulado. Es preciso entender que dicho interés responde a la potencialidad, en términos de poder, que la acumulación del

¹⁵ El *habitus* no genera acciones en un vacío social, sino en un contexto social estructurado, al cual Bourdieu llama *campos*. Los campos son arenas competitivas de lucha respecto a diferentes tipos de capital

capital que se pone en juego en un campo determinado, confiere al jugador. Dado esto, Bourdieu reconoce cuatro tipos de capital, a saber: económico, cultural, social y simbólico (Bourdieu *El sentido social* 12). Al respecto, afirma además que: “los objetos, aunque de objetos industriales se trate, no son *objetivos* en el sentido que de ordinario se da a esta palabra, es decir, no son independientes de los intereses y de los gustos de quienes los aprehenden y no imponen la evidencia de un sentido universal y unánimemente aprobado” (Bourdieu *La distinción* 98).

Ahora bien, el *habitus* tiene una incidencia fundamental en las relaciones de poder que constituyen los diferentes campos, en la medida en que determina los límites de lo deseable, posible y aceptable. Swartz comenta al respecto que “the characteristic that Bourdieu stressed most is a sense of place in the social order, an understanding of inclusion and exclusion in the various social hierarchies” (Swartz 645).¹⁶ Así pues, el *habitus* es determinante en la construcción de la jerarquía social, y por ende en la generación de las dinámicas de opresión, ya que “the relation to what is possible is a relation to power” (Bourdieu ctd en Swartz 645).¹⁷

Como se mencionó anteriormente, el proceso mediante el cual se generan y perpetúan las conductas que constituyen el “sentido común”, consiste en una delimitación de aquello que en tanto aceptable es posible. La delimitación de lo aceptable significa, al mismo tiempo, la demarcación de aquello que está fuera de lugar. Razón por la cual el *habitus* “tiende a excluir sin violencia, sin arte, sin argumento, todas las “locuras” (“eso no

¹⁶ La característica que más acentúa Bourdieu es el sentido de lugar en el orden social, y la comprensión de la inclusión y exclusión en las diferentes jerarquías sociales

¹⁷ La relación acerca de lo que es posible es una relación de poder

es para nosotros"), es decir todas las conductas condenadas a ser sancionadas negativamente por incompatibles con las condiciones objetivas" (Bourdieu *El sentido practico* 91).

El acatamiento de lo aceptable y la exclusión de lo reprochable, es la función primordial del *habitus*, en la medida en que permite la diferenciación y, por ende, la existencia de un campo determinado, posicionando a los agentes y delimitando sus relaciones de poder en función del capital. Es preciso resaltar el hecho de que la efectividad con la cual opera el *habitus* no es fruto de una coerción institucionalizada, ni de un acto de conciencia del agente, es decir, que el *habitus* se aleja tanto del determinismo como de la completa originalidad del individuo.

Respecto a lo expuesto, cabe preguntarse ¿cómo puede entonces ser el *habitus* hasta tal punto determinante sin ser necesariamente coercitivo o racionalizado? Eso puede explicarse mediante lo que Bourdieu denomina como "proceso de incorporación" (Bourdieu *El sentido practico* 93), es decir, el proceso mediante el cual la manera particular de hacer las cosas que impone el sentido común, constituye la corporeidad de los individuos. Refiriéndose a dicho proceso el profesor Tellez expone lo siguiente:

Todos los hechos de la existencia se expresan en el cuerpo: la privación, la abundancia, la pereza, el pudor o la provocación sensual, la timidez, la arrogancia (...) Sonrojarse o palidecer por un gesto vulgar de otro, por vergüenza o temor, aún cuando son actitudes espontáneas, no pueden tener origen en los mecanismos de la fisiología; estos no son sino "síntomas" que desencadenan las posiciones socialmente adquiridas. Toda sociedad y todo sistema educativo terminan imponiendo una imagen del cuerpo legítimo (Tellez 62).

Este proceso de incorporación sustenta el sistema explicativo de la práctica en Bourdieu, debido a que su principal implicación es “tomarse en serio la magia preformativa de lo social” (Bourdieu *El sentido práctico* 93). Para comprender lo anterior es necesario entender a su vez las dos partes que componen tal implicación, es decir, en qué consiste ese “tomarse en serio” y a qué se refiere el autor al hablar de “magia preformativa de lo social”.

Siguiendo a Bourdieu, el funcionamiento de instituciones como la monarquía, el capitalismo y la iglesia, depende del éxito que han tenido en objetivarse, no sólo mediante los mecanismos operativos propios de cada institución, como edificaciones y leyes, sino también “en los cuerpos, es decir en las disposiciones duraderas para reconocer y efectuar las exigencias inmanentes a ese campo” (Bourdieu *El sentido práctico* 94). La encarnación de las exigencias de un determinado campo, es producto de la adhesión que los agentes hacen a este. El campo, como el juego, requiere que el jugador crea en él, dado que es justamente dicha creencia lo que otorga valor y sentido a las dinámicas y relaciones de poder dentro de un espacio social determinado. No obstante, la creencia, en este sentido, no es simplemente el acto deliberado de creer en algo particular, sino “una sumisión dóxica al mundo y a las exhortaciones de ese mundo” (Bourdieu *El sentido social* 13).

Para explicar el grado de sumisión que implica la creencia, Bourdieu expone dos acepciones de este concepto, a saber: la creencia en su acepción “ingenua” como pertenencia originaria y natal a un determinado campo y, por otro lado, la creencia como “fe práctica”, siendo esta condición para obtener el pase de ingreso a un campo dado. A su vez, el derecho de ingreso debe estar mediado por ciertos actos (rituales, exámenes, etc.) que “sean de tal naturaleza que obtengan que éstos otorguen a los presupuestos

fundamentales del campo la adhesión indiscutida, prerreflexiva, ingenua, nativa, que define a la doxa como creencia originaria” (Bourdieu *El sentido practico* 109).

Lo anterior implica que la creencia es sumisión en tanto que significa aceptar las condiciones de juego como partes constitutivas e incuestionables del juego mismo. Sin embargo, dicha sumisión no implica pasividad, por el contrario, la creencia tiene de suyo el deseo -denominado *ilusio* (Bourdieu *El sentido social* 111)- de invertir en el sistema que determina el flujo de capitales. De lo anterior se sigue que la creencia y la *ilusio* son justamente los elementos que posibilitan “tomarse en serio” el campo social.

Ahora bien, es importante señalar que la creencia, irreflexiva por definición, se entiende en referencia directa al cuerpo, tal como lo describe Bourdieu de la siguiente manera:

La creencia práctica no es un "estado de alma" o, menos todavía, una suerte de adhesión decisoria a un cuerpo de dogmas y de doctrinas instituidas ("las creencias"), sino, si se me permite la expresión, un *estado de cuerpo*. La doxa originaria es esa relación de adhesión inmediata que se establece en la práctica entre un habitus y el campo al cual está acordado, esa muda experiencia del mundo como algo que se da por sentado y que el sentido práctico procura (Bourdieu *El sentido práctico* 111).

Al hablar de un “estado de cuerpo”, el autor alude a esa pretendida noción de naturaleza asociada al *habitus*. Ahora, es justamente en la asociación de ciertas prácticas, no solo con lo que *debe* ser, en cuanto a prescripciones morales o legales, sino en cuanto a lo que *naturalmente* debe ser, que el sentido común, dota al mundo social de las nociones de sensatez e insensatez. Por tanto, en el fondo de la noción de sensatez subyace una

construcción social comúnmente aceptada –no de manera conciente- que se traduce en disposiciones corporales.

En ese sentido Bourdieu habla de una “magia preformativa de lo social” que refuerza la naturalidad de las disposiciones corporales, en las cuales se sustenta la perpetuación de las dinámicas de un campo determinado. El autor usa el término de performatividad social para referirse a las ceremonias legitimadoras de algún orden (político, religioso, cultural), como puestas en escena, derivando de ello dos implicaciones respecto al lugar del cuerpo en dicho orden, a saber: en primer lugar, el cuerpo como un medio para la dignificación de los actos, como el instrumento de expresión de la solemnidad. Lo anterior es claramente identificable en la ceremonias marciales o religiosas, en las cuales la serie de disposiciones motrices -marchar, bajar la mirada o dirigirla a un símbolo particular- componen la coreografía de la dignificación del acto.

En segundo lugar, en la noción de performatividad de Bourdieu se busca resaltar la capacidad evocadora del cuerpo, entendida como, aquella “intención indudablemente más oscura de ordenar los pensamientos y de *sugerir* sentimientos a través del ordenamiento riguroso de las prácticas, la disposición regulada de los cuerpos, y en particular de la expresión corporal de la afectividad, ya sean risas o lágrimas” (Bourdieu *El sentido práctico* 112).

