

Reivindicando la dimensión corporal en la universidad: el Teatro del Oprimido

Reclaiming the corporeal dimension in universities: the Theater of the Oppressed

Francesca ALOI

Universidad Complutense de Madrid, España; Università di Bologna, Italia

fraaloi@ucm.es

Pablo LÓPEZ CALLE

Universidad Complutense de Madrid, España

plopezca@cps.ucm.es

María José DÍAZ SANTIAGO

Universidad Complutense de Madrid, España

mjdiazsa@ucm.es

BIBLID [ISSN 2174-6753, Vol.24(1): a2405]

Artículo ubicado en: encrucijadas.org

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2023 || Fecha de aceptación: 3 de junio de 2024

Resumen

Este trabajo explora la división cartesiana entre mente y cuerpo y sus efectos; en particular, analiza cómo el Teatro del Oprimido (TO), en su doble dimensión sociológica y artística, puede ser una metodología que involucra a los cuerpos en la formación universitaria. El ensayo examina la práctica del TO en un taller de teatro social realizado en la Universidad Complutense de Madrid en 2022/2023, séptima edición. El artículo desentraña cómo el TO puede ayudar a crear espacios dentro de la universidad donde profesorado y estudiantes reflexionan críticamente sobre diferentes temas, especialmente a través de una lente sociológica, y principalmente desde la sociología del trabajo. A partir de la relación trabajo/cuerpo/tarea se problematiza sobre cómo las universidades pueden funcionar como espacios donde los y las estudiantes pueden ensayar una participación activa en una sociedad democrática. La fuerte relación entre la falta de formación en la universidad sobre la relación entre el propio cuerpo y la opresión en el trabajo se sostiene en que el TO puede revelar hábitos que están inscritos en el cuerpo encarnado y explorar nuevas formas de deshacer hábitos que los individuos experimentan como opresivos. Este trabajo concluye que el teatro es un instrumento potente para la sociología del trabajo y restaurar una comprensión del cuerpo como algo inextricable de la mente, permitiendo a los individuos analizar las estructuras de poder que disciplinan los cuerpos.

Palabras clave: Teatro del Oprimido, cuerpo, trabajo, universidad, género.

Abstract

This paper explores the Cartesian division between mind and body and its effects; in particular, it analyzes how Theatre of the Oppressed, in its double sociological and artistic dimension, can be a methodology for engaging bodies in University. The essay examines TO practice in a social theater workshop held at Universidad Complutense de Madrid in 2022/2023, an initiative that was conducted for the seventh consecutive time. The article unpacks how TO can help create spaces inside the university where professors and students critically reflect on different topics, especially through a sociological lens, mainly from the sociology of work. Analysing the work/body/task relationship, this essay also reflects on how universities can operate as spaces where students can rehearse active participation in a democratic society. Illustrating the strong relationship between the lack of training at university on the relationship between one's own body and oppression in the workplace, this work argues that TO can reveal habits that are inscribed on the flesh and explore new ways to undo habits that individuals experience as oppressive. This paper concludes that theater is a powerful instrument in restoring an understanding of the body as inextricable from the mind, allowing individuals to analyze structures of power that discipline bodies.

Keywords: Theatre of the Oppressed, body, work, university, gender.

Destacados

- Las prácticas laborales y las relaciones de poder se inscriben en el cuerpo.
- El Teatro del Oprimido ofrece un marco de formación crítica universitaria.
- El cuerpo es un espacio de poder y de disidencia para la transformación social.

Financiación y agradecimientos

Las autoras y autor agradecen a la Facultad de Ciencias Políticas y a la Oficina para la Calidad (OpC) de la Universidad Complutense de Madrid, que selecciona los proyectos de Innovación Docente, la financiación y recursos aportados para realizar el Aula Laboratorio de Teatro Social y la investigación de la que parte este artículo.

Cómo citar

Aloj, Francesca; Pablo López Calle y María José Díaz Santiago (2024). Reivindicando la dimensión corporal en la universidad: el Teatro del Oprimido. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 24(1), a2405.

1. Introducción

Una mañana del jueves 26 de enero de 2023, en la sala de cine de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la UCM, en Somosaguas, el grupo de componentes del Aula Laboratorio de Teatro Social está realizando los últimos ensayos de la obra de Teatro Foro que se va a representar la semana siguiente y que han estado montando desde septiembre del año anterior¹.

La obra se llama "Mujer empoderada, mujer cableada, cabreada". El tema central es el acoso sexual/laboral que sufre la protagonista por parte del coordinador de su equipo de trabajo en una agencia de publicidad².

En la medida en que grabamos los ensayos, ellos nos permiten hacer una suerte de autoanálisis o meta-análisis de la herramienta no sólo cuando ésta se presenta al público, sino cuando la estamos construyendo.

Ana³, la protagonista, es una atractiva mujer, de treinta y cinco años, que trabaja en el grupo de creativos de la agencia. Se trata de un trabajo relativamente cualificado pero altamente individualista, competitivo y exigente, en el que constantemente se están pidiendo resultados. De ellos, en función de los nuevos métodos de gestión managerial, dependen retribuciones salariales y ascensos. Ana no puede hacer frente a estas exigencias porque está sometida a importantes cargas familiares: una madre, con la que convive, con alzheimer; un hijo adolescente que no colabora demasiado en las tareas del hogar; y un marido, agente inmobiliario, que no para en casa.

La escena que están ensayando es la del momento de la "crisis", en la jerga del Teatro Foro, que se sitúa más o menos hacia la mitad del tercer acto (suelen constar de cuatro), y que plantea el conflicto central —la situación de opresión— que se le presenta al público para reflexionar y actuar colectivamente.

La acción que transcurre es la siguiente: está todo el equipo (tres hombres y una mujer) sentado en círculo discutiendo las aportaciones que cada uno ha realizado para uno de los proyectos que la agencia tiene entre manos. Todos menos Ana, que llega

¹ El Aula Laboratorio, coordinado por Pablo López Calle, María José Díaz Santiago, Cristina Pastor Bustamante y Francesca Aloí, miembros del Grupo de Investigación UCM Charles Babbage en Ciencias Sociales del trabajo. URL: <https://www.ucm.es/grupo-charles-babbage/>. Es un espacio de encuentro y creación multidisciplinar entre alumnado y profesionales de las Ciencias Sociales donde se aborda la realidad social desde el intercambio colaborativo a través de herramientas procedentes del Teatro Social (Teatro Foro y Teatro Imagen) que en el aula facilitan la experimentación y la investigación a través de la acción participativa (IAP). Se articula a través de proyectos de innovación docente UCM anuales, en el curso 2024-25 se cumplirá su novena edición.

² La obra se cocrea dentro del espacio de nuevas metodologías Aula Laboratorio de Teatro Social. 2017-Actualidad y el proyecto: INSOCTEA VI. Metodologías Avanzadas sobre Investigación Social del Trabajo, Género y Cadenas Globales para la docencia en Sociología del Trabajo y la Economía Crítica a través del Teatro Social (Teatro Foro), IP Pablo López Calle. UCM-Innova-docencia. 2022-2023, núm. 44.

³ Los nombres propios que aparecen, tanto de los personajes como del estudiantado, son ficticios.

tarde. Al hacerlo, pide disculpas y, respirando aceleradamente, se sienta en su sitio tratando de sumarse sin más a la conversación, pero sus compañeros le piden explicaciones por el retraso.

