

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 2

**ARTES, INVESTIGACIÓN
Y PRODUCCIÓN DE SABERES**



EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.3: DECOLONIALISMOS ARTÍSTICOS: PRÁCTICAS Y PENSAMIENTOS INSURGENTES

Michel Foucault y Augusto Boal: de la política del cuerpo a la emancipación del cuerpo en el teatro del oprimido

Daniela Alfaro (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Se aborda la función del cuerpo en el teatro del oprimido, iniciando con un análisis histórico de la categoría cuerpo en el teatro tradicional-occidental, pasando por la ruptura que hace el teatro del oprimido con el teatro tradicional, ya que el cuerpo se encontraba supeditado a la escritura dramática, pero en Boal, el cuerpo se convierte en el lenguaje del teatro. Luego se establecen las bases del teatro del oprimido y la influencia de Paulo Freire, Brecht y Marx; por último, se realiza una aproximación entre la praxis del teatro del oprimido y la concepción “política del cuerpo” de Michel Foucault en el libro *Vigilar y castigar*. Se hace hincapié en el proceso liberador de cuerpo oprimido/dócil a un cuerpo emancipado, resaltando las técnicas y los tipos de teatro que forman al teatro del oprimido

Palabras clave: Teatro; Cuerpo; Emancipación; Oprimido; Política del cuerpo.

I. Introducción

El teatro del oprimido es un conjunto de estilos de teatro que prioriza la emancipación y la liberación de los sujetos violentados históricamente, se ha ido constituyendo como un teatro de ruptura con respecto a la historia del teatro occidental, concibiéndose no solo como un teatro crítico, sino implícitamente político. Su gran labor ha traído a la teoría del teatro nuevas dimensiones sobre los elementos del teatro y su relación con el entorno, promoviendo la teorización relacional entre arte y política, arte y vida, arte y filosofía.

Una de las propuestas que el teatro del oprimido brinda para un paradigma relacional es el carácter de liberación y emancipación en todas las dimensiones de la vida. El teatro del oprimido conlleva una comprensión histórica sobre las diferentes formas de opresión de la vida y la opresión se hace escuchar desde la vida que la sufre, primordialmente desde el cuerpo. Uno de los elementos que se resalta en la praxis teatral del oprimido es el cuerpo como lenguaje del teatro; esto trae a colación la importancia de la categoría cuerpo, que desde los años cincuenta es priorizada por las vanguardias occidentales.

La categoría cuerpo, como categoría de análisis, ha estado presente en el pensamiento occidental, desde los griegos hasta nuestra actualidad; el teatro del oprimido recuperará esta categoría y la colocará como el fundamento no solo del teatro, sino de la revolución, porque es el cuerpo el territorio de la opresión y desde ahí se hará la emancipación.

II. La función del cuerpo en la escena teatral tradicional (Desde la visión de Augusto Boal)

La praxis teatral ha estado latente en una diversidad de culturas, presentándose en sus orígenes como manifestación y festividad mística-religiosa. Sin embargo, esta teatralidad no es considerada desde una caracterización artística-estética, debido al carácter mitológico

que la rodea, por lo que se ha tomado como baremo histórico la constitución del teatro griego, quedando estas manifestaciones en el ocultamiento occidental. En este sentido, el teatro occidental tiene sus raíces en la Grecia antigua; en el paso del teatro como festividad-comunidad a teatro propiamente dicho, este fue estableciéndose a través de la frontera espectador-actor, atribuyendo a cada cual ciertas funciones en provecho de la acción dramática, así que el espectador tendrá un carácter pasivo, y el actor dirigirá la acción dramática.

En el teatro griego el actor tenía la función de la imitación y se encontraba subsumido en la trama, es decir, en una acción dramática ordenada y con sentido, que debía representar; el actor debía seguir lo que la acción dramática dictaba, con prioridad en la palabra emotiva. Karina Mauro (2010) considera que “tal es el caso del personaje, entendido como fragmento discursivo de una totalidad mayor (que es el de la trama), y que en acción del actor en escena no debe contradecir ni opacar” (p. 31). Lo predominante es la lógica discursiva de la acción dramática, el peso cae prioritariamente en la palabra, es esta la que generará las emociones y acciones deseadas, y el cuerpo del actor se concibe como un medio para reproducir el texto dramático, reduciendo la corporalidad del actor a imitación.

