

**Universidad Nacional de General Sarmiento**

**Instituto del Conurbano**

**Tesis de Maestría en Economía Social – 2a Edición (2005 – 2007)**

**EMANCIPACIÓN Y PRÁCTICA TEATRAL:**

**LA EXPERIENCIA CON UN GRUPO DE JOSÉ C. PAZ ANALIZADA A PARTIR DEL  
ENFOQUE DE LO 'NO PRODUCTIVO' EN EL MARCO DE LA ECONOMÍA SOCIAL**

**Maestranda: Françoise Blanc**

**Directora: Patricia Monsalve**

**Octubre de 2009**

## AGRADECIMIENTOS

A Patricia Monsalve por aceptar dirigir esta tesis, por sus aportes, su disponibilidad y generosidad, a José Luis Coraggio y Susana Hintze por su enseñanza y apoyo constante a lo largo de la Maestría, a Ricardo Diéguez por sus comentarios y sugerencias acerca de algunos temas de esta tesis: a todos ellos por su confianza. A Mabel Thwaites Rey, Patricia Devesa, Franco Guilli, Carlos Fos, Raúl Shalom, los/as compañeros/as de la Mutual Primavera y de la MAES, por las conversaciones, los momentos compartidos y el aprendizaje.

A los actores con los que trabajé, entre ellos: Patricia A., Pablo A., Gustavo T., Gustavo G., Diego G., Miguel G., Alejandro A., Daniel A. y Jorge C., por su confianza en nuestro trabajo común, por enseñarme tantas cosas, por su fuerza vital y su creatividad, por los momentos compartidos de alegría y risa.

A mis amigas, Lizette A., Laura M. y Gabriela D. no sólo por leer y comentar distintas partes de este trabajo sino también por brindarme siempre su apoyo. Aquí una mención especial para Gabriela cuya amistad constructiva se manifestó en todos los momentos. Además, tuve también la suerte de conocer a su familia, en particular a sus padres Ilda y Roberto D. que me recibieron con tanta generosidad. Para ellos también mi sincera gratitud. A Graciela y Pablo C., Vilma H., Susana F., y Eva R., por su afecto, a los amigos de Santa Fe por su calurosa acogida y a todos los que en uno u otro momento me apoyaron en mi estadía argentina.

Finalmente, a mi tan querida gente francesa por su aliento y afecto permanentes, por su presencia atenta desde el otro lado del océano, por ayudarme, en todos los sentidos, a venir aquí y quedarme para finalizar el propósito que me había fijado. Que reciba aquí la expresión de mi profundo cariño.

## INDICE

|   |    |
|---|----|
| <b>Introducción.....</b>                                    | 5  |
| <b>1. Conceptos básicos.....</b>                            | 6  |
| a. economía social.....                                     | 6  |
| b. lo productivo/lo no productivo: el lugar del teatro..... | 8  |
| c. emancipación y reivindicaciones.....                     | 15 |
| <b>2. Objetivos y encuadre metodológico.....</b>            | 17 |

### Primera parte: Problematización conceptual

|   |    |
|---|----|
| <b>Capítulo I. Teatro, riqueza, necesidades y acción.....</b>                 | 20 |
| <b>I.1. Teatro y Riqueza.....</b>   | 20 |
| I.1.1. Definición de la riqueza: cuestionamiento.....                         | 21 |
| I.1.2. Riqueza social y cultural: los conceptos bourdianos de capital.....    | 23 |
| <b>I.2. ¿El teatro para qué necesidades?.....</b>                             | 32 |
| I.2.1. <i>Capabilities versus</i> capacidades, Sen vs Boltvinik.....          | 33 |
| I.2.2. Las necesidades/capacidades: el teatro ¿un “satisfactor sinérgico”?    | 35 |
| I.2.3. La subordinación del binomio necesidades /satisfactores al capitalismo | 38 |
| I.2.4. Sujetos, necesidades y reproducción de la vida: alternativas posibles  | 40 |
| <b>I.3. El teatro y el “actuar” arendtiano.....</b>                           | 43 |
| I.3.1. El teatro como “acción”.....   | 44 |
| I.3.2. El teatro-acción: un hecho político.....                               | 48 |
| <b>Capítulo II. Teatro y cultura popular.....</b>                             | 50 |
| <b>II.1. A modo de introducción: la cultura como praxis según Bauman....</b>  | 51 |

|   |    |
|---|----|
| <b>II.2. La cultura popular</b> .....   | 52 |
| II.2.1. Una matriz: la cultura popular en la historia europea.....            | 53 |
| II.2.1.1. El pueblo como complejo contextualizado.....                        | 53 |
| II.2.1.2. Comicidad, “circularidad cultural”, resignificación y apropiación   | 55 |
| II.2.2. Una especificidad argentina: del circo criollo al teatro popular..... | 62 |
| II.2.3. Elementos teóricos actuales sobre la cultura popular.....             | 64 |
| II.2.3.1. Heterogeneidad e hibridación.....                                   | 65 |
| II.2.3.2. Apropiación y traducción.....                                       | 66 |
| II.2.3.3. Cultura urbana barrial.....   | 67 |
| II.2.3.4. Arte popular e identidad.....                                       | 68 |
| <b>II.3. Teatro y pueblo: Bertolt Brecht y Augusto Boal</b> .....             | 71 |
| II.3.1. Bertolt Brecht y el “efecto de distanciamiento”.....                  | 72 |
| II.3.2. Augusto Boal y el teatro del oprimido.....                            | 74 |
| II.3.3. Reflexiones sobre ambas propuestas.....                               | 76 |
| <b>Capítulo III. Teatro y emancipación: Condiciones propicias</b> .....       | 80 |
| <b>III.1. Algunos desafíos de las organizaciones sociales</b> .....           | 81 |
| III.1.1. Previamente, una visión histórica: la economía-mundo.....            | 82 |
| III.1.2. Avanzar en lo social y lo político.....                              | 83 |
| III.1.2.1. Para la construcción del nuevo sujeto histórico.....               | 83 |
| III.1.2.2. Enfrentar las relaciones sociales como relaciones de poder....     | 85 |
| III.1.2.3. Importancia de los tiempos.....                                    | 86 |
| <b>III.2. Teatro y educación</b> .....  | 88 |
| III.2.1. un aprendizaje simultáneo: teatro y solidaridad.....                 | 88 |
| III.2.2. Actuar desarrollando las “diferencias iguales”.....                  | 91 |
| III.2.3. El teatro y la educación como movimiento continuo.....               | 94 |

|   |           |
|---|-----------|
| III.2.4. Actuar educándose según Paulo Freire.....                        | 96        |
| <b>III.3. Teatro y participación social.....</b>                          | <b>98</b> |
| III.3.1. Reflexión sobre la participación social.....                     | 98        |
| III.3.2. La participación social dentro de las actividades teatrales..... | 100       |
| III.3.2.1. Los motivos de la participación.....                           | 101       |
| III.3.2.2. La cuestión del liderazgo.....                                 | 102       |

### **Segunda parte: Prácticas teatrales de resistencia en Argentina**

|  |            |
|--|------------|
| <b>Capítulo IV. El teatro argentino como lugar de resistencia.....</b> | <b>105</b> |
| <b>IV.1. Algunos antecedentes.....</b>                                 | <b>107</b> |
| IV.1.1. Teatro libertario.....   | 107        |
| IV.1.2. Teatro Independiente, Teatro del pueblo.....                   | 109        |
| IV.1.3. El grupo Octubre.....  | 114        |
| IV.1.4. Teatro abierto.....  | 115        |
| IV.1.5. Algunas observaciones.....                                     | 118        |
| <b>IV.2. El teatro actual.....</b>                                     | <b>118</b> |
| IV.2.1. Perspectiva de conjunto.....                                   | 118        |
| IV.2.2. El teatro comunitario y/o popular.....                         | 123        |
| <br>   |            |
| <b>Capítulo V. Un grupo teatral del conurbano bonaerense.....</b>      | <b>129</b> |
| <b>V.1. Marco contextual.....</b>                                      | <b>130</b> |
| V.1.1. Algunas observaciones generales.....                            | 130        |
| V.1.2. Génesis del proyecto.....                                       | 131        |
| V.1.3. Obstáculos estructurales.....                                   | 132        |
| V.1.4. Previamente a la conformación del grupo.....                    | 135        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>V.2. El grupo constituido.....</b>   | <b>137</b> |
| V.2.1. Las dinámicas del proceso .....  | 137        |
| V.2.2. Las obras estrenadas.....  | 145        |
| <b>V.3. Articulación: efectos observados y problematización conceptual...</b> | <b>148</b> |
| V.3.1. Causas e implicancias de la participación.....                         | 149        |
| V.3.2. Satisfacción de necesidades.....                                       | 154        |
| V.3.3. Riqueza social y cultural.....   | 159        |
| V.3.4. Participación responsable, horizontalidad y liderazgo.....             | 164        |
| V.3.5. La naturaleza política de su práctica teatral.....                     | 171        |
| <br>  |            |
| <b>Observaciones finales.....</b>   | <b>178</b> |
| <br>  |            |
| <b>Bibliografía.....</b>  | <b>183</b> |

## Introducción

A lo largo de la historia, ya sea con el objetivo de consolidar o rechazar los valores dominantes, el teatro ha estado presente en la vida social y política poniendo en escena la cuestión del poder. En una época remota, fue el caso del teatro clásico griego y sus representantes famosos, por un lado, Esquilo, Sófocles y Eurípides desde la tragedia, y por el otro, Aristófanes, autor de comedias. Más cerca, en la Argentina, tenemos el ejemplo de una comunidad precapitalista, la etnia de los Onas o, más precisamente, Selk'nam (cazadores recolectores nómades de Tierra del Fuego casi completamente exterminados a principios del siglo XX) con su ritual teatralizado de iniciación masculina, el *hain*.

Anne Chapman (Santoro, 2004) cuenta cómo, so pretexto de entrenar a los varones púberes para la caza, los hombres representan numerosos personajes disfrazándose. El objetivo oculto es mantener su poder sobre las mujeres haciéndoles creer que los espíritus están apareciendo y dictan las reglas. Ahora bien, éstas descubren el subterfugio pero ocultan su hallazgo por lo que, afirma la antropóloga: "Yo digo que el *hain* es como el teatro, nadie nunca ha dicho eso, pero yo lo digo porque es evidente que las mujeres estaban un poco actuando. Y, en ese sentido, se divertían" (Santoro, *op.cit*). Aquí, en tanto que simultáneamente los hombres legitiman su posición dramatizando y las mujeres simulan la sumisión, la dimensión de la relación entre teatro y poder es doble.

Si ahora volvemos al presente y al escenario teatral argentino, encontramos que el teatro como oposición a la dominación, o como crítica social, está presente en diferentes ámbitos del país y representa distintos sectores de población. En particular, en las organizaciones sociales contrahegemónicas de los barrios socioeconómicamente

vulnerables del conurbano bonaerense se van implementando, cada vez más, actividades teatrales destinadas a hacer visibles a aquellos que el sistema dominante ha marginalizado.

Inscribiéndose en lo que denominamos el teatro como lugar de resistencia, esas manifestaciones promueven los valores de solidaridad, igualdad y democracia, y abordan distintas temáticas tales como los problemas barriales o la afirmación de identidades comunitarias. Entre otros elementos, tienen en común el constituir un modo de reivindicación frente a las discriminaciones sufridas y al abandono que manifiestan hacia esas comunidades las instancias representativas gubernamentales en el plano nacional, provincial o municipal.

Este trabajo radica en determinar en qué medida y en qué aspectos la práctica teatral desarrollada en las organizaciones sociales puede contribuir a la emancipación, en los barrios marginados desde la perspectiva de la economía social. Nuestra hipótesis es la siguiente: por sus características, el teatro posibilita aportes muchos más amplios y duraderos que el reconocimiento puntual de vulneraciones a los derechos sociales de una población determinada. A continuación y previamente al desarrollo de nuestro análisis, explicitamos el sentido de los conceptos básicos constitutivos de nuestro trabajo.

## **1. Conceptos básicos**

### **a. Economía Social**

Entre las distintas concepciones que representa la expresión “economía social”, elegimos la siguiente, cuyas implicancias desarrollamos a continuación:

“...entendemos como Economía Social no tanto una realidad existente que se reproduce sobre sus propias bases o en articulación estructural relativamente



autónoma con el resto del sistema económico, sino una propuesta transicional de prácticas económicas de acción transformadora, concientes de la sociedad que quieren generar desde el interior de la economía mixta actualmente existente, en dirección a otra economía, otro sistema socioeconómico, organizado por el principio de la reproducción ampliada de la vida de todos...” (Coraggio, 2007.:37).

Aquí, es fundamental y constitutivo el principio organizador enunciado en la última parte de esta definición y directamente opuesto al sistema de acumulación de capital: en éste, sólo se considera al sujeto en tanto fuerza de trabajo dentro de la relación fundante de la sociedad capitalista, organizadora de todas las otras relaciones sociales, es decir la relación trabajo-capital o salario-trabajo. A la inversa, hablar de reproducción ampliada de la vida supone reconocer los derechos de todos los seres humanos considerados en su plenitud presente y futura. En este reconocimiento se basa la noción de “otro sistema socioeconómico” y desde esta perspectiva no se aspira a una economía específica destinada a mejorar puntualmente las condiciones de vida de “los pobres” sino a una transformación socioeconómica profunda y respetuosa de la comunidad humana y el medio ambiente<sup>1</sup>.

Apuntar a tal cambio requiere, para el mismo autor, lidiar contra la naturalización de la organización socioeconómica actual y reconocer en ella una construcción social, teórica y política elaborada por el sistema dominante. Esto equivale a transformar los imaginarios posibilitando el surgimiento de sentidos alternativos, los cuales deben tanto constituir los fundamentos de nuevas prácticas como ser suficientemente dialécticos para enfrentar las

---

<sup>1</sup> En otros términos, se trata de considerar al actor como sujeto, sustituyendo la racionalidad medio-fin por la racionalidad reproductiva, esto es orientada a las “condiciones de posibilidad de la vida humana” (Hinkelammert y Mora Jiménez, 2009.:158).

tensiones que generan y posibilitar, de este modo, nuevos avances. (Coraggio, 2005; 1999). A su vez, tal transformación implica “una constante lucha multidimensional (cultural, económica, política) que no puede librarse solamente en el interior de las organizaciones económicas.” (Coraggio, 2007.:36).

De esas afirmaciones derivamos las siguientes observaciones: por un lado, entendemos que la economía social no es un recurso definido de una vez para siempre y plasmado a partir de pautas indiscutibles sino una búsqueda basada en un cuestionamiento permanente fundado en el juicio (auto)crítico. Por esta razón, debe sostenerse en prácticas sin contentarse con afirmar apresuradamente algunos principios teóricos, (tales como, por ejemplo, solidaridad, igualdad o democracia) que si no son objetos de una reflexión detenida y sostenida pueden convertirse en abstracciones y encubrir los problemas concretos que afectan a los seres humanos dentro de la sociedad.

Por el otro, tener en cuenta a los sujetos significa transformaciones no sólo objetivas sino también subjetivas a nivel generacional e incluso transgeneracional. En efecto, implica la construcción progresiva de actores suficientemente responsables y autónomos para idear nuevos paradigmas. De ahí, se plantea conceptual y concretamente la cuestión de la emancipación de los sujetos *en todos los campos de la vida*. Desde una perspectiva que aspira a formas distintas de estar y hacer juntos, a modos de ser diferentes, son tan importantes las actividades enfocadas desde lo productivo como de lo no productivo, y éste último merece también ser examinado detenidamente.

#### **b. Lo productivo/lo no productivo: el lugar del teatro**

En su designación más común, procedente de la economía clásica, el proceso productivo remite al circuito de producción (producción-circulación-consumo), nosotros partimos de

esa concepción para enfocar su contrario. Esto significa que al hablar de actividades desde lo “no productivo” no nos referimos a las prácticas teatrales en su relación con el circuito mencionado, sino desde una dimensión más amplia del hacer humano cuya especificidad no se reduce a producir bienes y servicios intercambiables con vistas a generar ingresos; pues, (y desarrollaremos este aspecto en su relación con el teatro) el ser humano es el único susceptible no sólo de comunicar algo sino también de “comunicar su propio yo” en la “paradójica pluralidad de los seres únicos” (Arendt, 1996.:200).

Respecto de la doble dimensión mentada, la ambigüedad conceptual del hecho teatral vuelve difícil su definición unilateral. El origen de la palabra “teatro” ya nos enseña su diversidad de sentidos: viene del griego, *θέατρον* (*theatron*) – derivado de *θέαομαι* (*theaomai*, mirar, ver) – que, en su principio, designa el lugar donde se mira algo, luego, al conjunto de espectadores y finalmente a lo que ellos contemplan. Además, se escuchan expresiones tales como “voy al teatro”, “me gusta el teatro”, “he visto tal o cual obra”, “trabajo en tal o cual teatro”, “trabajo en el teatro”, “hago teatro”, “estudio teatro”, “enseño teatro”, etc. Estamos frente a un significante polisémico que designa a algo que se puede ver, hacer, enseñar o estudiar, que permite cobrar un salario o generar ganancias y remite a un género artístico, un espacio, una obra, una profesión, un pasatiempo recreativo, gustos culturales y también comportamientos. En los usos lingüísticos aquí mencionados, el teatro parece ubicarse tanto del lado de lo productivo como de lo no productivo, complejidad que debemos indagar si queremos aislar un aspecto específico de esta actividad.

Este género artístico puede abordarse desde la perspectiva mercantil. Con frecuencia, la obra de teatro, como cualquier mercancía, se compra, se vende, genera ganancias a los inversores, y sus productores, los trabajadores, se encuentran dentro de un mercado

laboral de oferta y demanda al igual que en otros campos de actividad. Además, el mercado teatral supera las fronteras nacionales dado el importante intercambio que tiene lugar entre compañías y teatros de distintos países. Por ende, el teatro forma parte del sistema económico internacional y puede llegar a generar importantes ingresos<sup>2</sup>. Basta con contemplar la importancia del mercado teatral mediante la profusión de festivales internacionales, entre los cuales se halla el argentino, para ilustrar esta aseveración: el teatro claramente puede constituir una fuente de riqueza, bajo forma de dinero, tanto para un empresario como para una nación.

El teatro tiene entonces un valor de cambio y, desde esta perspectiva, se puede decir que es una mercancía en consonancia con la afirmación de Immanuel Wallerstein respecto de la cultura:

« Debemos ser conscientes de que el sistema histórico en el que vivimos prospera por el esfuerzo de convertir todo en mercancías. La alta cultura ha sido convertida en mercancía al menos durante dos siglos, y los últimos cincuenta años han visto un ascenso espectacular en el grado en que la alta cultura es una empresa provechosa para todos los involucrados: quienes manufacturan los productos culturales y los artistas cuyos provechos se empaquetan. En los pasados veinte años vimos que también la cultura de la protesta se volvió una mercancía. No se afirma la propia identidad, se paga para afirmarla y se paga para observar a otros afirmar su identidad, ya algunas personas llegan incluso a vendernos nuestra identidad. Se tienen derechos de autor sobre la cultura” (Wallerstein, 2006.:92)

---

<sup>2</sup> Cabe señalar que existen convenios bilaterales entre Estados en lo que respecta a los impuestos sobre la ganancia, entre otras razones para evitar la doble imposición cuando un actor, un director o una compañía teatral presenta funciones en el extranjero. Esto significa que el teatro forma parte del sistema económico en sí y no únicamente porque genera ganancias.

Pensar el hecho teatral desde la perspectiva mercantil revela, desde ahora, un primer aspecto de la complejidad mencionada arriba y parece contradecir la relación que planteamos entre teatro y emancipación. En efecto, esto significa que, al igual que cualquier otra mercancía, la obra de teatro es objeto de “fetichización”, en términos marxianos, y por ende, se vuelve independiente de los seres humanos a quienes subordina.

Además, esta postura plantea una primera pregunta que es si, como componente del circuito mercantil, el teatro pertenece también al circuito de producción; dicho de otro modo, se trata de saber si al estar en el mercado, como mercancía, podemos considerarlo también como producto, interrogante que nos remite a la distinción entre ambos términos.

Más arriba dijimos que existe un mercado del teatro en el que se venden y se consumen obras teatrales. Ahora bien, para llegar a esta etapa mercantil, es necesario “crear” la mercancía; entonces, debemos interrogarnos sobre si una obra teatral se “produce” en el sentido economicista del término. Con este fin examinemos lo siguiente: un empresario puede invertir capital en una obra teatral; luego de esta primera fase, el proceso de creación empieza con la transformación de materias primas y de insumos en un producto final; en efecto, la primera etapa de producción consiste en escribir un texto para luego transformar este escrito en un producto sonoro y visual que al final del proceso de puesta en escena será el que tiene lugar en el escenario. Para lograr esa fase, se necesitan distintos tipos de trabajos con vistas a tener todos los elementos necesarios para la creación de la obra tales como la costura para el vestuario, la carpintería y la construcción para el decorado, y así sucesivamente: una sucesión de fabricación y transformación de la materia y de los insumos.

Además, por un lado, este proceso genera un proceso de circulación mercantil dentro de la etapa de producción con las fases compra-venta de los componentes necesarios para la creación, incluyendo los espacios físicos en los que se realiza el trabajo. Por el otro, se contratan a trabajadores (el director, los actores, los técnicos, todo el personal empleado en los teatros) que venden su fuerza de trabajo. En efecto, al igual que para cualquier otro campo de actividad, en las fases necesarias de este circuito de producción, cuyo objetivo es la ganancia, están siempre en juego relaciones sociales entre los distintos actores lo que hace de la producción un hecho social (Burkún y Spagnolo, 1987)<sup>3</sup>.

Desde esta perspectiva, podemos avanzar la hipótesis de que el teatro forma parte del circuito productivo al igual que cualquier otro bien fabricado por el ser humano y es a la vez mercancía y producto. No obstante, otra posibilidad es pensarlo también como simple producto en tanto está fabricado en diversas etapas pero sin que esté en juego el valor de cambio. A modo de ejemplo, podemos pensar en el teatro comunitario: a menudo ocurre que las obras, los productos, existen y están representadas sin pasar por el circuito productivo y mercantil, aun cuando recolectan algo de dinero procedente del público. En efecto, en esos casos, no se trata de venta sino de colaboración al funcionamiento de un grupo cuyo objetivo no es generar ganancias y, por tanto, la obra teatral es un producto pero no una mercancía.

Una segunda pregunta se deriva de las observaciones anteriores pues pensar la obra de teatro en tanto producto, implica estudiar si, por esta razón, se puede considerar como un

---

<sup>3</sup> Aquí, queremos señalar otro enfoque de lo productivo, recordando la perspectiva de Marx que, dentro de su teoría de la plusvalía, ilustra su teoría del trabajo productivo vs improductivo con formas de trabajo relativas al campo artístico. Si bien su definición es sujeta a distintas interpretaciones, según Isaac Illich Rubin, significa que un artista puede ser denominado trabajador productivo si se considera no el contenido del trabajo sino el tipo de relaciones sociales que está en juego dentro del proceso de producción. (Illich Rubin, 1974.: 315 y ss).

bien material, lo que nos remite a la problemática desarrollada en torno a la categorización analítica de los bienes denominados materiales. En efecto, a menudo, cuando se habla de producción o de productivo se suele contraponer lo material y lo inmaterial.

Ahora bien, "material" remite a lo que pertenece a la materia, a lo que se puede "tocar" y por supuesto, no es directamente el caso de una obra teatral, producto que además no se puede separar totalmente de una parte esencial de sus productores, los actores. A diferencia de la mesa fabricada por el ebanista, la materia prima del "producto obra teatral" es básicamente el ser humano, lo que pone nuevamente de relieve la ambigüedad ya señalada acerca de la asimilación de la obra de teatro a una mercancía. Sin embargo, es posible superar este obstáculo a la caracterización de la obra teatral como bien material, alegando su visibilidad pues se supone que lo visible tiene elementos tangibles. Entonces, desde una óptica puramente analítica, podemos considerarla como una totalidad que es un bien material (por ser visible) compuesto por partes tanto materiales como no materiales.

Finalmente, a su turno, el planteo de la categoría "bien material" nos lleva a la cuestión de la definición de riqueza material. Al respecto, Marx afirma que "Los valores de uso forman el *contenido material de la riqueza*, cualquiera que sea la *forma social* de ésta. En el tipo de sociedad que nos proponemos estudiar, los valores de uso son, además, el soporte material del *valor de cambio*." (Marx, 1999. LI. Sec.1.Cap.1:4). Partiendo de esta definición, podemos llegar a las siguientes conclusiones: el valor de uso del teatro es, en primera instancia y por decirlo en forma esquemática, el entretenimiento y el desarrollo de cierta forma de cultura o conocimiento. Esto implica que el contenido material de la

riqueza brindada por el teatro es el entretenimiento y la cultura o el conocimiento, esto es, algo sustancialmente intangible.

Por supuesto, con los precedentes comentarios no pretendemos cerrar las cuestiones aquí desarrolladas que abarcan muchos otros elementos; simplemente, circunscribir algunas de las características del hecho teatral nos permite no sólo comprobar su importancia en el sistema socioeconómico sino también ubicar claramente al teatro en el marco de las actividades productivas, en el sentido clásico.

No obstante, que la actividad teatral forme parte del circuito de producción no excluye los otros rasgos que se pueden atribuirle. En efecto, puede remitir o no a las *obras* teatrales presentadas en lugares denominados *teatros* donde la gente debe *comprar* una entrada para tener derecho a ver la función. Puede ser también que ésta represente el *trabajo producido* por un conjunto de personas remuneradas sin la cual la sala de teatro no puede funcionar, es decir, brindar el *servicio* que propone. En todo caso, como ya vimos con los usos lingüísticos enunciados, el teatro genera encuentros sociales, supone un aprendizaje y/o conocimientos de un género artístico y remite también tanto a gustos como a costumbres culturales. Además de esto, se caracteriza a veces por deliberados compromisos sociales y políticos por parte del actor y/o del espectador<sup>4</sup>.

Esto permite avanzar que el teatro abarca los distintos campos de lo cultural, lo social, lo educativo, lo afectivo y lo político, y, por ende, puede examinarse desde este aspecto.

---

<sup>4</sup> Respecto de este último punto, recordemos que la creación teatral argentina nos muestra distintas formas de teatro comprometido como, por ejemplo, el teatro abierto, el teatro x la identidad o el teatro comunitario. Examinaremos más detenidamente la historia del teatro argentino como lugar de resistencia en el capítulo IV pero desde ahora podemos mencionar la posición significativa del Teatro del Pueblo al respecto: fundado en 1930 por Leonidas Barletta, este movimiento tiene entre otros objetivos, él de promover un teatro “sin fines de lucro”, “no rentado”, considerándolo no una profesión sino una misión.



Entonces, dentro del conjunto complejo que forma este concepto, hemos aislado un eje de reflexión específico, independientemente de sus relaciones eventuales con el circuito de producción. Podemos, de este modo, hablar de la práctica teatral como actividad no productiva (a partir de nuestro abordaje de este término), enfoque que elegimos para nuestra investigación.

En nuestro sentir, a la hora de pensar una “lucha multidimensional” centrada en la reproducción ampliada de la vida, resulta imprescindible contemplar modalidades del hacer humano orientadas hacia otros objetivos que los productivos:

“Es excelente que la producción y el consumo ven sus condiciones controladas y establecidas más democráticamente, pero la política no puede reducirse a la discusión sobre la producción: el objeto de la política es más amplio, y es absolutamente necesario no equiparar participación en la producción, en espacios dedicados a esa tarea, y participación política [...] (dicho de otro modo: los problemas de la sociedad no son únicamente problemas de producción...)” (Meda, 1999.:395).

Por esas razones, a lo largo de nuestro trabajo, desde la perspectiva no productiva del hecho teatral, indagamos la cuestión de la emancipación, elemento necesario para la construcción de un sujeto histórico en condiciones de lidiar por una sociedad más igualitaria y solidaria.

### **c. Emancipación y reivindicaciones**

Emanciparse es liberarse de un estado de dependencia con respecto a los otros y la emancipación social hace referencia al desarrollo por parte de grupos sociales tanto de pautas reflexivas independientes de los “criterios externos impuestos o equivocadamente

presentados como naturales” como de una “participación consciente en el proceso productivo, en la vida en sociedad y en la creación cultural” (Cattani, 2004.:221;227).

La emancipación social aludida supone contemplar varios aspectos, entre ellos la articulación entre la objetividad – la distancia tomada con la realidad, distinta de la neutralidad – y la conciencia de la naturaleza contextualizada de nuestro saber. También es necesario que puedan expresarse las aspiraciones silenciadas mediante una democratización ejercida en todos los ámbitos.

En resumen y en términos de Sousa Santos (2006), algunos de cuyos análisis retomaremos más adelante, reinventar la emancipación social corresponde al desarrollo de la utopía crítica por parte de subjetividades rebeldes que innovan en su abordaje de los conocimientos.

En esa línea, elegimos hablar de emancipación de los sujetos en situación de precariedad extrema, y no de inclusión o integración, pues no nos referimos a la posibilidad de salir de los márgenes para entrar en una sociedad que ha revelado su incapacidad para brindarles condiciones de vida decentes. Con el concepto de emancipación, remitimos a la capacidad para afirmar su posición e identidad gracias al desarrollo cognitivo, reflexivo y propositivo, a la adquisición de recursos y criterios propios que les permitan elegir mejor sus condiciones de vida. Este aspecto nos remite a la cuestión de las reivindicaciones.

Como analiza Topalov (1979), si las necesidades son las formas subjetivas de las exigencias objetivas de la reproducción, aspecto condicionante que desarrollamos en el capítulo I, las reivindicaciones son su expresión colectiva y, por ende, al igual que las primeras, son determinadas por las condiciones estructurales sociales, culturales e

ideológicas: el capital las selecciona de acuerdo con su exigencia objetiva de producción. En consecuencia, aunque al rechazar la mercantilización de la fuerza de trabajo y enfatizar las necesidades de los sujetos las reivindicaciones se apartan de la lógica capitalista y su regulación, están también sujetas a la subordinación y a las interacciones e interrelaciones capital-organizaciones-Estado. Dentro de esta doble dimensión, la lucha social se maneja basándose en las contradicciones, e intervienen siempre simultáneamente los de arriba y los de abajo, confrontación en la que el sistema de poder “a la vez pone frente a frente y une a las clases dominantes y clases subalternas” (Topalov, 2004.:41). Partiendo de esas observaciones, indagamos el carácter reivindicativo de la práctica teatral como espacio de emancipación.

## **2. Objetivos y encuadre metodológico**

De acuerdo con las observaciones desarrolladas, el objetivo principal de nuestro trabajo consiste en indagar las relaciones entre emancipación y hecho teatral para los grupos socioeconómicos vulnerables. En este marco específico, examinaremos las características de esta práctica artística y también su relación con la cultura y el teatro denominados “popular”. Además, estudiaremos si existen condiciones propicias en la implementación de actividades teatrales para la construcción de sujetos emancipados susceptibles de aportar al cambio social.

Esto equivale a decir que nos planteamos fundamentalmente la siguiente pregunta: ¿El acto teatral puede contribuir a la emancipación de los sujetos en condiciones socio-económicas precarias? Además, este primer interrogante implica que nos preguntemos también: ¿Tiene el teatro una especificidad que hace de él un espacio emancipatorio propio en el ámbito específico de los barrios marginados? Cuando se aspira a la construcción de sujetos emancipados mediante el teatro ¿en qué consiste su carácter

reivindicativo? ¿Si la práctica artística tiene un potencial emancipatorio, existen condiciones específicas que favorecen la realización de éste?

Intentaremos responder a esos interrogantes por medio de dos modalidades: en primer lugar, a través de un recorrido conceptual e histórico pasaremos por la revisión, necesaria para nuestro estudio, de categorías conceptuales centrales. En segundo lugar, nos dedicaremos a las prácticas teatrales de resistencia en Argentina. Luego de proponer un breve panorama de las experiencias en el conjunto del país, elegimos, recurriendo a un enfoque cualitativo, describir y analizar un caso particular en el que está presente nuestra experiencia vivencial: durante tres años, fuimos observador-participante, a través de la enseñanza teatral y acompañamiento en la gestión, del grupo aquí estudiado.

Esta presentación constituye un esfuerzo para reconstruir el sentido de esa experiencia y se realiza tanto a partir de la descripción del grupo en cuya construcción colaboramos, como de la información proveniente de discusiones en grupos y de entrevistas. Esto nos permite enfatizar la realidad intersubjetiva, las relaciones y los procesos, “elementos y datos que difícilmente pueden ser operativizados estadísticamente.” (Denman y Haro, 2002). Aclaremos que el grupo se conformó en 2006 y suspendió sus actividades a finales de 2007. Las entrevistas se realizaron este mismo año.

Las dos secciones anteriormente definidas se dividen en cinco capítulos: en el primero, indagamos algunas características de la naturaleza específica del hecho teatral. En el segundo, nos detenemos sobre sus relaciones con la denominada cultura popular. En el tercero, analizamos las condiciones que nos parecen propicias para la emancipación a través de las actividades teatrales. En el cuarto, hacemos un desvío por las experiencias argentinas pasadas y presentes del teatro como lugar de resistencia. En el quinto,

analizamos el caso particular de un grupo teatral de José C. Paz. Concluimos haciendo algunas observaciones finales a partir de lo desarrollado en el cuerpo de este trabajo.

## **Primera parte:**

### **Problematización conceptual**

#### **Capítulo I. Teatro, riqueza, necesidades y acción**

“El teatro no admite [...] ser enlatado, enfrascado y transformado en mercadería en serie [...] Por su lenguaje, por su dinámica, el teatro es, frente al auge del neoliberalismo, una herramienta de formación de subjetividades alternativas. [...] El teatro, entonces, ¿sólo compensación resistente en un mundo hostil norteamericanizado? ¿O también un modelo cultural precursor hacia el diseño de un mundo político regionalizado para el futuro?” Jorge Dubatti (2004)

Enfocamos el hecho teatral en su aspecto “no productivo”, esto es, como explicamos, independientemente del circuito de producción. Desde esta perspectiva, nos proponemos en este capítulo estudiar algunas de sus propiedades, preguntándonos sucesivamente: ¿Qué aporta? ¿A qué necesidades responde? ¿Cuál es la especificidad que lo distingue de otra disciplina artística?

##### **I.1. Teatro y riqueza**

La cuestión de los aportes brindados por la actividad teatral equivale a preguntarse qué adquiere el ser humano practicándola, esto es cuál es el provecho que saca o aún en qué se enriquece, y esto nos lleva a interrogarnos sobre el binomio teatro/riqueza. Ahora bien,

nuestro eje específico de reflexión acerca del teatro, que aislamos en la introducción y elegimos desarrollar, implica aclarar cómo enfocamos la riqueza: no la entendemos en tanto posesión de bienes materiales sino en su relación con los desarrollos sociales, creativos y culturales del ser humano, que estimamos necesarios tanto para el circuito de producción como para la reproducción de la vida. Postular esta distinción supone que, aun antes de indagar el tipo particular de riqueza que puede brindar la actividad teatral, nos interroguemos sobre el significado de ese concepto.

### **I.1.1. Definición de la riqueza: cuestionamiento**

Desde hace siglos, tanto filósofos como economistas debaten acerca de la definición de la riqueza, y, al respecto, la literatura sigue siendo muy amplia. Por supuesto, no pretendemos, y tampoco es nuestro objetivo, tratar esta cuestión en su totalidad. Lo que nos interesa aquí, es rescatar algunos elementos que enfatizan *la riqueza en su relación con las aspiraciones, las representaciones, los deseos y la libertad de los sujetos*, perspectivas ineludibles dentro de nuestro marco de estudio.

Por esta razón, examinamos junto con Alain Caillé (2003) las distinciones procedentes de las diferentes concepciones de la economía y, siguiendo su reflexión, nos preguntamos en qué consiste la “verdadera” riqueza. Para este autor, lo económico va más allá de la producción y posesión de la “verdadera” riqueza en la medida en que nadie sabe lo que es: para unos, de acuerdo con Sócrates, puede consistir en el buen uso de los bienes materiales, entonces, el hombre más rico es el que sabe vivir en cierta pobreza material limitando sus necesidades<sup>5</sup>. En cambio para otros, se manifiesta en el goce de la belleza,

---

<sup>5</sup> Al respecto, señalamos dos temas suplementarios de reflexión posibles: uno concierne a la coincidencia (y los interrogantes que implica) entre esta postura filosófica y el dicho popular que afirma que “rico no es el que más tiene sino el que menos necesita”. Por la otra, si pensamos en la fórmula marxiana D-M-D’ (dinero-mercancía-dinero) y en la acumulación desenfrenada de dinero existente, pareciera que son numerosos los

la verdad, la justicia, etc. Entonces, riqueza y necesidad no pueden considerarse únicamente en su aspecto material.

Además, según el autor, cuando las economías clásica y marxiana, aunque opuestas planteaban la producción material refiriéndose a las cosas útiles estaban apuntando a la satisfacción de necesidades limitadas, que distinguían de las superfluas. Ahora bien, esa concepción de la utilidad se transformó y se consideró útil lo que podía satisfacer cualquier necesidad independientemente de su moralidad o inmoralidad. Dicho de otro modo, en la concepción de lo económico lo central dejó de ser la “utilidad objetiva de los bienes y servicios” para transformarse en un deseo de objetos incesante, cambiante, y hoy en día “a la necesidad objetiva sucede la pura subjetividad del deseo infinito”<sup>6</sup> (Caillé, 2003.: 226).

En esa ilimitación del deseo subjetivo<sup>7</sup>, están en juego las distintas representaciones de “lo económico” – y agregamos de la riqueza – que equivalen a concepciones distintas de la libertad: mientras los partidarios de la economía solidaria apuntan a la libertad positiva y colectiva, los defensores de la economía clásica hacen énfasis en la libertad negativa de los individuos. Recordemos en forma esquemática que, para Isaiah Berlin (2001), la primera es la posibilidad de actuar para realizar su potencial personal y determinar el curso de su vida y la segunda es la ausencia de obstrucción por parte de los otros.

---

que no tienen dudas respecto de la riqueza y la equiparan a dicha acumulación. Sin embargo, cabe recordar el cuestionamiento que plantea Lietaer acerca del dinero y del enfoque a menudo elegido al respecto: la tendencia es interrogarse sobre sus funciones y no sobre su naturaleza, sobre lo que “hace” y no sobre lo que “es”, lo que implica el olvido del “antiguo poder mágico” que conlleva y “acuerdo” social que constituye el dinero (Lietaer, 2005. cap.3).

<sup>6</sup> A lo largo del trabajo cuando citamos a autores franceses en la publicación francesa, la traducción de las citas al español es nuestra.

<sup>7</sup> Respecto de las relaciones entre deseo y necesidades, se puede ver también la reflexión de Dominique Meda, en su libro “Qu’est-ce que la richesse?” (Meda, 1999.:88 y ss). La autora estudia las distintas lógicas que presiden el deseo y las necesidades. Para ella, a diferencia de éstas que por naturaleza, son susceptibles de ser satisfechas, el deseo es infinito en esencia.



En consecuencia, agrega Caillé, esas concepciones no permiten encontrar la economía misma sino: “cierta representación de lo que hace a la grandeza y a la meta verdadera de los hombres [...] la esencia de la economía -si existe- no es económica sino indisolublemente ética y política.” (Caillé, 2003.: 227)<sup>8</sup>. Por las observaciones desarrolladas y los vínculos destacados entre economía, riqueza y necesidades, consideramos que, por un lado, tal afirmación concierne también a la riqueza y; por el otro, esto implica igualmente el carácter ético y político de la definición de las necesidades, cuestión sobre la cual volveremos en la segunda parte de este capítulo.

Ahora bien, si dejamos de lado las ganancias que puede generar la práctica del teatro, si consideramos que los seres humanos tienen distintas representaciones de la riqueza y aspiran a enriquecerse gracias al goce de lo bello y el desarrollo de sus saberes y su creatividad, si, por esta razón, pensamos que el teatro se vincula a un tipo de riqueza cualitativa y nos ubicamos desde la economía social; entonces, debemos preguntarnos ¿qué tipo específico de riqueza se vincula con el teatro?

### **1.1.2. Riqueza social y cultural: los conceptos bourdianos de capital**

Para examinar qué tipo de riqueza brinda el teatro, nos apoyamos en los conceptos de capital cultural y social desarrollados por Pierre Bourdieu en distintos trabajos (2006a, 2006b; 2007). Nos referimos también al capital simbólico (Bourdieu, 1994) pero habida cuenta del enfoque básico que elegimos, aunque se relaciona con los precedentes dejamos de lado el examen del capital económico también acuñado por el autor.

---

<sup>8</sup> Siguiendo su razonamiento, Caillé afirma en el mismo texto que, entonces, “la idea misma de una economía solidaria es un oximoron (tal como el famoso ‘sol negro de la melancolía’) porque, en ciertos aspectos, una economía puede ser solidaria sólo si y en la medida en que no es económica”. Al respecto, nos atrevemos a sugerir que, desde nuestra perspectiva, la economía social o solidaria puede realizarse plenamente, no si “no es económica” sino en tanto que no necesitamos agregar un adjetivo a la palabra “economía”, lo que significaría contemplar la en su acepción amplia.

La pertinencia y la utilidad del uso del término “capital” fuera del campo económico (en su sentido restringido) han sido discutidas por varios autores, al respecto, Susana Hintze (2004) muestra cómo las “recomendaciones” de las políticas neoliberales terminaron por establecer una distinción entre “capital social de los ricos” y “capital social de los pobres”, el cual no es sino el reemplazo de la formulación “estrategias de vida” utilizada para los sectores subalternos.