Ahora bien, dicha capacidad evocadora se sustenta en el proceso de “transustanciación” (Bourdieu *El sentido práctico* 112), mediante el cual se objetivan en el cuerpo los sistemas de valoración, de la manera descrita a continuación:

(...) a través de mandatos tan insignificantes como "estate derecho" o "no sostengas el cuchillo en la mano izquierda" y de inscribir en los detalles en apariencia más

insignificantes del *vestir*, de la *compostura* o de las *maneras* corporales y verbales los principios fundamentales de la arbitrariedad cultural, situados así fuera de la influencia de la conciencia y de la explicitación (Bourdieu *El sentido practico* 112)

En el proceso de transustanciación subyace entonces el presupuesto de la correlación entre el cuerpo y el carácter. Ésta correlación no debe entenderse como subordinación de uno sobre otro, sino como el hecho mismo de la incorporación de las formas que identifican un cuerpo con un rol determinado. Al respecto Bourdieu utiliza como situación paradigmática las diferencias de comportamiento asociadas a las categorías de lo femenino y lo masculino. Para el autor, las oposiciones de género se sustentan “en la manera de *estar*, de llevar el cuerpo” (Bourdieu *El sentido práctico* 113). La feminidad y la masculinidad se manifiestan en maneras de caminar, de vestir, de moverse, a las cuales se les asocian luego formas de sentir y de pensar, es decir, la discreción y la docilidad, o el vigor y la gallardía, tienen su correlato en maneras concretas de disponer el cuerpo.

IV. Disciplinamiento y dinámicas de opresión

Lo anterior tiene una implicación decisiva para comprender cómo se graban y perpetúan las lógicas de opresión, dado que la relación correlativa de carácter y cuerpo significa identificar características biológicas con propiedades de orden moral o social. Al respecto afirma Bourdieu:

Calificar socialmente las propiedades y los movimientos del cuerpo, es al mismo tiempo naturalizar las opciones sociales fundamentales y constituir el cuerpo, con sus propiedades

y sus desplazamientos, como un operador analógico que instaura todo tipo de equivalencias prácticas entre las diferentes divisiones del mundo social, divisiones entre los sexos, entre las clases de edad y entre las clases sociales o, más exactamente, entre las significaciones y los valores asociados a los individuos que ocupan posiciones prácticamente equivalentes en los espacios determinados por esas divisiones (Bourdieu *El sentido práctico* 115).

Definir el lugar que un agente ocupa en un campo social, por medio de una sobrecarga de significaciones asociadas a su cuerpo, es una forma de arraigar, bajo el aspecto de un determinismo incuestionable, la artificialidad –en tanto producto de la creencia y de la *ilusión*- de las disposiciones en las cuales se sustentan las estructuras sociales. Lo anterior puede evidenciarse en la lectura heroizada que suele hacerse de la historia de aquellos personajes que, bien sea por medio de la educación o del trabajo, ascienden en la escala socioeconómica de clases. Pareciera que aquellos personajes lucharan contra una suerte de fatalidad inscrita en las maneras mismas de su cuerpo, razón por la cual suelen suscitar sobre sí una mirada paternalista y compasiva que pareciera decir: ¿cómo has hecho *tú*, siendo *así*, para llegar hasta *aquí*?

Ahora bien, esta fantasía determinista se explica en el hecho de que el *habitus*, como disposición corporal “le habla de manera directa a la motricidad, como esquema postural que es al mismo tiempo singular y sistemático, esto es, solidario con todo un sistema de objetos y cargado con una multitud de significaciones y de valores sociales” (Bourdieu *El sentido práctico* 119). Hablar de motricidad, implica entender el movimiento en términos de eficacia, en cuanto al tiempo, y de pertinencia, en cuanto al espacio.

El control del movimiento en tiempo y espacio tiene la carga simbólica que precisan los esquemas institucionales para su funcionamiento, dado que arraigan en el cuerpo la noción de orden como necesidad (Bourdieu *El sentido práctico* 122), de manera tal que:

Todo sucede como si el habitus fabricase coherencia y necesidad a partir del accidente y de la contingencia; como si consiguiera unificar los efectos de la necesidad social soportada desde la infancia, a través de las condiciones materiales de existencia, las experiencias relacionales primordiales y la práctica de acciones, de objetos, de espacios y de tiempos estructurados, y los efectos de la necesidad biológica, ya se trate de la influencia de los equilibrios hormonales o del peso de las características aparentes de lo físico (Bourdieu *El sentido práctico* 128).

La coherencia corporal fabricada por el *habitus*, entendida como motricidad, es justamente aquello a lo cual se refiere Boal cuando habla de “alienación muscular”, es decir, la manera como los oficios marcan el cuerpo en función de la eficiencia en la práctica del mismo. En consonancia con lo anterior es preciso tener en consideración el concepto de “cuerpo dócil”, expuesto por Foucault en *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, de la siguiente manera: “es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault 125).

Según Foucault, puede identificarse en el siglo XVIII un énfasis particular en la manera de entender el cuerpo como un objeto de poder. Las nuevas prácticas de coerción procuran una normalización, ya no exclusivamente de la masa, sino del individuo mismo. La esfera particularizada del poder busca el control sobre el cuerpo desde la atomicidad del gesto, valiéndose de lo que el autor denomina como “coerción débil” (Foucault 125), y que se convierte en el sustento mismo de las disciplinas.

Siguiendo a Foucault, las disciplinas se definen como “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (Foucault 126). Si bien hay registro de prácticas disciplinares anteriores a los siglos XVII y XVIII -como es el caso de la esclavitud, el ascetismo monástico y el vasallaje- el nuevo saber disciplinario se propone una “anatomía política del detalle” (Foucault 128). La transformación que se desea operar en el cuerpo no responde al interés único de aumentar sus habilidades, como en la disciplina atlética de los griegos, ni el de aumentar la sujeción, como en el caso de la esclavitud, antes bien, se pretende “la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés” (Foucault 126).

La disciplina procura entonces un aumento de la capacidad del cuerpo, en términos de utilidad práctica, y al mismo tiempo una sujeción de la energía resultante de allí, es decir, una disminución, en tanto control, de la potencia del cuerpo. En aras de la eficiencia motriz, el cuerpo se individualiza y jerarquiza en una escala de labores sociales, por medio de la eliminación de la inutilidad en todos sus gestos de expresión, dado que como afirma Foucault:

El control disciplinario no consiste simplemente en enseñar o en imponer una serie de gestos definidos; impone la mejor relación entre un gesto y la actitud global del cuerpo, que es su condición de eficacia y de rapidez. En el buen empleo del cuerpo, que permite un buen empleo del tiempo, nada debe permanecer ocioso o inútil: todo debe ser llamado a formar el soporte del acto requerido. Un cuerpo bien disciplinado forma el contexto operatorio del menor gesto (Foucault 140).

Es justamente en contraposición al disciplinamiento del cuerpo y a la normalización de las conductas, operada de manera sutil mediante el *habitus*, que Augusto Boal erige el sistema de ejercicios que posibilitan el trabajo del Teatro del oprimido. Siendo consciente de la alienación que sufre el cuerpo en el proceso de socialización, y de los signos que la opresión deja en él, Boal se propone “la desmecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro” (Motos 3). Desmecanizar el cuerpo se convierte, en el sistema de Boal, en un medio para cuestionar las situaciones que subyacen al cuerpo mismo, puesto que, como afirma Bourdieu “basta con suspender la adhesión al juego que el sentido del juego implica, para arrojar al absurdo el mundo y las acciones que se llevan a cabo en él” (Bourdieu *El sentido práctico* 108).

En conclusión, si la normalización del cuerpo se lleva a cabo por medio del automatismo de las respuestas, mediante la incorporación del sentido común -y de toda la carga política que este implica-, es mediante la irrupción en la cotidianidad, en tanto que es el espacio donde se desenvuelve dicho sentido común, como el teatro invisible puede develar la artificialidad del juego y suscitar las preguntas pertinentes para la transformación de las dinámicas de opresión naturalizadas allí y, con ello, devolverle al cuerpo la potencia perdida en función de su eficacia motriz. En otras palabras, las dinámicas de opresión se configuran y perpetúan, mediante la afirmación de la correlación entre características físicas y disposiciones morales. Puesto que la idea de naturaleza que subyace a dicha asociación, tiene una enorme repercusión política en la medida en que determina quién y cómo se ocupa el espacio social. Además, es preciso resaltar que el peligro de dichas preguntas por el quién y el cómo, radica en el hecho de que estas se resuelven en marcos institucionales, y se traducen en el adiestramiento de la coherencia corporal. Sin embargo,

la artificialidad en que las dinámicas de opresión se sustentan, como se mencionó en este capítulo, puede ser denunciada por el teatro invisible, mas ¿de qué manera la controversia que este suscita, puede generar una forma de liberación?

TERCER CAPÍTULO: EL TEATRO INVISIBLE Y LA ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN

I. Opresión y analfabetismo estético

Hasta este punto se ha señalado cómo la obra de Augusto Boal está marcada de manera explícita por el contexto sociopolítico de la dictadura brasilera del siglo XX. Razón por la cual, como se dijo en el primer capítulo, la opresión se convierte en el eje de su trabajo. Inspirado en Paulo Freire, Boal reconoce la necesidad de comprender la opresión como un fenómeno complejo, cuyo tratamiento debe consistir en descifrar las causas del mismo, pues en ello radica la posibilidad de liberación de los oprimidos. Tanto para Freire como para Boal, la liberación debe ser siempre auto-liberación, el oprimido debe ser capaz de reconocer *su* situación y de encontrar *su* forma de liberación. Luego, la liberación como auto-liberación, encuentra su mayor obstáculo -como se expuso en el segundo capítulo- en la fuerza legitimadora del sentido común. Y dicha legitimación, en tanto aceptación y naturalización de las dinámicas de opresión, tiene efectos visibles en las condiciones de vida de los agentes que conforman un campo social. Además de tener consecuencias en las condiciones concretas de vida -como el tipo de vivienda o las oportunidades de empleo- las dinámicas de opresión, tienen un efecto aún más nefasto, en tanto que es menos perceptible y evidente, al cual Boal denomina: “analfabetismo estético” (*Estética* 21).

