

# **Mundos en construcción: performance y performatividad en el Teatro del Oprimido.**

Bruno Blasi y Lara Pizarro.

Cita:

Bruno Blasi y Lara Pizarro (2019). *Mundos en construcción: performance y performatividad en el Teatro del Oprimido. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-023/54>

# Mundos en construcción: performance y performatividad en el Teatro del Oprimido

**Autores:** Bruno Blasi, Lara Pizarro.

**Eje temático:** Filosofía, Teoría, Epistemología, Metodología.

**Nombre de la mesa:** Mesa 12 | Pragmatismo, saberes plurales y performatividad.

**Institución de pertenencia:** Facultad de ciencias sociales, UBA.

**E-mail:** brunoblasiv@gmail.com, larav.pizarro@gmail.com

## Resumen

Este trabajo pretende explorar la dimensión performativa del teatro. Para esto, analizaremos la propuesta del dramaturgo y director de teatro, Augusto Boal, a partir de trabajos realizados bajo el nombre de Teatro del Oprimido. Intentaremos ver cómo actos performáticos realizados por espectadores-dramaturgos-actores, inciden performativamente en la creación de nuevos mundos posibles, performáticamente experimentados.

Nos proponemos debatir con la idea de que lo que pasa dentro del recinto teatral queda sólo en el recinto teatral. En algún momento de este proceso, los participantes se enfrentan con la idea de que se está participando del juego teatral. Sin embargo, el juego teatral tiene una faceta que excede el acto teatral como ficción, que no se queda en el juego de ser otro, sino que con esa construcción de ser otro está al mismo tiempo intentando plantear una forma posible de ser.

Ciertamente, el teatro, en algunas de sus formas, puede “repetir” mundos o dejarlos relativamente incuestionados, pero el Teatro del Oprimido, al cuestionar cierto tipo de formas de representación teatral, propone, no sólo cuestionar lo existente, sino también colaborar en la construcción de nuevos mundos posibles.

**Palabras claves:** Teatro del Oprimido, performance, performatividad.

# Mundos en construcción: performance y performatividad en el Teatro del Oprimido

Esta ponencia es un intento de acercamiento preliminar a la exploración de la dimensión performativa del teatro en la creación de nuevos mundos<sup>1</sup> posibles, explorando los caminos abiertos por el dramaturgo y director de teatro Augusto Boal, en las experiencias teatrales que bautizó como Teatro del Oprimido. Indagamos en las posibilidades de cómo actos performáticos realizados por espectadores-dramaturgos-actores, inciden performativamente en la creación de nuevos mundos posibles, performáticamente vividos.

Sugerimos que esta forma de teatro, pretende romper con ciertas ideas de que lo que sucede dentro del recinto teatral queda sólo en el recinto teatral; y que, justamente el carácter performático del juego de ser otro, es construcción, una escritura con el cuerpo, que está, al mismo tiempo, intentando plantear una forma posible de ser.

El Teatro del Oprimido, como forma teatral, se propone, desde un inicio, cuestionar cierto tipo de formas de representación teatral, con el fin, no sólo cuestionar lo existente, sino también colaborar en la construcción de nuevos mundos posibles.

## El teatro y la performance

“¿Qué es el teatro?” es la primera pregunta que nos tenemos que hacer para poder empezar este viaje. Hoy, desde donde ahora estamos parados, podemos señalar muchas *formas* de teatro que surgieron, supieron tener su auge y luego quedaron relegadas por otras. En occidente, por ejemplo, el teatro de la antigua Grecia pre-helénica, con una fuerte ligazón a las fiestas religiosas y al Estado; el teatro isabelino, donde destacaron las obras de Shakespeare; o el recientemente denominado teatro posmoderno, caracterizado por su auto-referencialidad.<sup>2</sup>

Pero entonces, ¿qué es teatro? Tomando prestada la idea de Peter Brook, podemos pensar que en toda obra de teatro hay una especie de comunión “mágica”, un punto que todo teatro siempre compartió, griegos y romanos, artistas callejeros y la ópera de París: la interacción, al menos por un

---

<sup>1</sup> Para este trabajo, tomaremos prestada la idea de Nelson Goodman. Según él: “Puede considerarse que nuestros mundos son precisamente todas las descripciones, las representaciones y las percepciones correctas del mundo, así como las maneras en-que-el-mundo-es, o simplemente las versiones en las que nos aparece.” (Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*; Madrid: Visor Distribuciones, S.A., 1990. p.21.)