De hecho, en los textos del Banco Mundial citados por la autora, el primero remite a la posibilidad de “promover sus intereses” mientras que el segundo se define como una “red de seguridad cotidiana” en el universo de los vecinos y parientes. (Hintze, *op.cit.*:155). En otros términos, podemos caracterizarlos respectivamente como la potenciación de un desarrollo económico y como una resistencia puntual y provisoria frente a la pobreza.

Siguiendo a Hintze consideramos que hablar de “capital social de los pobres” no es más que un “artefacto ideológico” que permite eludir la búsqueda de soluciones efectivas para las condiciones de vida desastrosas que afectan a los sectores marginados mientras que el problema verdadero sigue siendo el de “distribución de la riqueza y, por ende, del capital convencional” (Hintze, *ibid.*: 164).

Sin embargo, nos interesa la concepción bourdiana de capital social y cultural en tanto que, tal como la enfocamos, nos permite superar analítica y conceptualmente la dicotomía mencionada entre capitales de ricos y de pobres. Antes de explicitar esta afirmación, empecemos por recordar lo central de la teoría de Bourdieu al respecto.

Por un lado, respecto del capital cultural, Bourdieu (2006a) nos dice que su forma fundamental es un “estado incorporado”. Dicho capital existe, se acumula y crece mediante una asimilación que, en sus términos, “cuesta” tiempo. Es una inversión de larga duración, un trabajo personal que convierte un “haber” en “ser”, esto es, en *habitus* que se transmite de generación en generación y que es un “sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones...” (Bourdieu, 2007.86)<sup>9</sup>.

Por el otro, el autor define al capital social como:

“el conjunto de los recursos actuales o potenciales que están ligados a la posesión de una *red durable de relaciones* más o menos institucionalizadas de inter-conocimiento y de inter-reconocimiento; o, en otros términos, a la *pertenencia a un grupo*” en el que los miembros están unidos por “*vínculos permanentes y útiles*”<sup>10</sup>, lo cual transforma relaciones “contingentes” en “necesarias y electivas” (Bourdieu, 2006b.:203-204).

Además, éste que tiene un efecto multiplicador no se da en forma espontánea sino que, al igual que el capital cultural, es el resultado de una construcción caracterizada por un “gasto constante de tiempo y de esfuerzo” (Bourdieu, *ibid.*:205).

De ambas caracterizaciones rescatamos particularmente las nociones de pasaje de “haber” en “ser”, de transferible y extensión de red de vínculos mediante una inversión social de largo plazo cuyos beneficios son duraderos. Ahora bien, la situación de

---

<sup>9</sup>Sobre el concepto de *habitus*, véase también *Las estructuras sociales de la economía*. (Bourdieu, 2001.: 238 y ss).

<sup>10</sup> Cursivas del autor

emergencia en la que se encuentran los sectores marginados hace que no tengan a menudo casi ninguna posibilidad ni disponibilidad para ser movilizados por otro objetivo que su reproducción inmediata y material. En efecto, las “restricciones paramétricas”, marco reducido de opciones impuesto por las condiciones objetivas (Hintze, *op.cit*; Przeworski, 1982), les impide frecuentemente incluir actividades que no conciernen la materialidad de la vida en sus “estrategias de reproducción”; este término acuñado por Hintze (*ibid.*) concierne a los satisfactores relativos principalmente a las necesidades de vivienda, alimentación, salud, educación, y elegidos en función de las posibilidades.

Sin embargo, desde nuestra perspectiva, al no considerar la economía social una economía de “pobres para pobres”, tampoco pensamos en capitales de “pobres para pobres”, propios de – y reservados a – los sectores socioeconómicamente vulnerables.

Por ende, cuando hacemos referencia a la construcción de capital social y cultural es en un sentido amplio, como portador de recursos a los que todos deben tener derecho y distintos que los exigidos por la reproducción de la vida considerada en su forma inmediata. Como ya explicitamos en la introducción (1.c.), no apostamos a una integración o adaptación sino a procesos emancipatorios con vistas a la adquisición de criterios propios que ayuden a lidiar en mejores condiciones y con arreglo a otros valores dentro de las relaciones de fuerzas presentes en los distintos campos de la sociedad. Desde esta perspectiva vinculamos el arte teatral con los conceptos bourdianos.

De la relación estrecha que establecemos entre el teatro y el capital cultural rescatamos el siguiente aspecto: las disposiciones adquiridas en una práctica teatral consisten en particular en el desarrollo tanto cognitivo y expresivo como discursivo y propositivo,

potenciación que puede ser utilizada en otros sectores de actividades y generar nuevas estrategias de socialización. Entonces, este aprendizaje desplegado en forma amplia puede constituir un importante medio de transformación a largo plazo y convertirse en un “estado incorporado”, como parte del capital cultural.

Nos referimos al capital social en tanto que el teatro es una actividad colectiva en varios sentidos, lo cual tiene distintas implicancias. Una de sus especificidades (a diferencia por ejemplo de las obras pictóricas expuestas en los museos) es la presentación de la creación a través de un intercambio directo con el público, esto es un grupo nunca predeterminado y cuya extensión es siempre posible. Entonces, si, respecto del capital social, el autor afirma que “el intercambio transforma las cosas intercambiadas en signos de reconocimiento y, a través del reconocimiento mutuo y del reconocimiento de la pertenencia al grupo que él implica, produce el grupo y determina al mismo tiempo los límites del grupo” (Bourdieu, 2006b.: 204), en el caso de las funciones teatrales podemos decir que el grupo producido tanto por la reunión de actores como por la de actores y espectadores puede extenderse y existir mucho más allá del ámbito familiar o barrial.

Este compartir con otras personas da un resultado siempre abierto tanto en los espectáculos unipersonales como en las creaciones grupales pues al representarse delante de un público la obra se sigue elaborando y es distinta en cada función, precisamente porque también depende de la relación inmediata que se crea entre el actor y dicho público<sup>11</sup>. Volveremos sobre este aspecto más adelante al examinar la teoría arendtiana.

---

<sup>11</sup> Esto se comprueba particularmente con el teatro foro, implementado por Augusto Boal, en el que a partir de una propuesta, se pide a los “espectadores-actores” que intervengan en la resolución de las problemáticas expuestas.

Además, en el caso de un agrupamiento de actores, la obra está subordinada a la potencialidad de invención de un grupo de personas; cada participante aporta y recibe, y, de este modo, posibilita su elaboración: un elemento básico para cualquier aprendizaje teatral es que la actuación requiere un intercambio de recursos creativos en la medida en que cada nuevo aporte – gestual, discursivo, sonoro, emocional, etc. –, sirve de trampolín al otro y le permite a su turno inventar algo que a la vez se combina con lo anterior y abre el camino hacia nuevas posibilidades.

En ese proceso actoral interactivo, posible gracias a la participación de cada uno, la cohesión del grupo da coherencia al resultado final, lo que puede traducirse en la fórmula bourdiana “los beneficios que procura la pertenencia a un grupo están en el fundamento de la solidaridad que los hace posibles” pues “cada agente participa del capital colectivo” (Bourdieu, 2006b.:204-205).

Para que esa situación de intercambio permanente exista, es imprescindible el inter(re)conocimiento. Dentro del grupo, esta vinculación constitutiva permite tanto afirmar identidades enfrentándose al otro como aprender a combinar distintos intereses y a gestionar relaciones sociales aunque sea a escala reducida. En resumen, colabora con el aprendizaje de la sociabilidad, base de cualquier “contrato” social, sin el cual nadie puede esperar aumentar sus posibilidades de avance en los distintos campos de la sociedad.

Fuera del grupo, el hecho de presentar la obra genera, además de un espacio público, vínculos y reconocimiento no sólo con los espectadores sino también con las instituciones diversas donde se da la función: esas instancias constituyen posibilidades de intercambios así como de relaciones sociales potencialmente “útiles” para participar del

desarrollo del capital económico dado que ambos están estrechamente vinculados, como sostiene Bourdieu.

En el desarrollo señalado de la afirmación de identidad, de autoreconocimiento y reconocimiento, encontramos lo que Bourdieu denomina el capital simbólico y caracteriza como toda forma de capital conocida y reconocida por la sociedad (Bourdieu, 1994): al presentar una obra, delante de un público, un grupo de sujetos se afirma, se identifica como grupo teatral que además suele tener un nombre preciso; dentro de ese colectivo, los actores se sienten “distinguidos”, valorados y dotados de cierta forma de prestigio lo que lleva a un sentimiento de auto-estima.

Finalmente, respecto del conjunto de esas observaciones reiteramos la importancia de la cuestión del tiempo, pues a ese reconocimiento, capital simbólico que puede aparecer bastante rápidamente pero se consolida también a lo largo del proceso, agregamos el tiempo requerido por el aprendizaje teatral sobre el que volveremos y al cual sumamos, además, el de la conformación de un público y de un círculo de lugares de presentación de las funciones.

Por las razones expuestas, hablamos de la actividad teatral en términos de capitales bourdianos y consideramos que ésta contribuye a la constitución de una riqueza social y cultural tanto generacional como transgeneracional, la cual por muy útil que sea para el desarrollo integral del sujeto social, tanto individual como colectivo es, como cualquier riqueza, distribuida en forma desigual.

Como comenta Marília Veríssimo Veronese al analizar la articulación teórica entre subjetividad y actividad laboral:

“Nuestras sociedades son caracterizadas por el hecho de que la desigualdad material está profundamente entrelazada con la desigualdad no material, sobretodo con la educación desigual, la desigualdad de las capacidades representacionales/ comunicativas y expresivas, además de la desigualdad de oportunidades y de capacidades para organizar intereses y para participar autónomamente de procesos de toma de decisión significativa” (Veríssimo Veronese, 2007.:45).

Pensamos que el objetivo de una forma de educación verdaderamente igualitaria y emancipatoria no es sólo brindar conocimientos sino también ayudar a los sujetos a ser concientes de sus deberes y derechos en todos los ámbitos<sup>12</sup>. Entonces, si queremos favorecer tales procesos, no podemos desatender las actividades humanas distintas a las valorizadas en el sector productivo, sino que es necesario tener en cuenta también la creatividad relativa a otros campos, tales como, por ejemplo, los espacios de educación entre ellos el artístico. En efecto, desde la perspectiva de la construcción de otra sociedad, las esferas productivas y reproductivas no son separadas sino complementarias y forman parte del mismo circuito de reproducción ampliada de la vida de las personas.

Esta concepción significa promover no sólo enfoques educativos abarcadores (aspecto que tematizamos en el capítulo III) sino también el derecho de (y acceso para) todos a

---

<sup>12</sup> “En lo inmediato, pero seguramente con efectos a largo plazo, la expansión de servicios educativos que vayan más allá de la escolaridad formal, pueden contribuir a una formación multidisciplinar de los niños, adolescentes y jóvenes, como, por ejemplo, las escuelas de artes, los talleres de pintura, música, actuación, idiomas, ciencias, expresión literaria, escuelas de deportes y de todas aquellas disciplinas enriquecedoras del desarrollo de las personas, que abren espacios de expresión, de socialización y de experiencias compartidas valiosas, y contribuyen a crear expectativas de vida más fecundas” (Grassi, 2004).



una educación integral. Ahora bien, en la sociedad capitalista actual, una distribución más igualitaria de la riqueza artístico-cultural es difícilmente factible sin una voluntad gubernamental determinada, esto es la implementación de políticas sociales y culturales. Aclaramos que circunscribimos estos últimos términos para la esfera estatal, en consonancia, respectivamente, con los siguientes dos autores, algunos de cuyos elementos de análisis señalamos aquí:

Para Danani (1996; 2004; 2005) las políticas sociales – que surgen con las sociedades capitalistas y son esenciales en el proceso de transformación de la fuerza de trabajo en mercancía (pues la misma no hubiera sido posible sin el Estado) – son intervenciones sociales estatales sectoriales que conforman, en función de su orientación, las condiciones de vida de los grupos sociales. Ahora bien, siguiendo a esta autora consideramos que las políticas sociales deben ir más allá de la satisfacción de ciertos “umbrales mínimos” (Danani, 2004.:23)<sup>13</sup>. Retomando a Rubens Bayardo (2002), destacamos la necesidad de distinguir entre “acción” y “políticas” culturales – aquella no pertenece a un proyecto de conjunto mientras que éstas suponen actuar tanto en función de diagnósticos previos, como de objetivos a largo plazo claramente definidos, metas, criterios específicos de planificación y evaluación, etc. En consecuencia, respecto de las políticas culturales, entendemos que esta discriminación implica también superar los umbrales ya citados.

Desde la perspectiva de la economía social, consideramos fundamental la articulación entre por un lado, distribución de riqueza (en particular la artístico-cultural) educación y emancipación, por el otro, las políticas; por ende, éstas constituyen el telón de fondo que

---

<sup>13</sup> En el pasaje aludido, la autora se refiere directamente a la cuestión de las necesidades. Al indagar este tema en la próxima sección, enfocaremos la relación entre éstas, el Estado y el capitalismo.

atraviesa nuestro trabajo y las examinamos repetidas veces. Además, los postulados desarrollados en esta sección implican reflexionar sobre qué tipo de necesidades puede satisfacer el enriquecimiento social y cultural, en este caso el teatro, lo cual supone revisar las conceptualizaciones relativas a éstas.

## **I.2. ¿El teatro para qué necesidades?**

Las políticas sociales ponen énfasis en las necesidades “básicas”. Con esta palabra, se entienden las que pueden ser satisfechas mediante el suministro de bienes y servicios directamente relacionados con la reproducción material. Por supuesto, no estamos negando la importancia vital de los elementos relativos a la reproducción “biológica”, pero, si bien un proyecto de transformación social debe tomar dicha concepción como base imprescindible debe ir más allá y contemplar un espectro más abarcador. A continuación, rescatamos algunos elementos de la discusión teórica de esos últimos años al respecto.

En primer lugar, analizamos críticamente el concepto de *capabilities* de Sen confrontándolo con la postura de Boltvinik al respecto. En efecto, aunque el primero no promueve otro sistema socioeconómico, tal como defendemos en este estudio, en el contexto del concepto de desarrollo humano promovido en particular por el PNUD, sus teorías no pueden eludirse. Luego, con fin de destacar los aspectos que encontramos relevantes para nuestro enfoque nos detenemos sobre los análisis en particular de Max-Neef, Topalov, Danani, Grassi y Heller cuyas conceptualizaciones nos permiten indagar tanto la situación contextual como las alternativas propuestas, lo cual nos ayuda a reflexionar sobre el papel de la actividad teatral desde una perspectiva transformadora.

### **I.2.1. *Capabilities versus capacidades, Sen vs Boltvinik***

Para Sen (1999), los bienes primarios (el ingreso, la riqueza, las libertades públicas) no son más que los medios para alcanzar la libertad y no cabe confundirlos con la libertad misma. Dadas las diferencias que existen en los grupos de individuos, la igualdad de distribución de tales bienes no corresponde obligatoriamente a un nivel de libertad igual para todos<sup>14</sup>.

Por lo tanto, se deben enfocar las libertades “reales” que tienen los individuos para elegir el tipo de vida que desean: “la libertad de llevar distintos tipos de vidas corresponde exactamente al conjunto formado por distintas combinaciones de funcionamientos humanos, conjunto en el que una persona está en condiciones de elegir su vida. Esto es lo que se puede nombrar la *capability* de la persona” (Sen.*op.cit.*:64).

En este enfoque es esencial el aumento de la libertad individual – tanto positiva como negativa – que, según Sen (2000), remite a la responsabilidad social y consiste a la vez en el medio y el fin del desarrollo, el cual se obtiene mediante la satisfacción de necesidades. Ahora bien, recordemos que, si bien su concepción se denomina humanista, el autor apunta a un desarrollo fundamentalmente económico y a un bienestar humano inscrito en el marco tradicional del sistema dominante desigual y basado en la individualidad.

Opuesto a esta línea teórica, Boltvinik (2007) rechaza el concepto de *capabilities* que, según él, sólo corresponde al poder de compra, a la posesión de bienes económicos y

---

<sup>14</sup> Sobre este punto, Sen que toma de John Rawls (1971. *A Theory of Justice*, Harvard University Press, Cambridge.) se opone a ese autor para quien es central la distribución de tales bienes cuya posesión se equipara a una libertad igual para todos.

deja de lado las capacidades de “sentidos, imaginación y pensamiento”. Esta postura restrictiva del enfoque de *capabilities* no abarca todo el espectro de las capacidades humanas, y por ende, ambos conceptos no pueden asimilarse. Mientras, en el sentido usual común, éstas aluden, por ejemplo, a lo que concierne lo psicomotor, lo cognitivo o las habilidades, aquellas sólo remiten a las oportunidades económicas, y : “no tiene sentido hablar del desarrollo y la aplicación de las *capabilities* [...] Sen nunca habla de tal desarrollo y aplicación a pesar de que son éstos los elementos centrales cuando hablamos de capacidades.” (Boltvinik, 2007.:57-58. nota 5).

En efecto, para Boltvinik, en tanto que el eje central de Sen es el consumo de los bienes, la persona se valora en tanto consumidor dejando de lado aspectos esenciales. En cambio, él pone de relieve la pobreza/riqueza humana (distinguiéndola de la pobreza/riqueza económica,) en sus dos dimensiones: la del ser y la del estar. Mientras el ser de la pobreza/riqueza humana caracteriza a la persona necesitada con capacidades desarrolladas o no, el estar de la misma concierne al nivel de satisfacción y a la realización efectiva de sus capacidades.

Más allá de las necesidades “deficitarias” el ser humano debe poder satisfacer lo que caracteriza la esencia humana, esto es, “su potencial de universalidad, de libertad, de creatividad, de conciencia.”(Boltvinik.2007.:57). Para Boltvinik, al igual que para Max-Neef, que comentamos seguidamente, es necesario entrelazar estrechamente las nociones de capacidades y de necesidades, binomio fundamental en el eje de lo que denomina el “florecimiento humano”.

Ésta síntesis nos lleva desde ahora a una primera observación: el concepto de *capability* nos parecería relevante únicamente en la medida en que considerara, por un lado la libertad no individual sino inscrita en un marco de relaciones humanas interdependientes, por el otro el desarrollo integral, apuntando a la reproducción ampliada de la vida de todos, y no simplemente a las oportunidades necesarias a un buen desarrollo aun cuando éste se denomine humano. Esto significa tematizar la cuestión de las capacidades y de las libertades considerando la diada satisfactores/necesidades en forma abarcadora tal como hacen las teorías presentadas a continuación.

### **1.2.2. Las necesidades/capacidades: el teatro ¿un “satisfactor sinérgico”?**

Max-Neef<sup>15</sup>, Elizalde y Hoppenhayn (2003) parten del postulado que es un error confundir las necesidades con sus satisfactores: únicamente éstos son cambiantes con la cultura y las condiciones objetivas, pertenecen a la historia, y, por ende, son numerosos. En cambio, las primeras son idénticas en cualquier sociedad y por competir a la evolución de la esencia humana, son categorías esenciales que poseen un carácter social-universal. Para ellos, las necesidades fundamentales, son pocas y se dividen en dos categorías, las existenciales y las axiológicas. Es así como los autores reconocen, “por una parte, las necesidades de Ser, Tener, Hacer y Estar; y, por la otra, las necesidades de Subsistencia, Protección, Afecto, Entendimiento, Participación, Ocio, Creación, Identidad y Libertad.” Más adelante, volveremos sobre éstas en relación con el teatro

Ahora bien, las frustraciones relativas a distintas necesidades llevan a pobrezas diferentes, lo que implica varias patologías, que, en el contexto de la crisis estructural, es

---

<sup>15</sup> Recordemos que si bien Sen recibió el premio Nobel en 1998, el Premio Nobel Alternativo de Economía fue otorgado a Max-Neef en 1983 por sus trabajos sobre la Economía Descalza y el Desarrollo a escala humana.

preciso no considerar como individuales sino colectivas<sup>16</sup>. Además, sostienen los autores, las necesidades no son únicamente carencias sino también posibilidades en la medida en que revelan la doble experiencia del ser: movilizándolo a las personas, pasan a ser recursos. A modo de ejemplo señalan que la necesidad de participar puede convertirse en potencial de participación. Entonces, en vez de decir que ellas se satisfacen es preferible subrayar que se realizan y se viven permanentemente, pues constituyen un movimiento permanente.

Lo que caracteriza la manera en la que una sociedad, permite o no realizar las necesidades son los satisfactores, los cuales no deben asimilarse a los bienes económicos disponibles pues abarcan, entre otros, estructuras políticas, formas de organización, prácticas sociales, condiciones subjetivas, valores, etc., y se dividen en cinco tipos: los violadores o destructores; los pseudosatisfactores; los satisfactores inhibidores; los satisfactores singulares y finalmente los satisfactores sinérgicos.

En consecuencia, para los autores, si se enfoca otra organización de la economía es imprescindible aclarar la relación existente entre cada uno de los tres conceptos destacados para que se logre la potenciación de los satisfactores, mediante los bienes, y de este modo, se posibilite que las necesidades se vivan en su totalidad. Serán contrahegemónicos y propios de una economía humanista, los procesos en los cuales los satisfactores y los bienes económicos se subordinan a las necesidades.

Por esta razón, el desarrollo a escala humana debe incluir no sólo el crecimiento económico que posibilite el acceso a bienes y servicios para todos, sino también

---

<sup>16</sup> En la misma línea de pensamiento, recuerda Grassi (2003), que, lejos de toda consideración contextual de la “falla estructural”, en el debate público se fue definiendo la pobreza como una lista de carencia de sujetos “pobres”, los cuales lo son “por causa de sus propias características”.

estrategias de desarrollo que estimulan los satisfactores “sinérgicos”: los que al mismo tiempo satisfacen una necesidad y contribuyen a la estimulación y la satisfacción de otras. En efecto, para esos autores, a la inversa de lo que con frecuencia se menciona, no son las necesidades las que eligen los sistemas económicos, sociales y políticos sino tipos de satisfactores.

Respecto de las afirmaciones precedentes, la naturaleza universal de las necesidades puede ser discutida, pero por un lado, ya sea se diferencie o no satisfactores y necesidades, esto no quita el carácter subordinado de la satisfacción de las necesidades al capitalismo en virtud de sus exigencias de acumulación, como veremos más adelante. Pues en todo caso, si son los satisfactores (y no las necesidades) los que son determinados por las exigencias objetivas de la producción capitalista, esta subordinación se vincula con lo que Heller (1986) considera uno de los cuatro procesos de alienación de las necesidades y denomina la “inversión’ entre medio y fin”: en la sociedad capitalista, las personas, que deberían constituir el fin máximo de los seres humanos, se transforman en medio para los otros.

Por el otro, el abordaje de ambos términos propuesto por los autores aporta a nuestro análisis particularmente en los dos siguientes aspectos: en primer lugar, rescatamos la noción de necesidades como recursos potenciales. En efecto, la práctica teatral enseña, por ejemplo, que al asumir conscientemente (y al jugar con) sus límites y defectos el actor puede desarrollar su creatividad, transformando positivamente sus carencias en expresiones artísticas propias, esto es, en recursos. De este modo, transforma su necesidad de creación en potencial creador.

En segundo lugar, nos interesa particularmente la noción de satisfactor sinérgico en la que podemos incluir el teatro. Por una parte, éste es una práctica social, una forma de organización y un espacio delimitado. Por la otra, al “realizar” o “hacer vivir” ciertas necesidades, dicha actividad posibilita la satisfacción de otras y, de este modo, abarca varias de las que, como señalamos más arriba, los autores denominan axiológicas y consideran también fundamentales: satisfacer las necesidades de ocio, entretenimiento o afecto lleva a que se estimulen sinérgicamente las de participación, entendimiento, imaginación, libertad o aún de identidad.

### **I.2.3. La subordinación del binomio necesidades /satisfactores al capitalismo**

La línea teórica anteriormente presentada recuerda el carácter condicionante del capitalismo. Ahora bien, la cuestión de la subordinación de lo que la gente necesita y puede satisfacer (con las consecuencias que implica) está en el centro de las propuestas que privilegian la contemplación del sujeto en su plenitud y, al respecto, se han puesto de relieve distintos aspectos.

En su descripción, que denomina estructural, de las necesidades, Heller (1996) enfoca y destaca analíticamente tres aspectos de este concepto. Según ella, la necesidad es una categoría social que tiene el ser humano en tanto *zoon politikon* pero las necesidades son también individuales, contradicción sólo aparente que la autora explicita con la existencia de la triada deseo-necesidad-carencia.

El primero de esos tres elementos, individual, idiosincrásico, no totalmente verbalizado y ni siquiera siempre consciente, se corresponde con nuestra relación emocional (subjetiva)



con las necesidades<sup>17</sup>. En el otro extremo, se ubican las carencias que son las necesidades generales sociopolíticas (como, por ejemplo la educación) y se corresponden con una clase de necesidad determinada y atribuida a sus miembros por la sociedad. En el medio, son las necesidades individuales (retomando el mismo ejemplo, la de estudiar algo específico). Ahora bien, al hipostasiar la acumulación de capital, la sociedad moderna privilegió una noción cuantitativa ubicando las necesidades del lado de la economía y considerando no su conjunto sino únicamente los activos cuantificables en la producción, las necesidades cuantificables.

Christian Topalov (1979) al analizar la contradicción constitutiva de la relación salario-trabajo pone el acento en las exigencias objetivas de la reproducción, las cuales no representan el conjunto de las necesidades de los trabajadores, sino únicamente las que permiten al capital reproducirse. Sólo se satisfacen las que, en un contexto preciso, resultan necesarias a la valorización del capital y que el autor denomina “asociadas” en oposición a las “disociadas” [...] conjunto de necesidades no reconocidas en el salario” (Topalov, *op.cit.*:57).

Por un lado, esta situación se relaciona con el papel fundamental del concepto de necesidades básicas conveniente para políticas sociales originadas en la concepción mercantil y productiva del trabajo, dentro de un Estado moderno capitalista. En efecto, como señala Grassi (2006), tales políticas tienen la obligación de definir cuáles son las necesidades, y por ende los bienes y servicios, que consideran útiles según sus criterios, y quieren inscribir en las normas que imponen.

---

<sup>17</sup> Esta perspectiva está en consonancia con las aseveraciones de Meda, ya señaladas en la primera parte de este capítulo, sobre la particularidad del deseo que es, por esencia, infinito.

Por el otro, la subordinación analizada obstaculiza no sólo la satisfacción del conjunto de las necesidades sino también la conciencia misma de los sujetos al respecto: las restricciones paramétricas a las que nos referimos anteriormente hacen también que los mismos sujetos eluden parte de sus necesidades porque han sido eliminadas de su imaginario. Por ende, numerosas actividades relativas al entretenimiento y la creatividad, como es el caso del teatro<sup>18</sup>, no pueden a menudo ni siquiera concebirse y aparecen como superfluas o por lo menos secundarias.

Dicho de otro modo, las necesidades “disociadas” mencionadas por Topalov no lo son únicamente en la medida en que existen fuera del circuito de producción, y porque su “realización” no sirve a la acumulación capitalista; son también “disociadas” en la mente de un gran sector de la población porque han desaparecido de los horizontes de expectativa. El imaginario del ser humano socialmente marginado no se atreve a desear lo que desde tanto tiempo ya no existe para él, sino eventualmente en forma de sueño. Esta atrapado en la tolerancia regresiva, imposibilismo o expectativa negativa, que creó la hegemonía neoliberal (Danani, 2004; Coraggio, 2005; De Sousa Santos, 2006.)

#### **1.2.4. Sujetos, necesidades y reproducción de la vida: alternativas posibles**

Reflexionar no sólo sobre las condiciones objetivas sino sobre las subjetividades que ellas generan nos remite al planteo de Claus Offe (1990) sobre el sujeto del capitalismo. Según este autor, en el proceso de construcción del Estado “moderno capitalista” y de la regulación del proletariado, lo que denomina la proletarización activa desempeña un rol constitutivo: para alcanzar su propósito – la acumulación de capital – el Estado debe

---

<sup>18</sup> Además, a la inversa de lo que ocurre, por ejemplo, con las bandas de rock nacional muy mediatizadas por la industria cultural, el teatro no provoca fácilmente la adhesión de los jóvenes; estos encuentran menos en él, como en los conocidos grupos de música, de qué alimentar sus sueños de fama y éxito.

contar con trabajadores que naturalicen e incorporen en todos los aspectos de su vida la compulsión a vender su fuerza de trabajo<sup>19</sup>. Parafraseando al autor, se trata de trabajadores que se proletaricen activa y voluntariamente. Estamos frente a un sujeto “fabricado” cuya vida está totalmente subordinada al trabajo asalariado<sup>20</sup>.

Frente a este proceso de instrumentalización y en referencia al análisis de Offe, se puede contraponer, como lo hace Danani<sup>21</sup>, el concepto de “desproletarización activa”, lo cual remite a la posibilidad para los seres humanos de enfrentar diferentemente su relación con el trabajo: si el Estado “moderno capitalista” ha “construido” sujetos que se dedican voluntariamente a – y consideran natural de – vender su fuerza de trabajo; si los mismos no lo hacen únicamente porque no tienen otra salida frente al hambre y a la privación; entonces, la apuesta a una transformación social debe revertir la situación y ayudar a la conformación de sujetos que se “desproletaricen” y desnaturalicen la venta de su fuerza de trabajo proyectando otras maneras de inscribirse en el mundo del trabajo.

Además, enfatizar la plenitud del sujeto significa también pensar en la desmercantilización: este concepto político-institucional, fuente de autonomía y solidaridad, es un derecho social inviolable que “socializa” la reproducción de la vida. (Esping Andersen, 1993, Danani, 2005). Ahora bien, la desmercantilización implica una

---

<sup>19</sup> Aun cuando utilizando otros términos, autores tales como Estela Grassi (1997), Dominique Meda (1999) y Zygmunt Bauman (2000) desarrollan la misma línea de pensamiento. Las primeras comentan la noción del trabajo considerado como “natural”. El segundo habla en términos de “ética del trabajo”, la cual empezó a ser desarrollada a comienzos del siglo XIX: “Los empresarios deseosos de producir aumentaban si cesar: crecía, también, el número de miserables que se resistían a trabajar en las condiciones impuestas por esos empresarios, Y la ética del trabajo aparecía, entonces, como la fórmula para que ambos grupos coincidieran. El trabajo era el camino que, al mismo tiempo, podía crear la riqueza de las naciones y acabar con la pobreza de los individuos.” (Bauman, 2000.:99).

<sup>20</sup> Al respecto, remitimos también a los ya mencionados textos de Meda(1999) y de Grassi(2003) así como al de André Gorz (2001) « La personne devient une entreprise ».

<sup>21</sup> Claudia Danani utilizó esta expresión durante su curso “Modelos de Política Social y sus relaciones con la economía social”, dado en el marco de la Maestría de Economía Social, Universidad Nacional General Sarmiento, Argentina, 2005.

responsabilidad social que concierne no sólo a las personas (en relación con el mercado de trabajo) sino también a las necesidades (en relación con el mercado de bienes y servicios)<sup>22</sup>.

En consecuencia, supone contemplar las necesidades de la reproducción de todos, y Danani coincide con la enunciación que éstas son:

“todas aquellas *posibles* de ser satisfechas en las actuales condiciones del desarrollo de las capacidades humanas (fuerzas productivas y culturales), que las comunidades o grupos sociales (en tanto sujetos colectivos) hacen *deseables* y *reconocen como positivas* para su desenvolvimiento y bienestar y a las que, en consecuencia, los individuos pueden *aspirar* legítimamente” (Grassi, 1997.:378.)<sup>23</sup>

Según Heller (1996), son verdaderas y reales todas las necesidades que no implican la instrumentalización de los sujetos, esto es no obstaculizan la autonomía, necesidad fundamental del ser humano. Después de constatar la cuantificación de las necesidades, como vimos más arriba, la autora subraya la imperiosidad de tener en cuenta las no cuantificables y propone, al respecto, el concepto de necesidades radicales: las que, originadas en un pensamiento alternativo, permiten trascender las sociedades basadas en la subordinación y la jerarquía y, por esta razón, son “abiertas”. Partir del reconocimiento de esas necesidades supone que se determinen diferentemente las prioridades dentro de un sistema distinto de instituciones sociales.

---

<sup>22</sup> En su análisis de las contradicciones del modo de producción capitalista, Topalov (1979), que no distingue entre desmercantilización y no mercantilización, analiza los factores que provocaron las formas de consumo que él denomina no mercantiles privadas o sociales, incluyendo en éstas tanto las estatales como las no estatales, por ejemplo, las procedentes del cooperativismo.

<sup>23</sup> Resaltado de la autora

Las conceptualizaciones aquí presentadas coinciden con el postulado de que “para las políticas sociales toda alternativa debe ubicarse en un horizonte de construcción que reasuma ambas dimensiones: la que he llamado *inmediatamente material y la política*” (Danani, 2004.:23)<sup>24</sup>. En relación con esta afirmación y en el marco específico de la relación existente entre las necesidades y la actividad teatral, concluimos esta sección con las siguientes reflexiones:

En primer lugar, hemos enfatizado al hecho teatral como espacio colectivo que favorece no sólo una reflexión crítica sino también la realización de necesidades como capacidades. Entonces, aunque ya existe en forma no mercantil (en particular en el marco asociativo) nos parece pertinente debatir sobre el lugar que puede tener en un proceso de desmercantilización de la educación considerada en su forma integral. En segundo lugar, enfatizar la legitimidad, el reconocimiento positivo por parte de sujetos colectivos y la autonomía, no deja de remitirnos a la estrecha vinculación que mantiene el concepto de necesidad con el de libertad; ahora bien, el proceso teatral, al colaborar en la realización del potencial de las personas, se relaciona también con la libertad que Berlin denomina positiva. Ambas observaciones nos llevan a la última sección de este capítulo donde relacionamos el teatro con una característica específica del ser humano.

### **I.3. El teatro y el “actuar” arendtiano**

A diferencia de otras actividades artísticas, el teatro descansa principalmente en el ser humano: en su forma primera, no necesita nada más que los propios recursos del hombre, su mente, su cuerpo, su voz y el encuentro directo con otras personas. Además, es cierto que – en forma deliberada o inconsciente, aun cuando no tiene específicamente

---

<sup>24</sup> Resaltado de la autora

una misión social y transformadora – el arte siempre expresa una ideología o por lo menos cierta concepción de la vida y de la organización de las personas entre ellas.

Entonces, aspirar a (re)encontrar la plena entidad de los sujetos dentro de un proyecto no reproductor del orden social desigual nos lleva a interesarnos tanto por el carácter propiamente humano de este arte como por su relación con lo político. Para ello, partimos de la categoría acción (*action*), dimensión intrínsecamente política del hacer humano, tal como la acuña Hannah Arendt (1996), y, en consonancia con la autora, vinculamos este concepto simultáneamente con él de político y con el teatro.

### **1.3.1. El teatro como “acción”**

Entre las tres actividades fundamentales, que define Arendt, labor (*labor*), trabajo (*work*) y acción (*action*)<sup>25</sup> esta última es, según ella, la actividad humana por excelencia<sup>26</sup>. Recordemos brevemente que si bien para Arendt, la labor (*labor*) es la actividad más biológica y siempre repetida en la que se esfuerza el *animal laborans* para quedarse en vida, el trabajo (*work*) es la que tiene un inicio y un fin en tanto que el *homo faber* fabrica, crea una obra, objetos más o menos duraderos. En el trabajo (*work*) nos dice Arendt, se expresa la “no naturalidad” de la existencia humana. Ahora bien, al examinar el teatro desde lo productivo vimos que *se obra* para crear y finalizar *una obra* inscrita en el tiempo

<sup>25</sup> Cabe señalar que en francés, *labor*, *work* y *action* se tradujeron respectivamente por *travail*, *oeuvre* (*obra*) y *action*., lo cual, respecto de la segunda categoría, pone énfasis en la obra que resulta del trabajo.

<sup>26</sup> Respecto de las categorías arendtianas, queremos mencionar nuevamente la obra de Dominique Meda (1999), en particular, el capítulo titulado “el trabajo y la vida: filosofía de la actividad”. Nos dice la autora que el trabajo “que obra la producción” no es la única actividad humana capaz de brindar un enriquecimiento sustancial y se inspira explícitamente en las categorías arendtianas para definir cuatro tipos de actividades: las productivas, las familiares y de amistad, las culturales y las políticas, subrayando que todas son necesarias para el desarrollo de la humanidad. Sólo considerándolas en su conjunto se puede evitar “la posible contaminación de todas las actividades humanas por la lógica económica de eficacia”. En efecto, según Meda, la centralidad del trabajo genera una desvalorización de cualquier actividad no productiva, esto es, “fuera del trabajo” como a menudo se denomina. Y, agrega, el imaginario humano resulta restringido por la total dominación ejercida por el trabajo desde hace dos siglos.

(de este modo se participa de la reproducción social) y, desde esta perspectiva, el teatro pertenece a la categoría trabajo (*work*).

En cuanto a la acción (*action*), su característica específicamente humana radica en que, por un lado, relaciona a los sujetos entre ellos sin necesidad de objetos, y por el otro, es la expresión de la pluralidad humana en sus dos aspectos, la igualdad y la distinción: mientras que la primera (distinta de la identidad) permite a los seres humanos entenderse, la segunda les brinda, como ya mencionamos en la introducción, la posibilidad de “comunicarse”, a diferencia de otras especies que “comunican algo”. Y esto constituye la paradoja humana de una pluralidad compuesta por seres únicos. La acción tiene, además, la especificidad de revelar a los agentes, esos seres únicos que “actúan”, ayudada en esto por el discurso con el que tiene una relación íntima.

Para existir, esta revelación necesita que los seres humanos vean y oigan a otros pues “con palabra y acto nos insertamos en el mundo humano” (Arendt, *op.cit.*: 200). Para tener *La condición humana*, tal como Arendt titula su estudio, el sujeto no puede, entonces, prescindir de esta iniciativa, la acción, nunca impuesta por los otros e imposible en el aislamiento a diferencia de la fabricación. Son hombres libres los que aparecen unos a otros, esto es vuelven a nacer, pues como lo recuerda Arendt: “actuar, en su sentido más general, significa tomar una iniciativa, comenzar (como indica la palabra griega *archein*, “comenzar”, “conducir” y finalmente “gobernar”), poner algo en movimiento (que es el significado original del *agere* latino)” (Arendt, *op.cit.*:201).

Esta iniciativa, que permite siempre esperar del hombre lo inesperado y nunca se termina a diferencia del trabajo (*work*), no persigue un fin pues éste no puede distinguirse de la

actividad misma. En el campo de los asuntos humanos en el que se realiza, la acción nunca deja productos, algo concreto sino que “produce” historias, en términos arendtianos, y consiste en un acontecimiento que revela posteriormente al agente, no como lo que es sino como “quien”. En efecto, si bien la trama de relaciones humanas obstaculiza la revelación inmediata para los participantes, ésta existe después, por medio de una reificación, un trabajo (*work*) – relato de los historiadores o los poetas, construcción de edificios museales o conmemorativos – que da visibilidad a las historias, permite a la acción durar y mediante el cual su sentido se devela retrospectivamente.

Si ahora relacionamos esta teoría con el teatro podemos afirmar que:

- En primer lugar, aunque el actor ejerce su arte en el marco de una obra de teatro que tiene un inicio y un fin, en el preciso momento de la actuación el actor no tiene el propósito de finalizar un producto; su único objetivo es inventar, transmitir, recibir, ser vivo y libre dentro de una relación de igualdad con sus compañeros y el público, y para lograr esto no debe perseguir un fin. *Su fin reside precisamente en su actividad y pensar en él mientras ésta se desarrolla impide precisamente que actúe.* Parafraseando a Arendt, diremos que la interpretación actoral es una actividad que agota su pleno significado en la acción, y en la que el trabajo (*work*) no culmina el proceso, no lo sigue, sino que el mismo acto interpretativo es este mismo trabajo.
- En segundo lugar, parte de la actuación se escapa siempre de la lógica de la obra. En efecto, por un lado es cierto que, en cada función, el actor repite las mismas palabras, reproduce la puesta en escena e interpreta el mismo personaje pero, como ya señalamos, esto no impide que las representaciones sean diferentes. *Cada función constituye un*



*acontecimiento*<sup>27</sup> único debido al estado de los actores, la relación establecida entre ellos y el público, etc., esto es a la “trama de relaciones humanas” que existe en este momento preciso. *Es decir que depende de cada “aparición”.*

- En tercer lugar, lo que quiere transmitir y “revelar” el actor va más allá de un producto acabado o de la interpretación de un personaje como individuo. Si la obra de teatro es la reificación de una historia contada, *la interpretación de un actor debe dar a conocer algo de lo que no puede ser reificado: más allá del carácter o la psicología de un personaje, debe “revelar” la naturaleza humana en su sentido pleno, tanto en sus límites como en sus potencialidades, “revelar” a los seres humanos y no al ser humano*, según la distinción arendtiana. En otros términos, para alcanzar el pleno sentido de su arte, el actor debe, imitando la acción de un agente, lograr hacer aparecerlo. Debe además “revelar” este “quien” que ni el mismo conoce en el momento, precisamente porque está en la acción.

Todas las razones mencionadas nos conducen, entonces, a afirmar que podemos encarar a la interpretación actoral como acción, el actor actúa en los dos sentidos de la palabra. En efecto, siguiendo el desarrollo de Arendt, los contenidos de la acción y del discurso pueden ser reificados de distintas maneras; sin embargo, dado que la acción no se separa del “flujo vivo de actuar y hablar”, la única forma de representar o reificar la revelación a la que da lugar es la *mimesis*, la imitación, particularmente apropiada al *drama* según Aristóteles. Pues, es cierto que ésta se encuentra a la vez en el actor y la composición o escritura de la obra; sin embargo, los actores son los únicos que, repitiendo e imitando el

---

<sup>27</sup> Respecto de la relación entre teatro y acontecimiento, Jorge Dubatti (2004) afirma: “Decimos “acontecimiento” porque lo teatral sucede materialmente, es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico.” Coincidimos con esta postura, pero en virtud de la multiplicidad semántica de la palabra “teatro” que señalamos más arriba y a fines analíticas, aquí diferenciamos teatro e interpretación actoral.

actuar y hablar de los agentes de la historia, pueden revelar antes que el sentido de la historia, el sentido de dichos agentes insertados en el mundo.