A continuación, se hará entonces una exposición del concepto de analfabetismo estético, con el fin de comprender en qué medida es efecto y, al mismo tiempo, perpetuador

de las dinámicas de opresión. En primer lugar, se abordará dicho concepto en contraste con la noción de “individuos potencialmente creadores” (*Estética* 22), la cual se comprende a su vez desde la relación entre el pensamiento sensible y la expresión de la individualidad. En segundo lugar, a partir de lo anterior, se expondrá cómo el concepto de sensibilidad y expresión, son en la obra de Boal una construcción mancomunada tanto de lo estético como de lo político. Y a partir de allí se abordará el carácter irruptivo del teatro invisible que fue enunciado en el segundo capítulo. Luego, para comprender lo anterior, es decir, cómo la controversia generada en el teatro invisible es una manifestación estética y política, se aludirá al concepto de performatividad de Richard Schechner. Dicho concepto permitirá dar una respuesta a la pregunta que se dejó enunciada al final del segundo capítulo. Ya que la posibilidad de liberación que tiene de suyo el teatro invisible, consiste en que su carácter controversial devela la artificialidad que sustenta las lógicas de opresión, y suscita con ello una consideración del cuerpo diferente a la elaborada por el sentido común. Así pues, en último lugar, se ahondará en el concepto de cuerpo por medio de la teoría de las afecciones de Baruch Spinoza, para comprender así cómo subyace al teatro invisible, y a la búsqueda de la liberación de la opresión, el reclamo por un concepto estético y político del cuerpo.

Para comenzar es preciso atender a la siguiente afirmación de Boal, según la cual “el analfabetismo es utilizado por las clases, los clanes y las castas dominantes como arma severa de aislamiento, represión, opresión y explotación” (*Estética* 21). El analfabetismo, como imposibilidad de comprender y expresar el lenguaje escrito, se impone como barrera para la inserción de la experiencia de los analfabetos en un espacio de discusión común. Dado lo anterior, se sigue que las ideas de las clases dominantes predominen en la

edificación del orden social y se conviertan en un monólogo opresivo (Boal *Estética* 22). Ahora, el carácter opresivo de dicho monólogo depende, a su vez, del dominio de los canales por medio de los cuales este se difunde, a saber: palabra, imagen y sonido (Boal *Estética* 26).

Los canales de difusión a los que Boal se refiere son, principalmente, los medios de comunicación. Pese a que no hay en la obra de Boal un tratamiento detallado del papel de los medios de comunicación en el desarrollo de las dictaduras latinoamericanas, sí hay una denuncia constante frente a la manipulación que puede ejercerse a través de estos. Carlos Granés, antropólogo español, describe un ejemplo paradigmático de lo anterior. En Julio de 1970, el dictador brasilero Emilio Garrastazu Médici promueve un enorme cubrimiento mediático de la victoria de la selección brasilera en el mundial de ese año, de modo que “el *jogo bonito* había hecho que se olvidara el *pau de arara*¹⁸” (136).

La “castración estética” (Boal *Estética* 22) es la imposibilidad de los oprimidos de asimilar el monólogo opresor. De allí se deriva la vulnerabilidad de la cual se nutren los medios de difusión del espectáculo, cuando sirven como portavoces del *status quo*. Si bien el analfabetismo es ya una forma de aislamiento, el analfabetismo estético afirma en el oprimido ese aislamiento y lo convierte en alienación. Para explicar lo anterior afirma Boal:

(...) Más lamentable es el hecho de que tampoco sepan hablar, ver, ni oír. Ésta es una forma igual, o peor, de analfabetismo: La ciega y muda sordera estética. Si aquel prohíbe la lectura y la escritura, este otro tipo de analfabetismo aliena al individuo respecto a la

¹⁸ En español *palo de loro*, esta técnica de tortura (ampliamente utilizada por la dictadura brasilera) consistía en amarrar a alguien de los tobillos y las muñecas, de manera tal que la cabeza colgara hacia atrás, la espalda quedara paralela al piso, y los genitales expuestos para suministrarles cargas eléctricas (Granés 136)

producción de su arte y de su cultura, y respecto al ejercicio creativo de todas las formas de Pensamiento Sensible. Reduce a individuos, potencialmente creadores, a la condición de espectadores (*Estética* 21).

II. El pensamiento sensible

La noción de “individuos potencialmente creadores”, que se opone al analfabetismo estético, se construye sobre la base de los siguientes presupuestos; primero: coexisten en el hombre, en relación de mutua necesidad, un pensamiento sensible y un pensamiento simbólico; y segundo: la experiencia humana es comunicable más no transferible, por ende la expresión de la individualidad debe ser un acto conciente del individuo mismo, y no de ningún portavoz (*Estética* 22).

Para hablar del pensamiento sensible y el pensamiento simbólico, Boal trae a consideración la diferencia clásica entre *aisthetós* (perceptible por los sentidos) y *noetós* (perceptible por la inteligencia). Con el fin de ampliar la concepción del término *aisthetós*, Boal recurre además a los planteamientos de Alexander Baumgarten, en cuyos trabajos de 1750 y 1758 reconoce la rehabilitación del concepto de estética, en tanto que lo ubica en el panorama de discusión intelectual, a partir de la necesidad de reflexionar sobre el tipo de conocimiento que el término implica (Boal *Estética* 35).

Baumgarten, refiriéndose a la definición clásica de *aisthetos* como aquello perceptible por los sentidos, afirma que:

Los sentidos –y los conocimientos que derivan de ellos- permiten imaginar una gnoseología inferior. No dudo de que pueda existir una Ciencia del Conocimiento Sensible (...)

intermediaria entre la sensación pura, oscura y confusa, y el puro intelecto, claro y distinto. Ella no es ni algo existente en la propia Cosa, ni pura creación del ser humano: es el resultado de una síntesis particular, armonía entre Cosa y Pensamiento. El objeto sensible es particular como objeto de sensibilidad; general como objeto de entendimiento (Baumgartem ctd en Boal *Estética* 35).

Boal concuerda con Baumgartem en el hecho de que la estética, esa posible ciencia del conocimiento sensible, no existe *per se* como cualidad de las cosas, ni es una mera invención humana. La idea de que la estética implica necesariamente la comprensión de la relación del individuo con los objetos, puede verse también a la luz de lo planteado por Bourdieu –y expuesto en el capítulo anterior- acerca del gusto como habilidad de juzgar valores estéticos, que depende de las disposiciones del *habitus* (Bourdieu *El sentido* 97). Este aspecto de la definición de estética de Baumgartem es fundamental en el pensamiento de Boal, puesto que se contrapone a una idea canónica de la estética. Hablar del conocimiento sensible en términos de síntesis, implica que el individuo no se limita a reconocer las características intrínsecas de un objeto dado, ubicándolo en una relación jerárquica con otros, sino que él mismo es parte siempre activa de la construcción del objeto.

Por otro lado, Boal discrepa del pensamiento de Baumgartem en dos asuntos, a saber: la idea de que la sensación sea algo oscuro y difuso; y el hecho de que el conocimiento sensible designe algún tipo inferior de conocimiento. Por el contrario, la sensación, en lugar de ser oscura y difusa, es según Boal “(...) rica y compleja cuando se siente tal como es (...)” (*Estética* 36). La confusión aparece entonces no por la sensación

misma, sino en función de las múltiples posibilidades que existen de que esta sea traducida en palabras.

Sensación y palabra son objeto del pensamiento sensible, y el pensamiento simbólico respectivamente. Contrario a la claridad y la particularidad con la cual se presentan las sensaciones a cada individuo, las palabras, en cuanto símbolos, necesitan interlocutores (Boal *Estética* 36). De lo anterior se entiende –siguiendo a Baumgarten- que el objeto, en tanto se aparece a la sensibilidad, sea particular, pero en tanto objeto de entendimiento sea general. Ahora, pese a que Boal concuerda con esta relación de particularidad y generalidad, afirma que “ninguna, de la otra, es sombra” (*Estética* 36).

En este mismo sentido es que Boal se niega a asumir la estética como un conocimiento inferior, ya que “Estética y Noesis siempre estuvieron unidas, y ambas son inteligentes; siamesas, una no existe sin la otra. Afirmando que la Estética también es inteligente, y la Noesis, sensible.” (*Estética* 35). La horizontalidad de la relación entre estética y noesis, responde al hecho de concebir el conocimiento sensible, más allá de su capacidad de registrar información de la sensibilidad, como “el dinámico orquestador de las nuevas informaciones con las ya recibidas y jerarquizadas, con las carencias y los deseos del sujeto –esto es, pensamiento-, y su transformación en actos” (Boal *Estética* 37).