Javier, el jefe, ha visto llegar a Ana desde su despacho (se trata de un espacio de trabajo diseñado según los cánones del *coworking*, diáfano, con salas separadas por cristalerías), y sale también a pedirle explicaciones. El proyecto que le solicitó el día anterior con una llamada intempestiva a su casa, —y del cual las y los espectadores ya están informados a estas alturas de la obra—, no le había llegado.

Tras hacer uno de sus *speech* motivacionales al resto del grupo, trata de dirigir a Ana a su despacho para hablar con ella en privado... la coge del brazo y la invita a levantarse y acompañarle, nos interesa aquí la parte gestual de la escena:

Cuando caminan hacia el despacho de Javier, éste le toca la espalda a Ana con la mano izquierda tentativamente mientras le comunica que tiene que contarle algo importante. En ese momento Ana, deja de actuar e interrumpe la escena cual Bárbara, que es como se llama la actriz realmente: “mejor cógeme del brazo y me llevas para allá”. Lucas, que hace de Javier, lo ensaya de esa forma, pero Francesca, una de las dinamizadoras, interrumpe: “Demasiado brusco, tócale así [no la vemos porque está fuera de plano en la grabación, pero, según reproducen los y las actrices, se trata de que la acompañe con la mano puesta en la parte superior de su espalda]... -“No, —apuntilla Francesca— incluso así... la típica cosita así... que toca un poco...”. -“¿Como así?” [gesticula Javier acariciando el hombro de Ana].

Cristina, la segunda dinamizadora, añade “sí más así, incluso con una palmadita, una palmadita cariñosa...”.

Javier, dejando de actuar, esto es, ocupando la posición de autor: “incluso puedo quedar así” [él de pie detrás de ella, sentada, con su brazo rodeándole el cuello].

En este momento Ana, por un momento, deja también de actuar y evidencia su incomodidad separándose bruscamente, como reaccionando a la violencia corporal *real* que está sufriendo. Pero finalmente consiente: -“venga vale”. Javier lleva ahora la mano en su cintura.

Hasta aquí la descripción de la escena. La reflexión que nos suscita el análisis de esta parte del ensayo descrita (de esta suerte de meta-análisis de nuestra práctica) gira en torno a la cuestión del cuerpo en el teatro, particularmente cuando ésta trata de temas laborales y de género, y especialmente en la modalidad del Teatro del Oprimido/Teatro Foro en el ámbito universitario. Aunque quizás algunas de ellas se puedan extrapolar a la actividad teatral en general. Cuestiones que vamos a desgarnar a lo largo del texto.

2. Cuerpo y relación social

“Cuando yo uso una palabra —insistió Humpty Dumpty con un tono de voz más bien desdenoso— quiere decir lo que yo quiero que diga... ni más ni menos. La cuestión —insistió Alicia— es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes. La cuestión —zanjó Humpty Dumpty— es saber quién es el que manda... eso es todo” (*Alicia en el País de las Maravillas*, Lewis Carroll, 1865).

En primer lugar, nos damos cuenta de cómo el gesto corporal que articula una relación de poder, y que hacemos consciente en la preparación de la escena, es más efectivo cuanto más inconsciente, o menos explícito es. Estamos tratando de comunicar algo al espectador sin decirlo, pero no a modo de truco dramático, sino porque así parece operar en la práctica: “el gesto domina a la humanidad y con el tiempo multiplica su eficacia” (Marañón, 1979: 123). Quizás porque, como dice Foucault (1999), el poder se ejerce, no se dice o se detenta. Indicar algo, representar, es, ante todo, aparecer. Es decir, como argumenta Humpty Dumpty, la acción del cuerpo presente que indica es anterior a la representación.

El ámbito universitario —aunque no sólo—, es un espacio aparente y pretendidamente neutro, científico, de producción de representaciones. Quizás por eso raras veces hay una “disciplina” que toma al cuerpo como objeto de aprendizaje. Paradójicamente, sólo lo es en las artes escénicas, pero allí éste se trabaja como un medio manipulable y con una propuesta más bien estética.

Más allá de ello, Citro y Rodríguez reportan un ejemplo de cómo, muchas veces, en las disciplinas universitarias que se ocupan específicamente del cuerpo lo hacen sólo desde un punto de vista teórico:

Para nosotras, la educación universitaria y la artística transitaron por vías separadas. Por ello, las experiencias ligadas al movimiento corporal creativo estuvieron circunscritas al ámbito institucional de escuelas públicas y privadas de arte, pero ausentes en nuestras formaciones académicas en ciencias sociales. En este último ámbito, primero como estudiantes y luego como docentes e investigadoras académicas abocadas al estudio del cuerpo, vivimos así nuestra corporalidad: sentadas, leyendo y escribiendo artículos, tesis y libros sobre el cuerpo en movimiento. También, mayormente sentadas, compartíamos nuestras reflexiones sobre el cuerpo en nuestras clases, ponencias y conferencias (Citro y Rodríguez, 2020: 28-29).

De vuelta, y atendiendo a los estudios de la psicodinámica del trabajo que están desarrollando autores como Dejours (2009), sabemos que, en cualquier relación social o relación de poder, existe siempre una dimensión creativa o de resistencia, básicamente gestual y cognitiva, a la hora de realizar una prescripción (laboral, formativa, comunicativa...), que remite a la agencia y a la variabilidad inter e intraindividual de los cuerpos. Incluso la repetición, se dirá, implica una acción creativa y algo nuevo.

En este sentido nuestra propuesta consiste en analizar la importancia del cuerpo en toda su dimensión tanto en el ámbito laboral como también en su antesala, el contexto universitario, para así tratar de diseñar herramientas y estrategias pedagógicas que permitan observar, pensar y usar el cuerpo de otras maneras. El análisis teórico se

sustenta sobre observaciones participantes, entrevistas y grupos de debate realizadas en el contexto del Aula Laboratorio, en el marco del proyecto de tesis doctoral de Francesca Aloi: "Embodiment in Higher Education: A Cross-Cultural Case Study of Theatre of the Oppressed in Academia", co-tutelada por la UCM y la Universidad de Bolonia.

3. Trabajo y cuerpo

Volvamos a nuestro caso. Parece como si nuestra discusión latente a la hora de decidir la posición de la mano de Javier en la espalda de Ana, girada en torno al límite a partir del cual la orden de Javier trasciende el ámbito "puramente" laboral y su posición es aprovechada con un objetivo sexual. Una de las cuestiones que se nos plantean es si, al señalar la ilicitud de la segunda versión (la del acoso sexual en el trabajo) no estamos, de algún modo, normalizando la primera.

Quizás, aunque somos conscientes de lo espinoso del asunto, el debate que en el interno del feminismo se establece en torno al problema del trabajo sexual (abolicionismo-regulacionismo) pueda servirnos de alguna ayuda para salvar esta especie de trampa dialógica. Pues pensamos que permite ver con más claridad algunas de las contradicciones que nos atraviesan a todas y todos a la hora de pensar el problema del cuerpo en el trabajo (asalariado)⁴. El argumento central del abolicionismo, como se sabe, es que la prostitución no es un trabajo. En primer lugar, es trabajo esclavo o no libre, por el lado de las afectadas⁵, y en segundo, por el lado de los usuarios, éstos toman el cuerpo de la mujer como "objeto de consumo"⁶. La diferencia esencial con el resto de trabajos asalariados es que en ellos también hay una puesta a disposición del cuerpo, pero parece *como si* éste no fuera objeto directo de consumo, en la medida en que es trabajo libre. Es decir, en este caso, la caracterización de trabajo esclavo o trabajo forzado no se constituye tanto por la peor o mejor situación de necesidad de las

⁴ En este punto nos inspiramos en la metodología que Foucault emplea en su genealogía de la moral, que toma como tema central precisamente la *Historia de la sexualidad*, y que se basa en estudiar lo negativo, lo reprimido, y lo suprimido para dar mejor cuenta de lo positivo y lo normalizado en cada época (Foucault, [1976] 2019).