<sup>2</sup> Ésta es una de las características salientes que Beatriz Trastoy describe en *Teatro posmoderno: problemas de teoría y crítica*.

instante, y en un espacio determinado entre dos: el actor y el espectador.<sup>3</sup> Por supuesto, que el teatro no es solamente eso, también vestuario, escenografía, utilería, luces, etc; pero el acto teatral puede “prescindir” de todos estos elementos<sup>4</sup>, ya que lo que define a un acto como teatral es esa relación entre actor y espectador, en un espacio, en un instante.

Ciertas formas de teatro, de las que el Teatro del Oprimido busca diferenciarse, escinden esos dos roles, por lo que hay unos “pasivos que observan” y otros “activos que actúan y piensan”. Aunque pueden discutirse estas dos dicotomías -“pasivo/activo” y “observación/acción y pensamiento”-,<sup>5</sup> vale la pena destacar que hasta las técnicas de distanciamiento brechtiano las tienen en cuenta. Bertolt Brecht, al plantear que la obra teatral debe ser notoriamente una actuación, que debe decir constantemente “esto es una obra teatral” y así romper el principio de *mimesis* y de *catarsis* para devolver al espectador el pensamiento en un sentido crítico sobre el mundo, con fines a cambiarlo, este espectador sigue siendo un observador, que no participa de la acción y de la trama.<sup>6</sup>

Además de ser pensado como ese instante de interacción, el teatro también se ha pensado a partir del concepto de performance, que no excluye al anterior. Siguiendo a Goffman, podemos decir que:

Una “performance” puede ser definida como toda actividad en el que un participante dado en una ocasión dada sirve para influenciar de alguna manera a cualquier otro participante. Tomando un participante particular de su performance como punto básico de referencia, nosotros podemos referirnos a aquellos que contribuyen a las otras performances como la audiencia, observadores, o co-participantes.<sup>7</sup>

De hecho, para Richard Schechner, una performance ocurre [*takes place*] sólo en la acción, interacción y relación, no se dan “en” algo sino “entre” algunos.<sup>8</sup>

El hecho de que el teatro sea una performance, que se entiende como una representación, nos permite entender por qué en el quinto acto de Hamlet, cuando las dos familias caen muertas sobre el escenario, ningún espectador corre desesperado a ejercerle RCP al Príncipe o llama a una ambulancia. De hecho, pocos minutos después los actores y las actrices se ponen de pie y, si todo salió bien, son aplaudidos por el público y luego de que caiga el telón definitivo, cada cual, actores

---

<sup>3</sup> Brook, Peter. *El espacio vacío*. D.F.: Octaedro Editores, 2003. p. 5.

<sup>4</sup> Por ejemplo, la apuesta del teatro teatro ciego elimina la iluminación del juego teatral, apostando por puestas en escena donde los espectadores están con los ojos cerrados o vendados igual así es teatro.

<sup>5</sup> No es aquí nuestro objetivo discutir estas dicotomías. Nos limitaremos a decir que, para nosotros, observar es una acción y el pensamiento no está escindido de la acción y viceversa; y teniendo en cuenta esto, nos es difícil encontrar una clara distinción entre “acciones pasivas” y “acciones activas”. Quizás es mejor usar la noción de “expectante” que de pasivo para contrastarlo con el rol del actor.

<sup>6</sup> Brecht, Bertolt, "El pequeño organon para el teatro escrito en 1948," *Biblioteca Virtual FAHUSAC*, consulta 11 de junio de 2019, <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/3612>.

<sup>7</sup> Schechener, Richard & Brady, Sara. *Performance Studies*. New York: Routledge, 2013.p.29.

<sup>8</sup> Schechener, Richard & Brady, Sara. *Performance Studies*. New York: Routledge, 2013.p.30.

y espectadores, irán a su casa, o a ver otra obra de teatro. Esto quiere decir que, como el teatro es una performance, y todos los que participan lo entienden como tal (los actores, las actrices, todos los técnicos, los boleteros y los espectadores) hay ciertos riesgos o peligros, como ciertas acciones y circunstancias que “no forman parte del mundo real”; dicho de otro modo, no traen consecuencias sobre las vidas cotidianas de todos aquellos participantes.<sup>9</sup>

Esta forma particular en la que se configuró la práctica teatral, al menos en Occidente, es un tipo de construcción histórica, rastreable en cierta tradición europea de hacer teatro.<sup>10</sup> Las expectativas de “ir al teatro” se irguieron sobre la idea de “representación”, sobre el supuesto de que lo que sucede ahí dentro “no es real” sino que, en el mejor de los casos, es un espejo o una copia de un mundo que está por fuera del teatro. En otras palabras, podría decirse no que el teatro es irreal, sino que aquello que sucedió es un espectáculo, un evento ficcional sin consecuencias “en el mundo real”.