Estas consideraciones nos llevan al segundo aspecto del arte teatral que queríamos examinar, su carácter político, y dadas las estrechas relaciones subrayadas por Arendt entre acción y política, nuevamente partiremos de su análisis para abordar nuestra concepción de lo político y su relación con el teatro.

### **I.3.2. El teatro-acción: un hecho político**

La filósofa recuerda la división antigua entre las esferas de lo privado y lo público, respectivamente lugares de lo familiar y lo político y recalca que, para los griegos, únicamente en el lugar de lo público, lo político, esto es el espacio de la *polis*, se encuentra la libertad. Ahí, a la inversa de lo que pasa en el ámbito familiar, todos los seres humanos son iguales, no hay jefes ni súbditos. Ahora bien, con la palabra *polis*, Arendt no remite a un lugar concreto, geográfico e institucional, donde se juntan los sujetos en la acción sino al espacio, que puede encontrarse en cualquier parte, donde aparecen explícitamente los unos ante los otros precisamente en su actuar y hablar juntos. Es decir que este espacio público, lugar de aparición, es la organización misma de los ciudadanos entre ellos. Entonces, para la autora, la esfera política nace de la puesta en común de palabras y actos, del actuar juntos, y acción y política son indisociables, pertenecen juntas propiamente al universo de los asuntos humanos.

Por esta razón – afirma la autora – el teatro es “el arte político por excelencia; sólo en él se transpone en arte la esfera política de la vida humana. Por el mismo motivo, es el único arte cuyo solo tema es el hombre en su relación con los demás.” (Arendt.*op.cit.*:211)<sup>28</sup>

En resumen, concebir el acto teatral como una “acción” equivale a enfocarlo como un hecho político entendiendo por esto la organización de ciudadanos por medio de sus palabras y actos. En la sociedad actual, esta naturaleza política del teatro implica que sus actores puedan interpelar *las políticas*, como campo institucional estatal y volveremos sobre esta articulación en el último capítulo. Ahora bien, en la trama de las relaciones humanas, por retomar la expresión de Arendt, la acción y lo político se manifiestan diferentemente según las épocas y los lugares por vincularse con las culturas en juego en cada contexto: éstas serán el tema del próximo capítulo.

---

<sup>28</sup> Respecto de la relación entre teatro y la trama de relaciones humanas, se pueden ver también los siguientes aportes: según Jorge Dubatti (2004), el teatro remite a una ancestral y reducida dimensión, la de lo corporal dentro de una pequeña comunidad, y su punto de partida “es la *institución ancestral del convivio*: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo [...] sin intermediaciones técnicas ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria *in vivo*”. Augusto Boal destaca también la dimensión propiamente humana del teatro: siendo el ser humano el único que tiene la capacidad de “mirarse en el acto de mirar”, la función fundamental del teatro es estudiar “las múltiples relaciones existentes entre los hombres y las mujeres que viven en sociedad [...] El teatro es un diálogo de palabras y acciones, es conflicto, contradicción, enfrentamiento. La acción dramática es el movimiento de esa confrontación de fuerzas.” (Boal; 2002.:21).

## Capítulo II. Teatro y cultura popular

“La ‘cultura’ se refiere tanto a la invención como a la preservación, a la discontinuidad como a la continuidad, a la novedad como a la tradición, a la rutina como a la ruptura de modelos, al seguimiento de las normas como a su superación, a lo único como a lo corriente, al cambio como a la monotonía de la reproducción, a lo inesperado como a lo predecible”. Zygmunt Bauman (2002.:22)

Cuando eligen al teatro como modo de expresión, los habitantes de los sectores subalternos se expresan con frecuencia mezclando prácticas, géneros y saberes artísticos diversos que combinan por un lado, lo tradicional y contemporáneo, por el otro, lo propio y lo ajeno. Revisar tanto diacrónica como sincrónicamente ese proceso ayuda a entender mejor la relación entre esas manifestaciones artísticas de la denominada cultura popular y la emancipación.

En el punto 1 de este capítulo, decimos algunas palabras sobre la cultura a secas. En el punto 2, estudiamos específicamente la “cultura popular”: previamente aclaramos lo que entendemos básicamente por ambas palabras; luego, hacemos una síntesis de su desarrollo en la historia y, para ello, relacionamos Europa y Argentina, por tener la primera, elementos que fueron introducidos en la segunda, una de cuyas especificidades examinamos; finalmente, comentamos algunos elementos teóricos actuales sobre la cultura popular. En el punto 3, nos detenemos sobre dos figuras destacadas en la temática de los medios teatrales dirigidos a la liberación del pueblo, Bertolt Brecht y

Augusto Boal, autores, directores y teóricos de teatro cuya influencia sigue siendo muy presente en el panorama teatral actual internacional, en particular el argentino.

### **II.1. A modo de introducción: la cultura como praxis según Bauman**

Zygmunt Bauman (2002) distingue tres perspectivas de la cultura, analizándola como concepto, estructura y praxis, y respecto de ésta destaca la independencia de la cultura con respecto a la naturaleza, esto es su carácter propiamente humano que permite a los sujetos superar el mundo de las leyes naturales. Para él, tal como aparece en el epígrafe de este capítulo, la cultura pertenece a la vez al mundo de la creación y de la regulación, puede ser tanto “agente del desorden” como “instrumento del orden”, y eludir esta ambivalencia, o paradoja, no sería contemplarla en su plena dimensión.

Hecho social y humano, la cultura sigue existiendo por su constante necesidad de resistir y transformar los modelos y, en consecuencia, es siempre portadora de un permanente proceso de cambio que simultáneamente se articula con intentos por ordenar. En efecto, al afirmar los límites y el carácter inacabado de la realidad, es mucho más que una mera forma de adaptación al presente. Engloba al futuro, permite transformar la realidad dándole múltiples facetas gracias a su carácter dialéctico permanente y su aspecto de crítica tanto intelectual como práctica, y supera de este modo el reino de la necesidad. Crea sus propios significados y entonces *“es el enemigo natural de la alienación. Cuestiona constantemente la sabiduría, la serenidad y la autoridad atribuidas a lo Real”*<sup>29</sup> (Bauman, *ibid.*:340-341).

---

<sup>29</sup>. Lo destacado es nuestro

Estas primeras observaciones nos llevan a la cultura denominada popular igualmente muy paradójica con su mezcla de resistencia y aceptación, su doble cualidad que le permite someterse liberándose o liberarse sometiéndose.

## **II.2. La cultura popular**

Denys Cuche (1999) señala la polisemia de ambos conceptos – cultura y popular – con sus consecuentes ambigüedades. Más adelante volveremos sobre algunas conceptualizaciones actuales de la cultura popular, pero desde ahora aclaremos nuestro punto de partida al respecto.

Siguiendo a este autor, con la palabra “popular” nos referimos básicamente a lo que atañe a los sectores subalternos, también denominados “pueblo”; esta postura no significa que la apliquemos exclusivamente a los “pobres” sino que nos permite enfatizar un aspecto específico de la cultura: la relación entre dominantes y dominados.

Con el concepto de “cultura”, remitimos a dos comentarios suyos: el primero señala que, en un sentido amplio, la cultura suele entenderse como “los modos de vida y de pensamiento”. Adoptamos esta perspectiva agregando a esta definición las obras culturales producidas por las sociedades incluyendo tanto las manifestaciones culturales más antiguas del pueblo como la masiva producción de las industrias culturales<sup>30</sup>.

La segunda observación de Cuche que destacamos enfoca las culturas como construcciones sociales e históricas dentro del entramado complejo de las relaciones

---

<sup>30</sup> Mencionamos las industriales culturales, cuestión fundamental para el análisis tanto de la cultura popular como de la cultura a secas pero no acometeremos este tema en este estudio por enfocar al teatro desde lo no productivo.

sociales. Proceden siempre de conflictos y reflejan las desigualdades presentes social y permanentemente: las jerarquías culturales derivan de las sociales, y por ende se puede hablar de una “lógica polémica” de las culturas. En esa relación de fuerza desigual, los sectores subalternos no reciben total y pasivamente las pautas impuestas por los dominantes y “una cultura dominada no es obligatoriamente una cultura alienada, totalmente dependiente.” (Cucho, 1999.:88).

No es entonces casual que, a lo largo de los siglos y bajo una u otra forma, el teatro haya cumplido a menudo tanto abierta como clandestinamente el papel de vocero del pueblo y conformado un espacio expresivo de resistencia y afirmación identitaria, permitiendo a los sectores subalternos trascender la opresión producida por la hegemonía.

El teatro popular de la actual Argentina procede de una combinación de formas, algunas de las cuales son específicamente rioplatenses; entre sus orígenes, están las culturas traídas por los inmigrantes europeos, en particular con la llegada de tropas circenses. Con el fin de determinar su particularidad, privilegiamos algunos elementos del detallado análisis de Jesús Martín Barbero que al recorrer la cultura tanto europea como latinoamericana se interesa por el pasaje *De los medios a las mediaciones*.

## **II.2.1. Una matriz: la cultura popular en la historia europea**

### **II.2.1.1. El pueblo como complejo contextualizado**

Martín Barbero (1997) empieza por analizar la noción de pueblo tal como fue concebida en la historia. La oposición a los ilustrados que consideran al mismo como una amenaza a la razón, conduce a los románticos a revalorizarlo en tanto espacio idílico de creatividad, contraponiendo en cierta forma, un paraíso pasado y un infierno presente. Desde esta

perspectiva, la cultura popular se caracterizaría por su aislamiento respecto de la cultura dominante, protección contra el contagio del mal moderno y garantía de una especie de pureza permanente. Luego, dichas cualidades se transforman en virtudes con los anarquistas que reconocen en el pueblo la pura fuerza revolucionaria hasta que, finalmente, desaparezca la misma noción de pueblo: el marxismo la sustituye por la noción de clase más adecuada a su enfoque centrado en la economía y la relación trabajo-capital y, posteriormente, la conformación de las industrias culturales da lugar al concepto de masas.

Con estas observaciones entendemos que, ya sea se elogie e idealice al pueblo o, a la inversa, se lo desvalorice y se lo niegue como sujeto, se lo considera nunca en sí mismo sino desde afuera: el pueblo se convierte en un pretexto o argumentación para justificar concepciones tanto hegemónicas como contrahegemónicas de la vida y de la sociedad<sup>31</sup>. Ahora bien, como vemos a continuación, la realidad socio-histórica devela claramente el problema que conllevan las ideologías mencionadas.

Los acontecimientos históricos – entre ellos las nuevas tecnologías culturales y la construcción de la “cultura de masas”, las importantes migraciones del campo a la ciudad, la precarización, la flexibilización laboral y el surgimiento de las metrópolis – nos enseñan que el pueblo no constituye una entidad eterna e inalterable. En cambio, consiste en un complejo organizado dentro de un permanente movimiento vinculado con las condiciones objetivas, un sujeto social atravesado por cambios continuos. En

---

<sup>31</sup> Al respecto, García Canclini (2001) habla de puesta en escena de lo popular, distinta según los campos que contemplan este sector.



consecuencia, no se puede aislarlo de su contexto temporal y espacial dotándolo de una naturaleza a-histórica<sup>32</sup>.

Martín Barbero preconiza una nueva lectura de lo popular basándose en los procesos históricos en los que se desarrolla<sup>33</sup> y privilegia lo que denomina la “verdad cultural”, en particular la de América latina constituida por un mestizaje a todos los niveles. Es así como elige enfocar las mediaciones realizadas por los distintos grupos sociales, esto es “...las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, [...] las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales” (Martín Barbero, *op.cit.*:203), las cuales dan lugar a la conformación siempre evolutiva de la cultura popular.

### **II.2.1.2. Comicidad, “circularidad cultural”, resignificación y apropiación**

Otro aspecto desarrollado por Martín Barbero, que nos proporciona claves de análisis para el teatro popular actual, es el doble movimiento de resistencia/aceptación en el que, a partir de la Edad Media, “lo popular se constituye a un tiempo desde el conflicto y desde el diálogo” (Martín Barbero, 1997.:74). En la imposición de una cultura hegemónica sobre otra<sup>34</sup>, se dan siempre simultáneamente formas de oposición y de consentimiento

---

<sup>32</sup> Respecto de la caracterización del pueblo, remitimos también a los siguientes autores: en su estudio del sainete y del grotresco criollo, Pellettieri (2008.:84) comenta que “lo popular no tiene una visión única, sino que depende de la sociedad y del momento histórico que se vive. Es un hecho fundamentalmente dinámico”; Freire (1993.:85) relata que, a la pregunta “¿Quién es el pueblo?”, una obrera en lucha responde: “El que no pregunta quién es el pueblo”.

<sup>33</sup> Según García Canclini (2001), esta postura implica romper con los presupuestos, el sentido común y tener tanto una vigilancia epistemológica como una crítica al etnocentrismo con el fin de no plasmar esquemas que no sirven más que para justificar posiciones.

<sup>34</sup> Sobre esta cuestión, podemos, a modo de ejemplo, referirnos nuevamente a Zygmunt Bauman: analizando las normas impuestas por la sociedad actual, que es claramente una sociedad de consumo, este autor muestra cómo en dicha sociedad, los excluidos son también los que “no se adecuan a la norma”, esto es, los que no participan de la “gran misa del consumo” propio de la cultura actual (Bauman. 2000.:132). Ahora bien, no podemos olvidar que este consumo incorpora también a las actividades artísticas.

realizadas a través de la “circularidad cultural”, la resignificación y la apropiación, las cuales se manifiestan a veces bajo la forma de una comicidad específica.

En referencia a los estudios de Bajtín sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Martín Barbero acomete la cuestión de la comicidad como afirmación de la otredad, fundamental en la expresión de la cultura popular medieval, y nos brinda una primera clave: todos participan de los festejos y los ritos cómicos de los carnavales durante los cuales la única ley es la de la libertad con risas y burlas que atañen tanto a los demás como a sí mismo. En esa época, los espectáculos populares que tienen lugar en las plazas públicas, espacio propio del pueblo y se presentan bajo la forma de la sátira, del sarcasmo, de la exageración grotesca e incluso de lo obsceno, responden a exigencias específicas.

Frente a la coacción ejercida por la Iglesia de ese entonces, la risa y la exageración carnavalescas son los únicos medios para resistir la censura y el mundo de la seriedad. En efecto, el pueblo se enfrenta a la omnipotente racionalidad de la cultura eclesiástica oficial de ese entonces, sus discriminaciones tajantes y maniqueístas, su valoración de lo “superior”, su dogmatismo que niega valor a lo que no encaja en sus marcos y sus consecuentes prohibiciones.

En contrapunto a la valoración exclusiva de lo espiritual, esas manifestaciones culturales reivindican la libertad de lo físico, lo orgánico, y lo material. Se busca afirmar la realidad del “cuerpo-mundo” y así, manifestar la legitimidad y el derecho a existir de la corporeidad cuya comunicación con el mundo pasa por sus distintas aperturas físicas, incluso las juzgadas innombrables y escabrosas desde la perspectiva de la Iglesia católica. Ese

mundo al revés, así valorado mediante un “realismo grotesco” que tiende a “degradar, corporizar y vulgarizar”, niega y resucita a la vez en tanto lo bajo representa la tierra considerada en sus dos dimensiones de absorción y nacimiento (Bajtín.1994.:25 y ss).

Ese cómico popular obsceno es a veces juzgado como resultado de carencias e indigno de ser valorado por los espíritus cultos; sin embargo, los análisis desarrollados muestran que esta expresión “popular” no procede de una naturaleza supuestamente endógena que impida al pueblo sentir, experimentar y manifestarse en forma distinta. A la inversa, esa forma cultural constituye para él un medio propio para construir un espacio de hegemonía y redescubrir su verdadera esencia de ser completo. Que este medio exista en forma totalmente consciente y asumida o surja espontáneamente no le quita su función de medio activo para aflojar o corregir, esto es, resistir.

Siguiendo esta línea argumental, lejos de ver en la ordinarietà manifestada en esas prácticas artísticas la prueba de una esencia deficitaria, elegimos considerarla una capacidad creativa dentro de las condiciones objetivas a las que está sometido el pueblo en ese contexto. Volvemos, de este modo, a la noción, referida en el capítulo I, de necesidad como capacidad desarrollada por Max-Neef. Desde esta perspectiva, esa expresión artística popular constituye una resistencia activa que conduce al pueblo hacia una dinámica de diálogo – aun conflictivo – en la cual conforma su otredad y asume su oposición.<sup>35</sup>

---

35 En su artículo “La performatividad de las culturas juveniles” sobre el significado de las manifestaciones de las expresiones juveniles actuales como respuesta a la exclusión, Rossana Reguillo (2004) habla de “desencuentro” entre lo que denomina la “postura instrumental” dominante en el escenario contemporáneo y la “postura desdramatizada” de los jóvenes, la cual debe ser examinada detalladamente.

La segunda clave que elegimos destacar compete a la construcción de la irrisión y el cuestionamiento mencionados. En su proceso de resistencia, el pueblo no recurre únicamente a sus propios recursos sino que integra simultáneamente las imposiciones y las prohibiciones de la dominación: recibe y reinterpreta ambos elementos en forma paródica, creativa y libertadora, mediante un trabajo tanto de memoria como de invención.

Un estilo artístico a veces considerado falto de refinamiento debido a su ausencia de matices, puede surgir en tanto oposición asumida y burlona a la opresión hegemónica y, al respecto, mencionemos brevemente un ejemplo famoso de esa ingeniosidad en la historia del teatro europeo: en el siglo XVIII, y en el marco de la competencia con la oficial Comedia Francesa de la época, temerosa de las impertinencias de las compañías italianas y del lugar que ocupan en la escena artística nativa, la monarquía prohíbe a éstas el uso de las palabras.

La reacción a esta censura no se expresa bajo la forma de una aceptación pasiva o una revuelta explícita sino que los actores italianos la utilizan reencontrándose con una forma procedente de la Grecia antigua: la pantomima, caracterizada tanto por los gestos melodramáticos como por las expresiones exageradas y “mudas”. La *commedia dell'arte*, que desarrolló ese recurso, evolucionó hasta convertirse en una forma muy compleja y codificada, enseñada en numerosas escuelas de teatro y utilizada por grandes directores reconocidos internacionalmente entre los cuales podemos citar a Giorgio Strehler y Carlo Boso.

La recepción/reorganización por parte de los sectores subalternos no existe únicamente en reacción a las normas impuestas explícitamente. La apropiación, la reescritura y la resignificación se dan también a partir del contacto con los desarrollos culturales dominantes como evidencian dos casos destacados por Martín Barbero por ser particularmente representativos de ese fenómeno.

El primer ejemplo, que comenta el autor, radica en la historia, analizada por Ginzburg en *El queso y los gusanos*, de Menocchio, molinero friulano del siglo XVI juzgado y condenado por la Inquisición. En ese entonces, la aparición de un nuevo medio de comunicación, la imprenta, permite a ese molinero agregar a sus conocimientos tradicionales, compuestos por leyendas y mitos campesinos, la lectura de las ideas y opiniones difundidas por la clase dominante. Ahora bien, éste no se contenta con recibir pasivamente esos aportes sino que “lee desviadamente”.

En su metodología “indiciaria”, como se suele denominar, que propone explicar prácticas sociales y culturales a partir del análisis de los sujetos y sus estrategias, el historiador italiano comenta que, al leer obras comunes – tales como las vidas de los santos, los libros de viaje, las crónicas, etc., – el molinero incorpora sus tradiciones orales al mismo tiempo que filtra las posiciones y los dogmas difundidos en esos textos; así, va componiendo su propia visión novedosa y original del mundo, lo cual lo lleva a importantes discrepancias con la concepción religiosa hegemónica.

Estamos frente a un proceso que mezcla a la vez la memoria y lo que Ginzburg denomina la circularidad cultural: pues “Menocchio trituraba y reelaboraba sus lecturas al margen de cualquier modo preestablecido [...] No es el libro como tal, sino el choque entre página

impresa y cultura oral lo que formaba en la cabeza de Menocchio una mezcla explosiva” (Ginzburg, 1999.:90). El molinero tiene una lectura activa y creativa e impone su marca en objetos propios del sector dominante, marca tan importante que lo conducirá a la hoguera. Retomando el enfoque de Martín Barbero, no son los medios, esto es los libros por sí mismos, los que permiten a Menocchio desarrollar sus ideas y confrontarlas con las concepciones dominantes, sino su mediación personal, el tamiz que intercala entre la página escrita y su propia reflexión.<sup>36</sup>

El segundo caso indagado por Martín Barbero compete a la España del siglo XVII, y se conoce como la literatura del cordel cuya originalidad reside en su ubicación entre lo oral y lo escrito. Los denominados pliegos del cordel consisten en pequeñas hojas que se cuelgan de cordeles en los lugares públicos, espacios de ferias y donde los ciegos copleiros cuentan y difunden historias.

En esa literatura, los (re)escritores recurren tanto a la imaginación como a la imitación invertida de obras tan famosas como las de Lope de Vega, por ejemplo. A partir de esas tramas literarias existentes, modifican los papeles de los protagonistas, imputando hazañas a bandidos y malas acciones a hombres de la alta sociedad, lo cual posibilita simultáneamente la catarsis y la denuncia de las injusticias. Así es como los valores aristocráticos de honor y caballería difundidos por los romances tradicionales se

---

<sup>36</sup> Respecto de la elaboración hecha por Menocchio, y en consonancia con la postura de García Canclini señalada más arriba (nota del mismo capítulo), Martín Barbero señala la dificultad que, leyendo a Ginzburg, podemos tener para aceptar que un hombre del pueblo, de poco nivel cultural y escasa educación, pueda construir un discurso y un planteo tan complejos; asocia este escepticismo al etnocentrismo de clase que nos acecha a todos y puede conducir a considerar al pueblo como incapaz de engendrar ideas valiosas mientras la experiencia del molinero evidencia la creatividad cultural de los sectores subalternos.

convierten en valores del pueblo que los utiliza para burlarse de los grandes, presentados como la fuente de todos los males.

Aquí, se trata de una verdadera reescritura que procede de una permeabilidad constante entre ambos sectores, el dominado y el dominante, el letrado y el no letrado, proceso circulatorio, en el que se encuentra “un nuevo modo de existencia cultural de lo popular” (Martín Barbero, 1997.:116).

Esta estrategia, combinación de tradición y modernidad, de creación e imitación, se mantendrá a lo largo del tiempo dando lugar, en el siglo XIX, a los melodramas, espectáculos populares que son “mucho menos y mucho más que teatro” (Martín Barbero, 1997.:124) en tanto que constituyen una puesta en escena reparadora: la gente de los bajos fondos, la canalla, habitualmente despreciada y discriminada por ser “mala”, se transforma en pueblo, en “buena” gente, inocente víctima de las injusticias cometidas por la hegemonía. De la oposición entre delincuentes y gente de bien pasamos a la de oprimidos y opresores.

Ahora bien, dichos melodramas tienen raíces en los espectáculos ambulantes presentados en las ferias y se ubican entre el circo y el teatro. Al llegar a América latina a través de tropas ambulantes europeas, ambos componentes constituirán un elemento importante en la construcción de la especificidad rioplatense, el circo criollo, origen del teatro popular argentino. A continuación enfocamos los procesos de mediación típicos de la cultura popular argentina.

## II. 2.2. Una especificidad argentina: del circo criollo al teatro popular

El circo criollo, enraizado en la importante llegada de compañías ambulantes procedentes de Europa, cumple un papel determinante en la conformación del teatro popular argentino actual, en particular a partir de su especificidad compuesta por la presencia simultánea de los dos siguientes elementos: por una parte, la pista, el picadero, espacio propio de los acróbatas, luchadores y payasos al igual que en los circos europeos y, por la otra, el escenario donde se actúan obras de teatro. Esta forma específicamente criolla va desarrollándose en el último cuarto del siglo XIX para convertirse, en los inicios del siglo XX, en la forma artística más difundida entre los sectores populares del Río de la Plata. (Ordaz, 1999; Ciancio, 2001)

Las tropas circenses, nos dicen Ordaz y Ciancio, instalan generalmente sus carpas en las afueras de las ciudades y, al principio, los espectáculos consisten en números tradicionales. Tempranamente, se van agregando esbozos de comedia, pantomimas a partir de los modelos conocidos y, luego, se incorporan al espectáculo los sainetes (o petipiezas) traídos de España. Entonces, estamos frente al largo proceso en el que se constituye el “género chico criollo” a partir del “género chico español”.

Este último surge en España en respuesta a las dificultades de venta de entradas de teatro consecutivas a la crisis de los finales del siglo XIX. Para paliar las pérdidas ocasionadas, se conforma el “teatro por secciones”, “por horas o por pieza”, respectivamente en términos de Ordaz (*op.cit*) y Ciancio (*op.cit*). Esta forma teatral ofrece precios muy baratos, lo que permite asegurarse un público que no está en condiciones de abonar entradas para las obras completas presentadas en los grandes teatros. Así nacen



los sainetes españoles compuestos tanto de danza, canto y relatos melodramáticos como de humor costumbrista que ponen en escena al pueblo madrileño.

Llevados al Río de la Plata, van a conocer, como sainetes criollos, un éxito duradero en los circos y teatros de barrio gracias a su humor satírico que permite incriminar la realidad urbana de la época, cuestionamiento político y social expresado también a través de los payadores, típicos artistas rioplatenses e improvisadores de coplas tanto chistosas como portadoras de cuestionamientos políticos y sociales<sup>37</sup>

La aparición en el escenario artístico del joven montevideano José Podestá cristaliza esta mezcla de géneros, esta combinación de modernidad y tradición, mediación entre la cultura europea recibida y los aportes propiamente locales, y da finalmente lugar al surgimiento del “asentamiento definitivo de la escena nativa” (Ordaz.*Op.cit.*:69). Este personaje casi mítico de la escena popular en el Río de la Plata de fines del siglo XIX permanece en la historia teatral rioplatense por dos razones: por un lado, trapequista en sus inicios, se convierte a la vez en payaso, cantante y humorista; es así como jugando con el público sabe reflejar las temáticas sociales coetáneas y logra tal éxito que termina por crear su propia compañía con sus hermanos, una de las más famosas del Río de la Plata en ese entonces. Por otro lado será el primero que instala definitivamente el drama gauchesco en el circo. En efecto si bien en 1884 se le pide a Eduardo Gutiérrez, autor de la novela folletinesca *Juan Moreira* una adaptación de su obra en forma de pantomima, es Pepe Podestá el que, en 1886, utilizando los diálogos de la novela para escribir un libreto, ofrece el primer *Juan Moreira* parlante.

---

<sup>37</sup> Pellettieri (2008) comenta que, en el siglo XX, este género chico si bien fue a veces rescatado, por ejemplo por Roberto Cossa, fue durante mucho tiempo la “oveja negra” del teatro argentino en razón de lo que se consideraba como su mal gusto y su falta de capacidad profesional.

Ahora bien, “Si el circo criollo es el lugar osmótico, el folletín gauchesco es el lugar ‘de origen’ de la mitología popular” (Martín Barbero, 1997.:184). En efecto, esta literatura popular se arraiga en el entorno rural y describe en particular al “gaucho”, personaje típico y reconocido, tanto por sus valores procedentes de la cultura española como por su capacidad de resistencia y su independencia frente a la dominación. Constatamos así nuevamente la presencia de la circulación cultural, fuente de creatividad para los sujetos.

A modo de conclusión sobre este breve recorrido europeo y argentino, reiteramos que, en este trabajo, abordamos al teatro desde esta perspectiva, esto es el potencial innovador y organizativo de los sujetos: y esto, no sólo por las características de este arte, ya señaladas en el capítulo I, sino también porque consideramos en forma prioritaria las potencialidades y capacidades de las personas para desarrollar recursos.

En efecto, los procesos descritos si bien están inscritos en la historia conciernen también a la actualidad; pensamos, a modo de ejemplo, al movimiento de teatro comunitario que actúa a menudo en lugares públicos, calles y plazas, y utiliza recursos artísticos transdisciplinarios, procedentes a la vez de la tradición y la actualidad, tanto para hacer valer su memoria identitaria como para reivindicar asuntos sociopolíticos del presente. Esta observación nos lleva a las teorías actuales sobre la cultura popular.

### **II.2.3. Elementos teóricos actuales sobre la cultura popular**

Según Cucho (1999), la noción de cultura popular está muy controvertida debido a que, por pertenecer al orden simbólico, compete al sentido y, en consecuencia, genera muchas discrepancias conceptuales. En términos generales, frente a los defensores de una cultura popular preexistente que privilegian la idea de una dicotomía lisa y llana entre

culturas totalmente separadas en su esencia, una corriente actual de pensamiento, en cambio, defiende la concepción de una realidad compleja, con entramados e interdependencias, en permanente construcción.

En esta sección, examinamos esta línea teórica que desarrolla las nociones estrechamente vinculadas de heterogeneidad, hibridación, apropiación y cultura barrial urbana basándonos no sólo en Martín Barbero, Cucho y García Canclini ya mencionados, sino también en Michel de Certeau o Claude Grignon y Jean-Claude Passeron. Concluiremos este recorrido sobre la cultura popular actual con elementos de reflexión sobre la identidad mediante el arte, con los aportes de Simon Frith.

### **II.2.3.1. Heterogeneidad e hibridación**

Todas las culturas poseen componentes heterogéneos, originales e importados, y no existe una línea divisoria infranqueable entre la popular y la dominante. Por esta razón, la primera no es ni una mera derivación e imitación empobrecida de la segunda ni una entidad totalmente autónoma. (Cucho, *op.cit*).

Ahora bien, esta heterogeneidad no consiste en el mero agrupamiento de culturas en principio separadas de toda influencia externa sino que se corresponde con una hibridación, a saber:

*“procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. A su vez cabe aclarar que las estructuras llamadas discretas fueron*

resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras”<sup>38</sup>  
(García Canclini, 2001.:14).

En ese contexto híbrido, para el autor aquí citado, lo popular consiste en un conjunto de estrategias inestables de los sectores subalternos para constituirse en medio de la dominación padecida

### **II.2.3.2. Apropiación y traducción**

Para Grignon y Passeron (1991), uno de los aspectos de la conformación de la cultura popular consiste en la doble dimensión del intercambio cultural entre dominantes y dominados: a la par de la relación de desigualdad a favor de los primeros siempre se da una construcción simbólica mediante la cual los segundos constituyen su propia cultura.

Ahora bien, ésta no debe ser reducida ni a una aceptación pasiva ni a una mera fuente de resistencia pues los sectores populares no siempre luchan culturalmente por razones ideológicas sino que todavía actúan cuando “se olvidan” de la dominación. Sus comportamientos no son nunca “puramente autónomos o puramente reactivos” (Grignon y Passeron, *ibid.*:78). Por esta razón cabe, nos dicen los autores, contemplar cómo se apropian simbólica y materialmente de los bienes de gran consumo y retraducen en su cotidianeidad lo que toman prestado de las clases dominantes.

Estas observaciones coinciden con lo que Certeau y Giard (1999) denominan el aspecto operativo de la cultura popular al considerar el consumo como forma de resistencia creativa. El usuario siempre organiza tanto su selección como su apropiación de los

---

<sup>38</sup> Las cursivas de la cita son del autor

objetos y de los espacios propuestos por la hegemonía, mediante un conjunto de operaciones realizadas en virtud de distintos objetivos y relaciones sociales. De este modo, lejos de ser un mero consumidor pasivo, se convierte en autor y sujeto activo de su cultura.

### **II.2.3.3. Cultura urbana barrial**

Las observaciones anteriores permiten explicar parcialmente la existencia (pese a la influencia hegemónica impuesta por la industria cultural que combina viejas tradiciones culturales y modelos del mercado transnacional<sup>39</sup>) de una cultura urbana popular específica cuya expresión se manifiesta particularmente en el espacio barrial (Martín Barbero, 1997; Torres Carrillo, 2001; Mayol, 1999). De ese universo específico complejo, los investigadores aquí citados coinciden en destacar los siguientes elementos:

Por un lado, la heterogeneidad debida a la diversidad de la población se articula con cierta homogeneización: el barrio es lugar de reconocimiento y como tal favorece la construcción de un nosotros que permite afirmarse frente al espacio urbano más amplio. Por el otro, esa identidad colectiva se caracteriza también por una combatividad a través de formas asociativas claves cuya primera motivación suele consistir en el acceso a servicios básicos pero se transforma a menudo en un proyecto social más amplio. Antes que una mera agrupación geográfica de personas reunidas, el barrio es un espacio simbólico endógeno constituido por el punto de vista de los propios actores.

Ahora bien, según García Canclini (1997), las poblaciones urbanas articulan su patrimonio tradicional con sus imaginarios en función de sus disposiciones subjetivas y sus

---

<sup>39</sup> Sobre la capacidad de incorporación del capital y sus consecuencias, se puede ver también a Coraggio (.2005:17 y siguientes) y Meda (1999.:395).

relaciones sociales; éste, que se acumula y apropia en forma desigual al igual que el capital simbólico bourdiano, corresponde a las disputas simbólicas entre los diferentes grupos. Por tanto:

“la estructura y la propiedad de los medios de producción y comunicación cultural deben ser analizados como parte de los dispositivos por medio de los cuales se conforman los patrimonios compartidos y también las divisiones entre los patrimonios de unos y otros sectores de la ciudad” (García Canclini, *op.cit.*: 94).

Tal como la entendemos, esta última afirmación implica que, desde una perspectiva transformadora solidaria e igualitaria, no basta con reapropiarse concretamente los medios de producción cultural basándose únicamente en el derecho de todos a tenerlos (el por qué de tal apropiación) sino que es preciso también reflexionar detenida y conceptualmente sobre el proyecto y el sentido que se articulan con ella (su cómo y su para qué).

#### **II.2.3.4. Arte popular e identidad**

Ya hemos señalado el proceso identitario vinculado tanto a la práctica teatral como a la cultura popular<sup>40</sup> y nos detendremos más sobre este tema siguiendo a Simon Frith (2003) cuya línea argumentativa básicamente centrada en la música popular puede aplicarse al campo teatral.

Para este autor, los grupos sociales no se dedican a prácticas artísticas sosteniéndose en valores previamente establecidos y constitutivos, sino que, a la inversa, a través de éstas y del ejercicio de su juicio estético se auto-reconocen como grupo específico. Una obra

---

<sup>40</sup> La cultura es “simultáneamente la fábrica y el refugio de la identidad (Bauman. 2002.:51 y ss).

musical no refleja a la gente que la compone o practica sino que “produce” a quienes la crean pues la experiencia artística describe el proceso permanente de construcción del yo. Por esta razón, la música popular crea a las personas que la practican como “red de identidades”.

Además, en una obra artística, está básicamente en juego la idea de la “verdad”, de norma estética, por eso, la distinción entre cultura alta y popular no procede de la existencia de formas artísticas distintas en su esencia, no atañe a objetos sino a percepciones y no es más que una división en categorías distintas originada en la voluntad de objetivar al arte. Partiendo de que el arte “elevado”, en términos de Frith, era una expresión individual, una propiedad privada, cuyo efecto inmediato no debía distorsionarse a causa de las exigencias contextuales, la burguesía decimonónica quiso mantener su significado tradicional y le dio un carácter trascendente, intemporal y asocial. Se enfatizaron el espacio y la estructura en detrimento del tiempo, la inmediatez y la emoción.

Se distinguieron, por un lado, la literatura, la pintura y la escultura, las bellas artes, espaciales, cuyo valor es un objeto o un texto e implican una lectura “objetiva”, “desapegada”; por el otro, la danza, la música y el teatro, artes interpretativas, temporales, cuya lectura es subjetiva e inmediata y cuyo valor es momentáneo en tanto que consiste en un proceso. En el primer caso, el significado artístico proviene de los valores formales de la obra, en el segundo, coincide con las cualidades retóricas de la obra.

Ahora bien, según el autor, tanto las bellas artes como las artes interpretativas se inscriben a la vez en el tiempo y el espacio, y la articulación entre ambos se hace

mediante lo que denomina la narrativa, esto es la interpretación. Entonces, esta división no expresa nada más que “diferentes enfoques [...], distintos modos de expresar ‘la experiencia estética’, distintos supuestos sobre lo que es artísticamente valioso o significativo” (Frith, 2003.:196). Si volvemos ahora a la práctica teatral, tampoco consideramos que las exigencias contextuales que menciona Frith son distorsiones; a la inversa, hacen surgir al teatro, en particular al teatro popular, y son parcialmente constitutivas de su conformación.

Finalmente, rescatamos el valor de transmisión y aprendizaje que señala Frith. Además de ser móvil, la identidad es un ideal, una proyección de los deseos de identidad, por eso, al elegir y escuchar distintos estilos de música (y teatro), el auditor (y espectador) experimenta en su imaginario tanto la democracia como el deseo. La identidad musical (y teatral) es simultáneamente una experiencia real y una experiencia del orden de la fantasía y la imaginación.

Este aspecto hace también del teatro una propuesta transformadora pues al igual que la música:

“construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos. Esta fusión de la fantasía imaginativa y la práctica corporal marca también la integración de la estética y la ética” (Frith.2003.:212).

Antes de abordar la última parte de este capítulo, concluiremos esas observaciones sobre la cultura popular insistiendo en que nos parecen clave en la manera de abordar un trabajo teatral con aspiración emancipatoria en los sectores marginados. Es esencial tener



en cuenta esas heterogeneidades, hibridaciones e identidades evolutivas en todos los niveles pues también forman parte de la innovación enriquecedora que pueden manifestar los participantes apropiándose y escribiendo a partir de su creatividad e imaginario propios.

Enfatizar tanto una memoria como un futuro colectivos no es incompatible con una diversidad que, parafraseando las observaciones de Topalov acerca del poder (1.c.), si bien puede enfrentar posibilita también uniones portadoras de nuevas identidades. Refiriéndonos a lo desarrollado hasta ahora, pensamos que es necesario no sólo permitir sino también estimular a los participantes de las actividades teatrales para que lean “desviadamente” y construyan sus subjetividades “rebeldes”, cuestión sobre la cual volveremos en el siguiente capítulo.

### **II.3. Teatro y pueblo: Bertolt Brecht y Augusto Boal**

No podemos concluir este capítulo sin mencionar a dos grandes figuras del teatro dirigido a la liberación del pueblo: por un lado, Bertolt Brecht, dramaturgo y director teatral explícitamente marxista, promotor del teatro dialéctico y, por el otro, Augusto Boal con su poética del teatro del oprimido, inspirada según sus declaraciones en las teorías de Paulo Freire.<sup>41</sup>

Si bien no son los únicos protagonistas del teatro como lugar de resistencia y lucha social, ambos influyeron considerablemente en la concepción de este género. Mientras que la estética de Brecht tuvo y sigue teniendo un impacto considerable en el campo teatral internacional – hubo un antes y un después de Brecht –, el método de Boal se practica en

---

<sup>41</sup> Boal expresa claramente la influencia que tuvo Freire sobre su trabajo en una entrevista dada a Flavia Torricelli (1998)

numerosos lugares tanto europeos como latinoamericanos. A continuación presentamos, a largos trazos, ambas propuestas con el fin de indagar lo que podemos rescatar y/o interrogar de dichas teorías desde nuestra perspectiva.

### **II.3.1. Bertolt Brecht y el “efecto de distanciamiento”**

Brecht (1972) afirma claramente que el teatro compete al interés público y su función es colaborar en la transformación de la sociedad. En efecto, el ser humano no es inmutable sino siempre en proceso al igual que su entorno. Puede cambiar el curso de la historia por sus acciones, las cuales, sin embargo, están condicionadas por las realidades objetivas cuyas contradicciones y fuerzas antagónicas operan tanto en el plano económico como social y político.

Ahora bien, “el teatro tal como lo encontramos, muestra la estructura de la sociedad (reproducida allí sobre la escena) como algo no influenciable por obra de la sociedad (presente en la sala)” (Brecht, *op.cit.*:77)<sup>42</sup>. Entonces, en la obra teatral, es imprescindible expresar el carácter relativo y efímero de cada una de las épocas contempladas. Por ende, no se debe contemplar sólo al individuo sino enfatizar las relaciones entre las acciones y los procesos que suceden dentro de grupos histórica y socialmente determinados.

Se puede lograr esto – afirma Brecht – únicamente mediante la creación de una nueva estética y práctica teatral. Así crea lo que, en un primer momento, denomina el teatro épico: con esta palabra, se propone hacer hincapié en la narración distanciada que permite evitar la implicación emocional. Luego, por encontrar este término demasiado

---

<sup>42</sup> Los paréntesis son del autor

impreciso y portador de confusión, lo cambia por “dramática dialéctica”, insistiendo en la actitud crítica que deben tener los actores y los espectadores.

Con su propuesta tanto estética como política, Brecht considera necesario alejarse de la *mimesis* aristotélica que permite a los espectadores dar libre curso a la identificación, la compasión y el miedo. Mediante este proceso se obtiene la purificación (*catarsis*) del espectador, el cual, presa de fuertes emociones, no activa su juicio crítico. En cambio, la estética brechtiana descansa en el “efecto de distanciamiento” (*verfremdungseffekt*) que “permite reconocer los objetos, haciendo al mismo tiempo que dichos objetos aparezcan como algo *extraño*”<sup>43</sup> (Brecht, *op.cit.*:81). En efecto, únicamente la distancia tomada respecto de los acontecimientos relatados y de los personajes representados posibilita que ambos tomen un tinte “insólito”.