Esta subordinación del cuerpo no es predominante en el origen del teatro griego. En la festividad de Dioniso, el cuerpo es medio de expresión dramática; es hasta el establecimiento de la tragedia en el que el teatro griego delimita la función del cuerpo, este no debe producir, sino reproducir; lo que está en el fondo es la idea filosófica del cuerpo como caos, asociado al desorden, la transgresión, el desmoronamiento del orden simbólico y la ausencia de significado (Mauro, 2010), y el cuerpo como inferior al alma; el actor no podía crear ni expresar desde el cuerpo porque este debía ser dominado, así como en Aristóteles, el cuerpo era sometido al alma.

En la época moderna esto se retoma con mayor fuerza desde la influencia cartesiana de la división entre mente y cuerpo; en el teatro moderno el cuerpo es considerado un

mecanismo que debe ser manipulado y manejado por la palabra, que es la que conforma el sentido de la obra. La fuerza recae en la palabra como producto del pensamiento y el cuerpo del actor se somete a esto. Por tanto, el teatro sigue constituyéndose como un teatro de imitación al texto, a la dramaturgia.

El cuerpo como caos, el cuerpo como cárcel del alma, el cuerpo como una máquina inerte, establecieron una influencia marcada en el teatro occidental en conjunto con una concepción del sujeto expectante pasivo, haciendo del dramaturgo el demiurgo de la acción dramática y del actor el imitador del pensamiento del autor, el teatro era el discurso y el actor era el medio para el discurso; por otro lado, Mauro (2010) considera que:

La premisa de estas posturas normativas es que la actuación no debe dificultar la comprensión de la trama por parte del público, por lo que prioriza la comunicación de la misma, impidiendo que el cuerpo y la acción del actor la obstruyan (p. 33).

El predominio del lenguaje escrito y hablado ante el predominio de otros lenguajes, como el lenguaje del cuerpo, conformó otro factor que dificultó el uso del cuerpo para la expresión teatral, si la obra tenía que decir algo, lo hacía a través del discurso, lo que mantenía al actor en una actividad inactiva, siendo solo un reproductor del texto. Esta situación se transforma a partir de los nuevos horizontes teóricos y artísticos que retoman la categoría de cuerpo desde otras dimensiones. Podemos encontrar estos análisis en textos como el *Teatro posdramático*, de Hans-Thies Lehman, *La irrupción de lo real*, de José Sánchez, y en el prólogo de *El tiempo es lo único que tenemos*, de Bárbara Hang y Agustina Muñoz.

Esta nueva percepción de la corporalidad irrumpe de la mano de un marco teórico filosófico y crítico que concibe al cuerpo como cuerpo viviente y no mecanizado, coincidiendo con la idea del cuerpo del actor como cuerpo expresivo y cuerpo presente fenoménico. En los años cincuenta, en Europa, irrumpen el *body art* y la *performance*, con una fuerte influencia del cuerpo en acción, sin embargo, esto no solo ocurrió en Europa o en los “epicentros

económicos de América”, sino que desde las periferias se gestó un teatro con mirada en la corporalidad, lastimosamente invisibilizado y excluido de los textos sobre cuerpo, teatro y arte en general.

I. POLÍTICA DEL CUERPO: DE LOS CUERPOS DÓCILES A LOS CUERPOS OPRIMIDOS

El teatro del oprimido es una corriente y un método artístico desarrollado por el dramaturgo brasileño Augusto Boal, quien fundó las primeras bases en los años sesenta, bajo el sustento de la pedagogía del oprimido de Freire; Boal tratará de inscribir al teatro desde una perspectiva de la liberación y emancipación, temas ya trabajados por Paulo Freire, que fueron de impacto para Boal. Su caracterización del espectador también se verá influenciada por el pensamiento brechtiano.

La educación fue reformulada por Freire al cuestionar el modelo bancario-educativo, el cual funcionaba como reproducción de la situación política-económica vigente; en este sentido, la educación se desenvolvía como dominación-dominado, en el cual uno posee el papel activo y el otro receptivo-pasivo, binomios sustentados por las perspectivas occidentales. Freire (2005) indica:

En la visión “bancaria” de la educación, “el saber”, el conocimiento, es una donación de aquellos que se juzgan sabios a los que juzgan ignorantes. Donación que se basa en una de las manifestaciones instrumentales de la ideología de la opresión: la absolutización de la ignorancia, que constituye lo que llamamos alienación de la ignorancia, según la cual esta se encuentra siempre en el otro (p. 77).