Sin embargo, nos preguntamos si esto efectivamente es así. Primero, el encomillado en *no es real* ha sido puesto adrede, porque resulta sencillo identificar una concreta práctica que llamamos *teatral*, y se hacen cosas en el mundo por y para dicha práctica. Como práctica en el mundo, debe ser real. Ahora bien, ¿cómo será posible que una práctica en el mundo no tenga consecuencias en él? ¿Por qué habría de pensarse que existe una práctica tan especial que tiene una propiedad (¿metafísica?) de no hacer nada, simplemente, como si nunca hubiera sucedido? Planteado de este modo, podemos decir que el teatro siempre hace cosas en el mundo: por ejemplo, hace que estés sentado en una silla durante dos horas, que te diviertas un rato o te enojas. Pequeñas cosas, sí, pero que forman parte del mundo y de la vida de todos nosotros. Y no sólo sucede esto para los espectadores, sino que también los actores y las actrices, en el juego teatral, ríen, sufren, aman, o lo que sean que les suceda.

Ahora bien, ¿qué sucede con el mundo? ¿Puede salir por la puerta de ese edificio que llamamos teatro y llegar a otro lado? Muy fácilmente, podemos decir que sí. Por ejemplo, si vas a ver una obra teatral con otra persona, la obra termina y luego, una vez fuera, quizás esperando el colectivo, hablen de lo que sucedió ahí dentro. Este es un modo muy laxo, y hasta ridículo quizás, de dar una primera respuesta. Por eso, podría ser necesario afinar un poco más la pregunta: ¿puede el teatro transformar el mundo? El mundo más allá de esas pequeñas circunstancias, transformar formas de actuar, pero no en un escenario, sino en la vida diaria. Esta es nuestra pregunta.

---

<sup>9</sup> Imagínense lo costoso que sería matar a siete actores y actrices por función.

<sup>10</sup> Richard Schenker dice: “Hay límites a lo que “es” performance. (...) Algo “es” una performance cuando el contexto histórico y social, la convención, el uso y la tradición dicen que lo es.” (Schechener, Richard & Brady, Sara. *Performance Studies*. New York: Routledge, 2013.p.38.)

También fue la pregunta que se hizo el dramaturgo y director Augusto Boal cuando comenzó la búsqueda de una forma teatral propia que, luego, bautizó como Teatro del Oprimido, una forma más de entre tantas otras formas que históricamente tomó el teatro.

### **Teatro del Oprimido: “Espectador”, ¡qué mala palabra!**

“Todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos *espect-actores*”.<sup>11</sup> Así es como Augusto Boal comienza las “Propuestas preliminares” de su libro *Juegos para actores y no actores*, y creemos que esta es una idea central en su propuesta. Nosotros, nos atrevemos a llamarlos actores-espectadores-dramaturgos, porque al actuar también están escribiendo. Retomaremos este punto más adelante.

Volvamos un instante pensar esa “comunidad ‘mágica’” que antes habíamos mencionado, la que decíamos que incluso en el teatro de Brecht se encontraba escindida. El Teatro del Oprimido está hecho por actores-espectadores-dramaturgos que, en muchos casos, no eligieron dedicar sus vidas al oficio de la actuación o al de la dramaturgia y que, accidentalmente, se encuentran haciendo las dos; son personas, cualquiera fuesen sus vidas, las que actúan, y al mismo tiempo escriben, el Teatro del Oprimido. Entonces, ¿qué sucede con esa “comunidad”? Sigue estando presente, después de todo; sigue siendo teatro, pero se transforma. La condensación de los roles que otras formas de teatro separan, hace que esa comunidad se convierta en una interacción distinta.<sup>12</sup>

Que el Teatro del Oprimido esté hecho por actores-espectadores-dramaturgos no es un simple capricho escénico, sino que modifica de entero la práctica teatral, ya que no es posible, como en el “teatro aristotélico”, dividir las aguas entre los que tienen palabra y quienes miran. La apuesta de Boal no está en derribar el teatro como práctica, sino en tirar abajo el *théatron*, el lugar para mirar. Ya no hay “unos que miran y otros que actúan”, y tampoco se actúan un texto previamente escrito por un dramaturgo.