Este alejamiento da lugar a una desnaturalización de los hechos presentados y permite considerar factibles los cambios sociales. Brecht quiere suprimir de la representación la empatía brindada por la actuación de actores que encarnan totalmente sus personajes, reemplazándola por una mirada crítica. Ésta última convierte al espectador, hasta ahora “hipnotizado”, dormido y que sufre pasivamente emociones e identificaciones, en “colaborador” que produce: el espectador se despierta, toma conciencia de la realidad cambiante y puede activar una postura reflexiva y dialéctica, esto es, una actitud política<sup>44</sup>. Llegamos así, según el mismo autor, a un espectador moderno cuyo único objetivo es que el teatro le brinde una visión suficientemente clara para que pueda reconstruir el sentido de la realidad.

---

<sup>43</sup> Las cursivas son del autor

<sup>44</sup> Para Augusto Boal, en este sentido, el teatro de Brecht es pura y simplemente una “poética marxista” (Boal.1982:199).

Concluiremos esta breve reseña por un aspecto destacado por Brecht: la función didáctica del teatro no impide que el espectador pueda entretenerse mediante la representación teatral. Con el curso del tiempo, la noción de placer en el teatro se vuelve fundamental en Brecht quien – luego de tener un juicio despreciativo sobre el reino de lo agradable contraponiéndolo al campo de lo didáctico – afirma su voluntad de instalarse plenamente en él. El poder de distracción que posee el hecho teatral es, a sus ojos, una función noble que no necesita justificaciones<sup>45</sup>. En su objetivo de transformaciones sociales, el teatro debe ponerse al servicio de los trabajadores con condiciones de vida difíciles dándole un entretenimiento “útil”.

En efecto, para Brecht, uno de los placeres propios de la sociedad está constituido por la posibilidad conciente de intervención que tenemos y, al respecto, este autor plantea un problema esencial, a saber, la posibilidad de que el pueblo no entienda y no acepte fácilmente esta forma de entretenimiento. En este caso, cabe encontrar sus necesidades así como las modalidades de su satisfacción. Esta aseveración remite a las cuestiones de motivación, de participación y de deseo que estudiaremos más adelante respecto de las prácticas teatrales y en las que el placer desempeña un papel fundamental.

### **II.3.2. Augusto Boal y el teatro del oprimido**

Con el teatro brechtiano estamos ante un espectador que reflexiona y toma conciencia de la realidad gracias a la representación que se desarrolla en el escenario. Con respecto a esta propuesta, Boal (1982) da un paso más. En efecto, con su método, el mismo espectador no sólo participa hasta cambiar el curso de la acción o las escenas propuestas cumpliendo su propio papel sino que a su vez se convierte en actor. Ahí, Boal se distingue

---

<sup>45</sup> Brecht siempre reconoció la enseñanza que le brindó el hecho de haber trabajado con Kart Valentin; éste, cómico famoso en la Alemania de los años 20, actor popular y autor de monólogos y espectáculos satíricos, era conocido como “el clown metafísico” en el ámbito intelectual munichense.

abiertamente tanto de Aristóteles como de Brecht afirmando que si el primero desarrolla una política coercitiva, el segundo plantea una poética de las vanguardias en un momento que permite pensar en transformaciones mientras él propone una poética de liberación.

Al introducir su poética, Boal enuncia que todo teatro constituye un arma, en contra o a favor del oprimido, y afirma la imperiosa necesidad de inventar las formas teatrales que permitan conquistar los medios de producción teatral. Todos, actores profesionales y provisorios, deben actuar en un plano de igualdad con vistas a superar las barreras impuestas por la clase dominante y se trata de ensayar la revolución: dicho ensayo prepara al oprimido para una actitud activa en la realidad misma.

Con el transcurso del tiempo, la poética del oprimido pasa por distintas etapas entre las cuales, podemos citar, al teatro periodístico, al teatro invisible, al teatro foro, o aún al teatro juicio, pero todas esas formas tienen como objetivo “quebrar la opresión”. Este propósito no necesita una técnica particular, ni habilidades o conocimientos teatrales específicos sino el descubrimiento de que los límites emocionales, perceptivos y expresivos de cada uno pueden superarse.

Al respecto, el autor parte del principio de que “cada ser humano crea su propio personaje en la vida real” y “la rigidez de cada ser humano es el personaje que cada uno se crea para sí mismo” (Boal, *op.cit.*:68). Entonces se trata de liberarlo de los mecanismos que imposibilitan su acción, y para llevar a cabo su propuesta, Boal crea su propio método basado en una serie de ejercicios dirigidos a este fin; ahora bien, como el cuerpo es el primer instrumento que el actor tiene a disposición la primera etapa resulta ser entonces un conocimiento del cuerpo. Además, existe un elemento fundamental para este método: si bien el pueblo no siempre posee el dominio del lenguaje “dominante”, se maneja con

una multiplicidad de lenguajes y códigos distintos, que se deben tener en cuenta y utilizar para llegar hasta él.

### **II.3.3. Reflexiones sobre ambas propuestas**

En primer lugar, no se puede eludir el contexto histórico, social y político en el que se ubica cada uno de los autores presentados. Brecht redacta la mayor parte de sus textos a partir de los años 30 y hasta su muerte ocurrida en 1955, en una época en la que se enfrentan por un lado las ideas marxistas todavía muy vigentes y, por el otro, la concepción de trabajo de los treinta gloriosos<sup>46</sup>. Esto equivale a decir que el oprimido del que habla el autor – si bien éste escribe también a veces específicamente en contra el fascismo – coincide a menudo con el trabajador fordista explotado y “alienado” en las fábricas y cuya forma esencial de reivindicación se encuentra en los sindicatos obreros. En otros términos, se trata de la clase proletaria. Además el propósito de este autor no es proponer al pueblo una práctica del teatro sino acercarse al mismo mediante la obra teatral. La distinción no es menor.

En cuanto a Augusto Boal, empieza a desarrollar el teatro popular a finales de los 50 con el teatro Arena; sin embargo, el método específico de su poética del oprimido – la cual, a la inversa de la propuesta brechtiana, tiene como eje principal el hacer actuar a todos – se inscribe en el marco específico de las dictaduras militares: primero la brasileña en los años 60 y luego la argentina de los `70.

Ahora bien, hoy en día, la opresión se manifiesta en forma diferente y lo hace específicamente mediante la exclusión social. La situación desastrosa que afecta a la

---

<sup>46</sup> Recordamos que se denomina así al período de aproximadamente 30 años (1945-1973) en el que varios países tuvieron un crecimiento económico muy fuerte gracias, en particular, a la combinación del keynesianismo y del fordismo.

población de los barrios marginados del conurbano bonaerense es también el resultado de la “democracia” de los años '90<sup>47</sup>. Además, la mayoría ni siquiera se encuentra explotada por un empleador dentro de un marco laboral regulado: no tiene un trabajo, hace “changas” o es cuentapropista.

Entonces, nos planteamos las siguientes preguntas: ¿las modalidades y los objetivos de la práctica teatral con vistas a la emancipación, deben ser siempre idénticos? ¿Los medios de producción teatral deben – o pueden – cambiar? La respuesta de Boal (2002) a esta pregunta es muy explícita cuando declara que, al trabajar en Portugal y Francia, si bien sigue encontrando víctimas afectadas por los mismos sufrimientos que en América latina, descubre también sujetos oprimidos distintamente, lo cual lo lleva a modificar sus enfoques de trabajo.

Compartimos la idea de que con las épocas y los lugares las formas de opresión cambian y siempre debemos reajustarnos a las nuevas situaciones. Por ende, una práctica artística con pretensión emancipatoria transgeneracional, aunque tome de las prácticas anteriormente mencionadas, debe activar medios y recursos específicamente adaptados al contexto actual. Como lo subraya Sousa Santos (2006, 15):

“Nuestra situación es algo compleja: podemos afirmar que tenemos problemas modernos para los cuales no tenemos soluciones modernas. Y esto da a nuestro tiempo el carácter de transición: tenemos que hacer un esfuerzo muy exigente para reinventar la emancipación social”

---

<sup>47</sup> Respecto de las democracias actuales, Boaventura de Sousa Santos habla de “sociedades políticamente democráticas pero socialmente fascistas” (de Sousa Santos, 2006.:76).

En segundo lugar, queremos destacar un elemento común a ambos autores y consiste en que trabajan para el pueblo pero que sus desarrollos tanto teóricos como prácticos no se dan desde el pueblo. Por supuesto, esto no quita ni la fuerza ni la relevancia indudable de su obra y sus aportes. Simplemente, queremos plantear la siguiente pregunta: ¿qué puede ocurrir si los sectores populares idean, conceptualizan, dirigen y actúan sus propias obras artísticas desde las organizaciones sociales que conforman?

“Soy alguien que siempre trabajó por el teatro popular, que hizo teatro para el pueblo. Ahora bien, yo mismo no soy pueblo, no soy un proletario. Nunca tuve hambre; cuando tenía encontré el dinero para alimentarme; nunca tuve serios problemas de salud. No. Soy un pequeño burgués de la *middle class* [...] Muestro a los proletarios, a las mujeres, a los campesinos mis técnicas...mi visión, pero mi visión sola no sustituirá su voluntad de liberarse” (Boal, 1982.:238).

Entonces, la cuestión es saber cómo hacemos para que se desarrolle esta voluntad de liberación. Si el objetivo es que los sectores populares sean los iniciadores y los dueños de su propio arte y de ahí, los transmisores de un patrimonio cultural más amplio dentro de (y mediante) esta cultura popular urbana heterogénea e híbrida que mencionamos más arriba, entonces, se presenta un interrogante adicional: ¿con qué criterios se debe encarar la actividad teatral?

En tercer lugar, queremos abordar dos contradicciones que, a nuestros ojos, conlleva el texto de Boal (1982). La primera consiste en que, por un lado, el autor afirma la innecesidad de la técnica teatral para lograr sus objetivos pero, por el otro, insiste en el trabajo de conocimiento del cuerpo imprescindible y previo a toda actividad teatral posterior. Coincidimos completamente con el segundo elemento de su aseveración. Pero



entonces, ¿qué entiende por técnica teatral? ¿Cómo se obtiene este conocimiento del cuerpo? Los profesionales del teatro suelen coincidir en que representa un trabajo de largo aliento mediante una sucesión de ejercicios que aluden a un descubrimiento de nuestras posibilidades tanto físicas como afectivas. Al conjunto de este aprendizaje, llamamos técnica. Insistiremos más adelante sobre la necesidad de tener en cuenta esos parámetros y la noción de tiempo.

La segunda contradicción remite al problema del texto literario que, en el contexto de las poblaciones socioeconómicamente vulnerables se desprecia a menudo en provecho del teatro de improvisaciones. Boal, que se considera “dicotomizado”, elabora una poética del oprimido con las características ya mencionadas a la vez que, como señala, escribe obras para el ámbito teatral profesional y comenta la importancia del teatro-obra, el teatro literatura como testimonio, considerando también quién origina la escritura. Entonces, ¿el testimonio no puede ser dado directamente por las poblaciones involucradas por medio de la enseñanza de la escritura dramática?

Es cierto que, en su marco del teatro del oprimido, antes que crear espectáculos para un público ajeno, el objetivo de Boal es romper la opresión. Sin embargo, no consideramos ambos enfoques incompatibles sino al contrario, en la medida en que, ya lo enunciamos, el acceso al aprendizaje que conlleva la presentación de una creación artística forma parte de los medios posibles para lograr tal objetivo. Entonces, en respuesta a las últimas preguntas que planteamos remitimos a la relación del teatro con la emancipación, la cual examinamos a continuación.

### Capítulo III. Teatro y emancipación: Condiciones propicias

“L'autonomie est bien l'apanage du sujet de droit ; mais c'est la vulnérabilité qui fait que l'autonomie reste une condition de possibilité que la pratique judiciaire transforme en tâche. Parce que l'homme est par hypothèse autonome, il doit le devenir.” Paul Ricoeur (1997)<sup>48</sup>

Las observaciones desarrolladas en los capítulos anteriores nos permitieron destacar algunas de las especificidades del hecho teatral y su vínculo tanto con la cultura popular como con la emancipación. En la introducción, hemos señalado que entendemos por ser humano social emancipado a un sujeto que ha logrado adquirir criterios propios con vistas a defender una calidad de vida éticamente aceptable para todos y libremente elegida. Esta capacidad reflexiva implica que pueda participar de un espacio democrático y público, lo que no puede ocurrir sin un aprendizaje sostenido.

Ahora bien, por un lado, no se debe atribuir a la práctica teatral poderes que no posee; ésta, por sí sola, no basta para generar procesos emancipatorios susceptibles de contribuir a la construcción de actores de la economía social. Para ello, son necesarias condiciones propicias, esto es enfoques educativos y participativos que necesitan ser reflexionados detenidamente.

---

<sup>48</sup> “La autonomía es el patrimonio del sujeto de derecho; pero la vulnerabilidad hace que la autonomía siga siendo una condición de posibilidad que la práctica judicial transforma en tarea. Puesto que el hombre es por hipótesis autónomo, debe llegar a serlo”

Por el otro, en tanto que nos ubicamos en el marco específico de las organizaciones sociales barriales, nos parece importante, previamente, interrogarnos sobre lo que puede permitir que éstas sean espacios de construcción de un sujeto histórico autónomo. En efecto, esos actores sociales están con frecuencia considerados como “portadores de una potencialidad autonómica sobre la que podría fundarse un nuevo proyecto social” (Thwaites Rey. 2004.:17). Es más, ellos mismos expresan con frecuencia su apuesta a la autonomía, la cual consideramos que se realiza a través de una construcción tanto conciente y colectiva como progresiva.

La existencia de actividades teatrales en organizaciones sociales actuales contrahegemónicas implica reflexionar sobre el papel y el lugar que las segundas pueden otorgar a las primeras en la búsqueda de procesos autónomos; dicho de otro modo, es importante interrogarse sobre el vínculo entre lo artístico y lo político en este marco específico.

Al introducir este capítulo, hemos destacado las nociones de educación, participación y movimientos sociales, en relación con la conformación progresiva de un sujeto histórico. A continuación, nos dedicaremos al estudio tanto del conjunto de esos elementos como de su articulación, examinando lo que podemos rescatar de las distintas conceptualizaciones teóricas para nuestro enfoque.

### **III.1. Algunos desafíos de las organizaciones sociales**

Antes de examinar la especificidad del carácter político de esos actores sociales en relación con la conformación de un sujeto histórico y de los tiempos que ella requiere, haremos referencia al contexto histórico en el que surgieron, lo que nos permitirá mejor entender sus desafíos.

### III.1.1. Previamente, una visión histórica: la economía-mundo

Ubicándose en el escenario de lo que llaman la economía-mundo o el sistema mundial del capitalismo histórico, Arrighi, Hopkins y Wallerstein (1999) estudian los “movimientos antisistémicos”. Los primeros, surgidos en el siglo XIX y actualmente designados como movimientos tradicionales, tienen en común ser organizaciones formales cuyo reto consiste en tomar el poder, siendo el Estado, en esa época, la clave política fundamental.

Ahora bien, la llegada al poder de ciertos de ellos si bien estimula los movimientos posteriores deja también la sensación de una “revolución inacabada” y se vuelve fuente de desilusiones, entre otras razones porque no se da una verdadera redistribución de la riqueza sino que están favorecidas las clases medias o “elite burocrática”. En ese contexto, las organizaciones tradicionales son acusadas de “debilidad, corrupción, connivencia, negligencia y arrogancia” (Arrighi, Hopkins y Wallerstein. *Op. cit.*:87)<sup>49</sup>.

El nuevo diseño ideológico generado por el escepticismo dominante se traduce en el surgimiento de los “nuevos movimientos sociales”, denominados así por oposición con los tradicionales, que comparten características pues marcan la oposición nueva izquierda *versus* vieja izquierda, representan tanto la contradicción capital/trabajo como sociedad civil/Estado y apuntan, no sólo estructural sino ideológicamente, a la igualdad social. Pese a esos rasgos similares, no tienen raíces y efectos comunes, actúan dentro de un escenario de acción “polimórfico, amplio y desafiante” y constituyen “un desordenado terreno-en-formación” (Arrighi, Hopkins y Wallerstein. *Ibid.*:113).

---

<sup>49</sup> Respecto de la cuestión del Estado como instancia política clave en el marco actual de la globalización, para Marc Abélès, la transformación profunda que caracteriza las sociedades contemporáneas se corresponde con una aprehensión distinta de lo político: “Lo que es central, a mi juicio, es este desplazamiento de lo político que puede o no traducirse en una reorganización del campo institucional, pero que de todo modo no debería reducirse a ésta” (Abélès, 2008.:59)

### **III.1.2. Avanzar en lo social y lo político**

Una amplia literatura se interroga sobre ese campo que por su carácter “polimórfico” y evolutivo se resiste a ser considerado como una totalidad unívoca. Pese a esta heterogeneidad, se buscan sus especificidades en tanto que representa una manifestación contemporánea de la oposición al sistema hegemónica, y se indaga la naturaleza de su carácter político y social enfocando, desde esta perspectiva, los resultados de sus prácticas. Una de las cuestiones planteadas es conocer en qué medida y cómo pueden constituir lugares de constitución de nuevos sujetos políticos, y se subraya su tendencia a desarrollar nuevos vínculos sociales generados por nuevas formas de acción y organización que incluye la participación colectiva (Palomino, 2005; Jelin, 1989).

Reflexionar sobre un actuar emancipador, novedoso y creativo lleva también a varios autores a interrogarse sobre la cuestión de la desinstitucionalización como negación de las instituciones coercitivas impuestas y cristalizadas por el sistema capitalista (Sopransi y Veloso, 2004). Esta indagación acarrea necesariamente la cuestión de la articulación, a lo largo del tiempo, entre los objetivos y las prácticas desarrolladas en el marco de economías alternativas pues, además de la luz que aporta al respecto el análisis sistémico resumido más arriba, debemos reconocer, junto con Sousa Santos (2003.:269) que: “El debate sobre las relaciones entre las organizaciones adscritas al tercer sector indicó la dificultad de alcanzar una coherencia mínima entre el universalismo de sus objetivos y las escalas de su acción y de su organización.”

#### **III.1.2.1. Para la construcción del nuevo sujeto histórico**

Para François Houtart (2007), por un lado, el sujeto histórico es el instrumento privilegiado de la emancipación humana; por el otro, una de las particularidades de los nuevos movimientos sociales reside en que se extienden al conjunto de los grupos sociales

subalternos: son actores tanto populares y democráticos como plurales y multipolares los que pueden constituir el “nuevo” sujeto histórico. Ahora bien, en consonancia con la afirmación de Sousa Santos citada arriba, el autor subraya que, en el desarrollo de éstos, la institucionalización constituye una dialéctica permanente entre fines y organizaciones.

Entonces, es necesario que esos actores desplieguen, a través de un análisis riguroso de la realidad, su capacidad de crítica interna y una conciencia colectiva; para abrirse a nuevas hipótesis deben basarse en una ética no dogmática considerando saberes no monopólicos sino compartidos. En este proceso, están en juego tanto el tiempo como la subjetividad, pues “el compromiso es un acto social caracterizado por un elemento afectivo importante, e incluso, central” (Houtart, *op.cit*)

Pérez Lara (2000a; 2000b) define al sujeto histórico como la articulación de nuevos sujetos específicos individuales y colectivos que excluye o desconstituye al viejo sujeto existente por medio de una preparación consciente y asumida. Esto implica tener en cuenta el conjunto de las experiencias acumuladas, a partir de la microestructura de la sociedad y a través de procesos intersubjetivos de formación dirigidos a la renovación de los paradigmas socio-culturales.

La mención de la intersubjetividad nos lleva a tener en cuenta otro aspecto: en efecto, junto con Przeworski, consideramos que las relaciones sociales son tanto estructurantes como estructuradas por los comportamientos individuales que nunca están totalmente determinados: “no podemos esperar que los macromodelos puedan predecir los detalles del microcomportamiento” (Przeworski.1982.:97). En tanto que en ese proceso relacional están en juego lo individual y lo colectivo, lo micro y lo macro, nos parece fundamental

contemplar también las modalidades de un poder que no se ejerce únicamente desde “arriba” sino que atraviesa la cotidianeidad de los actores sociales.

### III.1.2.2. Enfrentar las relaciones sociales como relaciones de poder

Al principio de este trabajo (I.3), siguiendo a Arendt, hemos recordado el sentido original de la palabra política que, en la época de los griegos, remite a la organización de los ciudadanos<sup>50</sup>, y hemos aclarado que tal es el sentido que damos aquí al concepto de lo político. Además, en este mismo capítulo, hemos considerado la transformación de los movimientos denominados antisistémicos. Por ambas razones, al hablar del carácter político de los nuevos movimientos sociales no entendemos una lucha por el poder que los enfrenta al Estado. Ello no significa que no estén en juego relaciones de poder entre ellos y éste sino que las mismas se dan también *entre los sujetos* cuyas prácticas sociopolíticas se encuentran atravesadas por “pulsiones” de poder, en términos de Thwaites Rey (2004).

Desde el análisis propuesto por Michel Foucault (1992) acerca de la *Microfísica del poder* y sobre el cual volveremos, sabemos que el concepto de poder no remite únicamente a la cuestión del edificio jurídico de la soberanía, no viene sólo de arriba sino que tenemos que examinarlo en su forma “ascendente”. Entonces, entendemos que apuntar a nuevas relaciones sociales implica encarar las cuestiones del poder *dentro* de las organizaciones, y *entre* los propios miembros de las mismas.

---

<sup>50</sup> Mabel Thwaites Rey (2004), recuerda que cuando se habla de política, se suele hablar del poder relativo a la autoridad del Estado y su contracara, esto es, las oposiciones al mismo y las voluntades de alternativas al capitalismo. Ahora bien, afirma esta autora, cabe no considerar la política únicamente desde el Estado y volver a su sentido original vinculado con la *polis*, esto es el de organización de un colectivo de seres humanos, siendo política, toda forma de organización que define las pautas de interacción de una comunidad.

De acuerdo con lo desarrollado, no caer en la trampa de la cristalización y seguir el camino de un nuevo orden social hace necesaria, por parte de los movimientos sociales, una auto-vigilancia relativa a las relaciones intersubjetivas y los juegos de poder que los atraviesan y deben ser contemplados ejerciendo permanentemente su conciencia crítica.

En ese proceso de construcción, pensamos que puede aportar la microestructura de un grupo teatral: por su naturaleza misma, al ser una acción en el sentido arendtiano, este arte articula lo individual y lo colectivo con microcomportamientos no totalmente determinados por el lineamiento de un macromodelo (en este caso, una organización social) y permite por su trabajo creativo que los sujetos desarrollen su juicio crítico.

Rescatamos:

“la importancia de la cultura, en tanto conjunto de las representaciones de la realidad y el papel esencial de los innumerables canales de su difusión: el arte, la música, el teatro, la poesía, la literatura, la danza. La cultura es un objetivo, pero también un medio de la emancipación humana.”(Houtart, 2007).

Ahora bien, el aprendizaje de esa construcción colectiva no se inventa de la nada y la transformación es un aprendizaje largo y distinto según los contextos y los actores involucrados.

### **III.1.2.3. Importancia de los tiempos**

Diseñar una transformación social transgeneracional supone la construcción colectiva permanente de actores que participen de un proceso a largo plazo, y el desafío consiste en planificar el desarrollo sabiendo que cada cambio requiere su tiempo propio. La transformación de la realidad va a la par con el respeto de los distintos tiempos y los



cambios culturales no se hacen al mismo ritmo que los económicos y políticos (Houtart, *op.cit*; Coraggio, 2004 y 2007).

Al contemplarse a largo plazo la transformación social, aparece entonces un concepto que, según Houtart no es ilusorio sino necesario: la utopía. Al respecto, Franz Hinkelammert (1990) nos dice, que la utopía está contenida en la “política como arte de lo posible”, esto es como examen de soluciones factibles para problemas concretos inscritos en sociedades marcadas histórica y espacialmente. Para resumir su análisis podemos decir que las plenitudes conceptualizadas tienen un carácter trascendental pero no deben confundirse con la ilusión de su realización. En efecto, hay que conocer lo imposible desde la perspectiva humana y actuar considerando el poder antes del deber, es decir, utilizando el juicio fáctico antes del ético para elaborar una sociedad realizable. Por lo tanto, “la crítica a la razón utópica no es el rechazo de lo utópico sino su conceptualización trascendental” (Hinkelammert, *op.cit.*:29).

Derivamos de esto que encarar lo posible en referencia a un bienestar imposible de alcanzar, como hace este autor, implica tener en cuenta a las sociedades tanto conceptual como temporalmente – este término entendido aquí no sólo como una historización sino también como el largo lapso que conllevan las etapas necesarias en el camino ubicado entre lo posible y lo deseado.

Refiriéndonos a esas observaciones, podemos decir que el respeto de las etapas hacia el cambio concierne también al actuar teatral. Ya señalamos (I.1.2. y II.3.3.) los ejercicios numerosos y variados que su aprendizaje requiere y los componentes no sólo físicos sino afectivos que conlleva la técnica de actuación: confianza en sí y en los otros, afirmación de personalidades, mutuo reconocimiento y respeto, intereses compartidos, etc.

Desarrollar esos aspectos es crucial para el agente que quiere *comunicarse*, transmitir y desarrollar capacidades duraderas. Es más, desde la perspectiva de un nuevo sujeto histórico dentro de la economía social, el acto teatral como espacio de emancipación necesita aún más tiempos de maduración y pone en juego enfoques educacionales específicos que examinamos en la siguiente sección.

### **III.2. Teatro y educación**

Por supuesto, no todo sujeto que esté en un proceso de emancipación aspira a cambiar la sociedad dominada por el individualismo. Además, funcionar dentro de una comunidad con lazos sociales fuertes, no implica tener y defender valores igualitarios y democráticos. Es más, siempre existieron y siguen existiendo agrupamientos que se basan en principios opuestos.

Desarrollamos a continuación algunas formas interrelacionadas de educación miradas desde nuestra perspectiva, la emancipación social tal como la definimos en la introducción (punto 1.c), esto es el desarrollo por parte de grupos sociales de pautas reflexivas independientes de los criterios impuestos. Para ello, nos apoyamos en varios autores cuyos conceptos o propuestas, aunque no específicamente dirigidos a la actividad teatral constituyen, a nuestros ojos, una base fundamental para tal práctica en los nuevos movimientos sociales.

#### **III.2.1. un aprendizaje simultáneo: teatro y solidaridad**

Desde nuestra óptica transformadora, una condición previa consiste en defender y promover valores de solidaridad, entendida como interdependencia y responsabilidad mutua que involucran a todos los hombres. En otros términos, se trata de “pensar en el ‘vector’ de la pertenencia a un mundo común, que hace de los demás un semejante, y en

los alcances de tal sentido de pertenencia” (Grassi, 2003) no considerándolo como una mera estrategia sino como la “anticipación de otra calidad deseada de los lazos sociales” (Coraggio, 2007.:30).

Hugo Assmann y Jung Mo Sung (2000) previenen contra los lenguajes colonizados y el uso reduccionista que conlleva la expresión “solidaridad con”, formulación que a menudo, nos dicen, lleva a iniciativas compensatorias. Entonces, para que la solidaridad constituya la base de otra sociedad, una educación solidaria debe apuntar a aunar profesionales formados desde la perspectiva de la “sensibilidad solidaria”, tanto innovadores como concientes de que la felicidad de todos se corresponde con la de cada uno, y el desafío es superar las limitaciones éticas condicionadas por el contexto social y cultural.

Esta tarea ética no es de uno sino de todos y hay que evitar cargarse solo el peso del mundo. Este síndrome de Atlas, en términos de los autores, nos petrifica y nos lleva a la tolerancia regresiva o imposibilismo que ya mencionamos. Entonces, es fundamental crear competencias sociales en condiciones de servir de base a la sensibilidad ética y social a menudo encubierta por los problemas de reproducción y, por tanto, implementar medios como la educación y la epistemología solidaria, que posibilitan el resolver juntos las necesidades.

Respecto del hecho teatral, esas observaciones nos remiten a nuestro desarrollo del capítulo I sobre el carácter colectivo, interactivo e interdependiente de esta actividad cuyos resultados son tanto más relevantes cuanto no se expresa la suma de actores individuales sino un nosotros con una actitud “solidaria”.

En este proceso educacional, el sujeto debe ser un aprendiz de toda la vida desarrollando tanto formas de actividades novedosas como una responsabilidad y una libertad simultáneamente individuales y colectivas. Por un lado, esta postura implica idear los mundos posibles en su capacidad de extensión y retraso, perspectiva que contempla las experiencias humanas como tiempos-espacios vivos en los que nada es inmutable y todo debe siempre ser (re)aprendido. Lo posible es un conjunto de parámetros o patrones de posibilidades y es preciso que desarrollemos nuestro imaginario con intuiciones innovadoras.

Por el otro, en este aprendizaje el vacío de valores solidarios en el que vivimos requiere de nuestra parte un “salto ético” que consiste en ascender a un estado de conciencia retomando valores no obvios en nuestra experiencia cotidiana e inscribiéndolos en acuerdos básicos; para ello, un recurso relevante es la teoría del lenguaje y de la acción comunicativa conceptualizada por Habermas. Optar por lenguajes comprensivos permite, nos dicen, avanzar en el trabajo educativo de la sensibilidad solidaria.

Respecto de la comunicación en los espacios sociales, Bauman (2005) distingue entre el espaciamento cognitivo, social, cuyos objetos son “los otros *con* los que vivimos” y el espaciamento moral cuyos objetos son “los otros *para* los que vivimos”<sup>51</sup>. En ambos, las modalidades relacionales son distintas pues el espaciamento moral, donde no interviene la razón y donde no está en juego un conocimiento “comunicable”, se deshace del espacio cognitivo, y “no es capaz de entablar una autodefensa argumentada, y mucho menos convencer a los incrédulos de que acepten sus resultados”(Bauman, *ibid.*:188-189).

---

<sup>51</sup> Las cursivas son del autor.

Ahora bien, podemos enfocar los distintos componentes puestos en juego en la técnica de actuación teatral como un esfuerzo de acción comunicativa según Habermas (1984), susceptible de superar las dificultades procedentes del espaciamento moral. En efecto, la práctica teatral, y paradoja del actor, se funda en la posibilidad de buscar y hacer aparecer los recursos totalmente subjetivos e “irrazonables” (los insumos emocionales que cada uno tiene a su disposición en su espacio moral) para articularlos con un pensamiento “comunicable” y permitir, de este modo, que aparezcan en el espacio cognitivo y social.

En este pasaje, en esta sinceridad (por expresar verdaderas emociones) controlada (por hacerlas surgir intencionalmente) se ubica la posibilidad de “crear” personajes y para ello se utilizan tanto el pensamiento y la memoria (emocional, física, etc.) como la imaginación (que encuentra las maneras de hacer surgir esos recursos). Si retomamos los términos de Assmann y Mo Sung, en este sentido también, el teatro, al juntar dos universos, dos espacios (social y moral) consiste en una “concepción elástica de los mundos posibles”, la cual, enmarcada en una “sensibilidad solidaria” nos acerca al “salto ético” ya mencionado.

### **III.2.2. Actuar desarrollando las “diferencias iguales”**

El conocimiento dominante es el occidental, el científico, monocultura que, basada en jerarquías predeterminadas, por ende abstractas, genera la desigualdad; sin embargo, frente a éste, existe también el pluricultural, ecología de los saberes (de los campesinos, de las poblaciones urbanas silenciadas, etc.) que al superar la colonización jerárquica de nuestras mentes favorece el reconocimiento de todos, contrarresta la asimetría y contribuye a la preservación de la biodiversidad. Cabe, entonces, rescatar no sólo al primero, como modalidad de representación de lo real, sino también al segundo como intervención sobre la realidad (Sousa Santos, 2006).

A partir de esta afirmación, el autor recomienda tener en cuenta simultáneamente la corriente fría del conocimiento y la caliente en tanto que ésta, su dimensión emocional, permite superar los obstáculos revelados por aquella, su faceta racional. Además, articular saberes y prácticas equivale a aceptar todos los lenguajes, buscando la comprensión y el mantenimiento de visiones distintas, de la diversidad antes que la homogeneización. Esto significa entre otras cosas que se debe legitimar el conocimiento propio y no eliminarlo por la adquisición de nuevos saberes<sup>52</sup>.

Ahora bien, en este planteo lo central es la igual importancia de la diferencia y la equidad. Por tanto, es imprescindible el reconocimiento de las “diferencias iguales” en tanto que, en el marco de los movimientos sociales, si bien algunas demandas identitarias particulares pueden ser un obstáculo para las demandas primordiales, pueden también posibilitar transformaciones sociales, en la medida en que al combinarse permiten abrirse en la lucha. Volveremos sobre este punto en la siguiente sección.

Otro aspecto fundamental de esta noción es que se equipara a redistribución igual y se debe apuntar a “un equilibrio tenso y dinámico entre diferencia y equidad, entre identidad y solidaridad, entre autonomía y cooperación, entre reconocimiento y redistribución” (Sousa Santos, 2001)<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> A modo de ejemplo concreto de la adquisición de dicha (auto)legitimidad podemos citar una anécdota mencionada por José Luis Díaz, Julia Rohatsh y Gabriela Sánchez (2006) en el marco de su investigación sobre el barrio María Elena. Un miembro del MTD- Movimiento de Trabajadores Desocupados- del mismo barrio, cuenta como durante un encuentro con estudiantes de Ciencias Sociales, a los que ellos habían recurrido para que respondieran a sus dudas, se sorprendieron mucho por todas las preguntas que les hicieron los jóvenes estudiantes. Esta situación les permitió tomar conciencia de que ellos también poseían saberes y reforzó su confianza en “las propias fuerzas, saberes y capacidades”.

<sup>53</sup> Respecto de las diferencias iguales, Monsalve y Fraguas contraponen el multiculturalismo – concepto que permitió a los teóricos estadounidenses mantener la asimetría provocando una reificación de la identidad y obstaculizando la lucha por una “redistribución económica igualitaria” – al cosmopolitismo, noción que tiene en cuenta las “múltiples identidades”. (Monsalve y Fraguas, 2001).

Articulamos esas observaciones con los análisis a los que ya nos referimos más arriba: por un lado, se observaron efectos perversos en la llegada al poder de ciertos movimientos antisistémicos tradicionales; por el otro, en relación con este primer comentario, pueden existir desfases importantes entre la universalidad de los objetivos y las prácticas desarrolladas en los movimientos alternativos contemporáneos.

Retomando el enfoque de Sousa Santos, consideramos que esos fenómenos se deben parcialmente a la colonización de las mentes por un conocimiento occidental jerárquico en tanto que está tan incorporado<sup>54</sup>, tan aplastante que afecta todos los ámbitos, hasta los menores agrupamientos con pretensiones transformadoras a favor de la igualdad y la democracia: éstos corren también el riesgo de reproducir, en cierta forma y aunque no concientemente, lo que están criticando por actuar llevados por el ejercicio de su razón indolente y metonímica, otros términos empleados por este autor para designar la aceptación pasiva de la monocultura dominante.

Si ahora volvemos al objeto de nuestro estudio, un espacio teatral inscrito en el proyecto de una organización social barrial, esta actitud perezosa tendría consecuencias directas. Pues, sumar a las acciones habituales en esos contextos (eventos públicos de protesta, creación de emprendimientos, etc.) una forma expresiva artística, no daría lugar al reconocimiento de diferencias iguales sino a la subordinación de lo artístico (y de las personas que se expresan por este medio) a pautas basadas en el “cómo debe ser” y no en la dimensión plena del hacer humano. Eso equivaldría a obstaculizar el surgimiento de varios lenguajes, de la dimensión emocional y afectiva del conocimiento, de la creación y la libertad.

---

<sup>54</sup> Al respecto, remitimos tanto a nuestra introducción con las consideraciones de Coraggio sobre la necesidad de transformar los imaginarios (punto 1.a) como a los desarrollos del capítulo anterior (II.2.1.1 y II.2.1.2) sobre la vigilancia preconizada por Martín Barbero y García Canclini respecto del etnocentrismo.

### **III.2.3. El teatro y la educación como movimiento continuo**

Los nuevos movimientos sociales son definidos a menudo en función de su estructura, organización, identidad colectiva y repertorio de movilizaciones, enfoque que pone de relieve su carácter de actores colectivos homogéneos. A la inversa, Raúl Zibechi (2006; 2005) elige concebirlos como algo que se mueve, prioriza el deslizamiento y lo móvil antes que la estructura y lo fijo, y toma como punto de partida las relaciones sociales establecidas desde abajo así como los flujos que atraviesan las organizaciones. Al hacer hincapié en la noción de proceso permanente, la capacidad para moverse, acuña el concepto de movimiento-deslizamiento fundamental para él pues pone de relieve la voluntad de las organizaciones de salir del lugar que la historia les había asignado buscando desarrollar nuevos espacios de expresión más amplios.

Este proceso conlleva un carácter auto-educativo y el autor observa también que dentro de un movimiento social así concebido todo puede posibilitar formas de acción que sean a la vez novedosas y nunca establecidas de una vez para siempre. En esta línea, la educación no tiene un marco espacio-temporal delimitado, tal como la escuela tradicional, sino que existe y se da dentro del movimiento en su conjunto. A modo de ejemplo, Zibechi destaca el Movimiento de Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST) de Brasil en el que, por un lado, la tarea educativa es esencial para la transformación social y, por el otro, la educación misma sale de su contexto habitual partiendo de la realidad cotidiana y sosteniéndose en las relaciones sociales existentes. Actuando a partir de este principio, los movimientos incluyen la educación en su lucha en contra del sistema-mundo actual y al desarrollar sus propios saberes, se vuelven más autónomos tanto frente a los Estados como al ámbito académico.



En esas maneras de aprehender la educación sin restringirla a un lugar-tiempo específico, el hecho de que el aprendizaje no sea institucionalizado supone que cada espacio y cada actividad deben desempeñar una función pedagógica de “interaprendizaje”. Esta situación puede generar contradicciones entre el movimiento y la escuela así concebida pero el desafío es que ambos logran existir juntos, pese a y con sus diferencias.

Desde nuestra perspectiva, la noción de “capacidad para moverse” es fundamental y nos confirma la interrelación existente entre la conformación de identidades colectivas posibilitadoras de cambio y una conciencia crítica desarrollada a través de un espacio educativo abarcador. En efecto, enfocamos la implementación de nuevos campos de actividad en una organización social como una ampliación de su accionar transformador (al respecto el MST nos proporciona un buen ejemplo), siguiendo en eso a los dos siguientes autores: por un lado, remitimos a la cuestión de las diferencias iguales destacada por Sousa Santos. Por el otro, Hobsbawm (2000) menciona el carácter móvil de la expresión de las identidades colectivas que pueden modificarse de acuerdo con las necesidades y transformar sus demandas primordiales.

En caso de tal modificación (o apertura), las demandas iniciales constitutivas de los movimientos no dejan de ser fundamentales pero se convierten también en punto de partida. Salvando las distancias, podríamos decir que, si se encara plenamente el aspecto emancipatorio que conlleva el espacio teatral, la demanda inicial de constituir un grupo de teatro dentro de una organización social barrial constituye también un punto de partida en tanto que puede contribuir a la ampliación del potencial político de la organización en su conjunto<sup>55</sup>. Además, como señalamos al relacionar el hecho teatral con la “acción”

---

<sup>55</sup> Respecto del vínculo entre el desarrollo de nuevas subjetividades individuales y colectivas, y prácticas transformadoras, Susana Neuhaus destaca la relevancia de “un hacer-con-el otro” en términos sociales y en

arendtiana (1.3.1), en el acontecimiento único que éste representa, lo propio del actor es dejar circular el flujo vivo entre hombres libres; entonces, antes que afirmar “dogmas” sobre lo que debe ser una obra teatral, es preciso enfatizar esta circulación, este movimiento continuo que se da tanto durante la preparación como en las funciones, e implica una flexibilidad en la elección de los contenidos.

#### **III.2.4. Actuar educándose según Paulo Freire**

Los enfoques educativos desarrollados anteriormente están en consonancia directa con la educación popular y su referente fundamental Paulo Freire cuyos aportes siguen siendo notables, en particular para nuestro estudio. En efecto, sus reflexiones remiten a interrogantes relevantes para cualquier educador que apunta a fines emancipatorios. Además, sus consideraciones tanto prácticas como teóricas coinciden con una serie de problemas concretos que afrontan los talleristas teatrales al trabajar con poblaciones socioeconómicamente vulnerables que padecen una autoestima baja y recursos educacionales escasos.

En su *Pedagogía de la esperanza* (Freire, 1993), donde se dedica a la revisión de sus propios pensamientos, el autor previene contra la confianza excesiva en el poder que posee la revelación de la realidad social pues revelar no basta para motivar la transformación y se deben considerar ambos polos en una dialéctica constante. Cabe entonces no sobrevalorar la fuerza de la educación y tampoco negarle todo valor – remitimos aquí al inicio de este capítulo y a nuestra observación relativa a las posibilidades brindadas por el acto teatral.

---

términos de proyecto futuro” lo que “alude también al papel social de cualquier profesional, a su práctica, que puede devenir praxis transformadora en tanto tome este carácter de reflexión social complejizante” (Neuhaus, 2006.:101)

La relación pedagógica entre el educador y el educando es un proceso placentero de reconocimiento del otro en tanto sujeto “capaz de conocer”: aquel contribuye a que éste se asuma como sujeto cognoscente y desde esta perspectiva Freire habla de trabajar *no sólo para sino con* el pueblo<sup>56</sup>.

En este proceso, dos peligros se presentan al educador: el primero es la “trampa populista”<sup>57</sup> que, sin embargo, puede ser evitada desafiando en permanencia a los educandos, lo que significa no separar los saberes popular y académico o técnico sino respetar los contextos culturales. En efecto, agrega Freire, tener en cuenta lo local no implica negar lo universal y aquí nos encontramos nuevamente con la combinación de lo individual/colectivo y de lo micro/macro de la que ya hablamos, en particular respecto de la práctica teatral (III.1.2.1).