A la luz de la anterior concepción de conocimiento sensible, es importante precisar lo que se entiende en Boal por pensamiento sensible. Si en Baumgarten la estética se define como “la ciencia del conocimiento sensible” (Baumgarten ctd en Boal *Estética* 35), Boal afirma que ese conocimiento es producto de un pensamiento sensible, definido, a su

vez, de la siguiente manera: “una forma de pensar no verbal (...) articulada y resolutiva que orienta el continuo acto de conocer y que gobierna la estructuración dinámica del conocimiento sensible” (*Estética* 37). Pensamiento y conocimiento sensible se diferencian, además, en que: “el conocimiento reside en el cerebro físico materializado en complejas redes neuronales vivas y pulsativas que se expanden y retraen a cada momento (...) El pensamiento que fluye en ellas, es inmaterial. Es el conocimiento en su constante transformación” (Boal *Estética* 38). Para explicar lo anterior Boal usa el ejemplo de lanzar una piedra al aire, puesto que mientras que la piedra es material y cuantificable, el acto de volar no, por tanto “podemos, con las manos, coger la piedra, jamás el vuelo” (Boal *Estética* 39).

Ahora bien, la función del pensamiento sensible es inseparable del pensamiento simbólico puesto que, aún cuando nos damos a entender con palabras, este proceso depende de la entonación o de la sintaxis con las que estas se expresan, es decir, depende de aspectos que superan el encadenamiento lógico de los símbolos acordados (Boal *Estética* 38). Por tal razón, el pensamiento sensible “(...) es esencial para la liberación de los oprimidos, amplía y hace más profunda su capacidad de conocer” (Boal *Estética* 41). La función del pensamiento sensible no es entonces la producción de objetos para el goce artístico y cultural. Por el contrario, la sensibilidad, en su relación de mutua cooperación con el pensamiento simbólico, tiene de suyo la capacidad de ampliar y profundizar el espectro de comprensión de la realidad.

Es justamente dicha capacidad que tiene la sensibilidad de potenciar el conocimiento, el blanco de la castración estética que se ejerce sobre los oprimidos. Como

se mencionó anteriormente, Boal hace una denuncia constante frente al uso de los medios de comunicación por parte de las clases dominantes, y ello apunta al hecho de que:

Esta comunicación unívoca coloca alambradas en las cabezas oprimidas, embalsama el pensamiento y crea zonas prohibidas a la inteligencia. Abre canales sensibles por donde se inocula la obediencia no contestataria, impone códigos, rituales, modas, comportamientos y fundamentalismos religiosos, deportivos, políticos y sociales que perpetúan el vasallaje (Boal Estética 25).

Así pues, el analfabetismo estético constriñe el pensamiento sensible en función de la efectividad operativa de los oprimidos. Puesto que, al reducir la capacidad de crítica, se inhabilita al individuo para abandonar su papel expectante y sumarse al diálogo que desarrollan los actores. Razón por la cual el individuo oprimido se limita al espacio de productividad y utilidad que le ha sido prescrito, renunciando con ello a la posibilidad de exploración de su pensamiento sensible.

III. La expresión de la individualidad

Como se mencionó en la sección anterior, Boal se propone hacer frente a la aniquilación estética, contrastando a esta la noción de “individuos potencialmente creadores”. Y lo anterior se sustenta sobre la base de la existencia de los dos presupuestos ya anunciados, el primero de los cuales se expuso anteriormente. Ahora, la posibilidad de hacer uso de estas dos formas de pensamiento (Sensible y Simbólico) no es exclusiva de

algún tipo de individuo. Y es precisamente esto lo que da paso al segundo supuesto, a saber: que la experiencia puede ser comunicable más no transferible, y por ende debe procurarse la expresión individual.

Denunciando la contradicción que implica hablar del pensamiento sensible en términos de exclusividad, Boal afirma que:

Ningún ciudadano debe renunciar a las dos formas de pensar, de la misma forma que nadie se puede alegrar de tener un solo ojo, un solo brazo o una sola pierna. Es mediante la posesión de la Palabra, de la Imagen y del Sonido como los opresores oprimen, antes de hacerlo por el dinero o por las armas. Tenemos que reaccionar contra todas las formas de opresión. Y esta lucha debe darse, también, en los tres importantes campos de batalla del Pensamiento Sensible (*Estética* 57).

El pensamiento sensible es particular, mas no exclusivo, en la medida en que este hace parte fundamental de la constitución de la singularidad de todo individuo, es decir, no es un atributo especial de unos cuantos. Para ilustrar lo anterior, Boal cita el siguiente poema de Fernando Pessoa:

Entreví, como una carretera por entre los árboles, / y es que tal vez yo sea el Gran Secreto, / aquel Gran Misterio del que hablan los poetas falsos. / Vi que no hay Naturaleza / que la Naturaleza no existe / que hay montes, valles, llanuras, / que hay árboles, hierbas, / que hay ríos y piedras, / que no hay un todo al que eso pertenezca / que un conjunto real y verdadero / es una enfermedad de nuestras ideas. // La Naturaleza son partes sin un todo (...) 145 (Pessoa ctd en Boal *Estética* 145)

Hay en el poema de Pessoa un asunto fundamental para comprender la concepción de individualidad que expone Boal. Esto es el hecho de mostrar que aquello que es evidente no

es el conjunto sino la disparidad que lo conforma. No obstante, como afirma Boal “para seres con motricidad, humanos y animales, con un mínimo de vida psíquica, sería imposible vivir (moverse) dentro de esa infinita diversidad si no pudieran organizar su percepción del mundo y simplificarla” (*Estética* 143).

La capacidad –y de hecho, la necesidad- de organizar la percepción del mundo en conjuntos, aquello que Pessoa denomina como “una enfermedad de nuestras ideas”, es el sustrato esencial para la conformación de las estructuras sociales. Esto puede entenderse a la luz de la teoría de los campos de Bourdieu, en tanto que dichas estructuras son un artificio para efectos de organización y comprensión, que mediante el proceso legitimador del *habitus*, adquieren la capacidad de fungir como determinaciones. En palabras de Boal, “las *estructuras sociales* se sustentan en las relaciones de poder en sus variadas formas (...) que determinan valores que, aunque se trate de abstracciones, determinan comportamientos concretos.” (Boal *Estética* 147).

El hecho de concebir las estructuras sociales como artificios en función de ciertas necesidades, y no como expresión natural de alguna desigualdad intrínseca entre los hombres, implica que en la construcción de esas estructuras pueden y deben tenerse en cuenta la individualidad de todos aquellos a los que subsumen. En este sentido, la concepción de individualidad de Boal no soporta una intención relativista. El relativismo, es en palabras del autor, “como si en un combate de boxeo, uno de los contrincantes tuviera el derecho de disparar una ametralladora” (*Estética* 50). Contrario a ello, la individualidad tiene de suyo la necesidad de asumir una posición. Se trata entonces de ser capaz de tomar partido, de hacer uso activo del Pensamiento Sensible para sentar nuestra posición propia, y entrar en el debate común. Por ende, rescatar la individualidad mediante el pensamiento

sensible: “¡Es un acto político y no sólo estético; un acto estético y no solo político!” (Boal *Estética* 52).

IV. Estética y política en Boal

Esta relación de lo estético y lo político en Boal se hace evidente en la definición que ofrece del término estética: “es la organización sensible del caos en el que vivimos, solitarios y gregarios, intentando construir una sociedad menos antropofágica” (*Estética* 43). Es importante señalar de nuevo, que sentar partido y reconocer las individualidades no significa afirmar la equivalencia de todas las verdades. Puesto que en el proceso de construcción cultural debe primar –y servir como dirección- la verdad, a la que Boal denomina como suprema, siendo esta: el avance hacia una sociedad sin oprimidos ni opresores, en todos los campos de la vida humana: político, social, familiar y todos aquellos que puedan existir (*Estética* 47).

El analfabetismo estético es en Boal no sólo el diagnóstico de aquello que padecen los oprimidos, sino que debe asumirse como una misión. Es preciso entender que, para Boal, debe buscarse la posibilidad de cambiar el estado de cosas que derivan en dinámicas opresivas (Boal *Estética* 24). Así pues, cuando se habla de misión, se habla de la necesidad –identificada ya en Paulo Freire- de una praxis liberadora. Ahora, el fundamento de esta praxis no puede estar asociada a la concepción de un estado de naturaleza, por el contrario, se trata de asumir que el hombre no está determinado, y por ello debe encontrar su espacio en el mundo y la manera de habitarlo. Respecto a esto Boal declara que:

Entre los humanos, la lucha por el espacio es una lucha por todos los espacios: físico, intelectual, amoroso, histórico, geográfico, social, 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 oprimidos, y no una dádiva celeste; del cielo caen la lluvia, la nieve y el hielo, ocasionalmente bombas y cohetes, pero no soluciones mágicas. Nos debemos a nosotros mismos y tenemos que aceptar nuestra condición con la cabeza en las alturas, los pies en la tierra y manos a la obra (*Estética* 24).