En palabras de Boal:

---

<sup>11</sup> Boal, Augusto. *Juegos para actores y no actores*. Buenos Aires: interZona editora, 2015. p. 17.

<sup>12</sup> Esta relación de *espect-actor*, en el Teatro del Oprimido tiene diferentes “etapas” o modos. Por ejemplo, en el *Teatro-foro*, una de las propuestas más interesantes de Boal, el espect-actor puede interrumpir una obra en cualquier momento durante la instancia “del foro” para reemplazar a uno de los actuales espect-actores de la escena y modificar el curso de la misma. (Boal, Augusto. *Juegos para actores y no actores*. Buenos Aires: interZona editora, 2015. pp. 59-75.) Otra etapa, como el *Teatro-periodístico*, el *Teatro-fotonovela* o el *Quiebre de la representación*, la participación toma otro aspecto: “son formas de teatro-ensayo (...) que se saben cómo comienzan pero no cómo terminarán, porque el espectador (...) finalmente actúa y se convierte en protagonista” Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido*. Buenos Aires: interZona editora, 2015. p. 51.

“Espectador”, ¡qué mala palabra! El espectador es menos que un hombre y hay que humanizarlo y restituir su capacidad de acción en toda su plenitud. Él debe ser también un sujeto, un actor, en igualdad de condiciones con los actores, que deben ser también espectadores. Todas estas experiencias de teatro popular persiguen un mismo objetivo: la liberación del espectador, sobre quien el teatro ha impuesto visiones acabadas del mundo. (...) El espectador se libera: ¡piensa y actúa por sí mismo! ¡El teatro es acción!<sup>13</sup>

Volver a humanizar es restituir al “espectador” la acción; acción que tiene en su vida diaria, fuera del teatro y que, por algún motivo, allí parece limitada a “sentarse y observar”. A su vez, restituir la acción es restituir el uso del cuerpo y del lenguaje y, por lo tanto, son estos cuerpos los que, haciendo teatro, escriben. La práctica teatral misma se vuelve un proceso de escritura interactiva entre pares, convirtiendo así a la obra teatral como tal en un proceso de escritura que es experimentado por estos espectadores-actores-dramaturgos.

El borrar las fronteras entre actores y espectadores es, sin lugar a duda, un paso necesario para derribar el *théatron*<sup>14</sup>, manteniendo intacta la comunión teatral. Ahora bien, ¿qué significa, en estos términos, escribir una obra teatral? ¿Qué es actuar una obra teatral? O en términos más amplios, ¿sigue esto siendo teatro?

Empezando por la última pregunta, podemos entender que sí: el Teatro del Oprimido es una forma más de teatro, una de las tantas otras formas que hay. La “comunión” que, según Brook, es constitutiva del teatro sigue produciéndose, aunque de otro modo. La propuesta sigue siendo teatral: la obra es una performance percibida como ficción por quienes la realizan.

“El Teatro del Oprimido crea “espacios de libertad” donde la gente puede dar rienda suelta a sus recuerdos, emociones, imaginación, pensar en el pasado, e inventar su futuro en lugar de sentarse a esperarlo de brazos cruzados.”<sup>15</sup> Hace esto desde la seguridad que da el teatro de que en el juego, no hay nada en juego.

## **Performatividad: cuerpos que hablan**

¿En qué reside el potencial performativo de los actos? esta es la siguiente pregunta que abordaremos para poder vislumbrar, a su vez, las potencialidades performativas del teatro. Para hacerlo, empezaremos remontándonos a la idea de John Langshaw Austin: diremos que hablar de lenguaje es hablar de actos. Esta idea fue introducida por el filósofo en la que es, quizá, su obra más

---

<sup>13</sup> Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido*. Buenos Aires: interZona editora, 2015. pp. 67-68.

<sup>14</sup> En el mundo griego antiguo, la palabra *théatron* se usaba para designar “el espacio de los espectadores”, es decir, el espacio para mirar o ver.