⁵ La crítica feminista sobre el poder y el cuerpo no sexuado foucaultiano (Carporale, 1995; Butler, 1993; Piedra, 2004; Posada, 2015 y Bravo, 2018) visibiliza un cuerpo impregnado de historia y construido por el discurso de poder que lo destruye. Un lugar central del ejercicio del poder. Invisibilizado las mujeres, exclusión histórica, donde el biopoder muestra un cuerpo dócil, disciplinado, social, regulado por el Estado que, en su forma específica, lo hace a través de la sexualidad: "Conjugar cuerpo con biopoder es pertinente desde una perspectiva de género, en tanto en que en la literatura feminista el cuerpo de las mujeres sea un recurso para el análisis, ya que el cuerpo de la mujer expresa las formas de sujeción, de utilización y representación de imaginario colectivo. Remite a esclarecer cómo en el cuerpo están presentes también las formas de control y regulación social" (Piedra, 2004: 137). Son lugares de prácticas sociales que ejercen las organizaciones de poder (Federici, 2004; Posada, 2015; Segato, 2016), también espacios disidentes (Butler, 1993; Bravo, 2018).

⁶ Hay numerosos ejemplos, pero vale esta corta argumentación de Carmen Calvo, ex-vicepresidenta del Gobierno de España: <https://www.youtube.com/watch?v=HfKirhJOOKU>

afectadas —lo que también ocurre en otro tipo de situaciones de abuso laboral—, sino esencialmente porque ceder el cuerpo para su consumo es la manifestación misma de la alienación de la voluntad.

Este razonamiento no invalida el discurso abolicionista pero nos permite plantear el problema de la cesión del cuerpo en el trabajo asalariado. Arrendar la capacidad de trabajo por un tiempo determinado, tal y como define la "*locatio-conductio operarum*" supone ceder el cuerpo para su uso pero conservando algún tipo de "autonomía de la voluntad"⁷. Y esto es una contradicción. Más bien parece que el cuerpo, en la relación salarial, es el frágil soporte donde se libra la contradicción entre ser trabajo y fuerza de trabajo. Ser valor y crear valor. El valor producido por el operador y apropiado por el capitalista, se presenta como el valor de la fuerza de trabajo: el salario que el capitalista ha pagado por él. Así la venta de la capacidad de trabajo, que formaliza el contrato de trabajo (frente al contrato mercantil que formaliza la venta del producto del trabajo), es la "aparente" cesión de la voluntad por un tiempo determinado a cambio de un salario. Sólo aparente, porque la voluntad, por definición, no se puede ceder o enajenar libremente.

Lo que se resuelve en el espacio de trabajo es, en definitiva, la capacidad de controlar el propio cuerpo poniéndolo al servicio del poder de dirección, interpretando objetivos de producción y formas de hacer, pero bajo la sospecha constante de un estar actuando, de tener otros intereses y querer hacer las cosas de otra manera. El uso de los cuerpos en el trabajo tiene, por tanto, una dimensión productiva (del orden de la eficiencia) y una dimensión disciplinaria (del orden de la eficacia). Los cuerpos se "ajustan a los contornos del trabajo" (Howe, 2019: 76)⁸ fragmentados en componentes funcionales, que se separan, se seleccionan y aíslan, disolviendo, o más bien invisibilizando el todo orgánico y global del cuerpo pensante laborando.

⁷ "*Locatio conductio operarum*" es la fórmula que definiría el contrato de trabajo actual si éste hubiera existido en el Derecho Romano. Pero no existe como tal en el mismo (Schülz, 1960: 542) porque define una relación laboral imposible. Sólo en la modernidad, cuando, a través de un proceso de racionalización, se plantea la posibilidad de que alguien pueda vender libremente la propia capacidad de trabajo como una mercancía —en vez del producto del trabajo—, se escoge esta fórmula para articular jurídicamente dicho intercambio. *Locatio conductio operarum* es una mezcla de *locatio conductio operai* (venta del producto del trabajo) y *locatio conductio operae* (acuerdo para la realización de una obra o la prestación de un servicio). Traducido sería algo así como "el arrendamiento voluntario de la voluntad por un tiempo determinado", esto es, un oxímoron, que se distingue de *Locatio conductio operii*, trabajo servil, que se circunscribe al servicio doméstico, donde el sirviente es propiedad del *Domus*, y éste se hace cargo de su reproducción, por lo que no cobra un salario.

⁸ Está y todas las citas textuales originalmente en otros idiomas han sido traducidas por las autoras de este artículo.

En esta batalla de la voluntad contra el control “los sentidos sufren, y comenzamos a sentir muy poco lo que tocamos, a escuchar muy poco lo que oímos, a ver muy poco lo que miramos. Escuchamos, sentimos y vemos según nuestra especialidad. Los cuerpos se adaptan al trabajo que deben realizar. Esta adaptación, a su vez, lleva a la atrofia y a la hipertrofia” (Boal, 2002: 139).

El cuerpo, no obstante, resiste, pues constituye el principio subjetivo y físico del trabajo. El Capital trata de racionalizar, automatizar y robotizar los procesos de trabajo con una mano y de reinsertar en él a la fuerza viva de trabajo liberada con la otra. Mantiene así una actitud cínica con el cuerpo (Clot, 2009). El cuerpo particular, orgánicamente integrado en las situaciones de trabajo, es señalado como la marca de la desviación y del error (humano) respecto del Trabajo Prescrito. Y sin embargo, es indispensable para sacar el trabajo adelante, para transitar la distancia entre la tarea prescrita y el producto. Lo humano siempre está en el origen de la desviación del protocolo, pues en el protocolo no puede estar previsto lo imprevisto, y estos incidentes son la causa de todo accidente (Reason, 1990), pero el trabajo es esencialmente resolución de incidentes, lo que añade valor a las mercancías. La neutralización del cuerpo, el constante intento de independización del capital respecto del “principio subjetivo” del trabajo, choca con la necesidad de extraer plusvalor del “trabajo vivo”. Esta parte, la importancia de la actividad corporal real en el trabajo, tiende a quedar oculta, sublimada. Por ejemplo, la aparente adaptación del trabajo al cuerpo del trabajador, al llamado componente humano, se hace más bien mediante estándares (atención, cargas, visión, audición...), que se construyen a partir de funciones psico-motrices estadísticamente normalizadas de manera aislada y en situaciones controladas en laboratorios.

Pero sabemos que, en diferentes casos, el entorno laboral actual también genera frecuentemente en el sujeto una violencia no solamente a nivel físico, sino también psicológico. La individualización y la cultura de la evaluación permanente implica, por una parte el incremento de la intensidad del trabajo, por otra, la culpabilización vinculada a la autoexplotación. Como subrayan Badache y Gaulejac:

En la época del capitalismo industrial, la conflictividad se expresaba a través de movimientos sociales, clase contra clase. En la actualidad, la conflictividad se expresa esencialmente a través de los conflictos psíquicos y psicosomáticos. Al no poder luchar todos juntos para denunciar la explotación, los trabajadores internalizan la exigencia del rendimiento, de la productividad, de la rentabilidad. [...] De tal manera que a la intensificación del trabajo y los daños a la salud física se unen los crecientes problemas psíquicos: depresión, ansiedad, fatigas físicas. Problemas que suelen ser tratados con métodos más bien paliativos, antes que preventivos: medicalización (ansiolíticos, antidepresivos, estimulantes) y terapias *couch* (técnicas de resiliencia y *mindfulness*) (Badache y Gaulejac, 2022: 85).