El sistema que constituye el Teatro del oprimido –descrito en el primer capítulo- nace de la necesidad de identificar situaciones de opresión y encontrar, a partir de las propuestas mismas de los oprimidos, una forma de liberación. Este sistema, entendido como la poética del oprimido, tiene en un primer momento el objetivo de desmecanizar el cuerpo y concienciar al oprimido respecto a las determinaciones que, socialmente, le han sido impuestas. La serie de juegos y ejercicios que constituyen este primer momento son la base del sistema, dado que es precisamente en el cuerpo, como lugar de expresión concreta de la normalización y el *habitus*, donde se evidencia la arbitrariedad de la enfermedad de las ideas que denuncia Pessoa, a saber, el establecimiento de conjuntos.

Ahora bien, el problema no radica en agrupar las individualidades conforme a procesos de analogía o complementariedad, el problema radica en el anquilosamiento de esas agrupaciones y de las relaciones de poder que de ellas se derivan. Identificar una situación de opresión significa entonces, identificar aquellos momentos en los cuales la artificialidad de una clasificación jerárquica se ha convertido, por medio del sentido común, en una fuerza determinista y aniquiladora. Cuyo primer resultado es la reducción de las posibilidades de expresión, particularmente la de que aquellos que ocupan el escalón más bajo de la clasificación.

Por esta razón, todas las técnicas en las cuales se despliega el Teatro del oprimido tienen el objetivo de disolver la relación convencional entre actor y espectador. Ya que, dicha relación, basada en la lógica de alguien que hace y alguien que mira, es opresiva en tanto que el espectador deposita en otro su poder de actuar. Lo anterior implica una concepción restringida de la actuación, es decir, implica entender al actor como artista, y al arte como don. Contrario a ello Boal propone la figura del Espect-actor, la cual se sustenta sobre la base del siguiente principio:

We begin from the principle that we are all artists, but handicapped artists, because education handicaps us (...) After a certain age we are told to stop playing and take life seriously. When you say “Stop playing; you have to be serious now that you are growing up”, you are castrating the person, because “playing” is one of the most powerful languages that you can have. To play is to use part of reality, to create and rehearse forms of transformation. You are playing, you are trying, you are rehearsing, you are getting stronger, so that you can go and transform reality. And they say, “Stop You cannot play any more”, They box us in patterns of behavior and castrate our creativity (Boal *Conversations* 21-22).¹⁹

En este sentido es que las técnicas del Teatro del oprimido buscan gradualmente la formación de Espect-actores. Y la expansión de la concepción de actuación, más allá de su consideración como ficción o farsa, alcanza –en el sistema de Boal- su punto más alto con el teatro invisible. Respecto a este afirma Boal:

¹⁹ Nosotros partimos del principio de que todos somos artistas, pero artistas discapacitados a causa de la educación. Después de cierta edad, se nos dice que paremos de estar jugando y que nos tomemos la vida en serio. Cuando usted dice “Deje de estar jugando; usted tiene que ser serio ahora que está creciendo”, esta castrando a la persona, porque “estar jugando”, constituye uno de los más poderosos lenguajes que usted pueda tener. Jugar es usar parte de la realidad para crear y ensayar formas de transformación. Usted está jugando, está tratando, está ensayando, usted se está haciendo más fuerte, luego entonces usted puede ir y transformar la realidad. Y ellos dicen “Pare, no puede jugar nunca más”, ellos nos encasillan en patrones de conducta y nos castran nuestra creatividad.

It is useful to remember a few things regarding the theory of invisible theatre. I did not invent invisible theatre. I don't not wake up one morning with a good idea. Rudimentary forms of invisible theatre, or partial invisible theatre techniques have always existed. In espionage, for instance, Spies use techniques such as camouflage, interpretations of roles, and simulated realities –which are all invisible theatre techniques (*Invisible* 32).²⁰

El teatro invisible tiene entonces la necesidad de ser clandestino, es decir, de impedir que la acción programada se vuelva visible como teatro, en el sentido convencional del mismo. Inscribirse en la cotidianidad de manera desapercibida es justamente el propósito de esta técnica, puesto que ello posibilita que el espectador se vincule como protagonista de la acción, sin que en ello medie el prejuicio de la excepcionalidad del artista –reforzando con ello el concepto de teatro como lenguaje humano, expuesto en el primer capítulo- (Boal 28 *Invisible*). La clandestinidad de esta técnica logra entonces revertir dinámicas opresivas gracias a lo siguiente: “(...) by abdicating our being “exceptional” and helping the oppressed spectators free themselves from at least their first oppression: that of being spectators. By becoming protagonists, they will be qualified to use the theatre of the oppressed tools in order to make it what it should be, a theatre of Liberation” (Boal *Invisible* 34)²¹.

²⁰ Es útil recordar algunas cosas respecto a la teoría del teatro invisible. Yo no inventé el teatro invisible, no me levanté una mañana con una buena idea. Formas rudimentarias, o técnicas parciales de teatro invisible siempre han existido. En espionaje, por ejemplo, los espías usan técnicas como el camuflaje, la interpretación de roles y la simulación de realidades –las cuales son técnicas de teatro invisible.

²¹ (...) renunciando a nuestro ser “excepcional” y ayudando a los espectadores oprimidos para que ellos mismos se liberen, al menos de su primera opresión: ser espectadores. Convirtiéndose en protagonistas, ellos estarán calificados para usar las técnicas del teatro del oprimido para hacer de este aquello que debe ser, un teatro liberación.

V. Teatro invisible y performance

Si bien se ha dicho repetidamente que el teatro invisible no se puede entender bajo los mismos parámetros del teatro convencional ¿cómo puede entenderse esa forma particular de hacer teatro? ¿a qué se refiere Boal cuando afirma que el teatro invisible, o algunas formas rudimentarias de este, siempre ha existido? Lo anterior puede entenderse a la luz de los planteamientos de Richard Schechner²² en su texto *Performance Theory*.

Según Schechner, el fenómeno que suele denominarse indistintamente como “drama”, “teatro” o “performance”, puede rastrearse –con evidencias arqueológicas- en los comienzos mismos de la sociedad. El hecho de que actividades como la danza, el canto, el uso de trajes y máscaras, así como la preparación de escenas y la posterior presentación frente a otras personas, daten de tan antiguo, parece indicar que este fenómeno coexiste con la condición humana (66). Por lo cual, conviene distinguir y precisar los términos en los cuales este puede ser expresado.

²² A partir de 1970 se evidencia en las ciencias sociales y en las humanidades un “breakthrough into performance” (Hymes ctd en Beeman 370), es decir, un giro evidente de las preguntas hacia dicho fenómeno. El performance comienza a estudiarse entonces principalmente desde dos vertientes teóricas: la antropología sociocultural; y la lingüística antropológica y semiótica social (Beeman 370). La primera estudia el performance desde la exploración de los comportamientos rituales, y de lo que estos pueden decir acerca de la conformación de la sociedad (Beeman 371). La segunda, deudora de la teoría de los actos del habla de Austin, aborda la relación entre discurso y acto, es decir, cómo puede el discurso social afectar de manera evidente la conducta de los individuos (Butler 307). Para efectos del presente trabajo se abordará el concepto de performance desde la perspectiva sociocultural de la cual Schechner es uno de sus más reconocidos representantes. Ya que la asociación entre performance, *ritualized behavior* y *play*, permite direccionar la comprensión del fenómeno preformativo, hacia una exploración del concepto de cuerpo en el Teatro invisible de Boal.

El concepto de *ritualized behavior*²³ (Schechner 99) abarca los términos descriptivos del fenómeno en cuestión. Según el autor, en la acción humana puede identificarse un tipo particular de comportamiento que no responde necesariamente a la resolución de problemas prácticos, y que acude al uso de los recursos antes descritos (máscaras, trajes, danzas, etc). Ahora, el performance es un tipo particular del *ritualized behavior*, y a su vez el drama y el teatro están subsumidos en el concepto de performance (Schechner 99).

Ahora bien, es importante mencionar que las actividades sociales con las cuales el *ritualized behavior* estaba asociado, tenían en un principio, como principal portavoz el hacer del cuerpo (Schechner 68). No fue sino hasta la aparición de la tragedia griega, que la presentación de ciertos actos, en la lógica de lo ritual, se desprendió del quehacer exclusivamente corporal. Según Schechner, las actividades rituales, han seguido desde siempre un *script*, mas no necesariamente un *text*. Lo anterior representa la distinción entre el guión entendido como la serie de pasos que deben seguirse para la realización del rito; y el guión entendido como un texto escrito.

Cuando se habla entonces –como se ha hecho hasta aquí- de teatro convencional, se hace referencia a la marcada dependencia que –inaugurada en el drama griego- existe entre teatro y texto. Por medio del texto se instala una primera diferenciación entre aquellos que conocen y dominan el curso de acción, los actores, y aquellos que tan solo lo presencian, los espectadores. Además, se desliga la subsistencia del acto dramático de los aspectos exclusivamente referidos al hacer corporal. El *Edipo Rey* de Sófocles puede ser aún

²³ Comportamiento ritualizado

representado porque el texto lo soporta, y no porque todos los actores que deseen recrearlo, sepan de suyo la serie de acciones necesarias para lograrlo.