Y desde Brecht, Boal retoma, aunque modifica, su idea del distanciamiento del espectador, posición opuesta a la identificación catártica del teatro. Y entonces toma implícitamente estas bases para la formulación de los diferentes estilos del teatro del oprimido, entre los

cuales se encuentran: el Teatro Foro, el Teatro de la Imagen, el Teatro Periodístico, el Teatro Invisible y el Teatro Legislativo.

Ahondando en el uso de la categoría cuerpo, se ha considerado que en la teorización de Boal hay un acercamiento a la visión marxista; no obstante, considero que hay una perspectiva que es transversal al pensamiento de Boal, aunque él mismo no lo haya afirmado, que es la teoría foucaultiana del poder.

Desde la teoría marxista, el cuerpo es el punto de inicio del ser social, en tanto que el cuerpo en el trabajo se constituye como la mano de obra que construye historia. Lo que surge del trabajo se enajena del trabajador, se convierte en otro externo, pero que mantiene el esfuerzo y el tiempo corporal del sujeto que lo creó. Marx posiciona el cuerpo como la materialidad que es explotada; el proletario sufre la desigualdad de su época en su corporeidad completa, es el cuerpo el factor que es destruido, siendo llevado a la pérdida de vitalidad en la instrumentalización capitalista. Marx ofreció al análisis histórico la consideración de la corporeidad ligada al trabajo, como principio de la historia humana, esto conllevó al pensamiento de Occidente a priorizar la categoría cuerpo; por ejemplo, Nietzsche colocó en la palestra del derecho penal la nemotécnica del dolor, esto es, la constitución de la memoria a través de la crueldad en el cuerpo, lo que se graba en sangre se recuerda, y consecuentemente, sin olvidar el tratamiento que los posestructuralistas realizaron del cuerpo. Pero es en Foucault donde se fundamenta una genealogía del cuerpo, lo que el propio Foucault llamará “la política del cuerpo ligada al biopoder” en su libro *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*.

Michel Foucault analiza los aparatos disciplinarios que se encuentran dirigidos al castigo y la vigilancia de los cuerpos humanos, cuyo proceso parte del castigo físico y, en consecuencia, del castigo mental que se concretiza en las cárceles. El cuerpo se convierte en el territorio en el cual se marca la disciplina, creándose un modelo disciplinario de poder con respecto al cuerpo, que irá tomando matices en cada época histórica. Se retoma el cuerpo desde otra

dimensión, ya que “el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata” (Foucault, 2002, p. 27). La comprensión sobre el cuerpo desde la perspectiva foucaultiana evidencia que lo que subyace en el fondo de los modelos disciplinarios dirigidos al cuerpo es el biopoder (control de los cuerpos); el cuerpo dominado para la manutención del orden social en todas sus variabilidades: el rebaño cristiano, el contrato social, etc., vida y cuerpo se administran a través de la política del cuerpo. Foucault (2002) indica que:

Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo solo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo solo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido (p. 28).

Lo que para Marx es la causa del desarrollo histórico de la vida humana, para Foucault es una consecuencia de un modelo de dominación; el cuerpo como fuerza de trabajo no es la condición primera del humano, sino que es lo requerido para la dominación del cuerpo. A la corporalidad la anteceden sistemas de sujeción de las vidas. Cada sistema de sujeción contiene diferentes modos de sometimiento del cuerpo, persiguiendo como proyecto la docilidad:

La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una “aptitud”, una “capacidad” que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta (Foucault, 2002, p. 132).

El cuerpo, al despojarlo de poder, se convierte en un receptor para el dominio ejercido por el sistema disciplinario; el cuerpo se requiere dócil pero óptimo para ser administrado. Sin embargo, esto no solo se muestra en los sistemas jurídico-penales, sino también en todas las formas de administración de las vidas; en la distribución del trabajo se asigna a cada cuerpo una capacidad o competencia que sea adecuada para lo requerido en el conjunto social; cada cual adquiere un papel que debe ejercer. Para que el individuo desarrolle su labor con excelencia, las capacidades serán formadas a través de las disciplinas del cuerpo, de tal manera que invada todas las dimensiones de la vida, y se considere el estado natural del individuo, por ejemplo:

El soldado es por principio de cuentas alguien a quien se reconoce de lejos. Lleva en sí unos signos: los signos naturales de su vigor y de su valentía, las marcas también de su altivez; su cuerpo es el blasón de su fuerza y de su ánimo; y si bien es cierto que debe aprender poco a poco el oficio de las armas —esencialmente batiéndose—, habilidades como la marcha, actitudes como la posición de la cabeza, dependen en buena parte de una retórica corporal del honor: “Los signos para reconocer a los más idóneos en este oficio son los ojos vivos y despiertos, la cabeza erguida, el estómago levantado, los hombros anchos, los brazos largos, los dedos fuertes, el vientre hundido, los muslos gruesos, las piernas flacas y los pies secos; porque el hombre de tales proporciones no podrá dejar de ser ágil y fuerte”
(Foucault, 2002, p. 132).