Y con ello se produce también una suerte de banalización del sufrimiento, en la medida en que se atiende y se trata sólo el síntoma. Y el síntoma (estrés, etc.) suele ser una defensa del cuerpo sufriente ante amenazas externas que, al no poder ser evitadas, a menudo son inconscientizadas, sublimadas (Dejours, 2009).

A este propósito Bessel van der Kolk, uno de los pioneros en la investigación y el tratamiento del estrés traumático escribe: "El cuerpo lleva la cuenta: Si la memoria del trauma está codificada en las vísceras, en emociones desgarradoras, en trastornos autoinmunes y afectaciones musculoesqueléticas, y si la comunicación mente/cerebro/visceral es el camino real hacia la regulación de las emociones, esto exige un cambio radical en nuestros supuestos terapéuticos" (van der Kolk, 2014: 101). El autor considera urgente no solamente un cambio en el enfoque terapéutico, sino también en el enfoque académico y en los contextos de trabajo.

El silenciamiento del sufrimiento, de vuelta, es una exigencia competencial, pues la debilidad es un síntoma de incapacidad e invalidez en los nuevos entornos laborales, que requieren iniciativa y capacidad para gestionar el fracaso.

La banalización del propio sufrimiento nos hace también insensibles al sufrimiento ajeno y el sufrimiento de los otros y las otras no despierta en nosotros la indignación moral. El miedo generado por el daño y por la violencia nos hace tolerantes a la violencia directa a los demás y nos conduce a una valoración positiva de las acciones laborales violentas. En nuestro caso no sólo nos damos cuenta de nuestra tolerancia al poner un límite gestual al acoso sexual en el trabajo en la escena descrita, sino de la tolerancia aún mayor de chicas jóvenes adolescentes que han presenciado la obra⁹.

En la banalización de la injusticia, en este caso laboral, el sujeto minimiza su propia inseguridad y de consecuencia las exigencias laborales. En el ámbito laboral somos gobernados como si no tuviéramos cuerpos, como si no tuviéramos límites. Es importante que el cuerpo aparezca como cuerpo que sufre también (López Álvarez, 2022).

4. Cuerpo, universidad y disciplina

En los centros de formación (universidad, escuela...) no sólo se acumula trabajo muerto, saberes, sino que también se entrenan los cuerpos, se disciplinan, se modelan y acostumbran a rutinas, hábitos de estudio, gestos, posturas apropiadas. La mayoría de las aulas universitarias siguen primando espacialmente a las mentes del estudiante y profesorado universitarios, pero con ello también acostumbran al cuerpo a asumir un papel pasivo, irrelevante. Citro y Rodríguez lo han dicho mejor:

[...] en nuestra labor de enseñanza en ciencias sociales y humanas fuimos apreciando cómo predominaba la tendencia a invisibilizar y silenciar el potencial de las corporalidades sensibles y en movimiento, como una de las herencias del logocentrismo de la mo-

⁹ En este sentido, el concepto de "injusticia epistémica" de Miranda Fricker (2017) es necesario para entender el acoso sexual, ejemplificado en su obra y en la nuestra, para atender la función del cuerpo en la comprensión y explicación a partir del imaginario social.

dernidad/colonialidad (Stucky y Wimmer, 2002). Pero también en la formación en determinadas artes (en especial música, danza clásica y contemporánea, artes plásticas) se tiende a invisibilizar y silenciar la reflexión sobre la diversidad morfológica y sociocultural de las prácticas estéticas de cada región, en pos de un modelo de tecnificación artística de los cuerpos, heredero de la modernidad/colonialidad (Citro y Rodríguez, 2020: 25).

Parecería también como si la división trabajo mental/trabajo manual (universidad/esuelas profesionales) estuviera detrás de esa especie de neutralización e invisibilización del cuerpo y los afectos en el ethos universitario, o como mucho, se trataría de poner a este último, el trabajo manual, mediante la práctica deportiva dirigida, al servicio de aquel.

A la universidad los cuerpos llegan con los gestos disciplinarios muy interiorizados: levantar la mano, sentarse adecuadamente, permanecer callado, guardar la fila... son los más evidentes, pero hay otros múltiples hábitos y microhábitos (posturas, tonos de voz, expresiones, miradas, andares...) que se asimilan en base a pasar largas horas bajo el control de las aulas. Elyse Lamm Pineau (en Schechner et al., 2002: 44) utiliza el término *enfleshment*, para indicar "el proceso por el que el cuerpo adquiere determinados *habitus* durante un largo periodo de tiempo, de modo que llega a percibirlos como naturales y no como contruidos culturalmente".

En nuestro laboratorio, cuando semanalmente realizamos el taller de teatro, nos cuesta mucho liberar nuestros cuerpos, soltarlos. Recurrimos para ello a diferentes ejercicios y técnicas teatrales: creación de figuras con el cuerpo, imitar deportes, boxeo sin golpes, la silla, juegos en el suelo, reconocernos tocándonos y con los ojos cerrados, Teatro Imagen... También en las representaciones de las obras realizamos técnicas corporales con el público previas a la representación para ponernos en disposición de usar el cuerpo de otras maneras; otras formas de considerar y activar el cuerpo en el contexto universitario. Y, como subrayan Silvia Citro y Manuela Rodríguez (2020: 29): "en las ciencias sociales y humanas, incluso en ciertos autores ligados a las neurociencias, existe hoy un consenso bastante generalizado acerca de que las diversas problemáticas humanas ya no pueden seguir eludiendo nuestra dimensión encarnada o corporal, sino que es necesario reconocer la potencia intrínseca que ésta involucra". Esta necesidad para visibilizar y desneutralizar el cuerpo es subrayada también por parte de Niwenshuti (2018: 123-124), que explica cómo reclamar el cuerpo permite superar y cuestionar un enfoque discriminatorio intrínseco a la estandarización de los cánones corporales y a la separación entre trabajo mental y trabajo manual: "Volver al cuerpo, (re)habitar el cuerpo y dejar que el cuerpo vuelva a habitarlos, implica desafiar una lógica discriminatoria y encasillada. En otras palabras, desafiar y superar la dicotomía cartesiana" (Niwenshuti, 2018: 123-124). Así también apelar a una reapropiación del cuerpo y a una consideración de las personas en manera holística parece ir contra la corriente de la cultura occidental, que se opone a "las cos-

mologías asiáticas, chinas, africanas y sudamericanas [que] parecen haber tenido este sentido de profunda interconexión, percibiendo el cuerpo de cada persona como una extensión del todo —extendida a través de la naturaleza, otras personas, plantas y animales” (Niwenshuti, 2018: 123-124).