Sin embargo, pese al predominio del texto dramático en occidente, el movimiento de las vanguardias del siglo XX, según Schechner, “(...) refocused attention on the doing aspects of script, and beyond script altogether to “theater” and “performance” (70).²⁴ Respecto al performance, el autor afirma que es este un concepto paraguas (17), es decir, como se mencionó anteriormente, engloba tanto al teatro, como a un gran espectro de manifestaciones. Por tal motivo Schechner afirma:

Performance is an inclusive term. Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude²⁵ (17)

Así pues, el teatro invisible, siguiendo la afirmación de Boal, respecto a la cual este no representa ninguna novedad –en tanto que este tipo de técnicas siempre han existido-, puede leerse a la luz del concepto de performance expuesto por Schechner. Lo anterior se debe al hecho de que, pese a la amplitud que representa dicho concepto, hay tres aspectos generales según los cuales este puede entenderse. En primer lugar, la relación entre performance y *play*; segundo, la performatividad entendida a luz de los planteamientos de

²⁴ (...) redirige la atención en los aspectos a los aspectos del guión que conciernen al hacer, y más allá del guión, también al teatro y al performance.

²⁵ Performance es un término inclusivo. El teatro es solo un nodo dentro de un continuo que alcanza desde las ritualizaciones de los animales (incluyendo a los humanos) atravesando actos de la vida cotidiana –expresiones, manifestaciones de emociones, escenas familiares, roles profesionales y muchos otros- así como juegos, deportes, teatro, danza, ceremonias, ritos, y actuaciones de gran magnitud.

Erving Goffman y, finalmente, la intervención del público como componente fundamental del performance.

Schechner define el performance como: “Ritualized behavior conditioned/permeated by play” (99). Para explicar lo anterior, el autor recurre al concepto de *play*, definido por Huizinga así:

(...) free activity standing quite consciously outside “ordinary” life as being “not serious,” but at the same time absorbing the player intensely and utterly (...) It proceeds within its own proper boundaries (...) It promotes the formation of social groupings that tend to surround themselves with secrecy and to stress their difference from the common world by disguise or other means. (Huizinga ctd en Schechner (100))²⁶

Es importante señalar la doble condición de *play* –que puede entenderse con la ambigüedad de la denotación de jugar o actuar- como una actividad “no seria”, pero que al mismo tiempo absorbe absolutamente a los jugadores. Esta característica puede relacionarse con el concepto de creencia e *illusio* de Bourdieu. Ya que el sentido del juego está dado por el interés de los jugadores y por la valía que ellos mismos otorgan a las dinámicas que –solo al interior de éste- cobran sentido. Sin embargo, existe siempre el peligro de que el juego pueda tornarse demasiado serio, de que la creencia se convierta en dogma. Por ello Boal afirma que, con el imperativo que acompaña la adultez: “Stop You cannot play any more”²⁷ (*Conversations* 21-22), sucede la primera castración estética. En este sentido, el teatro

²⁶ (...) actividad libre que se mantiene, concientemente, fuera de la vida “ordinaria” siendo “no seria”, pero al mismo tiempo absorbiendo al jugador intensa y absolutamente (...) este procede dentro de sus propios límites (...) promueve la formación de agrupaciones sociales que tienden a rodearse ellas mismas de secreto y a resaltar su diferencia del mundo común por medio de disfraces y otros recursos.

²⁷ Pare, no puede jugar nunca más.

invisible se introduce en el juego de la vida cotidiana para señalar problemáticas y permitirle a los espect-actores ensayar nuevas posibilidades.

En segundo lugar, el performance, concebido por Schechner, encuentra una de sus principales influencias en la noción de performatividad expuesta por Erving Goffman en *The presentation of self in everyday life*. En la introducción a dicho texto, Goffman afirma:

When an individual enters the presence of others, they commonly seek to acquire information about him or to bring into play information about him already possessed (...) Information about the individual helps to define the situation, enabling others to know in advance what he will expect of them and what they may expect of him. Informed in these ways, the others will know how best to act in order to call forth a desired response from him²⁸ (Goffman 1).

Según Schechner, “what Goffman meant was that people were always involved in role-playing, in constructing and staging their multiple identities”²⁹ (10). Lo anterior no significa que la vida social sea una farsa. Entender el mundo como un escenario no implica que deliberadamente los hombres decidan ponerse máscaras o interpretar personajes. Lo que subyace en la teoría de Goffman, y en su noción de performatividad, es el hecho de que los hombres tienen la posibilidad de transformarse frente a las exigencias –explícitas o implícitas- del otro. De allí que el teatro invisible al generar situaciones polémicas en el

²⁸ Cuando un individuo entra en presencia de otros, ellos normalmente buscan adquirir información sobre él o traer a colación información que ya tengan acerca del recién llegado. La información sobre el individuo ayuda a definir la situación permitiendo a los otros saber de antemano qué es lo que él espera de ellos y qué pueden esperar ellos de él. Informados en ese sentido, los otros sabrán cómo actuar mejor para generar, de parte de él, la respuesta deseada.

²⁹ Lo que Goffman quería decir es que las personas estaban siempre involucradas en juegos de rol, construyendo y poniendo sobre el escenario sus múltiples identidades.

interior de la vida cotidiana, es decir, sin develar a los espectadores que se encuentran ante una construcción teatral, demande la respuesta de quienes lo presencian.

En tercer y último lugar, la concepción de Schechner enfatiza la importancia de la audiencia en el desarrollo del performance. Al respecto afirma el autor: “the performance is the domain of the audience (...) in some situations the performer is also the audience. Also, the boundary between the performance and everyday life is shifting and arbitrary, varying greatly from culture to culture and situation to situation”³⁰ (70). Esta característica del performance tiene una completa resonancia en los postulados del Teatro del oprimido, en tanto que este se impone la tarea –como se ha dicho repetidamente- de eliminar los límites entre actor y espectador. En particular, las piezas del teatro invisible –como se dijo en el capítulo anterior- deben tratar temas de interés público, puesto que el objetivo de la controversia es lograr siempre la participación de quienes lo presencian.

VI. Afección y performatividad: cuestionamiento al paradigma occidental del cuerpo

Ahora bien ¿qué puede decir el teatro invisible –entendido como manifestación preformática a la luz de lo planteado por Schechner- sobre el cuerpo? Y ¿qué relación guarda la noción de cuerpo que subyace a este con el objetivo de ser práctica de liberación? Para dilucidar los anteriores interrogantes es necesario entender el teatro invisible a la luz

³⁰ El performance es el dominio del público (...) en algunas ocasiones el performer es también el público. Además, el límite entre el performance y la vida cotidiana es modificable y arbitrario, varía significativamente de cultura en cultura y de situación en situación

del contexto artístico dentro del cual se desenvuelve, a saber: las vanguardias de mediados y finales del siglo XX. Si bien hasta ahora se ha señalado la relación que guarda el Teatro del oprimido con la situación socio-política de la dictadura brasilera, es preciso ver cómo este se entronca en la serie de movimientos contraculturales y reaccionarios que marcaron la década de 1960 y 1970.

Carlos Granés, en su texto acerca del Living Theatre³¹, afirma que las revueltas estudiantiles de Mayo del 68 marcan un punto de inflexión en el desarrollo artístico del momento. Y ello se debe, entre otras cosas, a la reconsideración que se hace del pensamiento de Antonin Artaud. En 1920 en su *Carta a los rectores de las universidades europeas*, Artaud declara lo siguiente: “(...) Ustedes fabrican ingenieros, magistrados, médicos a quienes se les escapan los verdaderos misterios del cuerpo, las leyes cósmicas del ser (...) El más pequeño acto de creación espontánea es un mundo más complejo y más revelador que cualquier metafísica” (Artaud ctd en Granés 44). Según Granés, la declaración de Artaud va mucho más allá de ser una crítica a la institucionalidad y al racionalismo. Es en la alusión a los “misterios del cuerpo” donde radica la importancia fundamental de Artaud para el movimiento contracultural y vanguardista de los años 60’s.

Al respecto Granés afirma que “con Artaud, el cuerpo se convertía en un síntoma, en un arma de agresión, en una culpa ajena que alguien tenía que pagar. Muchas de sus frases en las que hablaba de un cuerpo sin órganos que por fin se liberaba de sus automatismos (...) animaron a convertir el cuerpo en la nueva granada de fragmentación

³¹ Grupo de teatro fundado por Judith Malina y Julian Beck en 1947, en la ciudad de Nueva York. Reconocidos principalmente por su labor como activistas, son pioneros en el uso de técnicas de teatro de vanguardia. Realizan giras en Estados Unidos, Europa y Brasil, país donde son arrestados en 1971 por su trabajo en las favelas.

(44-45)”. Lo anterior es evidente, por ejemplo, en el poema radiofónico de 1947, *Hay que terminar con el juicio de Dios*, en el cual Artaud declara, en contra de todas las convenciones aceptadas en occidente, que tiene una única certeza, y que esta es: “(...) la presencia de mi dolor / de cuerpo, / la presencia amenazadora infatigable / de mi cuerpo” (26). Más adelante, en el mismo poema, afirma también:

(...) Átenme si quieren, / pero tenemos que desnudar al hombre para rasparle ese microbio que lo pica mortalmente / dios / y con dios / sus órganos / porque no hay nada más inútil que un órgano. / Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos y lo habrán devuelto a su verdadera libertad. / Entonces podrán enseñarle a danzar al revés como en el delirio de los bailes populares / y ese revés será / su verdadero lugar (30-31).