<sup>15</sup> Boal, Augusto. *Juegos para actores y no actores*. Buenos Aires: interZona editora, 2015. 2 p.

conocida: *Cómo hacer cosas con Palabras*.<sup>16</sup> En ella, Austin sostiene que el lenguaje no se limita a describir el mundo en el que vivimos, sino que posibilita actuar. Jacques Derrida, al referirse a la obra de Austin, sostiene que en ella podemos hallar una propuesta novedosa con respecto a las concepciones del lenguaje anteriores. Esta novedad radica en:

haber hecho estallar el concepto de comunicación como concepto puramente semiótico, lingüístico o simbólico. El performativo es una comunicación que no se limita esencialmente a transportar un contenido semántico ya constituido y vigilado por una intención de verdad (de desvelamiento de lo que está en su ser o de adecuación entre un enunciado judicativo y la cosa misma).<sup>17</sup>

Volvamos un instante a nuestra primera afirmación, decíamos entonces que hablar de lenguaje es hablar de actos. Esto significa que *decir* algo es *hacer* algo en dos sentidos diferentes: por un lado, el acto de hablar es, sin ninguna duda, un acto de hacer algo. Pero existen a su vez, enunciados que no pueden entenderse como meras formas de describir el mundo, sino que, al ser enunciados, actúan sobre él. Para trazar esta distinción, Austin clasifica los enunciados en tres tipos de acto de habla: primero el acto locucionario, es decir, el acto de decir algo. Segundo, el acto ilocucionario, es decir, el realizar un acto al decir algo como acto diferente al acto de decir algo. Tercero el acto perlocucionario, es decir, cuando al decir algo producimos consecuencias sobre otras personas, intencionalmente o no.<sup>18</sup>

Que podamos actuar al decir algo como acto diferente al de decir algo, es una posibilidad que está contenida por la intención del sujeto en un contexto dado. Para Austin es necesario enmarcar un enunciado en una “situación total” para que podamos captar su fuerza performativa. Solo en un contexto definido podemos entender qué se está haciendo al hablar.<sup>19</sup>

La idea de *contexto definido* es una idea transversal a la propuesta de Austin pero deberá ser revisada. En *Márgenes de la filosofía*, Derrida se pregunta si acaso existe un concepto riguroso y científico de contexto. Según él: “Un contexto no es nunca absolutamente determinable, (...) no está nunca asegurada o saturada su determinación.”<sup>20</sup> Derrida discutirá la noción de “situación de habla total” que propone Austin. Aceptará que el lenguaje no se limita a describir el mundo, sino que nos posibilita a actuar, pero sostendrá que los enunciados performativos trascienden al sujeto y al contexto de su producción.

---

<sup>16</sup> Austin, John. Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*; Barcelona; Paidós; 1988.

<sup>17</sup> Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1994. p.363

<sup>18</sup> Austin, John. Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*; Barcelona; Paidós; 1988. p.138-147

<sup>19</sup> Austin, John. Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*; Barcelona; Paidós; 1988. p.95

<sup>20</sup> Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1994. p.351



Por supuesto que todo acto de habla se da en una situación: un acto de habla es un acto en el mundo, no nos aísla de él. Pero este contexto nunca es absolutamente definido, todo acto de habla puede trascender la situación que le dió origen, ser repetido, tergiversado y vuelto a convocar en otro tiempo y lugar. Podemos entender mejor estas ideas a partir del estudio de la escritura: Derrida sugiere que en la escritura siempre está presente la ausencia: ausencia del emisor, ausencia del destinatario y ausencia de *un* significado. En la escritura el emisor está ausente desde el primer momento, su obra será leída por otros en su ausencia. Aunque suya, no es una extensión de su persona ni puede suplir su ausencia. Leemos en soledad o en compañía de personas muy distintas de quien escribió la obra. Por otro lado, vemos también la ausencia del destinatario, o más bien, de un destinatario definido en el momento de la emisión. La escritura trasciende el tiempo y el espacio de su producción, y con ello, abre la puerta a una multiplicidad diversa de destinatarios, que por su pluralidad no pueden ser definidos como uno solo. Por último, hay una ausencia de significado. Una obra cobra significado en la mente de todo aquel que la lee, pero no podemos reducir ese significado a uno único. El significado del cual quiso dotarla el autor al escribir se pierde con este. Por eso, junto a la ausencia del emisor y del destinatario, y quizás acentuada por esas mismas ausencias, se encuentra la ausencia de un significado único, preestablecido y universal. La escritura, en tanto signo, porta en sí la capacidad de ser legible fuera de su contexto de producción, incluso cuando este contexto se perdió. Aquello que se ha escrito, forma parte del mundo, actúa en el mundo más allá de la existencia del productor del texto escrito, y de la idea que éste buscaba representar. Planteado de este modo, podemos entender que la escritura en tanto signo es una marca permanente que abre la puerta a su repetición fuera del contexto donde se ha producido. Es iterable:

Esta unidad de la forma significante no se constituye sino por su iterabilidad, por la posibilidad de ser repetida en la ausencia no solamente de su «referente», lo cual es evidente, sino en la ausencia de un significado determinado o de la intención de significación actual, como de toda intención de comunicación presente<sup>21</sup>

Planteado de este modo podemos entender por qué Derrida habla de contexto indefinido. Es a esta fuerza de ruptura, a esta capacidad que porta todo signo de ser sacado de su contexto de origen (origen que es, en algún punto, inexistente y siempre desconocido), a la que Derrida refiere al hablar de *cita*.