Pero reconocer esta separación entre mente y cuerpo, y la fragmentación funcional de este último, tanto en el trabajo como en la universidad, con una finalidad directamente productiva, quizás no sea suficiente. Y sea útil interrogarse también sobre las motivaciones profundas de nuestra cultura que trascienden el mundo del trabajo y hacen posible que persista este dualismo (Merleau-Ponty, 1984). Ello implica hacer alguna mínima consideración de los procesos políticos de dominación sobre los cuerpos que afectan a hombres y mujeres en la modernidad:

procesos [que] “abarcan los disciplinamientos biopolíticos” de diferentes instituciones (Foucault, 1987). La consolidación de la burguesía como clase social dominante con su peculiar gestión de las corporalidades y emociones (Elias, 1993), pero también la heteronormatividad y el patriarcado como matriz dominante de las relaciones sexo-genéricas (Butler, 1993, entre otras autoras) y los procesos de racialización y discriminación de las poblaciones que sustentaron la dominación de territorios y recursos en diferentes fases del capitalismo de tipo extractivista colonial y poscolonial (Fanon, 2009; Quijano, 2000) (Citro y Rodríguez, 2020: 31).

5. Cuerpo y Teatro del Oprimido: el Teatro Foro

El cuerpo, por todas esas razones, decíamos, también es un medio de resistencia. Desde la ya citada teatralización del consentimiento en la producción (como ocurría, por ejemplo, con las viejas prácticas paternalistas del XIX, o la nueva responsabilidad social corporativa del siglo XXI, cuando los empleados se muestran cínicamente adptos a los objetivos de la empresa), hasta las microrresistencias posturales, los escaqueos, el sabotaje... Frenar la cadena, incluso arreglárselas para “fumar” cuando está prohibido, como reivindicaba la llamada “lucha rosa” del operaismo italiano... cada sistema de producción genera sus propias formas de resistencia corporal. El cuerpo, decíamos, resiste a las amenazas del trabajo también generando defensas en forma de somatizaciones de todo tipo, que ponen límites objetivos, físicos y mentales, a la intensificación y extensificación de las jornadas de trabajo.

El cuerpo, como en el caso relatado de Bárbara, se revela casi de modo inconsciente, o reflejo, a las agresiones o amenazas que siente. Nuestra propuesta es que el Teatro Foro puede servir también para trabajar el cuerpo como forma de resistencia o transformación social. En primer lugar porque, como hemos visto en nuestro ejemplo, “El teatro [...] favorece una representación, entre ficción y realidad, que permite acceder a una comprensión distanciada del mundo social”, pero, además, porque, dado que de des-entrenar al cuerpo se trata, el teatro no es solamente representación. Su orientación a lo espectacular es muy reciente en la historia: “Muchas formas africanas, sudamericanas o asiáticas, consideradas como rituales de carácter sagrado, son muy pare-

cidas al teatro griego antiguo [...] cuyo objetivo era mantener la violencia alejada de la *polis*. En sus orígenes y en todas las civilizaciones, antes de convertirse en espectáculo, el teatro fue una manera de que el pueblo se mirara funcionar en su conjunto” (Badache y Gaulejac, 2022: 18). Pues, etimológicamente la propia palabra teatro tiene dos acepciones: una indica un lugar dedicado a espectáculos (de la palabra griega *Theatròn*), pero la segunda apunta a la acción de mirar (de la palabra griega *Theà*); acción de mirar algo, que a través de la vista construye una nueva realidad, un mundo posible (Cappa, 2016).

Como es sabido, en la época moderna el teatro fue concebido en general como una forma de entretenimiento, pero también algunas propuestas lo utilizaron como un vector de transformación social y de activación política (teatro social, teatro político...). Entre aquellas fórmulas emerge el Teatro del Oprimido, término acuñado por el director brasileño Augusto Boal. Esta metodología teatral, desarrollada en los años 60 durante la dictadura brasileña, es una práctica teatral comprometida con el cambio social:

El Teatro del Oprimido está al servicio de una revisión crítica de las relaciones de poder y de las diferentes formas de opresión que puedan darse en los grupos sociales. En consecuencia, su finalidad se orienta hacia el empoderamiento de los participantes (actores y espectadores) y el reconocimiento de su agencia en los procesos de transformación social (Calvo Salvador et al., 2015: 91).

Boal se inspiró en la obra *Pedagogía del Oprimido* (1982) del pedagogo brasileño Paulo Freire y su enfoque tiene el objetivo de formar sujetos activos. El Teatro del Oprimido quiere concienciar a las personas participantes para transformar su realidad, y también concienciarlos en relación a sus cuerpos.

El Teatro del Oprimido y la sociología, especialmente la sociología aplicada, comparten así una dimensión política, en la medida en que ésta “es constantemente solicitada para aportar herramientas de comprensión del mundo social, herramientas que participan de su transformación” (Badache y Gaulejac, 2022: 19).

En el Aula Laboratorio de Teatro Social de la Facultad de CC. Políticas y Sociología de la Universidad Complutense venimos trabajando en torno a esta relación desde hace casi una década. En dicho taller se entrelazan tradiciones y perspectivas que van desde la escuela teórica y metodológica de Sociología de Trabajo en el Grupo de Investigación Charles Babbage en Ciencias Sociales del Trabajo; los estudios epistemológicos de distintos seminarios interfacultativos (Filosofía, Historia y Sociología) en torno al problema de la representación; y el colectivo comprensiónistas de Teatro Foro, además de las incorporaciones de los investigadores doctorandos italianos Francesca Aloï y Giuseppe Palatrasio, expertos en el Teatro del Oprimido en el campo de la pedagogía.

Ya hemos reflexionado en otros lugares acerca del Teatro Foro como metodología de investigación sociológica a partir de nuestra propia experiencia (Díaz et al., 2023; Díaz y Pastor, 2018; Fernández-Cid et al., 2022 y Kuric et al., 2020). En la medida en que en este texto nos centramos en la relación trabajo y cuerpo, es necesario resaltar precisamente la importancia que el propio proceso de producción de la obra tiene en el Teatro del Oprimido. Uno de los miembros del laboratorio, Stribor Kuric, hizo su tesis doctoral precisamente sobre las difíciles condiciones de trabajo del colectivo profesional de actores en la industria de las artes escénicas (Kuric Kardelis, 2019). Señalando, entre otras cosas, que ninguna propuesta teatral que pretenda ofrecer un mínimo de crítica social o tenga un espíritu transformador es creíble —y se queda en el plano de la representación— si el proceso de su producción misma contradice sus principios. De hecho, uno de los objetivos del Teatro del Oprimido es la propia transformación, en los participantes y sus contextos, que opera el proceso de producción de una obra.

Por tanto, el Teatro del Oprimido no solamente libera al espectador de su pasividad sino también permite devolver al público los medios de producción artística. Hay un momento en que la industria del arte se va a apropiando de esta capacidad, que nos transforma en consumidores y consumidoras de historias. Para volver a ser hacedores y hacedoras de sentido, es necesario reapropiarse del arte teatral como experiencia estética para dar sentido a la propia experiencia frente a su común función comercial, a menudo prerrogativa de expertos considerados poseedores de la "sabiduría artística".

En esta manera "el teatro se convierte en una herramienta con la que pueden romperse las formas de dominación bajo las que se vive, distinguiéndose así del uso del teatro como mero modo de divertimento espectacular o de consumo reproductivo de las ideologías dominantes" (García Gómez y De Vicente Hernando, 2020: 440).

Como subraya Bárbara Santos (2018) los juegos y ejercicios que forman la base del Teatro del Oprimido resultan fundamentales en todas las técnicas que forman parte del método, gracias a la capacidad de estimular a los participantes a encontrar nuevas formas de expresión, desarrollando en esta manera su creatividad. Así, los participantes pueden descubrirse artistas y al mismo tiempo individuos que representan una ciudadanía activa.