El cuerpo se convierte entonces en Artaud en lugar de exploración y disidencia, puesto que como afirma Deleuze “el cuerpo sin órganos” (CsO) al que se hace referencia en el poema anterior, “de ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas. El cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite” (155-156). Deleuze afirma además que la censura política de la cual fue víctima el poema de Artaud, responde al espíritu incitador que el CsO tiene de suyo. En este sentido, hablar de una disposición del cuerpo que exceda la normalización y el *habitus*, significa atentar contra el sentido común, razón por la cual “os impedirán experimentar en vuestro rincón” (Deleuze 155).

Por otro lado, Granés afirma que la relevancia de la obra de Artaud se debe también, a que este abre el camino para asumir el cuerpo como forma de expresión más allá de alguna técnica. Al priorizar emanaciones corporales como el gesto y el aullido, se antepone

el lugar del dolor al del virtuosismo (47). Cuando Artaud dice: “soy un hombre que ha sufrido mucho mentalmente (...) y por lo tanto tengo derecho a hablar” (Artaud ctd en Granés 47), ubica a las víctimas –de algún tipo de penuria o agravio- en el lugar protagónico del arte. Y con ello, concibe como artista, no a quien posee una destreza, sino a quien es capaz de hacer una denuncia (Granés 48).

Así pues, siguiendo a Artaud, el arte –y en particular el teatro- debe desprenderse de su condición de artilugio, de espectáculo, puesto que: “(...) No hay nada que abomine / y excre tanto como esa / idea de espectáculo / de representación / por lo tanto de virtualidad, de no realidad, / ligada a todo lo que se produce y se / muestra” (*Poema* 41). De allí que no sea descabellado referir las manifestaciones performáticas contemporáneas a los principios de Artaud. Es de hecho, en esa misma lógica de irrupción y denuncia, donde se inscribe el teatro del oprimido de Augusto Boal. Y en particular el teatro invisible el cual, en su insistencia por ser clandestino, transgrede los límites ficcionales del espectáculo y se ubica en el espacio de lo social-cotidiano como señalamiento de algunos vicios perpetuados por el sentido común. Ahora, el reclamo que tiene lugar en Artaud y que sustenta, de alguna manera, la noción de performatividad –explicada por Schechner y evidenciada en el teatro invisible- apunta a la manera como la tradición occidental, marcadamente cartesiana, ha comprendido el cuerpo.

Si bien la dualidad jerárquica entre alma y cuerpo, es anterior –en el pensamiento occidental- a la filosofía cartesiana, dicha división encuentra una enorme justificación en esta. En las *Meditaciones metafísicas*, particularmente en la meditación sexta *De la existencia de las cosas materiales, y de la distinción real entre el alma y el cuerpo del hombre*, Descartes describe cómo si bien el cuerpo, da noticia del mundo, los juicios que

surgen de dicha percepción son, en su mayoría, erróneos (145). Hay entonces en Descartes no sólo una completa diferenciación entre alma *-res cogitans-* y cuerpo *-res extensa-*, sino también un desprestigio del cuerpo frente al alma. Contrario a ello, su contemporáneo Baruch Spinoza elabora una crítica a la concepción cartesiana de las dos sustancias, y con ello a la posición subordinada del cuerpo. Ahora, entender la concepción que Spinoza tiene del cuerpo, posibilita –para efectos del presente trabajo- entender los alcances liberadores que tiene el teatro invisible, inscrito en la poética del oprimido de Augusto Boal.

Spinoza, en la *Ética demostrada según el orden geométrico*, afirma que, la creencia –ampliamente difundida- de que el hombre tiene “una absoluta potencia sobre sus acciones y que solo es determinado por sí mismo” (191), es una suerte de engaño. Debido a ello, distingue dos tipos de causas: una adecuada y una inadecuada. La causa adecuada es aquella en virtud de la cual se puede entender clara y distintamente su efecto. La causa inadecuada es aquella cuyo efecto no puede entenderse sólo en virtud de ella misma. En este sentido, actuar significa ser la causa adecuada de aquello que se sigue a la acción; padecer, por el contrario, significa ser sólo la causa parcial de cuanto ocurre (Spinoza 193).

Ahora bien, tanto el actuar como el padecer, son considerados como afectos. Y por afecto, Spinoza entiende: “(...) las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones” (193). Dada la anterior definición de afectos, es fundamental señalar que en la concepción de Spinoza no hay subordinación del cuerpo frente al alma. Cuerpo y alma son modos en los cuales se expresan los atributos de la (única) sustancia (Spinoza 196), como se explica a continuación:

(...) que el alma y el cuerpo son una y la misma cosa que se concibe, ya bajo el atributo del pensamiento, ya bajo el de la extensión (...) y, por consiguiente, el orden de las acciones y pasiones de nuestro cuerpo se corresponde por naturaleza con el orden de las acciones y pasiones del alma (196-197).

Oponiéndose a la doctrina cartesiana de las dos sustancias y, con ello, a la concepción de un cuerpo máquina que es dirigido en su totalidad por el alma, Spinoza rehabilita la noción de cuerpo. El paralelismo cuerpo/alma de Spinoza da un giro de tuerca a las preguntas de la tradición, en la medida en que problematiza el cuerpo, es decir, lo ubica en el centro de los cuestionamientos sobre la libertad y la racionalidad. Por ende, afirma Spinoza:

(...) hasta tal punto están persuadidos firmemente de que el cuerpo se mueve o reposa al más mínimo mandato del alma, y de que el cuerpo obra muchas cosas que dependen exclusivamente de la voluntad del alma y su capacidad de pensamiento. Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine (197).

Por otro lado, como se mencionó en un primer momento, la teoría de los afectos, en oposición a la absoluta libertad del hombre, es un aspecto fundamental en el pensamiento de Spinoza. Al respecto, y en consonancia con el paralelismo ya expuesto, afirma: “La idea de todo cuando aumenta o disminuye, favorece o reprime la potencia de obrar de nuestro cuerpo, a su vez aumenta o disminuye, favorece o reprime, la potencia de pensar de nuestra alma” (Spinoza 207). Siguiendo a Spinoza, todas las cosas singulares, es decir, finitas, se definen en términos de esfuerzo y potencia, pues “cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser” (203). Ese esfuerzo por conservar o aumentar la potencia,

es entendido como *conatus*. El *conatus* en tanto perseverancia, implica que el hombre debe esforzarse en la medida en que es causa adecuada de algunas cosas, pero causa inadecuada de muchas otras.

Finalmente, lo anterior significa que el hombre al estar en el mundo, no puede dejar de padecer y actuar. Y es justamente a la luz de esta doble condición que se expone en la teoría de los afectos de Spinoza, como puede entenderse el concepto de espect-actor en Boal. Ya que -como se dijo en el primer capítulo respecto a la definición de Goffman- la expresión no es sólo una capacidad de la cual puede hacerse uso conciente, en tanto “the expression that he *gives*”, sino también una condición irrenunciable del cuerpo mismo en tanto “The expresión that he *gives off*” (2). En ese sentido puede concebirse en la obra de Boal una noción de cuerpo cercana a la noción de Spinoza, a saber: un cuerpo afectado, un cuerpo que es posibilidad y no determinación.

En consonancia con lo anterior, pensar el cuerpo en gradientes de potencia, implica entender que este tiene una existencia que excede lo funcional, es decir, que el estado y las afecciones del cuerpo son correlativas y constitutivas del hombre, en toda su integridad. En definitiva, es la noción de un cuerpo afectado, entendida en los términos de Spinoza, la que posibilita comprender los alcances estéticos y políticos de la performatividad del teatro invisible de Augusto Boal. Puesto que la irrupción en lo cotidiano que lo caracteriza, logra ser un señalamiento de la artificialidad y arbitrariedad de las lógicas de opresión, y con ello de las determinaciones que disminuyen la potencia de obrar de cada cuerpo, es decir, la conciencia de sus múltiples afecciones posibles.

CONCLUSIONES

El Teatro del oprimido de Augusto Boal, es un sistema teatral consistente en sus principios y prácticas, en la medida en que se dirigen hacia un objetivo particular, a saber: la liberación de los oprimidos. No obstante, esta delimitación que pareciera ser reduccionista, se despliega en una multiplicidad de asuntos, debido a la complejidad que tiene de suyo el problema de la opresión. Concepto que no es de ninguna manera preocupación exclusiva de la obra de Boal, antes bien, se erige en uno de los asuntos fundamentales de estudio para las ciencias sociales, y un *leit motiv* recurrente en el arte del siglo XX. Ahora bien, la complejidad que amerita la atención de diferentes discursos, radica en el problema estructural al que apunta la opresión, no en las circunstancias en las cuales se manifiesta.

Dado lo anterior, es que la denuncia frente a la relación de oprimido y opresor que hace el Teatro de Boal, debe entenderse a la luz de los planteamientos de Paulo Freire. Puesto que la atención no debe estar puesta en subvertir roles, sino en descifrar la lógica según la cual se hace precisa la existencia de dichos roles. Es por ello que Freire define la opresión en términos de falta de conciencia, y la alfabetización como un proceso que posibilite la concienciación del oprimido. Pero esa concienciación, que debe ser autoconcienciación no se refiere a una suerte de interioridad suprasensible, sino a la profundidad misma de la superficie corporal.