La docilidad del cuerpo recae en que este cuerpo se convierta en una masa maleable para las formas o papeles que se le impongan: el policía es agresivo y fuerte, así como se le impone ser al padre de familia. La opresión del cuerpo es característica histórica de las diferentes formas disciplinarias, tanto en el medievo con el suplicio del cuerpo, como en la modernidad con el suplicio del espíritu, en las diferentes dimensiones sociales, el sujeto debe convertirse en dócil, entonces, pierde su propia condición de sujeto y se adapta a los papeles y formas de actuar-ser asignadas. Y en esta situación se comprende oprimido. El

cuerpo entonces se presenta como un cuerpo dominado por sistemas que administran y asignan lugares, espacios y características; es cuerpo oprimido, en tanto se mantiene en coerción impuesta. Es desde este punto en el que se comprenderá la teorización de Boal con respecto a la función del cuerpo en la acción dramática del teatro del oprimido.

II. LA EMANCIPACIÓN DEL CUERPO DÓCIL-OPRIMIDO EN EL TEATRO DEL OPRIMIDO

En los modelos disciplinarios, a los cuerpos se les imponen papeles y formas de ser, de esta manera, el sujeto se aleja de sí y se convierte en personaje-objeto, mientras que exista un poder que administre estas vidas; en los diferentes estilos de teatro del oprimido este binomio entre oprimido/opresor, es latente, y retoma más fuerza en el espect-actor, que, para Boal, deberá liberarse de su papel de espectador pasivo en ensayo de la liberación. Al convertirse en espect-actor desmonta, aunque sea en ensayo, el papel impuesto sobre su cuerpo, planteando una redistribución de los cuerpos, ya que destruye la asignación de un cuerpo para una labor específica. Pero volvamos a su relación con Foucault, su concepción de la política de los cuerpos.

La realización de la acción dramática del teatro del oprimido es antecedida por un conjunto de técnicas dramáticas del oprimido que se clasifican en cuatro etapas.

La primera es conocer el cuerpo, en esta etapa el sujeto des-oculta lo que el papel asignado por la sociedad ha hecho de su cuerpo, convertirse consciente de su cuerpo. Para ello, se realizan un conjunto de ejercicios, entre ellos se encuentran la carrera a cámara lenta, carrera de piernas cruzadas e hipnotismo. Estos ejercicios se caracterizan por poner en movimiento el cuerpo físico. La importancia de esta etapa es que los sujetos rompen la docilidad en la que su cuerpo se encuentra, al hacerse consciente de los papeles asignados; con ello, se descubre hasta qué punto su cuerpo se encuentra determinado por su trabajo (Boal, 2009). Este estar consciente, es mostrar las determinaciones sociales-laborales; al

utilizar su cuerpo en los ejercicios, el sujeto se da cuenta de ello, por ejemplo, si es un obrero, sus movimientos poseen pesadez y fuerza. En este sentido, concluye Boal que:

[...] el conjunto de papeles que una persona tiene que desempeñar impone sobre ellos una máscara de comportamiento. Por eso terminan por parecerse entre sí personas que desempeñan los mismos papeles: artistas, militares, clérigos, maestros, obreros, campesinos, terratenientes, nobles decadentes, etcétera (p .17).

Este descubrir y hacer consciente las determinaciones exteriores sobre el propio cuerpo es seguido por la desmantelación.