Ello precisamente porque, en la sociedad contemporánea, los productos artísticos y el arte vienen valorados en base a su reconocimiento en el mercado, según la lógica neoliberal que favorece una abolición del proceso a favor de una valoración del producto/evento. Al mismo tiempo, en el Teatro del Oprimido el objetivo no es tanto provocar "la *catarsis* del espectador para purificarlo por el bien común", sino la intención de facilitar la transformación del espectador de sujeto pasivo a sujeto activo tanto en la acción dramática como en la sociedad (Schininà, 1998). Para ello, se recupera la vieja metáfora de la "cuarta pared" (Diderot, 1830) para indicar la pared imaginaria

que normalmente separa el público de la escena. En el Teatro de Boal “romper la cuarta pared” hace referencia a la posibilidad que tienen los espectadores en poder entrar en la escena sustituyendo un actor o una actriz y tomando su papel en el conflicto representado.

Este tipo de teatro es un teatro esencial, “no necesita escenografías, vestuario, escenario, camarines ni palcos sino principalmente, y sobre todo, humanidad y creatividad artística al servicio de la emancipación” (Badache y Gaulejac, 2022: 189).

La noción platónica de *Metaxis* (del griego antiguo: '*junto con*'), recogida por Boal de forma ligeramente renovada, que se cierra después de conocimiento indica con precisión cómo la experiencia teatral dual y polarizada tiene un alto potencial educativo y transformador. El concepto de *Metaxis* utilizado por Boal se refiere a un estado completo y simultáneo de pertenencia del sujeto en cuestión a dos estados diferentes y autónomos de la realidad —y deriva de Platón, quien, describiendo la condición humana como caracterizada estructuralmente por una red de polarizaciones, puso de relieve las contradicciones a menudo irreconciliables de la realidad—. Boal aplica este concepto al contexto teatral, y en particular al Teatro del Oprimido. En él, el mencionado estado dual de pertenencia permite al protagonista experimentar la conexión entre el intento de cambio escenificado en la realidad “protegida” de la escena teatral, y la posibilidad de poner en marcha la *moción de cambio* en la “vida real”. Mientras que, en el teatro convencional, el hiato entre los dos estados no se reconcilia, en el Teatro del Oprimido, a través del compromiso directo del público, se desencadena una especie de mecanismo de ósmosis entre los dos mundos (la ficción teatral y la vida) mediante el cual tiene lugar un verdadero proceso pedagógico de elaboración, experimentación y conocimiento (Tolomelli, 2013, citado en Cappa, 2016: 141).

El Teatro del Oprimido permite restituir el arte al público desde la óptica de un arte como bien común. Es precisamente persiguiendo esta dirección que el Teatro del Oprimido no tiene una dramaturgia predefinida que “el artista” escribe y transmite a los espectadores sino son exactamente estos últimos que pueden transformarse en autores de la escena teatral. Como comenta Tolomelli (en Santos, 2018), exactamente como los niños el ser humano siempre utilizó el arte para dotar de sentido a sus propias experiencias de vida. El acto de distanciarse de la propia experiencia está permitido gracias a la acción estética. Lamentablemente, en la sociedad contemporánea esta función del arte es frecuentemente sustituida con una función comercial, siguiendo lógicas consumistas. De esta manera no somos más artesanos sino consumidores de productos, división funcional a repartir entre quien tiene el poder de producir y quien no tiene que atreverse a hacerlo.

El método del Teatro del Oprimido permite dar espacio a la creatividad que es propia de cada uno, sin limitarse a lo que se consideran “talentos” de cada uno, sino creando oportunidades para que puedan expresarse en todos los ámbitos de manera libre y creativa.

5.1. Teatro Foro (traspasar la cuarta pared)

En el Teatro Foro, una de las modalidades del Teatro del Oprimido, tan importante es que los y las actrices, en el proceso de creación sean, ante todo, ciudadanos, como que en la representación de la obra los ciudadanos sean actores. El espectador se transforma en espect-actor gracias a la posibilidad de expresar su opinión sobre un conflicto representado a través de la entrada en escena, tomando físicamente el papel de uno de los protagonistas del debate teatralizado. Este proceso, de transformación del acontecimiento en la escena como preparación para la transformación del conflicto en la vida real, está acompañado por el "Joker", un facilitador que coordina el Teatro Foro.

Esta técnica participativa analiza los conflictos que las personas viven en sus realidades sociales y, de manera conjunta con el público, las contradicciones sociales e institucionales.

El Teatro Foro culmina en la escena de la crisis, el desenlace del conflicto central de la obra. En nuestro caso, por ejemplo, precisamente cuando el jefe lleva a la empleada a su despacho y en el tránsito establece con ella, a través de aquel gesto en el que nos deteníamos al inicio del texto, una relación ambigua, entre el acoso sexual y la presión al trabajo, que claro está, es ambas cosas reforzándose mutuamente. La escena de la crisis interpela al espectador a intervenir, pero a hacerlo cual actor de la obra.

En el Teatro Foro los personajes son *hombres de destino*, no de carácter como ocurre en el teatro heroico clásico (Bretch, 2010), para utilizar las categorías de Ferlosio al analizar las figuras de Sancho y Alonso Quijano en *El Quijote* (Sánchez Ferlosio, 2010). Las escenas previas sirven más bien para definir los perfiles sociológicos —los tipos sociales— que los personajes representan en el conflicto (y para cuya construcción hay un estudio previo colectivo basado en diferentes metodologías de investigación social). Estos personajes, por tanto, en términos sociológicos, son sujetos-sujetados (Ibáñez, 1998), opresores-oprimidos en la jerga del Teatro Foro. Aquí el jefe representa la figura del opresor, pero se trata de una opresión condicionada. Su forma de comportarse, a su vez, está determinada por *habitus* aprendidos y exigencias productivistas que le impiden hacerlo de otra manera. Bárbara, por el contrario, es la oprimida, sujeta corporal y mentalmente a las exigencias de su opresor, pero no es exactamente una víctima, sin capacidad de acción y resistencia.

Es decir, las escenas precedentes consisten en mostrar sus opresiones y determinaciones, e incluso de sus deseos y estrategias a partir de valores culturales aprendidos y procesos de socialización. También los cuerpos, —las posturas, ademanes y gestos— han sido trabajados en el laboratorio a través de técnicas como el Teatro-Imagen o talleres de *clown* que hemos realizado en años anteriores.

Esta construcción es, claro está, siempre imperfecta o defectuosa, pues la perspectiva estructural debe librar siempre con el problema del origen y la agencia. De tal manera que, en la cuarta escena, el desenlace, se dan cita varias encrucijadas, que tienen que ver con la triangulación de posiciones que autores, actores, espectadores son susceptibles de ocupar respecto de la acción social. Boal destaca que “las soluciones propuestas por el protagonista deben contener por lo menos un error político o social que será analizado en el «foro»” (Boal, 1982: 38). En nuestro caso, en las representaciones que hemos realizado de la obra en distintos contextos, en algunas ocasiones ha emergido precisamente una discusión entre espectadores y actores en torno a las disposiciones corporales mostradas (a veces, en este tipo de obras se fijan estas disposiciones interrumpiendo la obra y fijando una imagen en la que los y las actrices repiten varias veces su gesto característico —que se ha ido destilando en las sesiones preparatorias—). Pero también ocurre que, en las propuestas escénicas de los espectadores, éstos cambian de un modo semi-inconsciente, las posturas y posiciones en la escena, los gestos corporales y faciales... y posteriormente el dinamizador propone un debate sobre ello.