El segundo es el abandono de sus utopías, concepciones o sueños necesarios para el diseño de un mundo diferente. Es importante que simultáneamente aclare su opinión y muestre las otras opciones posibles articulando lo que denomina la politicidad y directividad de la educación con la opción democrática para no obstaculizar la búsqueda y la creatividad del educando. En efecto, el proceso de transformación de la realidad implica una relación “indicotomizable” entre subjetividad y objetividad, entre la conciencia del sujeto y el mundo.

Ahora bien, soñar es pensar el inacabamiento del ser, dato cuya conciencia permite aprender que el hombre no es predeterminado, y por ende, puede actuar y superar los

---

<sup>56</sup> Respecto del conjunto de esta observación por un lado remitimos a nuestro capítulo II y a las siguientes nociones: el placer en el aprendizaje (punto II.3.1); el trabajo para o con el pueblo (II.3.3); la definición de éste (II.2.1.1). Por el otro, recordamos además que para Hinkelammert (1990) el sujeto cognoscente emerge de la capacidad reflexiva del sujeto actuante que le permite adquirir una dimensión práctica.

<sup>57</sup> Sobre este punto particular, ver también: Coraggio, 2005.:18-19

obstáculos (Freire.2005). Entonces, educar es enseñar a negociar con sus aspiraciones considerando que si bien el deseo nunca se realiza completamente, su expresión y su manejo consciente y realista pueden dar lugar a expectativas positivas así como a transformaciones concretas<sup>58</sup>.

En concordancia con esas observaciones, recordamos que el teatro, reino por excelencia de lo lúdico, la imaginación y la creatividad permanente es también una acción (*action*), de seres vivos y libres dentro de una relación de igualdad. Además, su ejercicio supone también lo que Freire denomina una lectura crítica del mundo que tiene implicaciones político-ideológicas y es previa a cualquier otro aprendizaje, en este caso, la expresión artística consciente y voluntaria; pues uno de los requisitos de la actuación es inscribirse de distintos modos en el espacio concreto donde se actúa de tal modo que se pueda conocer, reconocer, entender y expresar una variedad de personajes, esto es, leer críticamente diferentes visiones y actitudes frente al mundo.

### **III.3. Teatro y participación social**

Nos proponemos aquí reflexionar sobre lo que caracteriza la participación social estudiando no sólo su por qué y su para qué sino también su cómo que examinaremos en su forma general antes de enmarcar esta problemática en las actividades teatrales.

#### **III.3.1. Reflexión sobre la participación social**

Señala Sonia Álvarez Leguizamón (2006) que, a partir de los '60, la noción de participación fue una de las herramientas esenciales de las políticas asistencialistas de lucha contra la pobreza. Con este enfoque, se pretendía contrarrestar los efectos

---

<sup>58</sup> Cuando, Marilia Veríssimo Veronese cita la expresión “educación del deseo” utilizada por Paulo Freire, señala que: “educar presupone aceptar el deseo como legítimo, pero enseñar/aprender a manejar la imposibilidad de su completa realización” (Veríssimo Veronese.2007.:25)

provocados por la “negligencia” o la “pereza” de las poblaciones “sobrantes” a las que se atribuía la responsabilidad de su situación. En los '90, por haber cambiado la representación de la pobreza, uno de los medios declarados para conocer mejor los problemas locales fue destacar la “potencialidad” de las poblaciones deficitarias, y favorecer, de este modo una contrapartida del asistencialismo.

Al opuesto de esa postura gubernamental, Mónica Rosenfeld (2005), que investiga la articulación entre las políticas públicas y la sociedad civil, encara la participación social en su relación estrecha con la democracia y la concibe como la necesidad humana de construir con los otros<sup>59</sup>. Por ende, participar, en la medida en que hace a la conformación de actores e identidades colectivos, significa construir tanto un sentido como al sujeto social.

“La participación **social** es una relación y una práctica social política que se ‘**produce**’ en un *espacio de encuentro e intercambio entre actores* en la esfera pública y ejerce **algún tipo de incidencia** en el contexto y en los sujetos<sup>60</sup>”. (Rosenfeld.*Op.cit.*:11). Ahora bien, no es siempre una decisión racional lo que provoca el acto participativo y éste no es obligatoriamente motivado por el cálculo costo-beneficio. Entre los intereses tanto individuales como colectivos que movilizan a la gente está la posibilidad de reducir la incertidumbre identificándose de acuerdo con “expectativas socialmente construidas” (Rosenfeld, *ibid.*:14).

La resistencia a la participación tiene dos causas: el sistema dominante y el esfuerzo para reproducirse. Por un lado, las posibilidades de participar en la producción, el consumo y la

---

<sup>59</sup> Aquí, remitimos a la dimensión abarcadora de la noción de necesidades desarrollada en el capítulo I.

<sup>60</sup> Cursivas y negritas originales.

gestión de los asuntos ciudadanos no se distribuyen con equidad pues están tanto subordinadas a alternativas predeterminadas como obstaculizadas por el neoliberalismo que hipostasía el individualismo. Por el otro, la población participa en función de su percepción de la posibilidad de satisfacer o no sus necesidades. Por esta última razón, el sujeto colectivo puede desaparecer fácilmente de los ámbitos participativos o tener en ellos una actitud pasiva. En consecuencia, el problema real es menos la falta de participación que la cualidad de participación y uno de los desafíos es articular y vincular la vida cotidiana y la vida pública, luchando culturalmente por el sentido de la participación. (Coraggio, 1989)

Subraya también este autor que si la gente, a menudo decepcionada en sus expectativas, se resiste a la participación y tiene dificultades para proyectar al largo plazo en virtud de sus dificultades inmediatas, hay que respetar su pragmatismo e incluso apoyarse en él, apuntando a la potenciación de sus proyectos sin imponer modelos. Llegar a una participación de cualidad, activa y autónoma del conjunto de la población significa respetar las dudas, los deseos y los tiempos de aquellos que a menudo se ven instrumentalizados. (Coraggio, 2007)

### **III.3.2. La participación social dentro de las actividades teatrales**

Concebir una participación activa y responsable implica enfrentar, tanto en los espacios amplios como en los de escala reducida, las cuestiones del poder y de la autonomía, pues, como subraya Thwaites Rey (2004), participación y autonomía están estrechamente vinculadas.

Como mencionamos más arriba (III.1.2.2), enfocamos la primera cuestión a partir del concepto foucauldiano de microfísica del poder. En efecto, rescatamos el tema de las

relaciones recíprocas entre los sujetos a partir de la concepción de poder como algo en permanente circulación mediante “mecanismos infinitesimales” y que nunca está definitivamente ubicado en un lugar, un grupo, o un individuo; un poder que es una organización “reticular” y “transita transversalmente, no está quieto en los individuos” (Foucault.1992.:141-155).

En lo que a la autonomía refiere, elegimos abordar algunas de las problemáticas que implica la participación en las actividades teatrales a partir de preguntas relativas a la “autonomía práctica” o “gestión y organización de los asuntos comunes” (Thwaites Rey, 2004.:28).

### **III.3.2.1. Los motivos de la participación**

Como subraya Thwaites Rey, las causas de participación son múltiples, no suponen obligatoriamente una “voluntad de participación activa y plena” en procesos apuntado al cambio social y tampoco significan una preocupación por “implicarse personalmente en aquello que tiene algún interés social”, (Thwaites Rey. *ibid.*:30-31).

Esto es particularmente notable en lo que respecta a una actividad teatral cuyos integrantes tienen distintas perspectivas, por un lado, sobre lo que necesitan y pueden satisfacer mediante un colectivo artístico<sup>61</sup>, y por el otro, acerca de cómo quieren ser involucrados. Al respecto, parafraseando las observaciones precitadas de Coraggio (2007), pensamos que promover una participación cultural no exime de respetar las dudas, los deseos y los tiempos de los sujetos sino que cabe acompañarlos para que puedan realizar y ampliar sus expectativas y sus formas participativas.

---

<sup>61</sup> Al respecto recordamos las afirmaciones de Brecht sobre una modalidad teatral que permita encontrar las necesidades de los sujetos para que se vuelvan espectadores “activos” (II.3.1).

### **.III.3.2.2. La cuestión del liderazgo**

En los inicios de una formación, aun basada en la educación popular, la dicotomía entre educandos y educadores está presente por el mero hecho de que sus respectivas posiciones llevan a menudo a los primeros a tomar como punto de partida la posibilidad de remediar su carencia de saberes gracias a los segundos, los cuales se supone brindan un aporte específico. Esta concepción inicial es una realidad que todos deben tanto asumir como cuestionar para poder pasar a la siguiente etapa, una relación pedagógica donde todos aparecen en términos iguales, pues el vínculo establecido tiene también implicaciones en el desarrollo de “las reglas de juego para la participación individual y colectiva” (Thwaites Rey, *ibid.*:28).

Entonces nos parece preciso prestar una atención específica a la articulación y las modalidades de tomas de decisión si queremos que, con el tiempo, los sujetos involucrados en las prácticas artísticas sean en condiciones de reconocer y expresar su voluntad en cualquier ámbito.

Cualquier profesional que, más allá de la enseñanza de un saber particular, se compromete también en acompañar a un grupo en su construcción social y colectiva puede constituir para éste un referente. Esta posición requiere una auto-vigilancia constante pues tratar de determinar los límites de su rol no siempre es de fácil resolución; la cuestión de la independencia progresiva de los sujetos está siempre en proceso y las relaciones deben ser reconsideradas en función de las transformaciones individuales y colectivas. El acompañante debe accionar sus fuerzas para que dicha posición sea una etapa transitoria, siendo el objetivo final la “emancipación” de los educandos. En otros términos, el logro fundamental del educador reside en que los a quienes acompaña no lo necesiten más.



Con el término educador, remitimos aquí tanto al “técnico” especialista en una disciplina como a las organizaciones sociales que inician los proyectos, y ninguno de ellos debe eludir la distancia que a menudo existe entre los deseos de los distintos actores. En el caso de una actividad artística promovida en el seno de una asociación contrahegemónica, si bien los miembros de ésta son movidos por proyectos de cambio social, los participantes de aquella pueden ser guiados a veces por aspiraciones distintas y es preciso que los educadores encaren y se hagan cargo seriamente de los desajustes que, en consecuencia, pueden emerger en los respectivos discursos y deseos.

Entonces, si bien la articulación entre macromodelo y microcomportamientos, en términos de Przeworski (III.1.2.1), no siempre se da sin dificultades, a nuestro juicio, es, en particular, esta combinación de los dos polos, el individual y el colectivo, el más pequeño y el más grande, de cualquier escala se trate, la que puede dar lugar a un comportamiento sociopolítico representativo de un nuevo sujeto histórico.

“Cualquier política emancipatoria debe partir de la idea de un sujeto múltiple que se articula y define en la acción común, antes que suponer un sujeto singular, pre-determinado, que liderará a los demás en el camino del cambio” (Adamovsky, 2006). Sin embargo, tomar esta dirección no evita la existencia de asimetrías en las relaciones, en virtud, por un lado, de los poderes que, según Foucault, no dejan de circular entre los individuos y los distintos agrupamientos, por el otro del principio de delegación que a menudo se da dentro del colectivo.

El concepto que Thwaites Rey denomina “la delegación por confianza” la lleva a interrogarse acerca de “en qué medida la delegación es una actitud de reconocimiento a la labor de otros en beneficio común [...] o es un mero desentendimiento de las

responsabilidades propias en la gestión que involucra al colectivo” (Thwaites Rey, *ibid.*:54). Es más, aun cuando resulta del “reconocimiento a la labor” de uno de ellos, no por esto impide la emergencia de frustraciones y tensiones, que pueden tener varias razones.

Una de ellas es la no definición de las tareas: la autonomía no equivale a un funcionamiento totalmente anárquico, se prepara y se organiza concretamente, y la acción no se logra sin una organización efectiva. Otro factor puede resultar de la falta de recursos intelectuales, materiales y organizativos pues saberes y habilidades no están distribuidos en forma equitativa; en consecuencia, según el lugar ocupado por los distintos sujetos puede aumentarse la distancia entre la voluntad y la capacidad de participación y acción. Si el objetivo es que todos estén en condiciones de tomar decisiones:

“el problema está, precisamente, en cómo se conforma, se construye, se avanza hacia una sociedad en la que todos sus miembros tengan capacidades reales de involucramiento equivalente, en términos de disposición de información y actitud de discernimiento equiparable en algún punto” (Thwaites Rey, *ibid.*:30).

Además, alegamos que sería completamente ilusorio pensar que la conformación de un grupo implica la disolución de sus miembros y la desaparición total de contradicciones entre los deseos de los sujetos y los del colectivo. Es cierto que, como señala Rosenfeld (*op.cit*), los efectos transformadores de la participación pueden ser muy notables aun en círculos reducidos. Sin embargo, consideramos que surgen también en ellos problemáticas parecidas – tal vez no soluciones idénticas – a las que existen en un espacio de mayor tamaño y es preciso construir pautas participativas que van a regir las condiciones en las que se desarrolla la reproducción de la vida.

## Segunda parte:

### Prácticas teatrales de resistencia en Argentina

#### Capítulo IV. El teatro argentino como lugar de resistencia

“Es indudable que un drama oportuno, representado por quien siente y tiene el pensamiento del autor, es un medio de propaganda que vale más que cien mitins y un año de libros y discursos; el teatro es la realidad que se entra en todos los rincones del alma, que toca todos los sentimientos en el pueblo.” Juan Bialet Massé. (1904. Vol I. Cap.X.2.:402).

Bialet Massé expresa lo citado en el epígrafe después de asistir, en Entre Ríos, a una función de teatro que representa las desgracias de un albañil delante de un público compuesto por familias de obreros locales. Al ver representados en una ficción los malos tratos que padecen en la realidad, éstos manifiestan su protesta contra las injusticias sociales reaccionando abierta y enérgicamente a la historia contada.

Ese tipo de reacciones no es novedoso y, respecto del circo criollo al que hicimos referencia en el capítulo II, Ciancio (2001) cuenta cómo algunos espectadores del Moreira de los Podestá, indignados ante el destino reservado al héroe, no dudan en subir al escenario para hacer justicia agrediendo a los actores que hacen de policías<sup>62</sup>. Esas

---

<sup>62</sup> Señalemos de paso que, pese al transcurso de un siglo y al desarrollo del teatro en los rincones más aislados, al actuar en espacios teatrales no convencionales, nos encontramos en situaciones parecidas en las

actitudes inesperadas raramente son parte del objetivo apuntado por un espectáculo, sea cual fuere su objetivo, pero es cierto que numerosas obras o movimientos teatrales desarrollan un enfoque ideológico específico, y, en particular, la historia teatral argentina se encuentra atravesada por numerosas iniciativas que han apuntado (y siguen apuntando) a un cambio sociopolítico.

En esta segunda parte, nos proponemos indagar las relaciones que las prácticas de teatro como lugar de resistencia mantienen con la emancipación. De este modo, avanzaremos en nuestro análisis circunscribiendo mejor, por una parte, los obstáculos que encuentra cualquier objetivo teatral con pretensiones emancipatorias, y por la otra, lo que hace a la especificidad de este objetivo tal como lo planteamos en este estudio. En otros términos, nos permite, a partir de experiencias y contextos distintos, seguir investigando respecto de nuestra hipótesis de partida y de las preguntas que planteamos en virtud de la especificidad de los barrios marginados del conurbano bonaerense.

Para ello, antes de examinar, en el siguiente capítulo, un caso actual y relativo a ese entorno específico, proponemos en éste, un panorama de las manifestaciones teatrales pasadas y presentes con objetivos transformadores. Sin pretender agotar la totalidad y la complejidad de esas iniciativas, presentamos algunas de ellas que nos parecen significativas en este campo. En primer lugar, hacemos un breve resumen de algunos antecedentes argentinos desde los principios del siglo XX hasta el fin de la última dictadura para luego, pasando por el período postdictadura, dedicarnos a las experiencias actuales.

---

que los espectadores podían reprochar su conducta a los actores, identificándolos, en esos momentos, con los personajes.

## **IV.1. Algunos antecedentes**

### **IV.1.1. Teatro libertario**

Comenta Carlos Fos (1997; 2008; 2008a; 2008b;)<sup>63</sup> que, desde la perspectiva anarquista, el arte ha sido y puede ser un trabajo tanto liberado como liberador, es imprescindible en tanto que su práctica posibilita la fusión de éste con la imaginación y, por ende, brinda una herramienta esencial en la búsqueda de la libertad y la transformación social y política. Tiene una función didáctica privilegiada y constituye uno de los componentes básicos de la educación, elemento fundamental para la difusión del ideal ácrata.

En Argentina, este movimiento empieza a finales del siglo XIX, pero tiene su mayor auge a comienzos del siglo posterior con el surgimiento de varias escuelas anarquistas – entre ellas la escuela de Luján (1905-1928) y el taller escuela “Sin dogmas” de Berisso (1908-1914) – en las que se crean cuadros filodramáticos<sup>64</sup> protagonistas, en particular, en protestas o huelgas obreras. Las obras actuadas muy diversas pueden ser escritas por los miembros de los grupos teatrales ácratas, proceder del repertorio de autores no pertenecientes a esta corriente política y ser comedias, melodramas o sainetes populares.

Ese amplio espectro refleja las distintas posturas educativas y estéticas que atraviesan al movimiento libertario. En efecto, en el seno anarquista cuya dinámica conceptual se caracteriza por el rechazo de todo dogmatismo, la cuestión de la educación y del arte teatral da lugar a varios debates. Ahora bien, aunque, en última instancia, la decisión se toma en consonancia con la línea general del movimiento, pese a sus discrepancias las distintas corrientes presentan algunos puntos comunes.

---

<sup>63</sup> Tomamos además de la conversación que tuvimos con este autor en diciembre de 2008.

<sup>64</sup> Se suelen denominar cuadros filodramáticos a los grupos de aficionados que representan obras de repertorio común para un público de amigos y vecinos en el marco de un club o una asociación cualquiera.

Para los libertarios, la emancipación de las personas pasa por una educación integral que se obtiene mediante la solidaridad y busca la armonía del ser humano tanto con la naturaleza como con su propia obra. Esta forma pedagógica rechaza la coacción y la imposición de programas privilegiando las “habilidades, necesidades y deseos de los alumnos” (Fos, 2008b); sujetos activos, ellos a su vez se tornan los educadores de sus compañeros más jóvenes en tanto que no existe un único depositario del saber y el verdadero educador es la comunidad.

En este marco, el proceso de creación teatral – donde actores y espectadores deben ser los coautores del drama, donde por un instante arte, vida y política conforman una unidad –, al mismo tiempo que constituye uno de los instrumentos que posibilitan la anarquía, favorece la creación de la “comuna”: en este sentido es, según Fos, uno de los sustratos del teatro comunitario actual.

Los principios básicos del teatro ácrata pueden sintetizarse de la siguiente manera: por una parte, se reivindica el “arte en situación” ya que está el “acto creador por encima de la obra en sí” (Fos, 2008b). Antes que en el resultado acabado, en este hacer del teatro surge la libertad. Por la otra, si bien, al igual que en el marxismo el arte y el artista deben tener un compromiso social se recomienda un arte libre, sin cánones, que simultáneamente puede rescatar lo tradicional y privilegiar la experimentación. Se enfatiza un proceso creador sin determinismo, subversivo e innovador, y la estética libertaria se quiere el “guardián del espíritu de ruptura” (Fos, 2008b).

La contracultura y el contra-modelo educativo propuestos por los anarquistas no logran franquear los límites del movimiento, desaparecen con él y aunque, como comenta Fos, algunos alumnos pertenecientes a los cuadros filodramáticos del taller “sin dogmas” se

acercan a los grupos de teatro independiente de la Plata en los años 40, la dinámica ideológica de este movimiento no deja de diferir del teatro ácrata.

A partir de este breve resumen, rescatamos algunos elementos relacionados con lo desarrollado en los precedentes capítulos:

- En primer lugar, arte teatral y educación están estrechamente vinculados, conforman un todo, y se encuentran perspectivas muy próximas a las que, en el capítulo III consideramos propicias para el logro de un espacio teatral emancipatorio desde la economía social: el aprendizaje solidario y varios aspectos en consonancia con la educación popular según Freire, entre ellos la noción de deseo, necesaria para invertir la actual relación entre experiencia y expectativas.
- En segundo lugar, la noción de proceso creador fuente de libertad y el énfasis puesto en el mismo momento del actuar, nos remiten directamente al acto teatral como acción según Arendt (1.3).
- En tercer y último lugar, planteamos la siguiente reflexión: en la medida en que la emancipación apuntada por el teatro libertario queda enmarcada en un proyecto filosófico y político específico, la ideología anarquista, nos preguntamos hasta qué punto se puede hablar de horizontalidad y de teatro sin determinismo cuando todas las obras apuntan a difundir el ideal de un movimiento.

#### **IV.1.2. Teatro Independiente, Teatro del Pueblo**

En su historia del teatro argentino, Luis Ordaz (1999) cuenta cómo a finales de 1930, bajo la dictadura de Uriburu, Leónidas Barletta crea el Teatro del Pueblo, a sus ojos, aporte fundamental para la cultura teatral argentina, y conocido como la principal manifestación del Teatro Independiente. Este movimiento amplio (logra reunir más de cien formaciones

teatrales en el conjunto del país) procede del grupo “de Boedo”<sup>65</sup> conformado en los años 20 por intelectuales y artistas plásticos que, inspirados en la revolución rusa de 1917, militan para la transformación social. Entre ellos, se encuentra Barletta cuya obra literaria manifiesta permanentemente su preocupación por las desigualdades sociales.

Entonces, para Ordaz, en tanto que el teatro es el “arte comunitario por excelencia” (Ordaz, *op.cit.*:140) no es nada casual que las tentativas de teatro de arte, también denominado experimental o de vanguardia, cuenten entre sus promotores a los integrantes del grupo “de Boedo”. Es así como, luego de participar de varias experiencias de teatro de avanzada que no logran perdurar, Barletta – ubicándose claramente en contra del teatro comercial<sup>66</sup> – termina por crear el Teatro del Pueblo, en particular con el objetivo de dignificar la escena teatral argentina.

El Teatro del Pueblo establece varias reglas de funcionamiento adoptadas por el conjunto de los integrantes del movimiento de Teatro Independiente: por una parte, se decide abarcar el espectro más amplio de la creación teatral, favoreciendo tanto la producción contemporánea argentina como las obras de los clásicos; por la otra, como ya señalamos en la introducción, no se remuneran a los participantes y las obras no se presentan en el circuito oficial. El teatro no debe tener fines de lucro sino una misión social, cultural y didáctica dirigida hacia el pueblo.

---

<sup>65</sup> Este nombre se debe a que el grupo se reunía en la barriada obrera Boedo ubicada en la calle de mismo nombre; se suelen mencionar sus encuentros y desacuerdos con el grupo dicho “de Florida”, (por ser ubicado en esa calle), integrado entre otros autores por Oliverio Girondo y José Luis Borges, y cuyo objetivo de cambios se limitaba a lo estético. Se cita con frecuencia en los escritos sobre Barletta, su ensayo de 1967, “Boedo y Florida”, donde afirmaba que si los de Florida querían la “revolución del arte”, los de Boedo elegían “el arte para la revolución”.

<sup>66</sup> Se suele denominar “comercial” al teatro cuya base es el entretenimiento y cuyo fin es obtener ganancia. Sus opositores lo critican por no preocuparse por los valores artísticos y literarios que, en este tipo de teatro, según los mismos, sólo tienen un lugar de segundo orden. También se le reprocha ser conservador y no interesado por la experimentación. Sus defensores alegan que tener ganancias y un público amplio no es incompatible con el arte. El debate sigue vigente, pero la palabra “comercial” tiene a menudo una connotación peyorativa.



En efecto, según Barletta, el teatro argentino de su época se encuentra en una situación desastrosa que perjudica a todos, en particular al pueblo, por alejarse completamente de los principios éticos y estéticos correctos que él mismo expresa claramente en su texto *Viejo y nuevo teatro* (1960): el arte es el “factor principalísimo de nuestra educación espiritual, el conocimiento total, es la vida en esencia [...] la suprema manifestación de la cultura [...] el máximo de sensaciones y emociones desinteresadas y elevadas” (Barletta, *op.cit.*:11). Sin embargo, el arte teatral – que, además, constituye el mejor intento para vincular a los hombres entre ellos – ha sido contaminado por la escena argentina: privilegiando el lucro, el culto al actor y a lo cómico así como los valores mercantiles y el goce de los poderosos, ésta hace que, en su gran mayoría, el teatro se ha tornado “una fiesta de los bajos instintos” (*Ibid.*:63)

El teatro debe ser para todos, y el pueblo es perfectamente capaz, si se lo educa, de entender los valores superiores del espíritu. Son perjudiciales las comedias groseras del teatro denominado popular, en particular los sainetes, que lo mantienen en su ignorancia y se debe, entonces, sensibilizarlo, elevarlo, disciplinándolo y acostumbrándolo a no considerar al teatro como simple esparcimiento sino como un aprendizaje superior que requiere concentración y preparación espiritual. Esta educación hacia un teatro que Barletta denomina puro y sin prejuicios se puede lograr mediante el esfuerzo humilde y obstinado de “generaciones y generaciones”.

Como señala Ordaz (*op.cit.*), la influencia de Barletta se hace notar rápidamente en el ámbito teatral argentino y surgen nuevos grupos que, si bien no están articulados de la misma forma y tienen discrepancias entre ellos, comparten tanto sus ideales de un “teatro de jerarquía” como la voluntad de formar nuevas consciencias teatrales. Sin embargo, progresivamente, en la década de los '50, dentro del mismo movimiento independiente

algunos empiezan a cuestionar su ética y su estética hasta evolucionar hacia el profesionalismo y la comercialización lo que lleva finalmente al declive y luego a la desaparición, por lo menos en la ciudad Capital, de este movimiento a finales de los '60<sup>67</sup>.

Algunos factores de esta caída son en particular, su falta de locales estables y las disputas internas que dividen a los distintos integrantes pero la razón principal es económica: sin retribuciones, los actores obligados a tener un trabajo remunerado además de su actividad teatral, no logran ejercer en buenas condiciones y con suficiente energía el teatro al que aspiran y "que exigía tiempo y una especial capacitación." (Ordaz, *op.cit.*:145). Muchos vuelven a la práctica profesional, asumiendo que ser profesional es entregarse enteramente a algo.

Respecto de este movimiento, Pellettieri (1999; 2003a) señala un aspecto fundamental que es el enfrentamiento permanente entre el Teatro Independiente, compuesto en su mayoría por intelectuales de la clase media, y la política cultural peronista que hace cerrar alguna que otra vez varias salas donde se presentan obras de este movimiento<sup>68</sup>. Esos conflictos señalan la paradoja que constituye el rechazo global de un movimiento popular, tan importante que dejó huellas inolvidables en la conciencia de los argentinos, por parte de artistas e intelectuales que pretenden dirigirse al pueblo y actuar para el *bien* del pueblo.

Es cierto que, en la propuesta teatral de Barletta, se encuentran indicios de un teatro que, bajos ciertos aspectos, apunta a la emancipación y la transformación social: privilegia la

---

<sup>67</sup> Respecto de la orientación del Teatro Independiente hacia un mayor profesionalismo y una formación actoral más acabada, Alicia Aisemberg (2003) subraya que las exigencias fueron internas y procedieron también tanto de la crítica como del público, lo que generó el aislamiento de Barletta, fiel a sus principios.

<sup>68</sup> En otro texto, Pellettieri (2008) señala que en los '50, el sainete, si bien es anterior, se identifica con el peronismo.

cuestión educativa, quiere responder a las “necesidades artístico-culturales” del pueblo, en términos de Ordaz, pone a todos los participantes en un plano de igualdad y propone un espectro amplio de estilos, obras y autores. Sin embargo, sus principios no dejan de plantear varios interrogantes:

- En primer lugar, para Barletta, el teatro es una forma de educación altamente calificada susceptible tanto de responder a las necesidades del pueblo como de posibilitarle una elevación espiritual y moral. Sin embargo, sus criterios de selección nos llevan a las siguientes preguntas: ¿en qué medida el pueblo puede elegir las necesidades artístico-culturales que quiere satisfacer cuando cierto número de personas, aunque con las mejores intenciones, apunta a eliminar de la escena argentina un estilo teatral apreciado por el mismo pueblo, y decide en su lugar qué tipo de teatro tiene valores reales? Además, habida cuenta de los enfrentamientos ya mencionados con la política peronista, ¿a qué concepto de pueblo se refiere Barletta y a qué parte de la población se dirige?<sup>69</sup> Si, como ya señalamos respecto del grupo Boedo, el objetivo del arte es la revolución, ¿qué tipo de revolución es aquella en la que el pueblo no puede decidir de sus valores culturales?

- En segundo lugar, la elección deliberada del rechazo a toda forma de renumeración y el aislamiento voluntario con respecto al circuito comercial termina por producir un decaimiento de este movimiento. Incluso dentro de un movimiento que logra éxito, se extiende y se beneficia de la energía de profesionales experimentados, no se puede eludir el problema del financiamiento; éste no es un elemento despreciable y tiene consecuencias importantes para la durabilidad del proceso.

---

<sup>69</sup> Al respecto la actriz y directora Alejandra Boero, fundadora del grupo Nuevo Teatro y miembro del movimiento de Teatro Independiente afirma: “... había llegado el peronismo, y todo el mundo se retiraba, esa fue conocida como la etapa negra de la cultura argentina. [...] se retiraron todos, porque era una cultura burguesa y oligárquica. Nosotros realmente no supimos reconocer que había un movimiento popular y que se podía aportar algo... Habíamos mamado una cultura clasista y eso nos limitaba.” (Pellettieri, 1999.:98)

### IV.1.3. El grupo Octubre

El grupo Octubre nace a principios de los '70, y termina su existencia en los años 80, con la desaparición o exilio de numerosos de sus componentes. En el primer momento se compone básicamente de personas del cine, de la pintura y la escultura con las cuales, pronto, se junta Norman Briski que se torna uno de sus principales referentes: con su llegada el teatro hace su entrada en el grupo y deviene su mayor modo de expresión.

Briski (2005) comenta que el trabajo desarrollado gira en torno a tres ejes de igual importancia: además de recurrir al psicodrama procedente del ámbito psicoanalítico y a las teorías de Grotowski, Stanislavski, Brecht o Boal, conocidos por haber renovado, cada uno en su momento y a su manera, al campo teatral, el grupo tiene un compromiso fuerte y declarado con la ideología política constituida por el Peronismo de Base, su aspiración a la revolución y su voluntad de “*subir hacia el pueblo* [...] para aprender del pueblo, yendo y sentándose, para escuchar antes que decir algo”<sup>70</sup>(Briski, 2005.: 70).

Básicamente, el objetivo es enfocar la cultura del pueblo desde abajo, esto es generar obras y grupos teatrales creados por y para el pueblo. Para ello, se da un trabajo incesante en los barrios donde se presentan obras armadas a partir de los problemas enunciados por los habitantes: se trata de abrir la reflexión, el debate y estudiar las acciones posibles – lo cual, lleva a menudo a emprender juntos con los vecinos acciones concretas de movilización. Se sigue la idea de que el teatro debe convertirse en asamblea popular y que las reivindicaciones se den “desde la comunidad”, lo que hace decir a Pellettieri (2003b) que Octubre retoma la forma agit-prop<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Resaltado del autor.

<sup>71</sup> El teatro agit-prop (agitación-propaganda) surgió en URSS a principios de los '20, con el objetivo de movilizar a los ciudadanos incitándolos a actuar en contra de las injusticias sociales. Usando pocos recursos, se componía de obras cortas, antinaturalistas y bufonescas con eslóganes y un lenguaje directo y crudo,

Dentro del grupo se defiende que cualquier persona puede convertirse en actor y participar de una cultura de la liberación, pues la esencialidad del acto teatral consiste en el trabajo político militante. En su manifestación barrial de 1973, el grupo Octubre declara que el trabajador cultural debe estar “en dependencia política con una organización política revolucionaria” y resolver la contradicción que constituye el “trabajar para el capital, al mismo tiempo que para la revolución” (Briski, 2005.:81).

El estudio de “Octubre” evidencia una propuesta emancipatoria y la consideración antes que nada de las necesidades del pueblo; sin embargo, esta iniciativa existe en un contexto socio-político específico y el grupo promueve un tipo de participación política preestablecida desde una ideología partidaria, el Peronismo de Base. Por tanto, según Verzero (2005), “se propone como intermediario para la concientización del proletariado de su propia realidad. [...] agente de la transformación social a partir de un arte didáctico”, excesivo didactismo que contrarresta el trabajo basado en la capacidad de los sectores populares para apropiarse “los bienes culturales y (hacer) un uso específico de los mismos que da lugar a formas propias de interpretación y transformación de las condiciones de vida”.

#### **IV.1.4. Teatro abierto**

Según Miguel Ángel Giella(1991)<sup>72</sup>, este movimiento colectivo, que se inicia en 1981, año de su auge, y se termina en 1985, es un fenómeno específicamente argentino: está claramente inscrito en el contexto socio-político de represión del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, surge en el contexto de la censura que abarca a

---

presentadas en las calles y las fábricas. Desapareció en los '30 con el realismo socialista. Existió también en Alemania, y en Francia fue representado en particular por el “groupe octobre”, con Jacques Prévert como referente principal,

<sup>72</sup> Respecto de Teatro abierto, se puede ver también: “¿Cómo lo hicimos” de Osvaldo Dragún, “Tiempos de silencio” de Roberto Cossa y “Los ciclos del final” de Mauricio Kartun, en la página web Teatro del Pueblo Somi (sin fecha).

todos los ámbitos de la vida argentina y no se puede entenderlo sin referirse a esa dictadura. Al igual que toda la sociedad, el teatro se encuentra “bajo vigilancia” y la dominación militar impone formas específicas de creación tanto en los contenidos teatrales como muy concretamente en lo relativo a la amplitud de las obras, los horarios de función, etc.

En este contexto, Teatro Abierto propone rescatar las nociones de fraternidad y solidaridad, juntarse frente a la opresión, luchar por la libertad, la democracia, por modelos de sociedad y conductas distintos y manifestar el vigor del teatro argentino en contra del teatro mercantilista. Sus iniciadores quieren presentar obras de “alta calidad” con precios de entrada accesibles a un amplio público – el cual, para ellos, es activo en el proceso de formación de la historia – y retoman dos aspectos del Teatro del Pueblo que consideran como modelo: por un lado, quieren demostrar la existencia de un teatro argentino y, por esta razón, aun partiendo de espectáculos portadores de estéticas e ideologías distintas, los enfoques artísticos confluyen en torno a la identidad nacional, su pérdida y búsqueda. Por el otro, rechazan formas de remuneración para los participantes, lo recolectado sirve únicamente a los gastos de creación y funcionamiento de los espectáculos.

La originalidad de Teatro Abierto radica en las modalidades de representación pues se presentan distintas obras por día dentro de ciclos que duran varios meses, sorteándose las parejas autores-directores de cada obra. Tal particularidad no impide que el público responda masivamente a la propuesta pero, según Chesney Lawrence (2000), éste no incluye a las poblaciones marginadas y el movimiento, pese a sus aspiraciones queda restringido esencialmente a los capitalinos de clase media, lo que genera críticas acerca de su falta de alcance popular.

Respecto del financiamiento, rescataremos a continuación algunos elementos señalados por Giella (*op.cit*): por una parte, recién iniciadas las funciones, el Teatro del Picadero donde tienen lugar queda destruido por un incendio y en una declaración pública, el grupo firmante, en particular Osvaldo Dragún y Roberto Cossa, afirma su voluntad de pedir al Estado una postura clara al respecto y una colaboración económica para la reconstrucción del teatro con vistas a seguir con el proyecto. Por la otra, el segundo año de funcionamiento puede llevarse a cabo en gran parte por la comercialización del libro Teatro Abierto 1981.

El movimiento va modificándose en función de las dificultades formales encontradas durante el primer año de funcionamiento y sigue su camino unos años más con, en el año 1984, una pausa de reflexión. Sin embargo, a partir de 1983, con la vuelta a la democracia, la noción de teatro “bajo vigilancia” moviliza menos y se constata un descenso del público; finalmente, aunque en 1986 quedan vigentes algunas manifestaciones de teatro callejero, “el teatrzo”, se puede decir que el Teatro Abierto desaparece en 1985. Pese a sus límites, el balance es positivo, concluye Giella, en la medida en que dicho movimiento ha logrado mostrar la validez de uno de sus principales desafíos, la demostración de la existencia del teatro argentino.

Si reflexionamos a partir de esta reseña, por un lado, nos encontramos nuevamente con la delicada cuestión de las fuentes de financiamiento. Por el otro, Teatro Abierto se inscribe en un contexto político muy particular, la dictadura, y, si no consiste como el teatro libertario en la propaganda de un movimiento ideológico específico, no resiste el cambio de régimen que surge a partir de 1983. Finalmente, pese a su voluntad de atraer a un público extenso no llega hasta las capas sociales bajas.

#### **IV.1.5. Algunas observaciones**

Las cuatro experiencias aquí presentadas, Teatro Libertario, Teatro Independiente, grupo Octubre y Teatro Abierto, apuntan a una forma de emancipación con respecto al contexto sociopolítico-cultural en el que se manifiestan. Sin embargo, nos muestran la complejidad que representa la posibilidad de juntar las condiciones propicias al desarrollo sostenible de un teatro emancipatorio en el sentido que damos a este término.

Aunque todas enfatizan de uno u otro modo la educación, ésta se aborda a menudo dentro una ideología específica, ya sea partidaria o no, y por ende no promueve siempre todos los aspectos educativos que rescatamos en el capítulo anterior. Si bien se habla mucho del pueblo, el mismo se considera a veces desde afuera y no desde la perspectiva de la “verdad cultural” destacada por Martín Barbero (II.2.1.1), lo que implica a su vez que no siempre se tiene en cuenta la “ecología de los saberes” ni la educación popular y en movimiento (III.2). Además, no siempre se enfoca una participación activa y autónoma que haga de los sujetos no sólo espectadores, receptores, sino también actores de su transformación. Finalmente, se constatan dificultades idénticas, como la carencia de financiamiento, cuestión que no deja de ser un elemento importante cuando se trata de implementar acciones a largo plazo.

### **IV.2. El teatro actual**

#### **IV.2.1. Perspectiva de conjunto**

Con la vuelta a la democracia, el escenario teatral argentino desarrolla una estética nueva caracterizada por una gran variedad de formas, técnicas y experimentaciones teatrales a menudo realizadas afuera de las instituciones teatrales, establecidas por grupos



autogestionados y agrupadas bajo la denominación teatro-movimiento, conjunto de obras específicamente centradas en la lucha política<sup>73</sup>.

En este marco, se observa particularmente el retorno del teatro callejero. Este teatro experimental, basado en lo imprevisto y en la relación actor-espectador, afirma su independencia productiva y se relaciona estrechamente con la realidad sociopolítica de la comunidad: acontecimiento perturbador, acciona fuerzas más concreta que teóricamente en los momento y lugar específicos donde existe. En efecto, partiendo del principio de que la cultura no puede ser sino popular y debe ser devuelta al pueblo, se enfatiza la misión social y educativa del teatro que tiene como principal protagonista la misma comunidad (Dacal, 2006).

Según Jorge Dubatti (2004; 2008, a y b), esas manifestaciones teatrales postdictadura manifiestan un canon de la multiplicidad y se corresponden con la afirmación de un nuevo fundamento de valor que crece en los años 90, sigue crucial en el teatro argentino actual y representa tanto la pérdida de creencia en el progreso como aspiraciones igualitarias democráticas y sociales. Por esta razón, tiene un carácter asumido de “resistencia y resiliencia” que se contrapone al contexto histórico-cultural actual dominante y legitimador de la pobreza estructural, a la exclusión de muchas minorías y al no reconocimiento de derechos iguales para todos.

---

<sup>73</sup> El teatro-movimiento consiste en “ciertas experiencias que se desarrollan no ya dentro del cuadro de las instituciones teatrales fijas [...] sino fuera de ellas, apoyándose en grupos políticos, en movimientos juveniles o actuando a pedido de éstos, o junto a ellos. Teatro de agitación, político, de reivindicación (ha) elaborado una verdadera pedagogía teatral que actúa tanto sobre los actores como sobre el público y sobre todo (ha) dado un nuevo sentido al amateurismo con el fin de asignar una función particular al arte.” (Copperman y Dupré, 1969). Se habla también de teatro de guerrilla, palabra surgida en el seno de la “San francisco mime troupe” dirigida por Ronnie Davis.

En medio de la globalización y homogeneización imaginadas por la nueva derecha, el teatro construye al mismo tiempo que se opone apoyándose en las identidades culturales, en los nuevos y antiguos saberes de los grupos, revalorizando lo socio-espacial, la reterritorialización, y trabajando en la reconstrucción multipolar del lazo social.

Para Lola Proaño Gómez (2008), una diferencia importante entre el teatro político latinoamericano tradicional y el actual, es que el segundo se caracteriza por no tener planificado un futuro con proyectos claramente explícitos y definidos sino que constituye una “estética de la incertidumbre”. La utopía sigue existiendo aunque no es bajo la forma de una solución ya ideada y anticipada intelectualmente, se considera posible salir del determinismo impuesto y el teatro posibilita la reflexión de la comunidad, movilizándola a nivel de los sentidos más que de los pensamientos.

Entonces, lo político de este teatro, antes que por la expresión de una certidumbre respecto del futuro, se manifiesta como una interrupción frente a la supuesta homogeneidad. En este acontecimiento, término que empleamos respecto del teatro en el capítulo I:

"el ‘instante político’ se da en este encuentro de las dos lógicas. Se da en este encuentro entre un proceso de gobierno o la imposición de las reglas del sistema dominante y un proceso de subjetivización política guiado por la descalificación del orden instituido” (Proaño Gómez, *op.cit.*).