La afirmación de Freire, respecto al hecho de que el mayor impedimento para la liberación de los oprimidos son ellos mismos, que han llevado dentro de sí mucho tiempo la sombra de su opresor, puede entenderse, a su vez, a la luz del pensamiento de Bourdieu y Foucault. Ya que la sombra del opresor se proyecta en las maneras de andar, de hablar y de vestir del oprimido, a un punto tal que, tan solo con cruzar la puerta de un recinto, son muchas las conjeturas que puede suscitar un cuerpo. Los conceptos de *habitus* y disciplinamiento permiten comprender cómo el cuerpo es objeto de las dinámicas de poder, en las cuales se juegan las condiciones de conformación de los campos sociales. Y una de las formas en las cuales se concretizan esas dinámicas de poder, es el sentido común. Ya que, mediante dicha noción, se logra asimilar como natural, aquello que se concibe como aceptable en un determinado campo.

Sin embargo, si bien la efectividad legitimadora de conductas que puede tener el sentido común no tiene por qué ser satanizable, sí es justamente en la relación entre lo natural y lo aceptable, donde se anidan las dinámicas de opresión. Puesto que el determinismo que acompaña la idea de naturaleza, aísla los intereses de poder que regulan el flujo de capitales, en el sentido que Bourdieu da al término. Es por ello, que la incorporación que representa el *habitus*, puede constreñir las posibilidades de algunos sectores de la población y, al mismo tiempo, garantizar la perpetuidad de las mismas limitaciones. Y es, en este sentido, en que Boal acusa las correspondencias entre disposiciones físicas y oficios, al llamarlas como formas de alienación muscular.

Así pues, resulta importante repensar el teatro invisible en relación al concepto de cuerpo, que subyace a la propuesta Boal. Debido a que esta práctica en particular, al sacar

el teatro a la calle y, más aún, al despojarlo de su artificio evidente, implica un cuestionamiento frontal al orquestado devenir de la cotidianidad, y con ello a la manera como se acepta la alienación del cuerpo. Ahora, lo fundamental al respecto, es aquello que está detrás del cuestionamiento que, acompaña la controversia, esto es: una noción de cuerpo que excede la referencialidad estrictamente material del mismo. En función de ello el teatro invisible puede asumirse como manifestación performática. Ya que, desde la perspectiva de la antropología y la sociología cultural, en la cual se inscriben los trabajos de Schechner y Goffman, el cuerpo tiene de suyo expresiones rituales que significan política y estéticamente. Con ello puede afirmarse que, cuando se habla de cuerpo en referencia al teatro invisible, se alude a una noción abarcante, en tanto que afirma el cuerpo en relación a su potencia y posibilidad de afección.

Entender lo anterior a la luz de la teoría de las afecciones de Spinoza, implica entender que el cuerpo no es simplemente el sustrato material de algo intangible que define al hombre. Por el contrario, el hecho de que el cuerpo afectado sea un cuerpo que padece y actúa, significa que es a partir de este como se relaciona el hombre, como se define en tanto causa de sí al actuar, y al mismo tiempo, en tanto objeto de las pasiones. En este sentido, el cuerpo que padece y actúa en el mundo, tiene de suyo una experiencia estética, en cuanto toca a la percepción y a la sensibilidad; y política, en la medida en que su presencia ante otros, repercute aún más allá de su control. Y es en ese doble juego de actor y espectador, donde la actividad agitadora del teatro invisible, entra a proponer nuevos cursos de acción, para aquellos oprimidos que se creen determinados por una suerte de fatalidad, que no es más que el artificio en el cual se sustenta el escenario social.

Ahora, es importante señalar dos enfoques teóricos, diferentes al elegido para el desarrollo de este trabajo, que pueden enriquecer el estudio del concepto de cuerpo en el teatro invisible. En primer lugar, la perspectiva de la semiótica y la lingüística cultural, que –siguiendo la teoría de los actos del habla de Austin- estudia la performatividad a la luz de la relación entre discurso y cuerpo que subyace a las dinámicas de opresión. Este enfoque encuentra un fuerte desarrollo teórico en los trabajos de Judith Butler (1998) (2002) y Slavoj Žižek (2006). Particularmente la obra de Butler es uno de los referentes más visibles en el campo de los estudios performáticos, ello se debe a que su trabajo en torno a los actos performativos, le permite entender el cuerpo como discurso (Butler *Cuerpos* 316). Y lo anterior tiene una consecuencia fundamental para pensar las dinámicas de opresión, puesto que, de esa manera, se aleja de los esencialismos que imponen al cuerpo determinaciones de género justificadas en correspondencias biológicas (Butler *Actos* 301). En segundo lugar, el teatro invisible puede estudiarse también en relación al surgimiento del modernismo brasileiro, abordado críticamente por autores como Ferreira Gullar (1969) y Gilda de Mello e Souza (1975). Pensar el concepto de cuerpo en la obra de Boal, a la luz del contexto de la vanguardia regional brasileira, puede ampliar la comprensión de las constantes referencias a la antropofagia que se hacen en *La estética del oprimido*, y que encuentran su mayor antecedente en la obra de autores como Oswald de Andrade (1981).

Finalmente, es importante resaltar que, las diferentes perspectivas desde las cuales puede abordarse el estudio del concepto de cuerpo, en las técnicas del Teatro del Oprimido, tienen relevancia no sólo en el estudio particular de la obra de Augusto Boal, sino que también se inscriben en el panorama de discusión actual de las ciencias sociales, y en la

transformación efectiva de situaciones de opresión. Prueba de lo anterior son los numerosos centros de Teatro del oprimido que trabajan actualmente en países como Brasil, Mozambique, Senegal, Angola, Estados Unidos, Francia, España y Bélgica, y que dirigen proyectos de educación y cultura con el apoyo de fundaciones como La Fundación Ford y La Fundación Heinrich Böll (*Centro del Teatro del Oprimido-Rio de Janeiro*).

TRABAJOS CITADOS

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1965

Artaud, Antonin. *Para terminar con el Juicio de Dios y otros poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975

Babbage, Frances *Agusto Boal*. Nueva York: Routledge, 2004.

Beeman, William O. "The Anthropology of Theatre and Spectacle". *Annual Review of Anthropology*, Vol. 22, 1993: 369-393

Boal, Augusto. *La Estética del oprimido: Reflexiones errantes sobre el pensamiento desde el punto de vista estético y no científico*. Barcelona: Alba Editorial, 2012

_____. "Democracy Now". *Youtube*, uploded by TheSpartacat, 6 May 2009,
<https://www.youtube.com/watch?v=HOgv91qQyJc&t=253s>.

_____. *Teatro del oprimido: Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial, 2002

_____. *Teatro del oprimido I: Teoría y práctica*. México: Nueva Imagen, 1998

_____. *Conversations with directors*. Arkansas: University of Arkansas, 1996

_____. "Invisible Theatre, Belgium 1978". *TDR* Vol. 34, No. 3, 1988: 24-34

_____; Taussig, Michael; Schechner, Richard. "Boal in Brazil, France, the USA: An interview with Augusto Boal". *TDR* Vol.34, No.3, 1988: 50-65

Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2010

_____, *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007

_____, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus, 2002

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002

_____, "Actos performativos y constitución del género un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" *Debate feminista* 18 (1998): 296-314.

Centro de Teatro do Oprimido. CTO-RIO. www.ctorio.br. Accessed 10 oct. 2017

Chesney-Lawrence, Luis, *Las teorías dramáticas de Augusto Boal*, Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies (2013): Número 26, pp. 25-55.

Cohen-Cruz, Jan; Schutzman, Mady (editors), *A Boal Companion: Dialogues on Theatre and Cultural Politics*. Nueva York: Routledge, 2006.

_____, *Playing Boal*. Nueva York: Routledge, 1994.

Datoo, A., Chagani, Z. M, *Street theatre : Critical pedagogy for social studies education*. Social Studies Research and Practice, 2 June , 2011: 21-30.

de Andrade, Oswald. *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981

Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alianza, 2009

Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004

Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002

Granés, Carlos. *La invención del paríso: El Living Theatre y el arte de la osadia*. Barcelona: Taurus, 2016

Goffman, Erving. *The presentation of self in everyday life*. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956

Gullar, Ferreira. "Vanguardia e subdesenvolvimento". *Vanguardia e subdesenvolvimento : Ensaio sobre arte*, 1969: 11-86

Motos, Tomás. "El teatro del oprimido de Augusto Boal". *Expresión, comunicación, educación* No. 5, 9 de Junio-Agosto. 2009: 6-17

Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 2004

Souza, Gilda de Mello e. "Vanguardia e nacionalismo na década de vinte". *São Paulo, Brazil* 29, 1975: 1-29

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza, 2001.

Swartz, David L. "The sociology of habit: the perspective of Pierre Bourdieu". *Occupation, participation and health* 1 January, 2002: 615-695

Téllez, Gustavo. *Pierre Bourdieu: conceptos básicos y construcción socioeducativa*. Bogotá: Editorial Universidad Pedagógica Nacional, 2002

Taylor, Diana; Fuentes, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de cultura económica, 2011

Taylor, Diana. "Augusto Boal 1931-2019". *TDR* Vol. 53, No. 4, 2009: 10-11

Zizek Slavoj. *Órganos sin cuerpos: sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-textos, 2006