Las aportaciones de Boal y Freire en torno al concepto de “oprimido” tienen que ver con este dilema epistemológico central en la teoría política moderna (el poder no puede ser resistido, pero pensar el poder es una forma de resistencia). En la teoría del Teatro Foro, de hecho, se distingue oprimido de víctima. El oprimido, a diferencia de la víctima, realiza acciones sociales racionales (esto es, explicables) porque puede calcular consecuencias. La conciencia de la opresión convierte a la mera víctima en oprimido. Ser consciente de la opresión es en casi todas las gramáticas modernas de la emancipación una cierta forma de liberación.

El concepto de empoderamiento utilizado en este artículo se basa en la idea de Ka-beer (1994: 97) de que “el empoderamiento no puede darse, debe ser autogenerado” y debe ser colectivo (Lagarde, 1998). De hecho, para que sea real, el empoderamiento debe permitir que uno se empodere a sí mismo, a través de la expresión de habilidades y cualidades internas previamente inexploradas. Gracias a la oportunidad que brinda el Teatro Foro de crear un espacio en el que comprender mejor el propio potencial, los y las participantes pueden expresarlo a través de una nueva forma transformadora de agencia. Como afirma el famoso psiquiatra van der Kolk:

Nuestro sentido de la agencia, hasta qué punto nos sentimos en control, viene definido por nuestra relación con nuestro cuerpo y sus ritmos: La forma en que nos despertamos, dormimos, comemos, nos sentamos y caminamos definen el contorno de nuestros días. Para encontrar nuestra voz, tenemos que estar en nuestro cuerpo, respirar plenamente y acceder a nuestras sensaciones internas. Esto es lo contrario de la disociación, de estar “fuera del cuerpo” y hacerse desaparecer. También es lo contrario de la depresión, de estar tumbado frente a una pantalla que proporciona entretenimiento pasivo. Actuar es una experiencia de usar tu cuerpo para ocupar tu lugar en la vida (van der Kolk, 2014: 398).

6. Conclusiones

Si volvemos a nuestro caso recordamos un momento, casi imperceptible, en el que la actriz, preparando la escena, actúa como Bárbara, la persona, por así decir, rebelándose en un acto reflejo, retirando su hombro, y traicionando a su personaje, ante la agresión sentida sobre su cuerpo. Se produce algo así como la emergencia del cuerpo, y la acción antecede a la representación en un acontecimiento original que, como tal acontecimiento, ni siquiera puede ser bien dicho (Derrida, 2007), esto es, analizado en sus causas. Claro está que esta reacción sería más difícil de esperar en un entorno laboral real, por eso no se prescribe en la preparación de la escena. Se trata de un acto heroico, en el sentido precisamente épico: posible pero improbable. Por una parte, lo que se busca en el Teatro del Oprimido es analizar el poder, la opresión, como lo que es formalmente, aquello que agota el *derecho de resistencia* (Schmitt, 2014). Comprender las determinaciones de nuestras acciones en contextos de dominación para exculpar a los sujetos sujetos de su falta de resistencia. Por otro lado, mostrar que esta reflexión colectiva en torno al poder es ya un acto revolucionario, en el sentido de que produce un acontecimiento nuevo. La citada distinción entre oprimido y víctima, en referencia a la toma de conciencia colectiva como un indicador de resistencia, es central en esta consideración, y como es sabido también, en la teoría marxista de la emancipación. Dicen a este respecto Badache y Gaulejac:

La dinámica colectiva es decisiva. Cada etapa del proceso favorece la creatividad de cada uno en la elaboración de los guiones, en su puesta en escena, en el desarrollo del foro y en el debate. La construcción teatral y reflexiva produce un espacio de deliberación que ilustra la encarnación concreta de la aspiración a una democracia participativa. [...] La emancipación deja de ser un horizonte lejano, una idea vaga, un ideal inaccesible y va cobrando forma a lo largo del proceso mismo. El procedimiento [...] demuestra que la creatividad y la reflexividad son accesibles para todos, que las capacidades de expresión de cada persona son infinitas cuando dejan de estar inhibidas por la internalización de normas profesionales y sociales (Badache y Gaulejac, 2022: 87-88).

Así, el Teatro del Oprimido se destaca como una metodología crítica y una práctica innovadora alternativa a las prácticas hegemónicas tanto pedagógicas como artísticas. Además, aplicar esta metodología en la universidad permite que la relación enseñanza-aprendizaje tenga un carácter circular porque los y las estudiantes se convierten en investigadores también, aportando no solamente experiencias personales en el contexto del Aula Laboratorio si no también reflexiones sobre las temáticas centrales en el ámbito de investigación sociológica relacionada al trabajo y al género. El aprendizaje mutuo es un aspecto central en el Aula Laboratorio de Teatro Social de la UCM y se destaca como una experiencia muy enriquecedora para ambos, profesores y estudiantes.

Estudiantes que han participado al Aula Laboratorio y venían de carreras teatrales subrayaban también cómo esta tipología de enfoque está ausente en su recorrido de formación, mucho más enfocado en la teoría más que la práctica.

Esta herramienta es sólo una pequeña contribución, limitada, entre el abanico de propuestas artísticas y pedagógicas que promueven la transformación social. No obstante, debe ser concebido como parte de una etapa para la intervención social y no simplemente un instrumento para denunciar las injusticias sociales (Badache y Gaulejac, 2022).

En una de las entrevistas realizadas como parte de la tesis doctoral de Francesca Aloí, en febrero de 2023, uno de los profesores que utilizan la técnica del Teatro del Oprimido en la UCM, lo decía de esta manera:

[...] esta actividad, no solo forma académicamente sino también personalmente. Yo creo que uno de los efectos más positivos de la herramienta [el Teatro Foro] no se produce en la representación de la obra, sino en la transformación que sufren los participantes. Porque muchos de ellos están haciendo trabajos de grado o máster de sociología y les está dando herramientas muy potentes para analizar los fenómenos sociales que van a trabajar en términos sociológicos, en el lenguaje de la estructura social. Pero luego a nivel personal también, lo que vimos con esto del experimento que hicimos con el videocurrículum¹⁰, pues es, incluso en términos personales, cómo capacita a los participantes a transformar sus problemas individuales en problemas colectivos y hacer frente a procesos de culpabilización que forman también parte esencial del embate neoliberal, o sea [permite hacer frente a] a la culpabilización que produce el individualismo metodológico.

Sistematizar estas prácticas educativas en la universidad es prioritario en el panorama educativo actual si las universidades quieren desarrollar un papel transformador en la sociedad y no solamente ser empresas que construyen personas para una empleabilidad acrítica.

De todos modos, es esencial subrayar cómo la intención de este estudio no es aquella de crear didácticas prefijadas para diferentes cursos: la metodología utilizada siempre tiene que ser contextualizada y aplicada después de un análisis riguroso del contexto en el que se piensa proponer. La propuesta de la metodología del Teatro del Oprimido tiene el objetivo de mostrar los beneficios que diferentes estudiantes universitarios, provenientes de diferentes contextos han podido experimentar gracias a una programación que tenga en cuenta todas las diferentes variables contextuales. Es en esta dirección que también fueron programados con los estudiantes grupos de discusiones pre y post Aula Laboratorio en los años 2022 y 2023 del proyecto de innovación docente INSOCTEA, para conocer el *background* y expectativas de cada uno de ellos y después desarrollar una propuesta coherente.