Articulando los análisis de ambos autores, podemos decir que la resiliencia manifestada en el escenario teatral argentino actual, esto es el proceso de construcción frente a la adversidad, se expresa específicamente en el momento mismo de la acción artística, pese al desconocimiento de alternativas posibles claramente establecidas para el futuro: dentro

de la incertidumbre, sólo existe la certeza que el cambio es posible, la cual se experimenta a través del acto teatral.

En la práctica, se observa que el teatro como expresión de resistencia se ha desarrollado considerablemente en el conjunto del país durante los últimos veinte años, en particular desde la década del 2000, tanto con las innumerables tropas de teatro callejero que combinan varios géneros artísticos como con el teatro x la identidad; éste, implementado por varios profesionales del teatro, tiene el objetivo de colaborar en la búsqueda iniciada por las Abuelas de Plaza de Mayo, esto es la recuperación de los chicos apropiados por la dictadura militar.

Además, surgidos en ese mismo período, encontramos también dos colectivos, el grupo teatral alternativo Amanecer y Brazo Largo<sup>74</sup>. El primero trabaja en un sentido bastante integral, pues presenta obras cuyos protagonistas son tanto profesionales como chicos de la calle a quienes da la posibilidad de descubrir otras modalidades artísticas llevándolos al teatro. Franco Guilli, iniciador de esta asociación, comenta que se trata de “adueñarse de nuevas palabras y nuevos hábitos”.

Ahora bien, aunque la propuesta hecha a esos jóvenes fue, en sus principios, una mera participación actoral en Amanecer, el conjunto de esos elementos posibilitó ulteriormente, por un lado, la emergencia de tres grupos teatrales autogestionados por esos mismos jóvenes, y por el otro, el deseo explícito de tener un hogar colectivo y volver a la escuela.

---

<sup>74</sup> Las observaciones acerca de ambos grupos provienen respectivamente de la conversación que tuvimos con Franco Guilli, responsable de Amanecer, en septiembre de 2007, y de la entrevista a Norman Briski, fundador de Brazo Largo, realizada por Gustavo Alonso (2004).

El grupo Brazo Largo lo encabeza Norman Briski basándose en los mismos principios que el grupo Octubre y se define como grupo de teatro popular “antiimperialista y anticapitalista (que) cree que nuestro país debería marchar hacia un socialismo diseñado por la gente, donde la cultura juegue un rol protagónico” (Briski, 2007.:107). Al igual que “Octubre”, el grupo se dirige a los barrios y actúa afuera de las salas de teatro, poniendo en escena las problemáticas específicas de los lugares donde interviene, sin por eso pretender encontrar respuestas o soluciones.

“Nosotros cuestionamos las cuestiones”, afirma Briski (Alonso, 2004) que lo considera un teatro experimental no sólo en lo social, sino también en el funcionamiento en la medida en que las obras no son distribuidas previamente y se actúan con un juego más independiente. Uno de los principios reside también en enfrentar no sólo la contradicción principal de la sociedad “soberanía-dependencia” sino también las propias contradicciones de cada uno.

En ambos casos, se plantean dificultades idénticas: por una parte, los responsables señalan los obstáculos que representan las dificultades de reproducción de los jóvenes e influyen en su presencia en las actividades. Por la otra, Guilli señala también el problema que puede plantearse en caso de que él no pueda más seguir con esta actividad en tanto y en cuanto los jóvenes no están todavía totalmente en condiciones de asumir sus responsabilidades y hacer posible su sostenibilidad en el tiempo. Respecto de la experiencia Brazo Largo, también nos interrogamos sobre la viabilidad a largo plazo y el alcance posible de un grupo que depende básicamente de la presencia de un protagonista, líder y núcleo fundamental de este grupo.

El gran número de las prácticas de teatro con misión social y política existentes en el paisaje teatral actual argentino hace difícil – y tampoco es el propósito – registrarlas todas. A continuación presentamos una experiencia actual a menudo asimilada al teatro popular y muy visible por la amplitud que alcanzó en todo el país.

#### **IV.2.2. El teatro comunitario y/o popular**

Según Marcela Bidegain (2007), se suele hacer remontar el origen de este género teatral a la vez a los cuadros filodramáticos, al teatro anárquico, al teatro de agit-prop y al teatro independiente.<sup>75</sup> El teatro comunitario se desarrolló en dos etapas: la primera con la vuelta a la democracia en 1983 cuando empezaron a conformarse los primeros grupos y la segunda, a partir de la crisis del 2001, con la multiplicación de los mismos que atraen cada vez más a nuevos integrantes. Bajo este rótulo, se cuentan actualmente en el país más de treinta grupos en la red constituida y denominada movimiento de teatro comunitario. Sus asesores son principalmente Adhemar Bianchi y Ricardo Talento – respectivamente referentes del Grupo de Teatro Catalinas Sur creado en 1983 y del Circuito Cultural Barracas conformado en 1996 – los cuales acuñaron la denominación “teatro comunitario”<sup>76</sup>.

Este espacio auto-convocado y contrahegemónico requiere por parte de sus integrantes un compromiso colectivo en el develar la realidad, pone énfasis en la reivindicación y la expresión de identidades minoritarias, y constituye para sus actores “un lugar de participación ciudadana y de transformación social” (Bidegain, *op.cit.*:13). Se privilegia el trabajo en equipo rescatando la memoria colectiva de un barrio, e incluso de una

---

<sup>75</sup> Jorge Dubatti señala también la herencia de “los grupos El Machete (Augusto Boal), Octubre (Norman Briski) y Teatrillo de la Reconstrucción (Cuenta Cuentos, de la Dirección de Cultura de la UBA)” (Dubatti, 1999).

<sup>76</sup> Páginas web de esos grupos: <http://www.catalinasur.com.ar/> y <http://www.ccbarracas.com.ar/>

comunidad más amplia, tal como un pueblo entero en el caso del grupo Patricios Unido de Pie<sup>77</sup>. No sólo es sumamente importante la noción de territorio sino que la pertenencia territorial constituye una de las condiciones de creación de esos grupos. Se considera que el arte es una prioridad, un derecho para todos que permite la inclusión y la integración; en consecuencia, si bien se inscriben en un territorio determinado, esos agrupamientos son abiertos a cualquier vecino que quiere comprometerse en esta dinámica.

Aunque nadie percibe remuneración, esta actividad no se considera un mero pasatiempo sino una forma de producción dirigida a la construcción de lazos sociales mediante el hacer y el aporte de todos. Los bienes culturales de cada uno, sus historias personales, se transmiten para el uso del grupo hasta devenir un bien colectivo, y, a través de las formas de expresión populares y tradicionales<sup>78</sup> de las comunidades involucradas, se vuelve al pasado que constituye una manera de afrontar la incertidumbre por las certezas que conlleva.

La horizontalidad es uno de los principios de base y las obras son mayoritariamente creaciones colectivas del propio grupo que es el único verdadero protagonista. Esto ayuda a que mucha gente no sólo se acerca sino que se queda y, por ejemplo, niños que se formaron en el Grupo Catalinas Sur son los actuales profesores de las nuevas generaciones de integrantes – de este modo, hacen de esta agrupación un colectivo intergeneracional.

---

<sup>77</sup> Este grupo actúa en torno a la problemática de los efectos producidos en el pueblo por la desaparición de los ferrocarriles, los cuales eran la fuente principal de trabajo y tenían un lugar fundamental en la vida de la comunidad.

<sup>78</sup> Bianchi comenta: “nuestras formas responden a lo que podría ser el sainete, la zarzuela, la opereta, los títeres, a lo que son las viejas corrientes de nuestro teatro.” Y sigue agregando: “vengo del teatro independiente, con todo el tema de la formación, dar me cuenta de que hay determinadas formas teatrales o de docencia que no funcionan, hicieron que intelectualizara menos [...] Al pasar por los griegos, Lope de Vega, Shakespeare, uno se da cuenta que *lo que hoy se llama teatro clásico en el fondo era teatro popular, con todos los elementos que se utilizan ahora* (Naios Najchhaus, 2009). Las cursivas son nuestras.

El movimiento de Teatro Comunitario se beneficia de distintas ayudas. Desde 1993, el grupo Catalinas Sur tiene un convenio con la Dirección de Promoción Cultural de la Secretaría de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y forma parte del programa cultural en los barrios<sup>79</sup> lo que le permite ampliar la formación de sus actores en distintas disciplinas artísticas. A su vez, el conjunto de las agrupaciones recibe el permanente asesoramiento de Adhemar Bianchi y Ricardo Talento bajo la forma de capacitaciones, talleres y participación en los seminarios y encuentros organizados en el país.

Si bien forman parte de la red, los grupos conservan su individualidad, son autogestivos, y en la mayoría de los casos disponen de recursos procedentes de las recaudaciones percibidas con las funciones o de la participación financiera de los integrantes que suele consistir en un aporte de 1 a 5 pesos mensuales. Sin embargo, aunque privilegian su independencia, aceptan subsidios estatales y/o privados. La fundación Avina es una fuente significativa de financiamiento destinado a capacitaciones en distintas disciplinas artísticas y en viáticos para los encuentros nacionales de Teatro Comunitario.

Para Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, esta forma de expresión tiene relaciones a la vez con el teatro callejero, por utilizar a menudo el espacio público, y con el teatro popular, por ser un teatro de y para los sectores populares. Sin embargo, esta aseveración no es totalmente unánime y para Raul Shalom<sup>80</sup>, la mera asimilación del teatro comunitario al teatro popular sigue siendo un elemento de discusión pues si bien

---

<sup>79</sup> [http://www.bsas.gov.ar/areas/cultura/cen\\_culturales/?menu\\_id=10659](http://www.bsas.gov.ar/areas/cultura/cen_culturales/?menu_id=10659)

<sup>80</sup> El actor Raúl Shalom ha dirigido talleres de teatro en los barrios del conurbano durante unos 20 años. En particular, ha sido durante mucho tiempo responsable del área teatral en la organización El Culebrón Timbal del Cuartel V, Moreno. Actualmente, trabaja para la Secretaría de la cultura de la Nación en la consolidación de los “Aguante la cultura”, encuentros de organizaciones sociales con vistas a formar redes barriales en el interior del país, y en la capacitación de grupos de jóvenes en el marco de teatro comunitario. Las siguientes observaciones vienen de una conversación que tuvimos sobre el teatro popular y el teatro comunitario en enero de 2009.

resulta difícil diferenciar ambos tipos de práctica teatral, el enfoque de cada uno es algo distinto.

Según Shalom, por una parte, una diferencia importante es que el teatro comunitario – en particular el capitalino de los grupos Catalinas Sur y Circuito Barracas – y el teatro popular trabajan con realidades diferentes: mientras el primero concierne básicamente a la clase media que descende de los inmigrantes europeos y puede abonar talleres de teatro, el segundo – en particular en el conurbano bonaerense – atañe a sectores de población mucho más vulnerables, compuestos por emigrantes del interior del país que padecen una exclusión importante tanto socia y cultural como económica.

Es decir que además de su imposibilidad de abonar talleres de teatro, esas capas sociales caracterizadas por una población de orígenes distintos no comparten un pasado común, por ende, no pueden apoyarse en una memoria colectiva; esto significa que, a diferencia del teatro comunitario, no pueden enfocar en su práctica teatral el rescate de la memoria de una comunidad específica. Por esta razón, para nuestro interlocutor, y aunque se inscribe en el marco del teatro comunitario, el trabajo que hace Adhemar Bianchi en el interior del país es muy diferente y, por ser más abarcativo, se acerca más al concepto teatro popular.

Por otra parte, para ser efectivamente comunitario, es decir aportar a su comunidad, el teatro no debe consistir únicamente en un mero espacio de participación colectiva de los vecinos, destinado a rescatar la memoria de su colectividad, aun cuando su acción toma una forma autogestionada. Debe tener un objetivo más amplio, apuntar más precisamente a una transformación intergeneracional e integral, y hay que utilizar el arte como herramienta de organización y participación con vistas a fortalecer y transformar la



comunidad en su conjunto. Es preciso que se considere un trabajo territorial, cuyo eje no sea la memoria por sí sola, sino el aporte que hace a la comunidad, la posibilidad para la misma de conformar sus propios liderazgos, avanzando en la construcción de la autonomía en lo que respecta a su participación ciudadana.

Esta concepción de teatro popular puede ser discutida, en particular porque, en su primer aspecto, asocia este término con los sectores sociales de muy escasos recursos económicos. Sin embargo, nos interesa la concepción de aporte amplio a la comunidad y al respecto decimos, a continuación, algunas palabras acerca de una organización cultural, (no inscrita en la red de teatro comunitario) que trabaja desde hace muchos años (finales de los '90) en el conurbano bonaerense: el Culebrón Timbal.

En efecto, esta asociación ubicada en el Cuartel V de Moreno, si bien supera ampliamente el marco propiamente dicho de teatro como espacio de resistencia, en virtud de la diversidad de sus acciones y de sus objetivos polifacéticos, nos brinda un ejemplo de trabajo territorial cultural a varios niveles. Combina lo cultural y lo político a través tanto de talleres (teatro, música, murga, artes plásticas) y de la capacitación de promotores culturales y comunicadores barriales, como de la organización de eventos artísticos o vinculados directamente con la promoción de la participación ciudadana activa. Su trabajo incesante le da una relevancia específica en el territorio y le permite trabajar en red con muchas otras asociaciones así como tener, para algunos de sus proyectos, el apoyo de varias instancias, en particular la fundación Avina y el Ministerio de Desarrollo Social.

Para concluir este recorrido sobre el teatro actual como manifestación de resistencia, constatamos que existen numerosas prácticas en ciertos aspectos emancipadoras. Sin embargo, esos grupos, si bien se dirigen a poblaciones socioeconómicamente muy

vulnerables y apuntan a que desarrollen sus propias formas de acción, están a menudo encabezados por directores y actores profesionales y en cierta forma dependientes de ellos. En el próximo y último capítulo, examinamos específicamente el caso de una actividad teatral iniciada desde una organización social que dispone de recursos muy escasos en todos los niveles, en virtud de su especificidad económica, social, cultural.

## Capítulo V. Un grupo teatral del conurbano bonaerense

“El arte debería ser parte de todos los días, para que el barrio se sienta parte de una construcción popular. Los hijos muchas veces no practican por no saber, no ser invitados, por la educación recibida que hace difícil la participación y el compromiso con el resto o sea con la sociedad de la cual son parte importante. Son el futuro.”  
Una vecina de un barrio de José C. Paz. 2005.

En el noroeste del segundo cordón del conurbano bonaerense, las actividades teatrales propuestas por las organizaciones sociales contrahegemónicas tienen la particularidad de agrupar a poblaciones de origen geográfico y social diverso cuyo punto común es la extrema pobreza padecida. En este capítulo, presentamos la experiencia particular de la que, recordémoslo, fuimos también protagonista en tanto asesora y tallerista: un grupo teatral de José C. Paz que existió durante dos años (2006-2007).

En un primer momento, explicitamos el marco contextual del grupo que incluye no sólo las condiciones socioeconómicas sino también algunos elementos relativos a la etapa previa a su conformación. En un segundo momento, presentamos tanto el grupo constituido como las distintas índoles de los dos espectáculos presentados, por ser éstas elementos importantes en ese proceso. Finalmente, en un tercer momento, articulamos esta experiencia con las cuestiones de los distintos enfoques educativos y participativos, las necesidades y la riqueza social y cultural.

## **V.1. Marco contextual**

### **V.1.1. Algunas observaciones generales**

En José C. Paz, donde entre los 56.007 hogares censados un 23,1% se encuentra con NBI<sup>81</sup>, muchos barrios se caracterizan tanto por la precariedad de viviendas y una accesibilidad muy difícil como por la falta de red de agua corriente, de cloacas, del servicio de gas natural y de calles asfaltadas.

La asociación que impulsa el proceso aquí descrito se ubica en un barrio que tiene las características mentadas y se encuentra alejado tanto del centro del municipio como de la ciudad Capital. Desde ésta, llegar hasta ahí lleva aproximadamente dos horas, pues hay que ir en tren hasta el centro de José C. Paz, luego tomar un colectivo que para en la ruta principal y de ahí caminar dos cuadras no asfaltadas y sin cloacas. En tiempo de lluvia, esta ubicación significa frecuentemente inundación, barro, y aumento del aislamiento de esa población.

La primera razón que lleva a algunos vecinos a agruparse es remediar el problema de transporte e implementar un sistema propio de colectivos pues el barrio está muy poco comunicado y además, dada su fama de peligrosidad, de noche no entran ni colectivos ni remises. La asociación que surge de esta decisión en el 2002 tiene que enfrentar muchos obstáculos pero logra seguir su rumbo e iniciar otras actividades. En el 2004, ya ha instalado un comedor y una gomería, trabaja en la red de gas y la construcción de viviendas y ha dado el primer paso hacia la constitución de una biblioteca; ésta, sin embargo, no funciona pues los miembros de la asociación inmersos en sus otras actividades faltan de disponibilidad y recursos para seguir tal proyecto.

---

<sup>81</sup> Fuente: DPE - INDEC Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001. <http://www.ec.gba.gov.ar/Estadistica/FTP/Censo/partidos/josepaz/jocpaz.htm>

### V.1.2. Génesis del proyecto

La organización se propone agregar a su acción contrahegemónica la difusión de la cultura mediante lo artístico. En efecto, como señalan los actores entrevistados, por un lado, a la escasez de propuestas en el centro del municipio se suman tanto la dificultad de moverse hasta ahí como la imposibilidad de abonar clases:

- *“no había nada, recién ahora empieza, la municipalidad hace algo de cultura pero no hay mucho tampoco. Este municipio no le da mucha bola a la cultura”.*

- *“Una clase había que pagar una cuota y no podía así que no fui más”*

- *“bueno, cuando yo me enteré que había teatro, quise, nunca había tenido la oportunidad de tener un lugar cerca con la posibilidad que hay acá que no te cobran nada”.*

Por el otro, en el mismo barrio no existe ninguna infraestructura cultural y a excepción de las bandas efímeras de rock constituidas puntualmente por los jóvenes, lo artístico no está representado:

- *“no es posible hacer teatro en los barrios donde todo cuesta más, donde se es pobre y donde es distinto [...] el teatro no es posible en los barrios periféricos digamos”*

El planteo de la asociación es la creación de un centro cultural gestionado por jóvenes suficientemente autónomos para volverse promotores culturales en el barrio, y el objetivo principal de la constitución de este grupo tiene una doble dimensión: se aspira a que sus miembros descubran, disfruten y hagan descubrir a su comunidad formas culturales hasta ahora casi no conocidas en ese entorno. Además, ese proyecto se enmarca en una acción transformadora que privilegia valores de solidaridad e igualdad dentro de un marco emancipatorio con respecto al sistema dominante. Mediante la implementación de obras y

talleres artísticos, se apunta a la creación de nuevos espacios de encuentros con vecinos a la vez espectadores y actores, en todos los sentidos de la palabra.

### **V.1.3. Obstáculos estructurales**

La decisión de implementar en el barrio una práctica artística, y particularmente la teatral, va a ser obstaculizada por las condiciones objetivas que afectan la población y dificultan su acercamiento a (o constancia en) tal tipo de actividad. En efecto, las “restricciones paramétricas”, a las que ya referimos (I.1.2), se manifiestan de distintas formas.

Dentro del ámbito familiar, condicionan tanto a los hijos como a los jefes de hogar en su decisión de empezar o interrumpir la actividad: para aquellos, está la demanda de los padres que necesitan su ayuda para las actividades de reproducción. Para éstos, está la misma condición parental como explica la única integrante femenina, que está separada y vive con sus tres hijos pequeños:

*“... me enteré de que acá había un taller de teatro, pero también por razones familiares uno tampoco puede dejar la casa sola, que sé yo, hasta que bueno me decidí...”.*

Fuera del círculo familiar, están también en juego las actividades laborales ya sean empleos fijos o “changas”. Respecto de la ausencia en los talleres o los ensayos, uno de los actores señala que se debe a:

*“Diferentes problemas, o no sé si problemas, esto es algo que no es... o sea... [...] venimos y disfrutamos, practicamos pero cada uno se gana la vida de otra forma, entonces...Tenés que ganarte la vida trabajando en otra cosa, te va a costar un poco, a veces no lo vas a poner en primer lugar...el grupo si tenés que trabajar, que*

*tenés una familia y justo te tocó el horario en que ensayas, y tenés que dejar de ensayar para poder trabajar porque esto no es lo principal en la vida”.*

En esta línea, podemos también citar el caso específico de uno de ellos, 18 años en el momento de la constitución del grupo. Juega al fútbol y se entrena seriamente desde hace años con una perspectiva profesional; ahora bien, al descubrir la actividad teatral, ésta le gusta tanto que además de probar varios talleres empieza el terciario de teatro en San Miguel. De hecho, se encuentra siempre tironeado entre ambas orientaciones:

*“ahora ya a esta edad tengo que empezar a trabajar también [...] ayudar mi viejo a trabajar [...] (mis viejos) a veces me lo dicen... me piden más que nada que juegue al futbol [...] porque por ejemplo haciendo de fútbol, que saben que me gusta, puedo ganar mucha plata y tengo más posibilidades de tener plata a jugar al fútbol que haciendo teatro”.*

Otro aspecto condicionante que influye en la lentitud del proceso artístico descrito en este capítulo concierne a la actitud frente a lo “ajeno” y remitimos aquí a las aseveraciones ya mencionadas acerca de la cultura urbana barrial (II.2.3.3). En el barrio como lugar de reconocimiento que “se inscribe en la historia del sujeto como la marca de una pertenencia indeleble” (Mayol, 1999.:11-12), la construcción del nosotros supone la distinción entre dos mundos. En consecuencia, la reserva manifestada (aunque también matizada de curiosidad) acerca de lo “nuevo” concierne tanto a las personas – en este caso la tallerista extranjera, “la francesa” recién llegada – como a las actividades:

*“No todos les gusta el teatro, es algo así raro y más así en los barrios acá es como que vos haces teatro y “ah este es un personaje, hace teatro”, y nada que ver, soy*

*una persona renormal que le gusta el teatro, nada más [...] la murga, por ejemplo [...] es algo más normal, más habitual”.*

Finalmente, cabe señalar que la asociación inicia su proyecto sin tener recursos para diseñarlo previa y estructuradamente, lo que tiene consecuencias directas. Por una parte, la falta de medios financieros implica en particular que, durante todo el tiempo del proceso, no hay espacio específico para las actividades artísticas propuestas; por ende, se dan donde se pueda, hasta afuera en la terraza o en el patio, y en medio del ruido resultando de las distintas actividades. En efecto, el local se compone de una gran pieza, a la vez cocina y lugar de reunión, más otras pequeñas que sirven a veces simultáneamente de oficina, depósito o salas de taller tales como la costura o la peluquería.

Por la otra, tanto la dedicación a la buena marcha de los microemprendimientos creados como la inexperiencia en el campo artístico hacen que los miembros de la asociación no participan concretamente en el proceso. Además, la imposibilidad de remunerar a un personal impide la colaboración de otros asesores y/o talleristas. Para los participantes, esto significa no poder beneficiarse de un aporte más amplio; para nosotros, equivale a no poder compartir y debatir las dinámicas del proceso en curso con otros “educadores”. De hecho, el proyecto no puede desarrollarse a través de un trabajo de equipo concreto y regular.

Hemos mencionado anteriormente la importancia de los recursos, en particular los financieros, para la viabilidad de proyectos artístico-culturales y queremos remitir aquí específicamente al problema que constituye el financiamiento público de la cultura. En efecto, debatir en el espacio público las razones, las modalidades y los sentidos de una



financiación nos parece indispensable desde una perspectiva transformadora; entonces, frente a la casi inexistencia de recursos en el proyecto estudiado, seguimos a Bayardo (2002) cuando plantea el problema de la identificación de las políticas culturales, por ende del ámbito que abarcan, y la necesidad de preguntarse “por qué razones el sector cultural o un segmento del mismo debiera ser financiado, qué clase de agentes o instituciones deberían financiarlo, de qué maneras, en qué montos.”

#### **V.1.4. Previamente a la conformación del grupo**

Cuando, a finales de noviembre de 2004, llegamos por primera vez en ese contexto barrial para colaborar en la creación del centro cultural, el único paso dado es la existencia muy reciente de clases de guitarra propuestas por un músico voluntario procedente de la ciudad capital, taller que desaparece al cabo de unos meses. Respecto del teatro, van a pasar casi dos años antes de que se conforme un grupo estable y dispuesto a hacerse cargo del proyecto inicial.

Hasta entonces, debemos enfrentar distintas situaciones de progresos y retrocesos en virtud de las razones ya expuestas, sin embargo, un acontecimiento que tiene lugar de marzo a junio de 2005 va a permitir un avance notable. En la ocasión del Programa Familias por la Inclusión Social del Ministerio de Desarrollo Social, bajo el auspicio de FUNAS<sup>82</sup> en gestión asociada con el municipio de José C. Paz, se implementan actividades artísticas en varios ámbitos, entre ellos la asociación en la que colaboramos. La responsabilidad del área cultural está a cargo de la organización cultural el Culebrón Timbal y junto con su referente teatral dirigimos, el tiempo que dura esta acción, un taller único incluyendo a nuestros alumnos cuyo número, en ese entonces, es muy escaso.

---

<sup>82</sup> Fundación de la Universidad Nacional del General Sarmiento. Información disponible en [http://www.ungs.edu.ar/areas/funas\\_proyectos/2/vulnerables.html](http://www.ungs.edu.ar/areas/funas_proyectos/2/vulnerables.html).

Durante el evento de cierre organizado por FUNAS, los participantes presentan parte de la obra en curso de elaboración y, si bien el grupo conformado en ese momento no está totalmente consolidado, se han acrecentado tanto su gusto por el teatro como la complicidad entre ellos. Es más, el trabajo compartido con la recién llegada, quien escribe estas líneas, genera una confianza que les lleva a seguir este rumbo y a retomar los talleres, una vez terminada la colaboración específica con el referente del Culebrón.

A partir de ahí, se van fortaleciendo las relaciones entre todos y, además de los progresos en los ejercicios, observamos en los varones una forma mucho más relajada de abordar el trabajo íntimamente ligado a su persona física aunque los dirija una mujer recién conocida. Es más, respecto del proyecto inicial de la asociación se observa no sólo una aceptación sino un anhelo cada vez más notable de concretizarlo.

Pese a las voluntades expresadas, de nuevo surgen problemas de constancia, de ausencia sin aviso previo, o de cansancio expresado a la hora del taller. Nos encontramos otra vez con un grupo de participantes reducido e inestable, y progresivamente parecen desvanecerse los resultados logrados después de un año y medio.

Los avances escasos y aleatorios y la sensación de inutilidad que experimentamos nos llevan a tomar una decisión cuya apuesta es muy aleatoria: informamos a los participantes “inconstantes” de la suspensión de la actividad semanal mientras no haya un verdadero compromiso de su parte. Entonces, les proponemos llamarnos si quieren que los acompañemos en su voluntad asumida de concretizar sus deseos de acción, tanto artística como asociativa. El poder de decisión está en sus manos. Durante nuestra charla también presenciada por la Presidente de la asociación, conversamos juntos sobre varios puntos entre los cuales, sus deseos en tanto sujetos, los problemas del barrio y las

actividades, los proyectos, la ideología de la asociación. Después de un mes, su llamada con la decisión de retomar el taller va a ser el punto de partida de la conformación del grupo.

## **V.2. El grupo constituido**

### **V.2.1. Las dinámicas del proceso**

En la primera reunión organizada luego de su llamada, en mayo de 2006, nos encontramos con unos siete jóvenes. A nuestra pregunta sobre su objetivo, la respuesta es muy clara: han decidido “sí o sí” finalizar la obra emprendida en la temporada anterior y nos piden tanto una dirección artística como un asesoramiento organizativo con vistas a presentarla en varios lugares del barrio (entre los cuales, los colegios).

Frente a esta demanda de acompañamiento en el camino no sólo de la “técnica” teatral sino de una gestión y organización cada vez más autónoma, planteamos un acuerdo básico e imprescindible relativo a sus esfuerzos por desarrollar su responsabilidad colectiva en todos los niveles. Concretamente, proponemos que su compromiso se inscriba en la realidad de una fecha de estreno y aun haciéndonos cargo de dirigir la parte artística aclaramos que no queremos intervenir en el contenido de la obra. Se trata de que ellos propongan las ideas, inventen las situaciones y los personajes y den a su obra un sentido elegido por ellos.

Habida cuenta de su inexperiencia teatral y sus dificultades de perseverancia tanto en su vida escolar o profesional como en lo relativo a los aprendizajes artísticos y colectivos, el desafío es grande. Pese a esto, aceptan nuestra propuesta y en base a este acuerdo, empezamos a trabajar.

Sin embargo, pronto se reduce el número de actores: algunos de los nuevos llegados, exteriores al barrio y traídos por uno de ellos, no persisten en su intención; entre los del barrio dos o tres se van – según lo que expresan, entendimos que se debe a un conflicto no resuelto con algunos de los otros participantes y ligado a una banda de música anteriormente conformada por ellos. Quedan, entonces, sólo cuatro varones, de entre 19 y 30 años.

La renuncia de sus compañeros no los desanima y se ponen a trabajar con energía, entusiasmo y constancia. Su complicidad aumenta y progresivamente, a lo largo de los ensayos, expresan la idea de formar un grupo que dure más que el tiempo de algunas funciones. En una sesión, el único actor que toca la guitarra toma la idea propuesta, tras una improvisación, de poner una canción en ese momento; al ensayo siguiente nos presenta la música y la letra de un tema de su composición a partir del que se elige el nombre del grupo, el cual “nace” concretamente en ese momento. De este modo los actores se crean una identidad colectiva, y remitimos al respecto a los análisis de Frith (II.2.3.4). Recordemos que para este autor, los grupos sociales que se dedican a prácticas artísticas se auto-reconocen como grupo específico a través de éstas. Una obra artística no refleja a la gente que la compone o practica sino que “produce” a quienes la emprende y, de este modo, crea a las personas que la practican como red de identidades.

Cuando en diciembre de 2006 se estrena la primera función de la obra en el barrio, las aproximadamente cuarenta personas que han respondido a la convocatoria manifiestan su entusiasmo, con lo que, durante los saludos, uno de los actores expresa simultáneamente su alegría por haber actuado, su orgullo porque “*por primera vez hay teatro en el barrio*” y su deseo de que se repita esta iniciativa. Los vecinos juntados

disfrutaran tanto del espectáculo como del encuentro social que se produce antes, durante y después de la función, y constatamos que algunas personas muy reservadas respecto de la pertinencia de esta propuesta artística empiezan a modificar su punto de vista. Tras de ese evento, integran al grupo tres jóvenes de entre 17 y 20 años, uno es del barrio y los otros dos, un varón y una chica, viven en otra zona.

A continuación, además de la creación artística, se trabajan otros aspectos del proyecto. Por una parte, empezamos a capacitar a algunos integrantes interesados por dirigir talleres teatrales infantiles con nuestro asesoramiento. Posteriormente, uno de ellos, 19 años, se hace cargo de esta responsabilidad y a las primeras sesiones acude un número notable de niños atraídos tanto por las funciones presentadas en varias escuelas como por la incipiente fama barrial del grupo.

Sin embargo, el aprendiz tallerista, tironeado entre su futura situación de papá y su participación en el grupo, empieza a no cumplir su compromiso: su ausencia repetida y sin aviso en el momento de los talleres desorganiza el proceso emprendido y la actividad termina por interrumpirse definitivamente. Si bien un compañero suyo lo releva espontáneamente cuando puede, y revela tanto su satisfacción como su habilidad para atender a niños, no se siente en capacidad para ocupar esta función en forma continua, por no haber tenido muchas posibilidades de formación en ese sentido a causa del trabajo que ha encontrado.

Por otra parte, en el mismo período, y luego de haber presenciado la primera representación en el barrio, cinco personas más se acercan a los talleres: un hombre de unos cincuenta años, sus hijos, varón y mujer de unos treinta, un joven de veinte años recién llegado al país que trabaja en la asociación, y un adolescente de 12 años. El único

actor del grupo ya conformado que tiene una experiencia teatral de varios años y ha dirigido talleres en otros lugares, acepta nuestra propuesta de hacerse cargo, contando con nuestra ayuda, de los talleres que incluyen a esos recién llegados. A lo largo de las sesiones del trabajo, el compromiso y el anhelo de los nuevos participantes hace que, a excepción del adolescente, todos se suman al proyecto integral.

En paralelo, mientras que simultáneamente se empieza a pensar en una nueva obra y se va difundiendo la primera en las escuelas y otros espacios asociativos, se producen varios cambios de protagonistas que obligan a sustituciones repetidas de actores respecto de la obra ya estrenada: del lado de los fundadores, el futuro papá, más otro que encuentra un trabajo, renuncian definitivamente; en cuanto a dos de los recién llegados no se quedan en virtud del desacuerdo explícito de sus padres que, como nos explican, no consideran válidos, los gastos de tiempo, energía y a veces dinero en viáticos, que implica su compromiso teatral.

El resultado final de esas modificaciones es la nueva conformación del grupo, siete personas que forman el elenco de la segunda obra presentada en el 2007. Entretanto, el responsable de los nuevos talleres se convierte cada vez más en el elemento motor del grupo en el que va a desempeñar, como veremos más adelante, un papel de “líder” otorgado por los otros en virtud de sus características y totalmente asumido por él.

Esta composición no cambiará hasta la suspensión del grupo que tendrá lugar un año más tarde. En efecto, pese a los avances notables en su trabajo tanto artístico como ciudadano, el desarrollo de este colectivo junto con el funcionamiento de la asociación requiere esfuerzos de ambas partes y se generan varios obstáculos.

Por un lado, en los inicios, la falta de costumbre y formación por parte de los miembros de la entidad asociativa obstaculiza la tranquilidad, la concentración y el aislamiento que requiere un taller o un ensayo. Sin que sea a propósito, no se respetan el espacio ni la indisponibilidad momentánea de los aprendices teatrales que se ven interrumpidos constantemente por razones diversas. Los mismos participantes tampoco consideran perjudicial para la actividad, el hecho de no estar totalmente disponibles durante el tiempo dedicado a la práctica o las reuniones. Considerar esta actividad seriamente, o por lo menos respetar su desarrollo, lleva su tiempo. Por el otro, además de los obstáculos ya mencionados, relativos al acondicionamiento del local y a la indisponibilidad e inexperiencia de los miembros de la entidad asociativa, se suma la desorganización de los actores que no siempre cumplen con sus tareas logísticas.

El aprendizaje es largo y difícil, sin embargo progresivamente, sin que se resuelvan todos los problemas, empiezan a aparecer resultados positivos. Por su lado, los miembros de la asociación aprenden a considerar distintamente el espacio y el tiempo dedicado a los ensayos, preservando su tranquilidad e incluyéndolos en la planificación de las actividades. En cuanto a los participantes del grupo teatral, logran progresivamente no hacer interferir otros asuntos durante el lapso horario dedicado a la actividad, y su compromiso ayuda a que se tome en serio.

Esta evolución concretizada tanto por la presentación de la primera obra como por la implementación de talleres de teatro para niños permite que la comunidad disfrute del aprendizaje del grupo, por ende, éste empieza a ser considerado un elemento asociativo que por ser capaz de generar efectos positivos merece ser sostenido.

La etapa siguiente del desarrollo del grupo da lugar tanto a logros relevantes como a situaciones relacionales conflictivas. El grupo empieza a difundir su obra, a consolidarse, a ser un “subsistema” concreto y reconocido dentro de la asociación, lo que le permite confortar su lugar en ella; ésta valora sus logros, y empieza no sólo a percibir la actividad artística distintamente sino también a idear a largo plazo proyectos vinculados con ella.

Al mismo tiempo, pese a sus esfuerzos y su progresión en la toma de responsabilidad, el grupo no logra suficientemente articular su presencia efectiva en el espacio asociativo y sigue teniendo dificultades para comunicar sus actividades al conjunto de la asociación, lo que genera tensiones crecientes entre ambas partes. La convivencia concreta se vuelve difícil y, de hecho, ambas partes no saben bien cómo manejar la situación.

Del lado de la asociación, nadie sabe llevar hacia una resolución consensual la presencia en el seno asociativo de un grupo cuya relevancia concreta se hace notable, pero que, además de no tener una organización acabada, es distinto en su forma de “actuar”, de participar en la actividad social y política de la organización. Los motivos de reproches son esencialmente problemas concretos de organización, pero observamos que causas más subterráneas y expresadas informalmente resultan ser objeto de disensión.

Por una parte, está la progresiva independencia que toma el grupo tanto en su funcionamiento como en su desarrollo, y empiezan a tomar una importancia perjudicial para todos los “mecanismos infinitesimales” de un poder que “transita transversalmente” – según la formulación foucaultiana ya mentada (III.3.2.) – y no siempre se relaciona directamente con la actividad teatral. Por la otra, la particularidad de la actividad artística con su participación específica desorienta una organización social acostumbrada a otro tipo de acción. Volveremos más adelante sobre la índole de cada una de las obras y sus



implicancias, pero desde ahora podemos señalar que, si bien no se expresa explícitamente, la orientación del segundo espectáculo no parece corresponderse con la forma esperada de participación y comunicación hacia afuera.

En una reunión bastante conflictiva, una de los miembros de la comisión directiva explica al conjunto del grupo la necesidad de ser "militante". En medio del silencio de los actores, surgen entonces, dos reacciones inesperadas: la integrante femenina, además trabajadora en el seno de la asociación, pregunta el significado de esta palabra que dice escuchar a menudo sin entenderla exactamente. Otro actor expresa su desconcierto y sus dudas respecto del rumbo artístico tomado con el segundo espectáculo, preguntándose cómo los futuros espectáculos pueden colaborar mejor con los objetivos de la asociación. Cabe señalar que había integrado el grupo luego de la primera obra y, hasta entonces, manifestaba claramente, en particular bajo la forma de propuestas diversas que empezaba a elaborar, la satisfacción que le proporcionaba su participación. Volvemos más adelante sobre esta cuestión al indagar las características de la práctica teatral examinada.

Esta situación conflictiva lleva a una disensión cada vez más importante entre los miembros de la asociación y los actores. Además, entre finales de 2007 y principios de 2008 concurren varios factores, suertes de pérdidas que superan la voluntad de seguir del grupo y provocan su disolución. En el momento que se escriben estas líneas, los actores siguen manteniendo vínculos afectivos, pero el "nosotros" creado no existe más y, hasta ahora, respecto del teatro, cada uno va por su lado.

Una primera pérdida es, en cierto modo, nuestra decisión, a finales de 2007, de cambiar nuestras modalidades de intervención. Luego de acompañar al grupo en forma semanal,

incluyendo a veces fines de semana, anunciamos que, por distintas razones que explicamos, cambiaremos nuestra forma de asesoramiento apoyándolo en forma más distanciada y fortaleciendo los avances ya logrados por ellos con la ayuda de la asociación.

Esto equivale a decir que siguen recibiendo nuestro apoyo tanto en el aspecto propiamente teatral como en la gestión pero deben buscar otras fuentes de aprendizaje tanto endógenas como exógenas. En ese momento, las relaciones entre grupo y asociación parecen poder arreglarse y esta decisión da lugar a reflexiones compartidas entre las tres partes sobre las nuevas posibilidades, pero los acontecimientos posteriores van a impedir su realización.

En efecto, a principios del 2008, y ésta es la segunda pérdida, se produce la ruptura con el referente asociativo que cumple un papel importante práctica y simbólicamente pese a los desacuerdos. Éstos llevan progresivamente a ciertos miembros de la asociación a una oposición que se manifiesta en varios aspectos, como ya señalamos, y cuando se pide a los actores, por razones bastante imprecisas, según nos dicen, que suspendan por un tiempo sus actividades en el local, éstos deciden seguir sin este apoyo asociativo.

Lamentablemente, en esta etapa de desarrollo grupal todavía muy frágil, los deseos y capacidades experimentadas de los actores no les permiten enfrentar las dificultades de funcionamiento ni profundizar la "*esencia del grupo*", en términos de uno de ellos, que habían empezado a descubrir. Además, la nueva organización que implica esta separación constituye, tanto por la energía que requiere como por la falta de recursos, un esfuerzo suplementario y demasiado prematuro con respecto a la precariedad de los avances del grupo.

La tercera ausencia significativa la constituye finalmente la partida por algunos meses del elemento motor del grupo ya destacado: además de tener experiencia teatral, toma muchas iniciativas, es la cara visible y varios de sus compañeros lo toman como referente. Su ausencia deja al grupo sin saber cómo encarar las cosas y a su vuelta, nadie, tampoco él ocupado por sus proyectos personales de vida, decide retomar las actividades colectivas.

Para los demás actores, el conjunto de esos elementos significa una independencia para la cual no están todavía suficientemente preparados. Queda claro que tanto sus avances respecto de un interés común y un compromiso duradero como su creciente responsabilidad en el seno del grupo no tienen suficientemente maduración para que logren perseguir el objetivo ante el número de dificultades que deben enfrentar.

### **V.2.2.Las obras estrenadas**

Las obras presentadas tienen puntos en común, como por ejemplo una dosis importante de humor, sátira y parodia que manifiesta la distancia que toman con la realidad. Sin embargo, ésta se aborda distintamente en cada obra y, como ya indicamos, la índole de la segunda, muy distinta de la primera por las temáticas que plantea, no satisface totalmente a los responsables de la asociación, no se corresponde con sus expectativas, lo que da lugar a discusiones entre ellos y los actores. Por esta razón, habida cuenta de la relevancia que toma esta cuestión para la existencia del grupo, a continuación explicamos, para cada obra, las modalidades de trabajo y los contenidos desarrollados.

La primera, iniciada como vimos en el marco del Programa Familias, desarrolla problemáticas barriales. Ahora bien, el cambio de configuración del grupo involucrado obliga a los participantes que quieren finalizarla, a volver a empezar casi de cero.