La segunda es tornar el cuerpo expresivo, se desmantela la máscara social y se construye una nueva a través de los ejercicios de esta etapa, así que el cuerpo se descubre a sí mismo en la expresión de otra máscara, dejando lo asignado para retornar a otra forma. Se hacen ejercicios de interpretación entendidos como juegos, “los participantes son invitados a jugar y no a interpretar personajes, pero jugarán mejor en la medida en que interpreten mejor” (Boal, 2009, p. 19). Estas técnicas se encuentran en los tres primeros estilos del teatro del oprimido: el teatro imagen, el teatro periodístico y el arcoíris del deseo. Vamos a centrarnos en el teatro imagen, retomando la división binomial de Freire y la visión del cuerpo de Foucault; para Boal la imagen es la representación (consciente o inconsciente) de los papeles que nos son asignados en la sociedad, por otro lado, hay una educación hegemónica de la mirada, que es jerarquizante y se interioriza. En el teatro imagen, para deconstruir esas imágenes significativas, se realizan ejercicios de modificaciones corporales del gesto, de igual manera, el teatro periodístico aplica las herramientas de la imagen para recrear lo que los medios presentan. El procedimiento se da en tres momentos: la imagen concreta, la imagen del proceso y la imagen ideal.

La tercera y la cuarta etapa son las que competen a los modos de teatro foro y teatro invisible. Se ponen en práctica los ejercicios de las primeras etapas. En el teatro invisible, el

público ignora que está viendo una realización escénica, un grupo de actores representan una acción en espacios públicos sin que los espectadores sepan que son realmente espectadores y este carácter de inconsciencia de su papel hace que intervengan en la acción. La temática de dichas acciones es de carácter social y lo que se desea es hacer visibles las desigualdades y las vulnerabilizaciones existentes. El teatro foro es el que contiene todo lo anterior comentado, y además agrega un nuevo componente/sujeto, que se llama *curinga* o *comodín*, que es el que va romper con la relación entre el espectador y el actor y activa la participación. Usualmente se presenta el tema-conflicto (acción teatral) y en el momento del foro, las personas que quieren dar la solución a la acción deben actuar esa solución; su cuerpo entrará en contacto con el conflicto, es decir, con la violencia, la cual se hace consciente; la finalidad es la solución corporal, la cual se desenvolverá a través de imágenes, una denominada proceso y la otra, ideal, una resolución: el cuerpo desmonta esta violencia y consecuentemente expresa una manera diferente de vivir.

Es así que el cuerpo obtiene una emancipación dramática para Boal, que lo prepara para la emancipación política, con ello el sujeto-espectador destruye el papel de pasivo y torna su cuerpo en actividad, en espec-actor y hace el ensayo de la emancipación, al proponer desde el cuerpo la liberación que la oprime. En esta perspectiva, la liberación se concibe como el desmantelamiento de estructuras, que han otorgado a los cuerpos lugares, espacios, formas de ser, de hablar, de ver y de hacer, haciendo que el cuerpo se torne oprimido; la liberación es la búsqueda de la emancipación del cuerpo con respecto a los sistemas disciplinarios.

III. Conclusión

El cuerpo en el teatro del oprimido se plantea como el sujeto de la acción dramática, en tanto que el cuerpo es el que, en carne viva, sufre las determinaciones de los sistemas

disciplinarios, por lo que todo cambio emancipador es desde el cuerpo. El teatro emancipa al cuerpo de las máscaras y papeles que le imponen; es, desde una visión foucaultiana, una política del cuerpo; esto trae consigo un reconocimiento de las imposiciones, el teatro del oprimido se presenta desde lo corporal; en su formulación de la actuación, el cuerpo se convierte para el sujeto, de suyo propio, dejando de ser un territorio dócil, un cuerpo supeditado al texto o a la dirección. Por otro lado, reformula la posición del sujeto de la espectación, ya que el espectador desaparece cuando el cuerpo se pone en acción; en el teatro foro, la solución de la acción dramática debe ser actuada y no hablada; la importancia radica en poner al cuerpo como el lenguaje propio del teatro y el que hace revolución. Inmerso el cuerpo en una división de lo sensible que lo convida al dominio, el espectador y el cuerpo, se asimilan el uno y el otro en la docilidad, el salto de esta pasividad a la acción es la que realiza el cuerpo en tanto actúa. Por ello, el ensayo de la revolución es el cuerpo materializando el conjunto de ideas, juicios y resoluciones de los afectados; el teatro del oprimido coincide con la planificación del cuerpo para su pronta emancipación, el teatro del oprimido es el ensayo de la revolución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Boal, A. (2009). *El Teatro del oprimido. Teoría y práctica*. Alba.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XX.

Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.

Mauro, K. M. (2010). La concepción del cuerpo en la actuación entendida como "interpretación". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 4, 29-39.