---

<sup>21</sup> Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1994. p.359

¿Qué hacemos cuando citamos? Al citar se rompe con el contexto dado insertando los signos en un nuevo contexto. Todo signo es iterable y, por lo tanto, citable. Esta capacidad de iterabilidad constituye la forma *normal* de todo signo. Da lugar a la indeterminación del contexto, y con ello, a la posibilidad de que la escritura tenga capacidad performativa.

Que la escritura tenga capacidad de performatividad es una característica propia de todo texto. Y esto representa un potencial enorme, porque Derrida no entiende como texto y escritura sólo al signo escrito en papel. De hecho, aquel signo conservado en papel, aquellas concatenaciones de letras y palabras son sólo una de las múltiples formas del texto:

“No hay nada fuera del texto”, escribe Derrida. Pero el “texto” en la teoría de Derrida es toda la cultura humana. La "escritura", tal como la entiende Derrida, comprende una gama integral de expresiones culturales y prácticas sociales. Al decir "escribir", Derrida refiere más que a inscripciones gráficas y literarias a sistemas completos de poder "inscrito": leyes, rituales, tradiciones, jerarquías, políticas, relaciones económicas, ciencia, el ejército y las artes.<sup>22</sup>

El ser iterable, el poder ser repetido, hace a todo signo comunicable más allá de la situación comunicativa que le dio origen. Podemos entender entonces que esta iterabilidad implica la ruina del “contexto como protocolo del código”<sup>23</sup>.

Es aquí, en el sentido abierto por Austin y Derrida, donde se inserta Judith Butler y su idea de performatividad del género. A lo largo de su teoría, las nociones de lenguaje, cuerpo y performatividad dialogan de forma constante. Butler indaga en la fuerza de lo performativo: de la misma forma que Derrida amplía la noción de performatividad para trascender el contexto, Butler toma la amplia concepción de la escritura introducida por Derrida, para trascender lo discursivo e incluir la dimensión material: poniendo a “el cuerpo” en el centro de todo acto de habla y de todo acto performático y performativo. Para Judith Butler:

Un aspecto del acto de habla que se convierte en particularmente importante en este contexto es el hecho de que hablar es un acto corporal. Es una vocalización, requiere la laringe, los pulmones, los labios y la boca. Todo lo que se diga no sólo pasa a través del cuerpo sino que constituye una cierta presentación del cuerpo. No me estoy refiriendo aquí a qué aspecto tiene la boca, aunque puedo imaginar que en algunas sesiones terapéuticas puede que sea significativo, especialmente si el cliente

---

<sup>22</sup> Schechener, Richard & Brady, Sara. *Performance Studies*. New York: Routledge, 2013. p.156

<sup>23</sup> Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1994. p.357

se encuentra de cara al analista. El habla es un sonido que se lanza desde el cuerpo, es una mera afirmación, una afirmación estilizada.<sup>24</sup>

Por supuesto que el habla no es sólo lo fónico. El cuerpo humano no sólo es condición de posibilidad del acto fónico, sino que también lo trasciende: el cuerpo habla, comunica, expresa por fuera de lo fónico. El acto de habla conjuga el sonido, el texto, el movimiento y el cuerpo. En el momento de hablar con alguien no podemos escindir el cuerpo de la comunicación y reducir esa comunicación a lo fónico, y aún menos en las situaciones en que nos encontramos cara a cara con otros; de lo contrario, el cuerpo se convierte en algo inmaterial, sin cuerpo y la comunicación en simple sonido que viaja por el aire.

Judith Butler, en su obra, otorga al cuerpo un lugar central: para esta autora son estos actos corporales, actos que hablan por sí mismo, los que constituyen al sujeto. Porque son los agentes los que por medio del signo, sea este fónico, gestual u otro, constituyen la realidad social y, en ese mismo proceso, se constituyen a sí mismos. No existe un yo anterior al proceso de constitución de esa identidad, y esa identidad se constituye por medio de actos corporales que dan forma al mundo. Esta forma particular de ver al agente social como objeto de los actos constitutivos no reconoce identidades fijas y estables, sino identidades constituidas por una ‘repetición estilizada de actos’<sup>25</sup>. El cuerpo no es entendido como pura materia, sino una materialización constante y siempre construida de posibilidades.