Mantienen la misma temática, esto es las discriminaciones sufridas y las consecutivas relaciones entre los distintos sujetos involucrados, pero empiezan a improvisar nuevamente para agregar nuevos personajes y situaciones, y dado el número reducido de actores cada uno hace dos papeles.

En virtud del contenido elegido, siguen poniendo en escena vecinos en situación precaria, tales como un abuelo de escasos recursos, jóvenes desocupados, un cartonero, un quinielero, un policía, un puntero y el intendente de la localidad, y los temas desarrollados hablan de desocupación, mutuas estafas, clientelismo, coimas, protestas y reivindicaciones, etc. Sin embargo, aunque gran parte de la obra señala problemas contemporáneos procedentes de las condiciones socioeconómicas actuales, aparecen también elementos tradicionales: el cartonero hace también de curandero y los “pibes” desocupados se encuentran con el abuelo nostálgico que recuerda su vida remota en un pueblo.

Dentro de ese contexto, los actores dan su visión del mundo y de la humanidad, imaginando cambios “utópicos” posibilitados por la acción colectiva pero eligiendo una forma distanciada marcada por el humor y la sátira. Al respecto, cabe señalar, como desarrollaremos más adelante, que deciden cambiar el desenlace inicialmente previsto: cuestionan la posibilidad de cambio del ser humano y no presentan una solución unívoca y definitiva con logros determinantes sino una respuesta abierta que deja ver las dificultades que obstaculizan la transformación y la búsqueda de un interés compartido por el conjunto de la comunidad. Eligen presentar tanto los logros obtenidos gracias a la protesta colectiva y la marcha llevada a cabo en el municipio como a sujetos todavía atrapados en su afán individualista de mejoría, y el final se presta a interpretaciones distintas.

La elaboración del segundo espectáculo tiene modalidades distintas pues les pedimos que expresen los contenidos que quieren desarrollar sin inscribirlos en registros específicos, y si bien aparecen algunos temas que conciernen a la vida cotidiana de su barrio, tienen dificultades para elegir una temática única. A medida que se desarrolla la elaboración de la nueva obra, en la que casi no intervenimos sino para aconsejar al compañero que la encabeza, terminan por conservar la diversidad de contenidos que han salido de las improvisaciones y el resultado final es un espectáculo compuesto por varias historias cortas.

Esta elección les permite representar situaciones distintas donde su imaginario a la vez individual y colectivo mezcla el realismo y la fantasía: al lado de la representación típica de una verdulería barrial con problemas de robos, desarrollan una situación de *casting* de cine con un director a la vez histérico y tiránico, representan una carpintería donde los trabajadores ven concretamente “subir a las nubes” la madera a la que intentan sacar una foto mientras está volando, y trabajan sobre el encuentro entre un joven que aspira a ser estrella de fútbol y un falso manager que aprovecha su ingenuidad. Además del desarrollo de esas improvisaciones, se encuentra en el espectáculo un monólogo, escrito y actuado por la única integrante femenina del grupo, en el que mediante el humor negro una mujer nos devela los meandros de su mente relatando acontecimientos que pertenecen a un registro “superrealista”.

En consonancia con los elementos teóricos desarrollados en el capítulo II acerca de la cultura popular, constatamos que, en cada obra, mezclan elementos diversos manifestando simultáneamente su resistencia y su aceptación frente a la cultura dominante a partir de recursos tomados tanto de la tradición como de la actualidad.

En ambas instancias, el trabajo realizado manifiesta un compromiso fuerte de todos. Respecto de la primera obra, cualquier persona un poco al tanto del trabajo teatral conoce la dificultad que representa el cambio sucesivo de protagonistas, tanto para quienes deben adaptarse al juego de los nuevos compañeros y retomar sesiones suplementarias de ensayos, como para los reemplazantes que deben ensayar rápida y eficientemente, innovando y, al mismo tiempo, inscribiéndose en las marcas dejadas por el actor precedente.

Para la segunda, cuando ya se ha armado el espectáculo, el grupo nos pide sesiones específicas para profundizar y mejorar sus resultados, e incluso los nuevos integrantes, que fundamentalmente han sido dirigidos por su compañero y nos conocen menos respecto de lo propiamente teatral, no dudan en entregarse en toda confianza al trabajo muy detallista que proponemos.

### **V.3. Articulación: efectos observados y problematización conceptual**

El propósito de esta sección radica específicamente en articular la experiencia vivida por los actores con algunos de los conceptos anteriormente desarrollados para indagar la validez de nuestro enfoque teórico a la luz de los datos empíricos. Para ello, aquí, elegimos dejarles la palabra en mayor grado citando fragmentos amplios de sus comentarios, pues, por un lado, su perspectiva en tanto “actores” es fundamental para este trabajo; por el otro, durante las conversaciones que compartimos, sus reflexiones detenidas sobre lo que (cómo, por qué, para qué, desde qué lugar) están haciendo y viviendo con este grupo teatral, sobre la expresión tanto de sus expectativas como de sus miedos, de sus certezas como de sus dudas, atraviesan el conjunto de la problemática conceptual que planteamos.

En la práctica, los aspectos revelados no sólo por nuestra posición de observador participante sino también por las entrevistas realizadas se entrecruzan y yuxtaponen, unos son simultáneamente los efectos y las causas de los otros, y recíprocamente. Sin embargo, a fines analíticos elegimos distinguirlos en varios rubros retomando las distintas problemáticas desarrolladas en la primera parte del estudio. Partimos de las causas de participación, pasando por la satisfacción de las necesidades y la construcción de una riqueza social y cultural, para llegar a las modalidades de participación que abarcan las cuestiones de la horizontalidad, del liderazgo, de la responsabilidad y la independencia. Terminamos indagando el carácter político de la actividad.

### **V.3.1. Causas e implicancias de la participación**

Ya vimos con Adamovsky (III.3.2.2) que pensar en una política emancipatoria supone la articulación y la acción común de un sujeto múltiple. Ahora bien, éste se compone a partir de varios seres con subjetividades particulares; entonces, si, como dice Thwaites Rey (III.3.2.1.), hasta las causas de una participación social y política orientada hacia un objetivo común pueden ser múltiples, cuando los actores del grupo empiezan a hacer teatro en la asociación, tienen también distintas motivaciones. Como muestran sus distintos comentarios al respecto, un punto común es la diversión pues:

- *“reírse es espectacular, muy bueno para el espíritu, para el corazón, es muy bueno para la vida. Reírse es algo muy noble, es algo muy hermoso reírse, [...] Si vos te reís y es nuestro propósito y la pasaste bien, es hermoso eso.”*

- *“empecé a estudiar teatro que es lo que me gusta [...] es lo que más me gusta a mí, divertir a los demás”*

Si esos comentarios nos remiten a la afirmación de Brecht sobre la función noble que desempeña el placer en el teatro (II.3.1), otros motivos tales como el olvido de lo

cotidiano, la desinhibición, un encuentro con sí mismo y los otros, o aún la posibilidad de encontrar un refugio, los empujan también hacia esta actividad:

- *“Primeramente yo iba a hacer teatro porque yo soy muy poco expresivo, naturalmente no soy expresivo, no hablo, [...], siempre me costaba mucho ir a comprar y hablarle al almacenero y decirle tengo que comprar tal cosa tal otra, y si tengo que hacer un trámite en Edenor por ejemplo me costaba más, porque tenía que explicar con nombres, con números y qué sé yo y ya me costaba un huevo. Eso es un problema que tenía, [...] me costaba a veces esas cosas de enfrentarme ante algo que tenía que decir una cosa importante [...], ese momento ya se me ponía medio nervioso y [...] tenía miedo de equivocarme... por ah... se me trababa y no sabía explicarme porque tenía vergüenza de elegir algunas palabras y vergüenza de hablar de alguna forma, entonces a través de eso me trababa mucho y tardaba un montón en decir lo que quería. [...]Por un lado pensé en eso [...] Por el otro lado siempre me gustó hacer reír a la gente. »*

- *“es lo que yo quería... era sacarme un poco la vergüenza de actuar, aprender improvisar... bueno todas esas cosas...*

- *“lo que a mí me pasó, encontrarme perdido, encontrar un lugar en el teatro por donde crear, por donde respirar, por donde comenzar a sentir y ver cosas [...] un proceso interno distinto [...] una tranquilidad, una tranquilidad, una serenidad, algo interno que me deje fluir cada vez más, que me deje fluir cada vez más en mi interior y a su vez ahí voy a poder fluir con los que me rodean. Es básicamente lo que espero [...] un refugio donde encontrar afecto, donde encontrar una vía de escape por donde yo puedo expresar y a través de eso encontrar un bienestar interior. ”*

Cuando ya el grupo está conformado, otro elemento que influye en la decisión de quedarse y seguir participando en el colectivo es el respeto mutuo y la igualdad de



estatus, la “*confianza de compañeros que trabajan juntos*”, que los integrantes encuentran en él y expresan de la siguiente manera:

- *“el mejor grupo que tuve [...] lo que me gustó acá fue la manera de ser de todos porque hay lugares que no me siento bien, si no me siento cómodo no voy más, si me siento discriminado no voy más”*
- *“nos sentimos aceptados”*
- *“somos todos iguales”*
- *“es una de las mejoras experiencias de mi vida, porque estuve hasta acá, sí creo una de las mejores, está entre las mejores, la más satisfactoria porque hay un grupo humano, hay unas personas que lo llevo a querer mucho, que lo llevo...llegan a formar parte de mi vida, a querer muchísimo, muchísimo. Que algunas veces a mí no me pasó eso, digo, y paralelo a esto mismo, [...] el mismo tiempo que yo comienzo, comienzo a trabajar en la Capital con un grupo, somos...nos llevamos bien, todo bien, pero tiene una finalidad más comercial, distinta. Entonces, al tener una finalidad más comercial, ya pasa por un lugar distinto, ya...cambia, cambia.”*

Como vemos, por un lado, se destaca aquí el carácter importante del componente subjetivo y afectivo, destacado por Houtard respecto de la construcción del nuevo sujeto histórico (III.1.2.1.); por el otro, los participantes no son en su conjunto atraídos por una motivación “social” e ideológica.

Encontrar un lugar donde está presente el afecto, un agrupamiento que es a la vez recreo y refugio, no les hace quedar dentro de la burbuja ilusoria de un microespacio únicamente lúdico; es cierto que algunos siguen prefiriendo desarrollar sus habilidades teatrales en el registro del entretenimiento y la comicidad; sin embargo, todos coinciden en que es

importante plantear cuestiones sociales, les interesa mostrar su realidad barrial, y, finalmente, entendimiento y entretenimiento, según su distinción, no son incompatibles:

- *“el teatro es para diversión, es para que la gente se olvide de lo que está pasando [...] no quieren tensionarse con el teatro [...] si se abre los ojos es importante pero con humor... (respecto de la primera obra) aparte el contenido de la función está bueno, algo muy social también, la problemática del barrio, muestra la función esa qué es lo que tienen todos los barrio ... hacer teatro mostrar algo que a la gente le sirva ”*

“- (respecto de la primera obra) *“a través de la obra nosotros contamos problemas del barrio y le damos una posibilidad a las personas a entender las cosas que a ellos mismos les están sucediendo. Entonces a través de eso se pueden reorganizar de algún modo y salir a reclamar por lo que ellos creen que es justo, o por lo que ellos creen que es necesario. Generar una especie de conciencia al mismo tiempo en que estamos contando el cuentito ese [...] Una historia muy propia de las cosas que vivimos en el barrio, y eso me emociona a mí, es algo que me emociona porque saber que hay mucha veracidad en esto, mucha veracidad en lo que estamos contando.”*

- *“me parece interesante es una realidad, es lo que vivo, es mi barrio, es lo que vivo y viví siempre. Yo soy del barrio enfrente pero es el mismo [...] a veces me da lastima que, por ahí no todos sepan porque sabemos nosotros y la gente de acá cerca pero si todo el mundo sabría podría hacerse más cosas”.*

Además, como varios de ellos comentan, el hecho de estar en contacto con lugares que apuestan al cambio social les lleva a tomar conciencia de la realidad social y de las posibilidades que existen de remediar las desigualdades:

- *“Por ahí, acá en el conurbano, ver teatro y hacer teatro me permitió entender otras cosas y comenzar a observar otras cosas [...] Una visión más social”*

- *“Cada vez que vengo aquí (en la asociación), entiendo un poco más y a veces me explican un poco más como es pero al principio no entendía mucho, y no lo sabía explicar, es muy complicado explicarlo. [...] en un principio quería hacer parte nada más del teatro... ser parte solamente del teatro, hacer teatro, lo que me gusta y aprovechar la asociación para hacer teatro yo y nada más (se ríe un poco). Eso era en principio... igualmente estoy medio que estoy haciendo teatro y nada más pero... si me piden cosas, lo voy a hacer, tampoco sé hacer nada, puedo ayudar a pintar y nada más.”*

Los comentarios aquí reproducidos manifiestan tanto la relevancia del aspecto autoeducativo dentro de una capacidad para moverse, desarrollada por Zibechi (III.2.3) como la importancia destacada por Freire de articular directividad y opción democrática, esto es aclarar su opinión indicando las otras opciones posibles (III.2.4). Al respecto, recordemos la reacción de uno de los actores respecto del tema de la militancia aludido por la comisión directiva de la asociación, y la vinculamos con las aseveraciones de Verzera (IV.1.3) sobre los efectos perversos de un didactismo demasiado fuerte.

**La libre expresión de los deseos puede llevar progresivamente a una toma de conciencia tanto más incorporada cuanto más procede del sujeto mismo; además constatamos que la aceptación de demandas aparentemente ajenas a los objetivos iniciales de una organización social posibilita efectivamente una modificación de perspectivas de los actores y puede colaborar en la ampliación del accionar transformador de la entidad asociativa (III.2.3).**

### V.3.2. Satisfacción de necesidades

Respecto de la búsqueda que realizan a través de la actividad teatral, los actores mencionan distintos tipos de aportes, algunos de ellos se corresponden con los que esperaban mientras que otros superan sus expectativas iniciales. Como vimos, uno de los primeros aspectos destacados es el olvido de sus preocupaciones cotidianas:

- *“Lo paso muy bien, me desenchufo mucho de la realidad, viste, te divertís, me divierto”*
- *“te libera también de los problemas cotidianos un poco, porque vos estás trabajando todo el día, después te venís.... tuviste un día malo en el laburo, te metés en el teatro y en media horita que estás, ya se te pasa un poco, ya te empezás a divertirte, te olvidaste de lo otro, te le saca de la cabeza, sirve el teatro, sirve.”*
- *“Lo más lindo es que alguien pasa a otra cosa, no está metido en la vida, se olvida de todo y se mete en otra cosa, y te concentras tanto, estás tan adentro, te olvidas y es hermoso, no te preocupa, es la libertad lo más grande, es lo más libre que puedes estar”*

Respecto de su desarrollo personal, otro elemento que mencionan los participantes remite a la modificación de su subjetividad:

- *“Antes era peor, por lo menos hace rato que no me deprimó, antes me deprimía muy fácilmente [...] antes me sentía mal por cualquier cosa” “(ahora) si me dicen algo sé que me lo dicen en chiste e igual si no lo dicen en chiste, no me preocupa [...] La primera clase me sentí como si hubiera ganado un campeonato, pude expresar cosas que nunca podía expresar y era el lunes y hasta el jueves me sentía reactivo y me gustó mucho cada vez me sentía reactivo y me envidié”*
- *“Yo cambié mucho yo era una persona que...muy metida para adentro... en el sentido de que.... No me expresaba.... No me salía... era tímida en ese sentido... y*

*es como que creo que me cambió mucho... hasta para la forma de hablar de contestar, eh... era muy quedada, me decían algo y yo ... mmm, y después me decía y por qué me quedé callada”.*

- (una participante del principio) *“yo me decía estar todo el día aquí sin hacer nada o hacemos teatro y después te terminas reenganchada y te regusta y lo usas como una herramienta más de trabajo o de... poder expresar realmente lo que diariamente no lo puedes decir.”*

- *“a mi me ayuda un montón... a través del teatro mejoré un montón en la vida”*

- *“Más allá de lo que es el teatro, hoy actúo un poco mejor o soy más hábil, más dúctil para hacer ciertas cosas, más allá de eso”*

- *“en los comienzos era el teatro como una herramienta, como una herramienta para entenderme yo y al mismo tiempo empiezo a notar que me sirve también como una herramienta para entender a las demás personas y para entender lo que estaba pasando”*

Un aspecto que, además, observamos en los actores a lo largo del trabajo colectivo es que se hacen cargo del desafío que implica su deseo, aunque no siempre en forma acabada, y son notables las modificaciones que van operando en su manera de enfrentarse con el aprendizaje. Respecto de lo artístico, su postura de trabajo devela una toma de responsabilidad novedosa; por un lado, más allá de los ensayos presenciados por su referente teatral, empiezan a trabajar solos y a organizar sus horas de ensayos en las que no sólo profundizan lo ya elaborado sino que innovan haciendo sus aportes propios.

Por el otro, si bien las propuestas y ejercicios teatrales son difíciles –están extendidos en el tiempo, exigen una fuerte concentración, les son totalmente desconocidos y ponen en

juego la subjetividad y las fragilidades – los miembros del grupo hacen la prueba de una dedicación y una confianza cada vez más importantes, y aceptan el esfuerzo y el tiempo que requiere este aprendizaje:

- *“sí yo tengo un deseo, un deseo fuerte, si yo me esfuerzo, ¿por qué no lo puedo hacer? ¿Por qué?...es una cuestión de tiempo, entendí eso, que a veces es una cuestión de tiempo, [...] y no todos llevamos el mismo tiempo también, es otra cosa, que hay que no juzgarse a uno mismo. No todos llevamos el mismo tiempo [...] Me parece que el teatro, cualquier cosa en la vida se cultiva, y tiene un tiempo, un proceso. Es un tiempo y un proceso y hay que cultivarlo, hay que cultivarlo y agrandar eso que uno tiene, agrandararlo, y a través de esa perseverancia, uno puede llegar a cultivar cualquier cosa.”*

- *“hay que seguir, [...] lleva tiempo. Nosotros hicimos todo rapidísimo, gracias a dios nos salió bien pero hay que pulir un montón de cosas, que tiene que salir mucho más limpio. No está limpio hoy en día”*

- *“yo creo que nos falta mucho, sí [...]yo creo que hoy por hoy yo no me siento capaz de improvisar algo delante del público, no me siento capaz y me gustaría”*

- *“no me cuesta tanto meterme en esto (la improvisación), en cuanto al texto uno tiene que meterse en lo que dice en el texto... pero uno tiene que agarrar un poco de todo, si yo me pongo a practicar eso, aprendo más, aprendo a ser mas creíble”*

El estreno de las obras muestra además que los actores, inspirados en sus deseos de divertimento, desinhibición y comunicación, no sólo despliegan sus capacidades, haciendo reír, comunicando públicamente con los otros, sino que colaboran en la apertura de sus pares a nuevas reflexiones y formas de actividad:

- *“Si uno es capaz de generar acá, como en varias veces, oportunidades y mostrar obras, los que han venido y les han gustado y a su vez han comentado a amigos y a familiares.*

- *“no le gustaba a la mamá, porque era muy tarde, tenía que ensayar, tenía que ir al colegio [...] (los padres) reaccionaron bárbaro, estaban contentos, les gustó, era la primera vez que iban al teatro.”*

- *“muchos se dieron cuenta del trabajo, hasta mis hijos, sí, porque reclamaban de los horarios, que llegas muy tarde. [...] yo quería que llegue el día y que veían todo lo que yo había hecho y porque tantas horas de teatro. [...]Y bueno lo vieron se divertieron mucho, les encantó, les contaron a todo el colegio [...] Mis hijos también están enloquecidos por estudiar. Si mañana hay teatro para los chicos van a ir porque les gusta también”*

- *“yo le dije, vos vas a ser mi primer invitado, porque yo quería que él vea lo que yo hacía, que no es tan como el dice, que todo lleva un trabajo, y yo sé que el lo vio, lo vio el trabajo, sí, fue a la obra, la vio, me felicitó, y eso es importante, y le gustó, y yo creo que no necesitó decirme nada y yo no necesité decirle nada, yo creo que el lo entendió, y eso era importante.”*

- *“Yo me acuerdo la primera actuación hubo gente pero la segunda fue tremenda, claro porque uno se contagia y se va diciendo sí va a estar bueno, vamos. Los que lo vieron lo quieren volver a ver y es así, y está bueno”.*

Este intercambio enriquecedor se manifiesta también en la relación con su asesora teatral. A lo largo de nuestro trabajo común, nos explican su universo, sus costumbres y códigos específicos e incluso toman el relevo cuando, por ejemplo, explican a una de las participantes efímeras, ajena al barrio, cómo es un puntero; asumen y comparten sus

saberes y esta actitud, por un lado, es concretamente muy útil para el aprendizaje de todos y, por el otro, ayuda a generar una mutua confianza.

Constatamos que los aportes tanto para los actores como para la comunidad se esperan y se dan en distintos registros, tales como el entretenimiento, el refugio de identidad, la construcción de la subjetividad, la comunicación con los otros, etc. La mención de esas adquisiciones nos remite al conjunto de nociones que ya desarrollamos (1.2), pues significa, por un lado, que la actividad teatral responde a necesidades distintas a las denominadas “básicas” y no obstante legítimas para cualquier sujeto de derecho, por retomar a Grassi y Danani, y, por el otro, que en el proceso descrito, las necesidades se transforman en potencialidades como lo afirma Max-Neef.

Es más, si retomamos la categoría de satisfactores establecida por este autor, sabemos que:

“los satisfactores sinérgicos son los que al satisfacer una necesidad determinada estimulan y contribuyen a la satisfacción simultánea de otras necesidades. Su principal atributo es el de ser contrahegemónicos, en el sentido de que revierten racionalidades dominantes tales como la competencia y la coacción”.(Max-Neef *et al, op.cit.*)

Ahora bien, al mismo tiempo que “realizan” sus necesidades, los actores logran descubrir otras que también están en condiciones de satisfacer, por ende, sus recursos se multiplican. A modo de ejemplo, recordemos como vimos que al intentar desinhibirse o divertirse, se descubren habilidades para nuevos saberes, al buscar un desarrollo personal descubren los beneficios del trabajo en grupo y la posibilidad de actuar, en el sentido amplio.



Entonces, **en esta práctica el teatro se revela ser un satisfactor sinérgico de las necesidades de Protección, Afecto, Entendimiento, Participación, Ocio, Creación, Identidad y Libertad**, destacadas por Max-Neef *et al* (*op.cit*)

### **V.3.3. Riqueza social y cultural**

Progresivamente, los actores empiezan a aumentar sus redes de relaciones sociales compartiendo con el público, con las entidades que reciben sus espectáculos, y manejando más fácilmente sus tratos con los otros. Cabe señalar que, luego de la disolución del grupo, la integrante femenina, con sus hijos que también participaban, empezó a presentar pequeñas obras de su creación en un establecimiento geriátrico mientras que otro lo hizo en distintos eventos barriales.

También manifiestan varias veces su satisfacción al experimentar el reconocimiento (el cual implica un autoreconocimiento) que les brinda su trabajo por parte de la comunidad y comprueban no sólo en las reacciones del público durante las funciones, sino en el hecho de que en su barrio la gente los interpela como los actores o directamente con sus nombres de personajes preguntándoles cuando actúan de nuevo:

*“nosotros, ponéle, ahí hicimos dos presentaciones acá, abierto al público... tres funciones en una escuela acá en el barrio donde muchos pibes nos ven y ya es como que todo el mundo reconoce a nosotros por los personajes...y eso está bueno. Eso está bueno porque eso mismo, digo, a través de una buena difusión, con los pibes de la escuela, con la gente que vino, puede generar un espacio, un lugar y compartir también lo que hacemos nosotros, porque a su vez es eso, digo, para nosotros como artistas es eso, preparar algo con amor, con esmero, dedicarle tiempo en ensayos, es un regalo. Vamos amasando todo eso, lo vamos amasando, amasando desde que en un momento necesitamos tener del otro lado, un*

*espectador a lo menos, que sea consciente, que ese espectador tal vez no sea la postura ideal pero ya tener uno al frente, ya podemos tirar ese regalo, transmitir eso”.*

Finalmente, aunque les parezca más difícil, no dudan en trabajar formas teatrales distintas que la improvisación. A modo de ejemplo, mientras están preparando la segunda obra, los que están disponibles aceptan nuestra propuesta de estudiar la técnica de clown, y durante nuestras sesiones comunes todos se prestan también con facilidad al trabajo que proponemos a partir de sus escritos, aunque algunos me habían señalado, en los inicios, que no les gustaban escribir.

Sin embargo, el placer inmediata y concretamente perceptible que les procura su actividad no es la única razón a este esfuerzo pues:

- *“(el teatro) sirve para que descubran nuevas cosas, yo que sé, para que se abra una ventana a lo cultural, a nuevas cosas [...] yo pienso que el teatro, la música, la murga, las distintas expresiones del arte que uno puede llegar a tomar es arte, es como cultura de uno mismo.”*

- *“a mí me parece que abría que generar una cultura de teatro en los barrios a través de insistencia, de mostrar con los grupos mismos que se generan en el barrio, trayendo grupos, generar una cultura de teatro en los barrios que por ahí no está tan puesta. Que la gente tome como costumbre al teatro como una parte nuestra también [...] En el barrio pasa eso, en el barrio pasó eso digo, el boca en boca se fue generando como esa cosa, esa especie de fenómeno con el grupo ese de teatro que formamos nosotros [...]*

- *“que las personas tengan cultura es muy importante. Estamos en un barrio que no hay ningún centro cultural cerquita y tener teatro es muy grueso es muy bueno [...] ¿Qué es la cultura?... a través de la cultura puedes mejorar un montón de cosas de la*

*vida, el teatro te ayuda a desinhibirte de un montón de cosas, perder prejuicios, ayuda muchísimo. La cultura es un montón de cosas, [...] más que nada es saber de cosas, de diferentes cosas, aprender de cosas nuevas, aprender a relacionarse con esas cosas, no sé como decirlo.... Puede ser pintura, puede ser música, puede ser teatro, puede ser acrobacia, saber bailar, creo que todo es importante, por ejemplo si uno tiene un poco de cada cosa puede desenvolverse más en la vida.*

Los aspectos aludidos (hasta los recursos semánticos utilizados tales como, abrir una ventana, descubrir nuevas cosas, desenvolverse, mejorar, perder prejuicios) no dejan de develar la apertura y la amplitud del alcance que los actores entrevistados atribuyen a la cultura como “*montón de cosas*”, entre ellas las “*expresiones del arte*”. Ahora bien, esta “cultura” para ser “*de uno mismo*”, “*una parte nuestra*”, pasa por el “*saber*”, el “*aprender*”. Esto equivale a decir que brinda nuevas posibilidades tanto cognitivas como expresivas a las generaciones presentes y futuras y puede volverse en un *habitus* si está presente un aprendizaje continuo.

Esta concepción de cultura como formación imprescindible que se vuelva un “estado incorporado”, retomando los términos de Bourdieu (I.1.2.), es particularmente notable en las afirmaciones de un miembro del equipo y nos parece importante reproducirlas aquí por las razones que desarrollamos después de presentarlas (resaltamos algunas de ellas):

E (persona entrevistada): *yo creo que mis hijos también si quieren estudiar teatro, prefiero que vengan a **estudiar teatro** y no que estén en la calle que **es algo que yo sé que va a servir algún día, van a tener otra cultura** y nada, que es lindo, no solamente para mis hijos, bueno yo hablo por mis hijos pero yo creo **que a la generación que viene estaría muy bueno que tengan.***

I (investigadora): *dijiste la cultura, ¿qué es la cultura?*

E: **la cultura es todo creo yo, es la....** *Cómo te puedo decir, es la formación de... la formación de cuando uno crece porque si vos venís de un lugar que sé yo, pobre, no necesariamente tenés que ir a robar porque sos pobre. Si a vos te enseñan, te forman o tenés una... vas a la escuela, que sé yo, tenés esa posibilidad como acá venir a una institución a un taller de teatro o al instituto de economía social, que te enseñan, te nutren, te abren la cabeza, para no estar pensando en otras cosas que no tendrías que estar pensando, como el perder tiempo [...] es difícil explicar lo que es la cultura....creo que es un poquito de cada cosa no, es un poquito de aprendizaje, de formación, es muchas cosas [...] yo creo que es la formación [...] yo creo que existe la mala cultura, que es la que se está viviendo hoy en día, que hay mala cultura... lo que ellos aprendieron de chicos... si una mujer es golpeada toda la vida, y aprende esto, y nadie está para enseñarle que está mal, el día de mañana a sus hijos los va a golpear y sus hijos piensan que eso es normal, entonces a sus hijos los van a golpear también porque eso aprendieron desde chicos y creen que es normal, y eso es su cultura creo yo, y es una mala cultura, creo yo*

I: **¿te parece que se puede cambiar una mala cultura?**

E: **sí**

I: **¿cómo?**

E: **desde chicos, creo... es muy difícil la adolescencia ahora es muy difícil cambiar la forma de ser de los chicos de ahora, la cultura de ahora, va a ser muy difícil.** *Yo tengo tantas ganas de cambiar eso en serio, pero es muy difícil, me gustaría, no me gustaría que mis hijos pasen por lo que están pasando los adolescentes ahora o sea que estoy tratando de que tengan otra cultura, de que tengan otra formación, de que tengan otros pensamientos."*

Gracias a la nitidez de esos comentarios que manifiestan una reflexión asumida, queda particularmente claro que, para este sujeto y en consonancia con sus compañeros, la cultura se corresponde con una “formación”, un aprendizaje bajo distintas formas, entre ellas las artísticas, que permite el crecimiento y el desarrollo tanto de las generaciones actuales como de las futuras, necesidad que puede transformarse en capacidad y posibilitar la evolución de la situación social actual.

Además de los aspectos ya destacados en el capítulo II respecto de la cultura, éste, como ampliación voluntaria y libremente elegida de los conocimientos, nos parece fundamental al enfocar este concepto desde la economía social, pues nos remite directamente a los objetivos de ésta, en la que es imprescindible la construcción de nuevos imaginarios y sentidos para la reproducción ampliada de la vida de todos. En efecto, tal concepción, si recordamos una de sus características, consiste en una propuesta transicional de acción por parte de personas concientes de la sociedad a la que aspiran, a partir de una lucha multidimensional que promueve transformaciones no sólo objetivas sino también subjetivas a nivel generacional e incluso transgeneracional (1.a.).

Finalmente, los actores remiten directamente al planteamiento que desarrollamos en el capítulo I (I.1.2), y sus observaciones nos permiten comprobar que **el teatro puede aportar a la construcción de un capital social, cultural y simbólico, en el sentido bourdiano, que están empezando a descubrir para ellos y los demás; en este proceso, no eluden el aspecto “costoso” (la “inversión”) en tiempo y energía que su actividad implica, sino que, en cambio, lo contemplan positivamente.**

#### **V.3.4. Participación responsable, horizontalidad y liderazgo**

La confianza, el respeto mutuo y el placer de construir colectivamente, establecidos a lo largo del tiempo entre los actores, posibilitan un ámbito propicio para que se genere un “nosotros” que no se contenta con los logros presentes sino que empieza a tener sus propias orientaciones y aspiraciones, sus propios criterios. El colectivo considera su devenir más allá de los vínculos afectivos generados así como de las propuestas externas: está en el camino de la emancipación. Esto se manifiesta, como ya señalamos, por la mención por uno de ellos de la “esencia” del grupo, en el marco de la discusión relativa a su futuro y a la necesidad o no de seguir con el acompañamiento eventual de nuevos referentes.

El surgimiento de ese nosotros es a la vez causa y efecto del camino recorrido durante su proceso colectivo y se corresponde con otros elementos indicadores de su principiante emancipación en el marco de un trabajo grupal. Uno de ellos es la participación creciente y responsable observada en las reuniones. Ningún protagonismo personal obstaculiza el desarrollo de las expresiones sino que, a la inversa, se manifiesta progresivamente una fuerza colectiva. Los integrantes aprenden a expresarse sin temor, los disensos entre ellos no ponen en riesgo el equilibrio del grupo y se aceptan las críticas frente a ciertos comportamientos juzgados insuficientemente responsables y perjudiciales para el conjunto del grupo. En esos casos observamos, por un lado, que los interpelados no dudan en reconocer sus fallas y, por el otro, que algunos de ellos, antes muy cohibidos por la posibilidad de herir a sus compañeros, empiezan a intervenir en el debate como señala un entrevistado:

*“el reclamo, se trata de cuidar el grupo e intentar marcar que porque uno reclama una falta del otro no pasa a ser mala persona ni tampoco significa que estoy dejando de querer a esa otra persona, sino que significa como un modo de orbitarlo. Eso yo*

*creo que finalmente lo entendió (nombra a un compañero suyo) y entonces ahora expresa ese modo, porque no siente culpa, él tenía una culpa como diciendo, puta, si yo le reclamo van a pensar que...que...soy malo, soy mala persona. No es ser malo eso, [...] no es que se deja de querer al otro, justamente es de eso de que se trata, como lo queremos, lo cuidamos y le advertimos lo que a nosotros nos hace mal. Entonces, de ese modo se van cuidando las relaciones del grupo.”*

Afuera del grupo, el contacto con diversas instancias, escuelas, organizaciones sociales, y públicos, les permite considerar las particularidades de diferentes realidades y les lleva a buscar las mejores respuestas posibles – artísticas o éticas – ante situaciones específicas y a veces inesperadas. Además de la imprescindible organización relativa a los contactos con las distintas entidades y a los transportes de accesorio y vestuario, etc., antes, durante y después de las funciones, aprenden a resolver las cuestiones de la cualidad y especificidad de emisión/recepción de su obra en cada nuevo lugar de función.

Varios ejemplos evidencian esta creciente responsabilidad, entre ellos el siguiente: al principio de los ensayos, recurren con frecuencia en el curso de las improvisaciones a un lenguaje crudo, tanto gestual como lingüísticamente, con fuertes connotaciones sexuales. Ya señalamos (II.2.1.2) la interpretación de Batjín y Martín Barbero respecto de las formas cómicas medievales y, a nuestros ojos, la comicidad “grosera” actual sigue teniendo un papel importante como medio propio de afirmación de la verdadera esencia del ser completo. En todo caso, al principio del trabajo, esa modalidad toma a menudo un lugar preponderante en las actuaciones y los actores la utilizan a veces sin que la improvisación en curso justifique el uso de tal registro.

Trabajamos juntos esta cuestión y la posibilidad de recurrir a esas formas lingüísticas y gestuales siempre que se sabe por qué y cómo, esto es la conveniencia de poder transformar un impulso en una actuación deliberada en un momento elegido y específico. Concientes del efecto no deseado de un recurso demasiado incorporado por ser utilizado eficientemente, a lo largo del tiempo van aprendiendo a controlar su uso. Sin embargo, pese a su esfuerzo, saben que a veces surge espontáneamente durante las improvisaciones y por ende, a la hora de actuar por primera vez en una escuela primaria delante de niños, los actores se plantean la cuestión de su utilización del lenguaje sexual y se ponen de acuerdo sobre los límites que se dan.

Su capacidad de consenso los ayuda a resolver distintas cuestiones y contribuye a su participación responsable en el espacio público, lo que nos permite también contemplar otros aspectos a los que aludimos (III.3.2.2) con las cuestiones del liderazgo, la delegación de confianza y las relaciones de los actores tanto con su referente “externo” como entre ellos.

En la primera etapa de nuestra colaboración, habían mostrado su capacidad de asumir su deseo tomando la decisión de llamarnos para retomar las actividades. Sin embargo, en sus inicios, el grupo en su conjunto parece dispuesto a contentarse con esta primera decisión, la de retomar los ensayos seriamente con una “directora”, por retomar su fórmula, y, a excepción de su compromiso artístico, tiende a delegar las otras responsabilidades en esa persona. Pronto, sin embargo, tanto nuestra actitud al respecto, en consonancia con el objetivo del proyecto inicial, como su transformación progresiva, los lleva a cambiar de postura.



A modo de ejemplo, pensamos en el desenlace de la primera obra al que ya nos referimos: en la primera etapa de su elaboración, habían aceptado la propuesta inicial de nuestro compañero tallerista de concluir con una visión llena de promesas para el futuro bajo la forma de un sueño. Ahora bien, durante las sesiones fuera de nuestra presencia, diseñan un final distinto, de contenido menos optimista, que no deja tanto lugar al impacto positivo de la reivindicación colectiva, y al ensayo siguiente nos presentan su propuesta pidiéndonos que les indiquemos la dirección que tomar. En efecto, sus dudas acerca de la pertinencia de su elección dificultan su decisión en uno u otro sentido e impiden que lleguen a un consenso. Frente a nuestra respuesta que les pone ante su responsabilidad, pues les dejamos elegir y no hacemos más que conversar con ellos sobre el sentido de ambas elecciones, terminan por ponerse de acuerdo optando por la afirmación de su deseo.

Remitimos aquí a las reglas del juego de la participación (III.3.2.2), en particular, a la delicada posición del educador del que se pueden esperar demasiado respuestas y a la autovigilancia necesaria que éste debe tener para que los sujetos reconozcan su propia voluntad discursiva, figurativa o narrativa. El ejemplo aquí presentado nos parece muy significativo pues evidencia que aunque no están acostumbrados a hacerse cargo de sus opiniones dentro de un espacio colectivo, cuando se encuentran en circunstancias favorables, es decir que se les deja y facilita este espacio de decisión, encuentran pronto una capacidad para diseñar y asumir convicciones suyas en forma consensual; saben ejercer su “juicio crítico de la lectura del mundo”, elemento destacado por Freire, con sus aspectos ideológicos y políticos en tanto y en cuanto transformar la realidad implica relacionar estrechamente la conciencia del sujeto y el mundo (III.2.4).

Así es como progresivamente, logran tomar las decisiones colectiva y democráticamente:

- *“(las decisiones se toman) democráticamente, porque siempre nos consultamos todos antes, digamos, cualquier decisión, convocamos una reunión donde se trasmite y se deja abierto algo [...] y cada uno del grupo dice el porque sí y el porque no y se trata de consensuar eso para llegar a un acuerdo”*
- *“(nos organizamos) charlando, decidimos todos juntos, siempre todos juntos”*
- *“(las elecciones artísticas) Lo elegimos entre todos, cada uno tira una idea y después vemos cual elegimos”*

Sin embargo, esta horizontalidad no implica la ausencia total de asimetría y ellos mismos expresan su necesidad de, por lo menos en un primer momento, trabajar con un referente.

Respecto de la función que cumplimos en este proceso, uno afirma:

*“es como el motor de todo, como que hace que todo funciona [...] nos da ánimo, que nos explica, nos aconseja, creo que es algo que hace que funciona la cosa [...] ayuda a que nosotros tengamos también el compromiso, nos lleva a nosotros a tener el compromiso [...] Ayuda muchísimo y si no tenemos una directora, no da tantas ganas, eso son pequeñas cosas que hacen que el grupo no siga”.*

En mayoría, si bien rescatan fundamentalmente su funcionamiento democrático, al referirse a su compañero “motor” del grupo un participante agrega su percepción de la igualdad de todos pero dentro de un marco no totalmente simétrico:

*“me siento parte de (nombre del grupo) pero es como que cuando decís (nombre del grupo), se te viene la cara de (nombra a su compañero)... y... es el profesor, es como que uno lo ve más... Lo bueno de él es que él sí te hace sentir que sos uno más y que él es uno más, no que él es el más, sino que te hace sentir que el es uno más y nada más, y esto está muy bueno... así que uno no lo ve como el jefe porque*

*el se pone en lugar de compañero y como tiene una experiencia mucho más que nosotros, nos trasmite eso.”*

Agregamos que su compañero no tiene únicamente esta función referente en el aspecto artístico. Es cierto que eligen su rumbo en forma consensual pero, desde el principio, las iniciativas proceden a menudo de él, en lo que respecta a las cuestiones tanto internas como externas. Esta función de líder, no la impuso sino que se fue dando en razón de sus características y su experiencia artística. Como dice uno de ellos respecto de esas elecciones:

*“En general uno elige a esta persona porque yo sé que nunca va a fallar, no es que el se eligió. Mira el que no va a fallar, es este, y se apoyan todos en él, también capaz que hay que ver como le cae a él, no, capaz que él se siente muy... que lo están usando, va a saber”.*

Sin tener conocimiento de este comentario, el compañero aludido nos explica su reacción ante el hecho de que, como dice el mismo, es la persona que habla más en las reuniones:

*“Me cuesta pero entiendo que yo maduré algunos procesos y hoy me toca a mí. Hoy me toca hablar a mí hasta que ellos maduren esos procesos, y otro día en otra oportunidad le va a tocar a ellos, en otro grupo de teatro o en la vida misma. Y yo ya pasé por otros lugares donde yo era el que me quedaba callado, y entonces, había otros que hablaban. Y, bueno, hoy me toca a mí. Y los que hablaban me enseñaron a mí que tenía que hablar. Me enseñaron, me enseñaron, hasta que un día yo comencé a hablar y así tiene que suceder con los otros. Hoy soy yo, hoy soy yo, y así que desde ese punto trato de defender este lugar porque sé que mientras sigue siendo en cierto modo como...cierto motor en el grupo a la hora de accionar, a la hora de decidir o a la hora de generar cosas...sé que es necesario y que en algún*

*momento es como una rueda lo que hagamos de cultivar. Un momento se cultiva se cultiva y en un momento (golpea sus manos)... se prende y el toma otra posta y ese va a ser un día muy bueno.”*

En todo caso, en tanto que *“siempre tiene que haber alguien con más chispa, con más claridad”*, en una conversación informal después de la disolución del grupo, varios de ellos, tomando el ejemplo de las bandas musicales, nos comentan que es necesaria la presencia de un líder, aunque todos se involucren y responsabilicen. En la misma línea, afirman su falta de formación, lo que implica la presencia necesaria de un referente, al mismo tiempo que encaran la posibilidad de seguir adelante en forma más autónoma si se les lleva el tiempo y que todos cumplen con su compromiso:

*- “Hay que capacitarse para decir que podamos seguir solos [...] yo creo que si hoy por hoy, eh... no viene más (su compañero) y vos te vas a Francia, yo creo que se disolvería todo.*

*- “Sí, se disuelve todo si es hoy, si es dentro de un año, capaz que no, porque dentro de un año, podemos hacer muchas cosas, podemos capacitarnos, pero si es hoy, sí, porque no tenemos la capacidad”*

*- “Creo que... si no hay una persona así y nadie quiere el compromiso, estamos en el horno pero tiene que salir de nosotros, el buscar que todos se comprometan o si no se desintegra. [...]Yo creo que lo más importante sería que todos quieran tener un objetivo, tener el compromiso, quieran mejorar, ayudarse y a través de eso todo sigue manteniéndose, sigue habiendo constancia, si dejamos de ser constantes vamos a caer”*

Como vemos al mismo tiempo que afirman necesitar un referente por ser conscientes de sus límites y del tiempo que les lleva superarlos, hasta cierto punto no eluden su propia

responsabilidad. Es cierto que, como vimos, al perder sus referentes los actores abandonados a su suerte no logran seguir con un proyecto importante para ellos, y una razón por la cual dejan a su compañero hacerse cargo de las iniciativas puede ser simplemente la facilidad. Sin embargo, aunque no podamos afirmar que no exista esta actitud por lo menos inconcientemente, si volvemos a las preguntas que plantea Thwaites Rey acerca de la autonomía práctica (III.3.2.) pensamos que, en este caso, el desentendimiento no es la única razón de su delegación. Observamos tanto sus esfuerzos incipientes y su receptividad para ponerse al tanto de las modalidades necesarias para la viabilidad y el desarrollo de su grupo, como el placer manifestado explícitamente ante sus logros personales al respecto.