A través de estas experiencias, hacemos una reivindicación en la formación universitaria para que los y las estudiantes puedan aprender en un contexto universitario crítico, igualitario, decolonial y plural. En este sentido, el Teatro del Oprimido se destaca

¹⁰ El videocurrículum es una presentación audiovisual donde una persona explica su biografía laboral y, a veces, personal para mostrar su experiencia en el trabajo, habilidades, actitudes, etc. con el objetivo de darse a conocer y encontrar un empleo. Véase la propuesta realizada por los y las estudiantes en el periodo pandémico en <https://www.youtube.com/watch?v=Q6Ahb8fstaY>

como un recurso muy innovador que muestra cómo el saber artístico puede trascender su ámbito disciplinar específico y ser integrado en otras áreas de especialización académica.

7. Referencias bibliográficas

- Badache, René y Vincent de Gaulejac (2022). *Poner la vida en juego: Teatro de intervención socioclínica*. Sapere Aude.
- Boal, Augusto (1982). *Teatro del Oprimido*. Nueva Imagen.
- Boal, Augusto (2002). *Juegos para actores y no actores*. Alba Editorial S.I.U.
- Butler, Judith (1993). *Bodies That Matter. On the discursive limits of "sex"*. Routledge.
- Calvo Salvador, Adelina; Ignacio Haya Salmón y Noelia Ceballos López (2015). El Teatro Foro como estrategia pedagógica promotora de la justicia social. Una experiencia de formación inicial del profesorado en la Universidad de Cantabria. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 29(1), 89-107.
- Caporale Bizzini, Silvia (1995). Foucault y el feminismo: ¿un encuentro imposible? *Anales de Filología Francesa*, 7, 5-18.
- Cappa, Francesco (2016). *Formazione come teatro*. Raffaello Cortina.
- Citro, Silvia y Manuela Rodríguez (2020). Materialidades afectantes, memorias reflexivas y ensayos performáticos. Movilización de saberes encarnados en la universidad. *Ciencias Sociales y Educación*, 9(17), 23-56. <https://doi.org/10.22395/csye.v9n17a2>
- Clot, Yves (2009). *Trabajar sin seres humanos*. Modus Laborandi.
- Crossley, Nick (1995). Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology. *Body y Society*, 1(1), 43-63. <https://doi.org/10.1177/1357034X95001001004>
- Dejours, Christophe (2009). *Trabajo y Sufrimiento. Cuando la injusticia se hace banal*. Modus Laborandi.
- Derrida, Jacques (2007). *Decir el acontecimiento ¿Es posible?* Arena Libros.
- Díaz-Santiago, María José e Irene Pastor (2018a). Del becariado al precariado. Análisis de la precariedad laboral del alumnado universitario a través de metodologías participativas. En F. García y M. J. Díaz-Santiago (Eds.), *Investigación y prácticas sociológicas: Escenarios para la transformación social* (pp. 61-76). UNED.
- Díaz-Santiago, María José e Irene Pastor (2018b). Innovar en nuevas metodologías para el aprendizaje: el aula-laboratorio de teatro social. En M. J. Díaz y F.J. García (Eds.), *Una mirada desde la Sociología Actual: análisis y propuestas del contexto social* (pp. 251-265). AMS.
- Diderot, Denis (1830). *Le paradoxe sur le comédien*. Chez Jean-François Bastien.

Federici, Silvia (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traficantes de sueños.

Fernández-Cid Enriquez, Matilde; María José Díaz Santiago; Pablo López Calle e Irene Pastor Bustamante (2022). El teatro de intervención sociológica como método de investigación-participación. En A. Zuart y L. Porto (eds.), *El cambio inesperado. Educación inclusiva y comunicación responsable ante la vulnerabilidad sobrevenida* (pp. 192-206). Dykinson.

Foucault, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Volumen III*. Paidós.

Foucault, Michel [1976] (2019). *Historia de la Sexualidad*. Siglo XXI.

Freire, Paulo (1997). *Pedagogía del Oprimido*. Siglo XXI.

Fricker, Miranda (2017). *Injusticia epistémica*. Herder.

García Gómez, Teresa y César de Vicente Hernando, (2020). El Teatro-Foro como herramienta didáctica para el cambio educativo. *Educación XX1*, 23(1), 437-458. <https://doi.org/10.5944/educXX1.23347>

Hoel, Aud Sissel, y Carusi, Annamaria (2017). Merleau-Ponty and the Measuring Body. *Theory, Culture y Society*, 0(0), 1-26. <https://doi.org/10.1177/0263276416688542>

Howe, Kelly; Julian Boal y José Soeiro (2019). *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315265704>

Ibáñez, Jesús (1998). *El regreso del sujeto. La investigación social de segundo orden*. Siglo XXI.

Kabeer, Naila (1994). Gender-aware policy and planning: A social-relations perspective. En M. Macdonald (Ed.), *Gender Planning in Development Agencies* (pp. 80-97). Oxfam.

Kuric Kardelis, Stribor (2019). *Artesanía Teatral: modelos de creación, organización y condiciones sociolaborales desplegadas en el panorama teatral madrileño*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Kuric Kardelis, Stribor; María José Díaz Santiago; Pablo López Calle e Irene Pastor Bustamante (2020). Precariedad laboral universitaria con perspectiva de género a través de la IAP. El teatro INTERSOC como herramienta participativa de análisis en el aula. *Tendencias Sociales*, 6. <https://doi.org/10.5944/ts.6.2020.29159>

Lagarde, Marcela (1998). *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Puntos de Encuentro.

López Álvarez, Pablo (23 de mayo de 2021). *Cuerpo, trabajo y precariedad. Nuevos modelos laborales y políticas del cuerpo* [Discurso principal]. Conferencia en el Museo Etnográfico de Castilla y León, España. <https://www.youtube.com/watch?v=MYE9-GI1LVh8> [Consultado julio 2022].

Marañón, Gregorio (1979). *Psicología del gesto*. Espasa Calpe.

- Niwenshuti, Théogène (2018). A Critique of Embodiment. *Strategic Review for Southern Africa*, 40(1), 117-133. <https://doi.org/10.35293/srsa.v40i1.279>
- Merleau-Ponty, Maurice (1984). *Fenomenología de la Percepción*. Planeta Agostini.
- Reason, James (1990). *L'erreur humaine*. Presses Universitaires de France.
- Piedra Guillén, Nancy (2004). Relaciones de poder: leyendo a Foucault desde la perspectiva de género. *Revista de Ciencias Sociales*, 4(106), 123-141.
- Pineau, Elyse Lamm (2002). Critical Performative Pedagogy: Fleshing Out the Politics of Liberatory Education. En N. Stucky y C. Wimmer (Eds.), *Teaching Performance Studies* (pp. 41-54). Southern Illinois University Press.
- Posada Kubissa, Luisa (2015). El "género", Foucault y algunas tensiones feministas. *Estudios de Filosofía*, 52, 29-43. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n52a03>
- Sánchez Ferlosio, Rafael (2004). *Carácter y Destino*. Discurso del Premio Cervantes 2004.
- Santos, Bárbara; Silvia Demozzi y Alessandro Tolomelli (eds.) (2018). *Teatro dell'oppresso. Radici e ali*. CLUEB.
- Segato, Rita Laura (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Schininà, Guglielmo (1998). *Storia critica del teatro dell'Oppresso*. La Meridiana.
- Schmitt, Carl (2014). *El concepto de lo político*. Alianza.
- Schülz, Fritz (1960). *Classical roman law*. Clanderon Press.
- Van der Kolk, Bessel (2014). *The body keeps the score: Brain, mind and body in the healing of trauma*. Viking.