Como materialidad intencionalmente organizada, el cuerpo es siempre una encarnación de posibilidades a la vez condicionadas y circunscritas por la convención histórica. En otras palabras, el cuerpo es una situación histórica, como lo declara De Beauvoir, y es una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo una situación histórica.<sup>26</sup>

Ahora bien, volvamos un instante a nuestra pregunta inicial ¿En qué reside el potencial performativo de los actos? La propuesta ya ha sido bocetada en esa primera noción del acto ilocucionario y perlocucionario introducida por Austin. Luego, ha sido recuperada y complementada con Derrida a partir de su idea de *cita*, de iterabilidad. Hoy es tomada por Judith

---

<sup>24</sup> Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006. p.243-244.

<sup>25</sup> Butler, Judith *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*; Buenos Aires; Paidós 2002. p.14

<sup>26</sup> Butler, Judith. “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista.”; Sue-Ellen Case; *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*; John Hopkins University Press; 1990; pp. 270-282. p.300

Butler: es en esta idea de “repetición estilizada de actos”<sup>27</sup> donde podemos encontrar su definición de performatividad. La performatividad es para Butler "un proceso de reiteración mediante el cual llegan a emerger tanto los "sujetos" como los "actos"<sup>28</sup>. La performatividad es hacer y volver a hacer. El yo se constituye a sí mismo en los actos y en el discurso, en gestos, movimientos, normas, discursos (fónicos y corporales). Es en la repetición de estos actos y discursos que se materializan. Diferenciándose de aquellas escuelas de pensamiento que anteponen el yo a sus actos, Butler entenderá que son estos actos lo que constituirán la identidad del yo como resultado performativo.

Que esta reiteración sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización. En realidad, son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras.<sup>29</sup>

Podemos decir entonces que las nociones de materialización y subversión de Butler son inseparables de los conceptos de performance y de reiteración. La reiteración es a la vez la condición necesaria para la materialización de la norma, y raíz de su posible subversión. Es en esta doble posibilidad en donde radica el potencial performativo de todo acto. Es lo que nos permite hacer al mundo, manteniéndolo y transformándolo.

## **Construcción de nuevos mundos**

¿Qué hacemos cuando hacemos Teatro del Oprimido? Si “no hay nada fuera del texto”, si cuando hablamos de escribir incluimos rituales y tradiciones, culturas y prácticas, formas de ser y actuar en el mundo, entonces los actores-dramaturgos-espectadores que participan en las experiencias de Teatro del Oprimido, al no observar actos preformados por otros, al no actuar un texto ya escrito, restituyen el uso del cuerpo y del lenguaje y, por lo tanto, son estos cuerpos los que, haciendo teatro, escriben: “El elemento más importante del teatro es el cuerpo humano; es imposible hacer teatro sin el cuerpo humano.”<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Butler, Judith. “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista.”; Sue-Ellen Case; *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*; John Hopkins University Press; 1990; pp. 270-282. p.297.

<sup>28</sup> Butler, Judith *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*; Buenos Aires; Paidós 2002. p.14

<sup>29</sup> Butler, Judith *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*; Buenos Aires; Paidós 2002. p.18

<sup>30</sup> Boal, Augusto. *Juegos para actores y no actores*. Buenos Aires: interZona editora, 2015. pp. 17-18.

Entonces, ¿qué significa escribir una obra teatral? ¿Qué es actuar una obra teatral? En el Teatro del Oprimido, la actuación de un *espect-actor* es un acto dramaturgico en sí mismo. El *espect-actor* no sigue un libreto preestablecido, sino que, simplemente, actúa. Al hacer esto, comienza a darle forma a una trama, comienza a narrar utilizando lo único que lleva consigo, que es su cuerpo. Pero el cuerpo, no es sólo un instrumento que emite actos fónicos. Esos actos fónicos, a su vez, son dichos de una forma particular y no de otra. El ejemplo más simple de dejar marcado en un papel es la diferencia entre “estás bien”, y “¿estás bien?”. Las palabras “estás” y “bien” son las mismas; la novedad, o mejor dicho la diferencia está en los grafos “¿” y “?”. Pero estos grafos, como acto fónico, son sonido. No decimos “abro signo de pregunta, estás bien, cierro signo de pregunta”, salvo que por alguna circunstancia sea necesario. Simplemente, “estás bien” se entona de forma distinta en uno y otro caso.

De este modo, “una mujer corre y golpea una puerta”, es la inscripción que puede hacerse en un papel de un cuerpo que, en un tiempo y un espacio, corrió y golpeó una puerta<sup>31</sup>. Siguiendo esto, “una mujer corre, golpea una puerta y sonríe”, “una mujer corre, golpea una puerta y llora”, son actos corporales que exceden los actos fónicos. Las diferencias entre “sonríe” y “llora”, son análogas a las que había entre “estás bien” y “¿estás bien?”: “sonreír” y “llorar” son cosas que se hacen con todo el cuerpo. Esas diferencias se hacen, se actúan, no se dicen, aunque puedan decirse. La propuesta del Teatro del Oprimido es un tipo de escritura, es una forma de construcción de relatos, de construcción de mundos, que no se anotan en un papel. Sino que esas historias, forman parte de los procesos de materialización de los cuerpos que antes describimos. Son los cuerpos, son los espect-actores, los que portan en sí mismos la escritura realizada durante el juego teatral, forman parte de ellos y no hay forma de dividir el uno del otro: no hay escritura sin cuerpos. Es por esto, y en este sentido, que antes afirmamos que los espect-actores, también son dramaturgos.

En el Teatro del Oprimido, estos actos dramaturgicos son los que, a través de la práctica teatral misma, crean nuevos mundos, nuevos horizontes de experiencias. La propuesta teatral se vuelve un juego interactivo de escritura, donde la “seguridad” de estar participando de una obra de teatro, abre espacios de libertad donde se puede dar rienda suelta a la escritura. Al permitirnos ser otro el teatro del oprimido da lugar a nuevas formas posible de ser. Ahora bien, para el Teatro del Oprimido esta formas no deben ser neutrales, esta práctica teatral se concibe a sí misma como un “ensayo para la

---

<sup>31</sup> Puede verse en *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau la variedad de formas que hay de escribir algo y, así cambiar lo que se dice. Sin embargo, lo que aquí queremos rescatar es que el hacer, por más que pueda decirse como un acto fónico o marcarse en un papel, es algo distinto a eso pero que, a su vez, forma escritura.

revolución”<sup>32</sup>, un ámbito teatral que invita a los participantes a actuar en contra de aquello que los oprime. Por eso esta escritura, este juego en ausencia de riesgos anclada a una forma particular del mundo, es la que permite al teatro no solo materializar el mundo, sino subvertirlo. Por supuesto, no se puede esperar que el teatro te salve la vida, pero a través la performance teatral, pueden vivirse y experimentarse nuevas conductas, nuevas formas de *ser-hacer*.

Ahora bien, como ya hemos visto, los contextos, no pueden determinarse totalmente, porque no hay ningún punto de referencia absoluto al cual poder sujetarse, todo elemento de un contexto puede desvincularse y ser insertado en otro contexto, igualmente indeterminado. Por lo tanto, las escrituras surgidas del Teatro del Oprimido, también pueden salir del contexto teatral. Un hacer cualquiera, vivido corporalmente en la “seguridad” de la performance teatral, puede realizarse nuevamente por fuera de la práctica teatral, donde la convención teatral no esté presente y esa seguridad no exista: puede reiterarse en cualquier ámbito de la vida. De este modo las performance teatrales, las escrituras del Teatro del Oprimido, pueden desarrollarse performativamente en la vida cotidiana: materializando y subvirtiéndolo el mundo.

## Obras citadas

Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido*. Buenos Aires: interZona editora, 2015

Boal, Augusto. *Juegos para actores y no actores*. Buenos Aires: interZona editora, 2015

Brook, Peter. *El espacio vacío*. D.F.: Octaedro Editores, 2003.

Brecht, Bertolt, "El pequeño organon para el teatro escrito en 1948," *Biblioteca Virtual FAHUSAC*, consulta 11 de junio de 2019, <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/3612>

Butler, Judith. “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista.”; Sue-Ellen Case; *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*; John Hopkins University Press; 1990; pp. 270-282. p.297.

Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.

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

Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1994

Queneau, Raymond. *Ejercicios de Estilo*; Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1993.

Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*; Madrid: Visor Distribuciones, S.A., 1990.

---

<sup>32</sup> Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido*. Buenos Aires: interZona editora, 2015. p.68.

Schechener, Richard & Brady, Sara. *Performance Studies*. New York: Routledge, 2013.

Trastoy, Beatriz, "Teatro posdramático: problemas de teoría y crítica". *BOLETÍN GEC*, consulta 11 de junio de 2019, <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1142>