**Entonces, existe entre ellos, como logro, la adquisición de una responsabilidad y de una independencia significativas y nos parece que el reparto desigual de las tareas se debe esencialmente a la falta de experiencia y autoestima que no pudieron desarrollarse suficientemente dentro del corto lapso de duración del proyecto, el cual hubiera necesitado un tiempo de maduración más largo.**

#### **V.3.5. La naturaleza política de su práctica teatral**

Acerca del sentido de las obras, los actores, como ya señalamos, no ven al principio en la segunda más que su "*comicidad*", su función de "*entretenimiento*", y la diferencian de la primera que consideran una obra de "*entendimiento*" con "*un contenido social muy específico*". Al respecto, no todos privilegian las mismas orientaciones artísticas, pero en todo caso, ya sea prefieran uno u otro enfoque ("*entretenimiento*" o "*entendimiento*"), les gustan representar tanto la primera como la segunda obra y lo central para ellos es el proceso creativo:

- *“la segunda (obra) ya es distinta, ya no es igual. No es igual y también me parece interesante que no sea igual [...] no creo que todo tenga que tener una misma forma tampoco [...] yo disfruto del teatro desde un monólogo, desde improvisar, algo totalmente bizarro que tal vez no tiene nada a trabajar algo social o un trabajo de texto... yo disfruto de todas esas cosas de un modo particular”*

- *“en realidad todo es lindo en el teatro, el drama, las improvisaciones, lo escrito, lo no escrito...”*

De hecho, tienen dificultades para formular claramente la distinción que según ellos existe entre ambas. Comenta un entrevistado que la primera, por abordar las problemáticas barriales, habla de una realidad bajo la forma *“que es comedia”* mientras que la segunda no habla de la realidad porque *“es más comedia”*; a continuación, a nuestra pregunta *“y la comedia ¿no es una realidad?”*, responde *“puede ser pero no habla de temas específicos, de ayudar, son situaciones”*.

Cuando reflexionan sobre esta cuestión, su punto de vista se vuelve menos categórico y la línea divisoria que establecen se pone más borrosa, en tanto y cuanto:

*“a nosotros, a este grupo, a nosotros siempre nos tira para ese lado... para esa cosa de... digo... si hacemos un sketch donde hablamos de un pibe que juega al fútbol, que solamente le interesa jugar al fútbol, donde a un representante le interesa hacer la guita, y ya comenzamos a mezclar todas esas cosas tan... media políticas... empezamos a querer contar [...]El teatro en sí es siempre social supongo, porque siempre está apuntado para la gente, así que...”*

En este último comentario, empieza a aparecer también la vinculación que hacen entre lo previamente distinguido (entretenimiento y entendimiento) así como entre lo que

denominan social y político. A continuación, analizamos un fragmento de conversación que tuvimos con dos de ellos acerca de la naturaleza de ambas obras, y nos aclara sobre su concepción de lo político y lo social vinculada con su práctica teatral (recordamos que los temas de la verdulería, la carpintería y el monólogo forman parte de la denominada “obra de entretenimiento”):

1.: (la segunda obra) *sí es distinta. La primera da un mensaje de lo mal que está el barrio, y la otra es como una parodia de lo que va sucediendo en una verdulería, que lo roban al verdulero. Más cómico. La carpintería también es más social porque estamos mostrando que la madera se fue a las nubes, que es el precio de hoy en día que no se puede comprar madera, es de la realidad también*

I (Investigadora): *¿y el sketch del casting?*

1.: *es como una parodia de lo que como tratan una persona que va a hacer un casting, también está mostrando algo que no es bueno, porque hoy pasa esto, porque algunos van a hacer un casting y les tratan como si fueran cosas, mal.*

I.: *¿y tu monólogo, el que escribiste?*

2.: *y... yo creo que es... reís también un poco de las mujeres que tantos problemas tienen como la menopausia, [...] también esta bueno reírse un poco de esos problemas [...] quiero mostrar que es normal y que a todas les pasan lo mismo.*

I.: *no es social.*

2.: *yo creo que es social, sí es social, [...]*

1.: *entra todo lo social aquí.*

I.: *¿me están diciendo que en cada sketch hay algo social?*

2.: *y sí, hay algo social*

1.: *siempre hay algo social*

I.: *entonces, ¿cuál es la diferencia entre las dos obras?*

1.: *este.... era distinto, era más directo el reclamo*

2.: *claro..... más político fue, algo dándole más a la política, a la política*

1.: *ahí está... un reclamo más directo*

l: *¿y (el tema de la segunda obra) es social pero no es político?*

1.: *no es tan político, igual hay política en el medio si te ponés a analizarlo, porque si estás reclamando que la madera es cara, eso es político también. Politiza pero de otra forma, más light, es una política más light*

2.: *y es... creo que lo mismo... reclamo más directo, más dándole a un intendente.*

Observamos que para los dos actores involucrados, en la segunda obra, por un lado todos los temas tratados tienen algo de social aunque estén descritos bajo la forma paródica o no realista (recordamos, por ejemplo, que en el sketch de la madera, sacan fotos de ésta mientras está volando en las nubes). Por el otro, aparecen también elementos políticos ("*igual hay política en el medio*") y la diferencia que destacan es del orden de una modalidad de expresión. La obra sobre las problemáticas barriales protesta explícitamente, hace un reclamo "*más directo*" ("*da un mensaje*") mientras que la segunda "*politiza pero de otra forma, más light*" porque sólo expone "*situaciones*" "*como una parodia de lo que va sucediendo*".

No obstante, aunque dicen no hacer más que expresar y describir en la segunda obra, asocian esta modalidad a un reclamo ("*si estás reclamando que la madera es cara*"), lo que los lleva a rescatar su aspecto político. Entonces, si bien su propósito no es específicamente enfocar el mismo, terminan por afirmar que la cuestión política está presente en medio de la descripción humorística de las situaciones.

El conjunto de esos comentarios nos genera varias observaciones. La primera es que, en ambos espectáculos, los actores problematizan cuestiones en las que – si bien parecen



ser de orden privado (tal como el tema de la menopausia), o ajenas a las preocupaciones barriales (tal como el relato de un *casting* de cine) —, según nos dicen, “*entra todo lo social*”. Al afirmar esto, ellos mismos están anulando la distinción que hacen previamente sobre la índole de cada obra en virtud de un “*contenido social muy específico*” que consiste en contar las discriminaciones sufridas en el barrio. Pues, al seguir sus comentarios podemos decir que en cada espectáculo, están en juego distintos contenidos sociales muy específicos. De hecho, describen comportamientos de sujetos tanto individuales como sociales y podemos recordar que, las relaciones sociales son simultáneamente estructurantes de los comportamientos individuales, y estructuradas por éstos (III.1.2.1).

Nuestra segunda observación concierne a la articulación entre dos formas totalmente complementarias de pensar la política, como campo de las políticas sociales de la sociedad capitalista y como lo político, concepto que elegimos a partir de las observaciones arendtianas. En efecto, por una parte, cuando los actores, equiparan el carácter específicamente político de la obra con la interpelación a los representantes institucionales públicos lo ubican en el campo de las políticas sociales lo que analizamos desde una doble perspectiva. La primera es que esta asimilación se explica en tanto que, como ya indicamos siguiendo a Danani (I.1.2.), las políticas sociales construyen las sociedades y deciden de los patrones de reproducción. La segunda es que reclamar puede consistir simultáneamente en pedir asistencia y/o expresar una voluntad de participación social activa, colaborando, por ejemplo, en la modificación las políticas sociales.

Ahora bien, al hablar de los sujetos, a menudo denominados restrictivamente población-objeto o destinataria, la autora destaca su papel activo como “actores de los procesos

sociales y políticos de los cuales esas políticas son [...] momento y expresión”; y esto la lleva a señalar que si bien las mismas “generan prácticas, al inducir ciertos ‘comportamientos’”, están también “constituidas por las prácticas de múltiples – y socialmente diferenciados – actores y sujetos” (Danani, 1996.:32), los cuales no son únicamente receptores pasivos. Aquí, remitimos también a la postura de Topalov, señalada en la introducción, sobre el sistema de poder a la vez unión y enfrentamiento de las clases subalternas y dominantes, y a la noción de reivindicación considerada desde su dimensión paradójica en tanto que es a la vez subordinada y emancipatoria.

Por otra parte, cuando los entrevistados dicen reclamar y politizar por el mero hecho de expresarse están en consonancia con el concepto de lo político que guió nuestro trabajo (I.3.2.), esto es la organización de ciudadanos libres que “actúan” (con palabras y actos) juntos. Además, como vimos en el capítulo IV con Proaño Gómez, el teatro político latinoamericano, si bien no expresa una propuesta clara respecto del futuro (es una “estética de la incertidumbre”), constituye un “momento de interrupción”. En ciertos casos:

“funciona como una especie de espacio privilegiado en el que se filtra lo real, aquello que es imposible de expresar, pero que al inmiscuirse en el espacio teatral, revela aspectos, generalmente oscuros de las vivencias sociales e individuales del contexto latinoamericano.” (Proaño Gómez, 2008).

Ahí, recordemos parte de nuestro desarrollo anterior: al juntarse en el espacio público con sus obras, para intercambiar con su comunidad sobre los asuntos humanos, los actores del grupo observado producen un acontecimiento innovador, una interrupción, y un espacio de reflexión al mismo tiempo que experimentan tanto un aprendizaje polifacético como el placer dado y recibido durante las funciones. Entonces, juntando esto con las conceptualizaciones mentadas consideramos que las dos obras de su creación son

políticas y no presentan una diferencia fundamental en la medida en que, como dice uno de los entrevistados:

*“El teatro siempre sigue siendo teatro y... que hay un proceso creativo, esa es la relación, hay un proceso creativo que es de creación colectiva. Eso es lo común entre esas dos obras.”*

El conjunto de las observaciones desarrolladas nos lleva a afirmar que, **además de la naturaleza intrínsecamente política del teatro, en la experiencia examinada el mero hecho de que un grupo de vecinos se organice para “actuar” en el espacio público, hace de su teatro, un teatro político.**

### **Observaciones finales**

Al contemplar simultáneamente los elementos conceptuales y empíricos indagados en este estudio, hemos destacado los siguientes aspectos: la práctica teatral consiste en un satisfactor sinérgico que realiza necesidades legítimas y puede aportar a la construcción del capital social, cultural y simbólico, en el sentido bourdiano tal como lo enfocamos; además, su mera existencia constituye un hecho político independientemente de los contenidos puestos en escena; sostenido por los valores que enfatizamos en este trabajo, permite entonces desarrollar una participación activa y democrática, una responsabilidad y una independencia significativas orientadas hacia una sociedad más igualitaria.

En otros términos, si el teatro tiene un carácter reivindicativo, éste último no se debe a las temáticas elegidas (lo que, en ciertos casos, podría corresponderse con la dimensión subordinada de la reivindicación) sino a su naturaleza misma (al enfatizarse al ser humano como fin, se trata entonces de la dimensión emancipatoria de la reivindicación). De hecho, este aspecto reivindicativo consiste en la afirmación de la existencia de seres humanos que, según la formulación ya mencionada de Arendt, además de comunicar algo tienen la especificidad de poder “comunicar su propio yo”.

De este modo, comprobamos la hipótesis que planteamos al principio y recordamos aquí: por sus características, el teatro posibilita aportes muchos más amplios y duraderos que el reconocimiento puntual de vulneraciones a los derechos sociales de una población determinada. En consecuencia, en respuesta a la pregunta que nos planteamos al inicio de este trabajo, consideramos que la práctica teatral puede contribuir a la emancipación de los sujetos en condiciones socioeconómicas precarias.

Sin embargo, como ya dijimos, no se deben sobreestimar los poderes de la práctica teatral. Para que este potencial emancipatorio se realice desde la perspectiva de la economía social, son propicias ciertas condiciones relativas a enfoques educativos y participativos específicos. Esto implica por parte de las organizaciones sociales en las que se dan las prácticas teatrales (incluyendo los educadores que las acompañan) una autovigilancia respecto de lo que puede obstaculizar la construcción de un sujeto histórico autónomo. Hemos observado que la aceptación de demandas aparentemente ajenas a sus objetivos iniciales posibilita efectivamente una modificación de perspectivas de los actores y puede colaborar en la ampliación de su accionar transformador.

Por tanto, entre otras tareas, es preciso que las organizaciones reflexionen detenidamente sobre la coincidencia entre sus objetivos y sus acciones a corto plazo, encarando concretamente las cuestiones de lo político y de las relaciones de poder que las atraviesan; esto, a su vez, supone tener en cuenta, detenidamente las nociones de tiempo y de “diferencias iguales”.

Como vimos el grupo estudiado suspendió sus actividades porque no tuvo tiempo de incorporar ni madurar sus aprendizajes. El corto lapso que duró su experiencia no le permitió seguir el camino que había iniciado. Entonces, pensamos que es necesario que las asociaciones que abrigan este tipo de proyecto reflexionen en forma continua acerca de las implicancias, presentes y futuras que tiene una actividad distinta a las comúnmente adoptadas. Dicho de otro modo, es preciso que los promotores de la práctica teatral simultáneamente dejen a los participantes el tiempo necesario para la construcción apuntada y tomen el tiempo de elaborar y revisar constantemente el sentido y las modalidades de tal construcción. Como señalamos en la introducción, siguiendo a Coraggio (1.a), es fundamental que los sentidos alternativos sean suficientemente

dialécticos para enfrentar las tensiones que generan en las prácticas, con vistas a lograr nuevos avances.

En consonancia con esto, consideramos que las distintas necesidades y motivaciones que generan el acercamiento a la actividad artística son totalmente legítimas por sí solas (por supuesto, en tanto que implican el respeto hacia los otros) y merecen ser respetadas aunque no sean las esperadas si se quiere contribuir al desarrollo individual y colectivo. Es más, tenerlas en cuenta “educando los deseos” (III.2.4.) puede constituir una forma de encaminar a los participantes hacia el despliegue de iniciativas colectivas emancipatorias sostenibles, sobre la base de que la realidad no es estática sino que puede ser transformada.

Además, enfocar así al hecho teatral permite escuchar no sólo los reclamos directos sino también las otras palabras que puedan formular los participantes, facetas de su personalidad complementarias de la de seres con necesidades-carencias; en otros términos, posibilita su reconocimiento en tanto seres humanos sociales y colectivos en el sentido más amplio, enfatizando sus necesidades-capacidades, y puede preservar del peligro de producir una cultura teatral barrial reduccionista que privilegie un solo aspecto del ser y del hacer humano. Desde luego, el cambio social pasa por la expresión de identidades que se encuentran discriminadas y oprimidas; pero pasa también por el desarrollo de las mismas a través de actividades abarcadoras cuya modalidad no esté predeterminada de una vez para siempre.

Alegamos que debe enfocarse el espectro total del teatro rompiendo con la dicotomía teatro “popular” y teatro de “elite”. Con esta afirmación, que nos remite nuevamente a las “diferencias iguales”, no estamos negando la necesidad de reconocer las identidades

múltiples sino que estamos pensando en términos de distribución y apropiación de recursos, ya sean económicos, sociales, políticos o culturales, refiriéndonos a modalidades teatrales que no sean reproductoras de un orden social desigual.

Por esta razón, como aclaramos al inicio de este trabajo, no hablamos de “integración” sino de emancipación. Pues, para “reinventar la emancipación”, “no es simplemente un conocimiento nuevo lo que necesitamos; necesitamos un nuevo modo de producción de conocimiento. No necesitamos alternativas, necesitamos un pensamiento alternativo de las alternativas” (Sousa Santos.2006.:16).

En particular en el contexto que contemplamos, practicar el teatro puede ser una manera de pensar en forma alternativa educándose libremente. El desafío es grande, los obstáculos numerosos, y hemos vinculado, repetidas veces, la viabilidad del tipo de proyecto que describimos aquí, con el papel y las características de las políticas existentes.

Dicho esto, no estamos sugiriendo que su factibilidad depende exclusivamente del Estado; siguiendo a Hintze (2007), pensamos que debe enfocarse desde la relación e interacción entre éste y las organizaciones de la sociedad civil, contemplando las especificidades de ambas – esto puede colaborar en “el desarrollo de las políticas sociales en transición hacia políticas públicas para la Economía Social y Solidaria.” (Hintze, *ibid.*:134)

Al indagar la relación entre la emancipación y el hecho teatral, hemos elegido contemplar una dimensión amplia del hacer humano cuya especificidad no se reduce a producir bienes y servicios intercambiables con vistas a generar ingresos. Con este estudio, no

pretendemos haber saldado la cuestión de las actividades teatrales propuestas por las organizaciones contrahegemónicas en los barrios socioeconómicos vulnerables. Sin embargo, esperamos haber contribuido a la reflexión sobre la economía social como propuesta abarcadora y lucha multidimensional.



## Bibliografía citada

- Abélès, Marc. 2008. *Política de la supervivencia*. Eudeba. Buenos Aires.
- Adamovsky, Ezequiel. 2006. *Problemas de la política autónoma: pensando el pasaje de lo social a lo político. (un ensayo sobre estrategia para la política emancipatoria)*. [en línea. 2009] <http://argentina.indymedia.org/news/2006/03/382729.php>
- Aisemberg, Alicia. 2003. "El Teatro del Pueblo y sus epígonos" en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Volumen IV. Pellettieri director, Grupo GETEA. Ed Galerna, Buenos Aires.
- Alonso, Gustavo. 2004. "El júbilo del Teatro Popular". Entrevista a Norman Briski en *la revista La Pulseada. N° 19*. [en línea. 2009] <http://www.lapulseada.com.ar/19/Norman%20Briski.rtf>
- Álvarez Leguizamón, Sonia. 2006. "La invención del desarrollo social en la Argentina: historia de "opciones preferenciales por los pobres"" en *Problemas de política social en la Argentina contemporánea*. Compilador Luciano Andrenacci. Co-edición UNGS Prometeo libros. Buenos Aires.
- Arendt, Hannah. 1996. *La condición humana*. Paídos. Buenos Aires
- Arrighi, Giovanni; Hopkins, Terence K y Wallerstein, Immanuel. 1999. *Movimientos antisistémicos*. Ed. Akal. Madrid.
- Assmann, Hugo y Mo Sung, Jung. 2000. *Competência e Sensibilidade Solidária. Educar para a esperança*. Ed Vozes. 2a edição. Petrópolis
- Bajtín, Mijail. 1994. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Ed Alianza Argentina. Buenos Aires.
- Barletta, Leonidas. 1960. *Viejo y nuevo teatro*. Ed futuro. Buenos Aires.
- Bauman, Zygmunt. 2005. *Ética posmoderna*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires
- Bauman, Zygmunt. 2002. *La cultura como praxis*. Ed Paidós. Buenos Aires.

- Bauman, Zygmunt. 2000. *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Ed. Gedisa. Barcelona.
- Bayardo, Rubens. 2002. "Sobre el financiamiento público de la cultura. Políticas culturales y economía cultural" en *ciudad virtual de antropología y arqueología*. [en línea 2009] [http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/rubens\\_bayardo.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/rubens_bayardo.htm)
- Berlin, Isaiah. 2001. *Dos conceptos de libertad*. [en línea.2009] [http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre2/\\_2001/libert/modulo2/clase3/doc/berlin.doc](http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre2/_2001/libert/modulo2/clase3/doc/berlin.doc)
- Bialet Massé, Juan. 1904. *Informe sobre el Estado de las Clases Obreras en el Interior de la República*. Casa Editora de Adolfo Grau. Buenos Aires
- Bidegain, Marcela. 2007. *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Ed Atuel. Buenos Aires
- Boal, Augusto. 2002. *L'Arc-en-ciel du désir*. Ed. La Découverte. Paris.
- Boal, Augusto. 1982. *Teatro del Oprimido. 1 Teoría y práctica*. Editorial Nueva Imagen, México.
- Boltvinik, Julio. 2007. "Elementos para la crítica de la economía política de la pobreza". en *Desacatos* n°23 [en línea 2008] <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13902303&iCveNumero=6915>
- Bourdieu, Pierre. 2007. *El sentido práctico*. Ed siglo XXI. Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre. 2006a "Los tres estados del capital cultural" en *Campo del poder y reproducción social*. Ed Ferreyra. Córdoba.
- Bourdieu, Pierre. 2006b "El capital social. Notas provisionarias" en *Campo del poder y reproducción social*. Ed Ferreyra. Córdoba.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Las estructuras sociales de la economía*. Ed Manantial. Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre. 1994. *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*. Ed du Seuil. Paris.

- Brecht, Bertolt. 1972. "(Noticias sobre) la dramática dialéctica" y "Pequeño organon para el teatro" en *La política en el teatro*. Ed. Alfa Argentina. Buenos Aires.
- Briski, Norman. 2005. *De Octubre a Brazo Largo. 30 años de teatro popular en Argentina*. Ed Madres de Plaza de Mayo. Buenos Aires.
- Burkún, Mario, Spagnolo, Alberto, 1987. *Nociones de economía política*. Ed Zavalía. Buenos Aires
- Caillé, Alain. 2003. " Sur les concepts d'économie en général et d'économie solidaire en particulier" en *L'alter-économie. Quelle "autre mondialisation? (fin)*. Revue du MAUSS. N°21. La découverte. MAUSS.
- Cattani, A. David. 2004. "Emancipación social" en *La otra economía*, Cattani organizador, Ed Altamira y UNGS, Buenos Aires.
- Certeau, Michel de, Giard, Luce. 1999. « Envío » en Certeau Michel de, Giard Luce y Mayol Pierre. 1999. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Universidad iberoamericana. México.
- Chesney Lawrence, Luis. 2000. "El Teatro Abierto Argentino: un caso de teatro popular de resistencia cultural" en *revista digital dramateatro*. [en línea 2008] [http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n\\_0002/teatro\\_abierto\\_argentino.h](http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0002/teatro_abierto_argentino.h)
- Ciancio, Gerardo (2001). *Circo y teatro: el espectáculo y el público en el Río de la Plata entre 1880 y 1930 (I) y (II)*. Publicado originalmente en la revista uruguaya *Insomnia* n°20. [en línea. 2009] <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Ciancio/Circosainete.htm>.
- Circuito Cultural Barracas. [en línea 2009] <http://www.ccbarracas.com.ar/>
- Copferman, Émile. 1969. "Un teatro revolucionario" en *Teatros y política*. Emile Copferman y Georges Dupré (Comp). Ed de la Flor. Buenos Aires
- Copferman, Emile y Dupré, Georges (Comp).1969. "Teatros y Política" en *Teatros y política*, Ed de la Flor. Buenos Aires.

- Coraggio, José Luis. 2007. *Economía social, acción pública y política (hay vida después del neoliberalismo)*. Ed Ciccus. Buenos Aires
- Coraggio, José Luis. 2005. *¿Es posible otra economía sin (otra) política?*. Ed La Vanguardia. Buenos Aires
- Coraggio, José Luis. 2004. *Notas sobre aspectos micro y meso económicos de la economía del trabajo*. Reflexión preliminar para discusión. Mimeo para uso de los alumnos de la Maestría de Economía Social de la UNGS (2005). Citado con autorización del autor.
- Coraggio, José Luis. 1999. *Política social y Economía del trabajo. Alternativas a la política neoliberal para la ciudad*. Ed Miño y Dávila. Buenos Aires.
- Coraggio, José Luis. 1989. Participación popular y vida cotidiana. Presentación en el Plenario de Trabajo Social sobre "Democracia, derechos humanos y participación popular", del 23 al 28 de Julio de 1989 en Quito. [en línea 2009] [http://www.coraggioeconomia.org/jlc\\_publicaciones\\_d.htm](http://www.coraggioeconomia.org/jlc_publicaciones_d.htm)
- Cossa, Roberto. Sin fecha. "tiempos de silencio" en la página web Teatro del Pueblo Somi [en línea. 2009] [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro\\_abierto/cossa001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/cossa001.htm)
- Cuche, Denys. 1999. *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Ed Nueva visión. Buenos Aires.
- Dacal, Enrique. 2006. *Teatro de la Libertad. Teatro "callejero" en la Argentina, desde el movimiento grupal de los '80*. Ed Madres de Plaza de Mayo.
- Danani, Claudia. 2005. La construcción socio-política de la relación asalariada: obras sociales y sindicatos en la Argentina, 1960-2000. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires.
- Danani, Claudia. 2004. "El alfiler en la silla: sentidos, proyectos y alternativas en el debate de las políticas sociales y de la economía social" en *Política social y economía*

- social. Debates fundamentales.* Compiladora Claudia Danani. Ed Altamira y UNGS. Buenos Aires.
- Danani, Claudia. 1996. "Algunas precisiones sobre la política social como campo de estudio y la noción de población-objeto" en Hintze (organizadora), *Políticas Sociales. Contribución al debate teórico-metodológico.* Eudeba. Buenos Aires.
- Denman, Catalina.A y Haro Jesús. 2002. "Introducción: Trayectoria y desvaríos de los métodos cualitativos en la investigación social", en Denman, CA. Y Haro, J.A. (comp.). *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social.*
- Diaz, José Luis, Rohatsh, Julia y Sánchez, Gabriela. 2006. "Barrio María Elena, una experiencia de reconstrucción del tejido social en una zona devastada" en Neuhaus y Calello. *Hegemonía y emancipación. (Fábricas recuperadas, movimientos sociales y poder bolivariano).* Ed. Herramienta. Buenos Aires.
- Dragún, Osvaldo. Sin fecha. "¿Cómo lo hicimos" en la página web Teatro del Pueblo Somi [en línea. 2009] [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro\\_abierto/dragun001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/dragun001.htm)
- Dubatti, Jorge. 2008a. "Reflexiones sobre lo nuevo en el teatro argentino actual" en *Dramateatro revista digital.* [en línea. 2009] [http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=65](http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=65)
- Dubatti, Jorge. 2008b. "Poéticas y fundamento de valor en el nuevo teatro de Buenos Aires" en *Dramateatro revista digital.* [en línea. 2009] [http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=98](http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=98)
- Dubatti, Jorge. 2004. "Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral" en *Dramateatro revista digital.* N° 12. [en línea. 2009] [http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n12/dubatti\\_web.htm](http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n12/dubatti_web.htm)

- Fos, Carlos. 2008. "Anarquistas, libertarios, actores" en *Historia del actor*, Jorge Dubatti editor, Colihue, Buenos Aires.
- Fos, Carlos. 2008a. Al rescate de la memoria libertaria [En línea 2008] [http://www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver\\_critica.php&ids=15&idn=377](http://www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver_critica.php&ids=15&idn=377)
- Fos, Carlos. 2008b. *Anarquismo y Teatro: Introducción a la Visión Estética Libertaria como sustrato del teatro comunitario moderno*. Mimeo citado con autorización del autor.
- Fos, Carlos. 1997. *La producción teatral libertaria y sus ideas pedagógicas* [en línea 2007] <http://argentina.indymedia.org/news/2007/11/568209.php>
- Foucault, Michel. 1992. "Curso del 14 de enero de 1976" en *Microfísica del poder*. Ed. La Piqueta. Madrid.
- Freire, Paulo. 1993. *Pedagogía de la esperanza: un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. Ed siglo XXI. Buenos Aires
- Freire, Paulo. 2005. *Pedagogía de la autonomía*. Ed siglo XXI. Buenos Aires
- Frith, Simon. 2003 "Música e identidad" en *Cuestiones de identidad cultural*. Compiladores: Stuart Hall y Paul du Gay. Ed Amorrortu. Buenos Aires.
- FUNAS. 2009 Fundación de la Universidad Nacional del General Sarmiento. [en línea 2009] [http://www.ungs.edu.ar/areas/funas\\_proyectos/2/vulnerables.html](http://www.ungs.edu.ar/areas/funas_proyectos/2/vulnerables.html).
- García Canclini, Nestor. 2001. *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva edición. Ed Paidós. Buenos Aires.
- García Canclini, Nestor. 1997. *Imaginario urbano*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. CPC serie Aniversario.
- Giella, Miguel Angel. 1991. *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia. Volumen I*. Ed Corregidor. Buenos Aires.
- Ginzburg, Carlo. 1999. *El queso y los gusanos*. Muchnik editores. Barcelona

- Gorz, André. 2001. « La personne devient une entreprise » en *Travailler est-il (bien) naturel?* Revue du MAUSS n°18. La Découverte. Paris
- Grassi, Estela. 2006. *Integración y necesidades sociales. Reflexiones desde el punto de vista de la igualdad*. Ponencia presentada en el Tercer Congreso Argentino de Políticas Sociales de Buenos Aires. Instituto de Investigación Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales (UBA). [en línea. 2009] [http://www.iigg.fsoc.uba.ar/grassi/archivos/congreso\\_ppss.pdf](http://www.iigg.fsoc.uba.ar/grassi/archivos/congreso_ppss.pdf)
- Grassi, Estela. 2004. “Problemas de la teoría, problemas de la política. Necesidades sociales y estrategias de política social” en *Laboratorio/n line*. Revista de Estudios Sobre Cambio Social. año IV . n°16. [en línea. 2009] [http://www.catedras.fsoc.uba.ar/salvia/lavbo/textos/16\\_4.htm](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/salvia/lavbo/textos/16_4.htm).
- Grassi, Estela. 2003 “Condiciones de trabajo y exclusión social. Más allá del empleo y la sobrevivencia” Artículo publicado en *Socialis N° 7*, Revista Latinoamericana de Política Social Editada por: FCS (UBA)/FCPRI (UNR)/FLACSO/HomoSapiens Buenos Aires [en línea. 2008] <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/grassi/archivos/RevistaSocialis.doc>
- Grassi, Estela. 1997. “Políticas sociales, necesidades y la cuestión del trabajo como capacidad creadora del sujeto humano” en *Empleo y globalización. La nueva cuestión social en la Argentina*. Coordinador, Ernesto Villanueva. Ed. Universidad Nacional de Quilmas. Buenos Aires.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude. 1991. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Ed Nueva visión. Buenos Aires.
- Grupo de Teatro Catalinas Sur. [en línea 2009] <http://www.catalinasur.com.ar/>
- Habermas, Jürgen. 1984. *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Ed. Cátedra. Madrid.
- Heller, Agnès. 1996. *Una revisión de la teoría de las necesidades*. Paídos. Barcelona.

- Heller, Agnès. 1986. *Teoría de las necesidades en Marx*. Ed. Península. Barcelona.
- Hinkelammert, Franz y Mora Jiménez, Henry. 2009. *Economía, sociedad y vida humana*. UNGS/Altamira. Buenos Aires.
- Hinkelammert, Franz. 1990. *Crítica a la razón utópica*. Ed DEI. Colección economía-teología. Costa Rica.
- Hintze, Susana. 2007. *Políticas sociales argentinas en el cambio de siglo*. Espacio Editorial. Buenos Aires
- Hintze, Susana. 2004. "Capital social y estrategias de supervivencia. Reflexiones sobre el 'capital social de los pobres' " en *Política social y economía social. Debates fundamentales*. Danani, Claudia (compiladora). Colección lecturas sobre economía social. Ed. Altamira. UNGS. Buenos Aires.
- Hobsbawm, Eric. 2000. "La izquierda y la política de la identidad", Pensamiento crítico contra la dominación en la *new left review en castellano*. Ed.AKal. Madrid.
- Houtart François. 2007. "Les mouvements sociaux et la construction d'un nouveau sujet historique ». Conferencia en el encuentro: « No al ALCA – otra América es posible », en La Habana, 2006. en *Collectif d'analyse politique*. [en línea.2009] <http://cap.qc.ca.edu/2007/09/24/>
- Illich Rubin, Isaac. 1974. *Ensayos sobre la teoría marxista del valor*. Ed. Pasado y Presente. Buenos Aires.
- INDEC [2009] Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001. José C. Paz. [en línea] <http://www.ec.gba.gov.ar/Estadistica/FTP/Censo/partidos/josepaz/jocpaz.htm>
- Jelin, Elisabeth. 1989. "Los movimientos sociales en la Argentina contemporánea: Una introducción a su estudio" en *Los nuevos movimientos sociales. Mujeres. Rock nacional. Derechos humanos. Obreros. Barrios*. Compil. Elisabeth Jelin. Centro editor de América Latina. Buenos Aires.



- Kartun, Mauricio. Sin fecha. "Los ciclos del final" en la página web Teatro del Pueblo Somi [en línea. 2009] [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro\\_abierto/kartun001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/kartun001.htm)
- Lietaer, Bernard. 2005. *El futuro del dinero..* Ed. Errepar/Longseller. Buenos Aires.
- Martín Barbero, Jesús. 1997. *De los medios a las mediaciones, Comunicación, cultura y hegemonía.* Ed Gustavo Gili. 4ª edición. México.
- Marx, Karl.1999. *El Capital.* Fondo de cultura económica. México
- Max-Neef, Manfred, Max; Elizalde, Antonio y Hoppenhayn, Martin. 2003. Desarrollo a escala humana. [en línea 2009] <http://www.ecoportel.net/content/view/full/22954>
- Mayol, Pierre. 1999. "Habitar" en Certeau Michel de, Giard Luce y Mayol Pierre. 1999. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar.* Universidad iberoamericana. México.
- Mazzaferro, Alina. 2006. "Entrevista a Norman Briski, Enrique Dacal y Alberto Sava" en *Página/12.* [en línea 2009] <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-3009-2006-07-03.html>
- Méda, Dominique. 1999. *Qu'est-ce que la richesse?* Aubier Flammarion. Paris.
- Monsalve, Patricia y Fraguas, Noemí. 2001. El multiculturalismo: de cómo la desigualdad se convierte en diferencia cultural. En Cuadernos de Antropología Social N°14, pags. 139-152, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires.
- Naios Najchaus, Teresa. 2009. "Adhemar Bianchi, director del grupo de teatro Catalinas Sur". Entrevista en *El Muro, guía cultural de Buenos Aires.* [en línea 2009] <http://www.elmurocultural.com/Entrevistas/Teatro/teatro011.html>
- Neuhaus, Susana. 2006. "Discurso hegemónico: vaciamiento de la subjetividad. Crisis, descomposición y recomposición de los vínculos(2002)" en Neuhaus y Calello. *Hegemonía y emancipación. (Fábricas recuperadas, movimientos sociales y poder bolivariano).* Ed. Herramienta. Buenos Aires.

- Offe, Claus. 1990. "La política social y la teoría del Estado" en Offe, C. y Keane, J. *Contradicciones en el Estado de Bienestar*. Ed Alianza. Madrid.
- Ordaz, Luis. 1999. *Breve Historia del Teatro Argentino*. Ed. Claridad. Buenos Aires.
- Palomino, Hector. 2004. "Argentina: la Argentina hoy- movimientos sociales" en *herramienta revista de debate y crítica marxista*. Nº 27 01 / 2005. [en línea 2009] [www.herramienta.com.ar](http://www.herramienta.com.ar).
- Pellettieri, Osvaldo. 2008. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Ed Galerna. Buenos aires.
- Pellettieri, Osvaldo. 2003a. "Continuidad del Teatro Independiente" en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Volumen IV. Pellettieri director, Grupo GETEA. Ed Galerna, Buenos Aires.
- Pellettieri, Osvaldo. 2003b. "Campo teatral (1967-1976)" en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Volumen IV. Pellettieri director, Grupo GETEA. Ed Galerna, Buenos Aires.
- Pellettieri, Osvaldo. 1999. "Peronismo y Teatro (1945-1955)" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 588. [en línea. 2009] [http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01338320857573387200680/207386\\_0022.pdf](http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01338320857573387200680/207386_0022.pdf)
- Pérez Lara, Alberto. 2000a. "Sujeto histórico y emancipación social en América Latina". en "Biblioteca Virtual de Filosofía y Pensamiento Cubanos" [en línea. 2007] <http://biblioteca.filosofia.cu/>
- Pérez Lara, Alberto. 2000b. "El nuevo sujeto histórico frente a los desafíos de la emancipación en América Latina" en *Biblioteca Virtual de Filosofía y Pensamiento Cubanos* [en línea. 2009] <http://biblioteca.filosofia.cu/>
- Proaño Gómez, Lola. 2008. "'Lo político' en el teatro latinoamericano" en *Dramateatro revista digital*. [en línea 2009]

[http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=68:qlo-politicoq-en-el-teatro-latinoamericano&catid=5:ensayos&Itemid=9](http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=68:qlo-politicoq-en-el-teatro-latinoamericano&catid=5:ensayos&Itemid=9)

Programa cultural en los barrios. [en línea 2009]

[http://www.bsas.gov.ar/areas/cultura/cen\\_culturales/?menu\\_id=10659](http://www.bsas.gov.ar/areas/cultura/cen_culturales/?menu_id=10659)

Przeworski, Adam. 1982. "La teoría sociológica y el estudio de la población: reflexiones sobre el trabajo de la Comisión de Población y desarrollo de CLACSO" en *Reflexiones teórico-metodológicas sobre las investigaciones en población*. El Colegio de México / CLACSO / Centro de estudios económicos y Demográficos. México.

Reguillo, Rossana. 2004. "La performatividad de las culturas juveniles" in *Revista de Estudios de Juventud*,. Instituto de la Juventud (INJUVE). Madrid. Nº 64 *De las tribus urbanas a las culturas juveniles*. Marzo 2004. [en línea 2009] <http://www.injuve.mtas.es/injuve/contenidos.downloadatt.action?id=19534716>.

Ricoeur, Paul. 1997. "Autonomie et vulnérabilité" en *la Philosophie dans la cité. Hommage à Hélène Ackermans*. Publicaciones de las facultades universitarias Saint-Louis. Bruxelles.

Rosenfeld, Mónica. 2005. "Dilemas de la participación social: el encuentro entre las Políticas Sociales y la Sociedad Civil." *Cuadernos de observatorio social*. Nº 7.

Santoro, Sonia. 2004. *La última Selk'nam*. Entrevista a Anne Chapman en *Página 12*. [en línea. 2009] <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-989-2004-02-01.html>

Sen, Amartya. 2000. *Desarrollo y libertad*, capítulo 2. Ed Planeta, Barcelona

Sen, Amartya. 1999. *L'économie est une science morale*. Ed la Découverte. Paris.

Sopransi, M. Belén; Veloso, Verónica. 2004. "Contra de la subjetividad privatizada: la creación de lo colectivo. Práxis desinstitucionalizadora desde los piquetes" en

- Herramienta, revista de debate y crítica marxista*, nº27. [en línea. 2009]  
[www.herramienta.com.ar](http://www.herramienta.com.ar)
- Sousa Santos, Boaventura de. 2006. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social [Encuentros en Buenos Aires]*. CLACSO Libros. Buenos Aires.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2003. *La caída del Angelus Novus. Ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*. ILSA. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2001. "Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución" en *revista Chiapas* nº 12 [en línea. 2009] <http://www.revistachiapas.org/No12/ch12.html>
- Torres Carrillo, Alfonso.2001. "Barrios Populares e Identidades Colectivas" en *Mar y Arena*, revista electrónica de la facultad de ciencias sociales. México. [en línea 2007] <http://ccu.maz.uasnet.mx/maryarena/marzo01/BarriosPopulares.htm>
- Torricelli, Flavio.1998. Entrevista a Augusto Boal, Invitado por el Grupo generación a Buenos Aires. Publicado en la revista La Maga Nº 329. [en línea. 2009] <http://www.geocities.com/soho/atrium/5217/boal.html>
- Thwaites Rey, Mabel. 2004. *La autonomía como búsqueda, el Estado como contradicción*. Ed. Prometeo libros. Buenos Aires.
- Topalov, Christian. 2004. "De la 'cuestión social' a los 'problemas urbanos': los reformadores y la población de las metrópolis, a principio del siglo XX" en *Política social y economía social. Debates fundamentales*. Dañan Claudia (compiladora). Colección lecturas sobre economía social. Ed. Altamira. UNGS. Buenos Aires.
- Topalov, Christian. 1979 *La urbanización capitalista*. Ed. Edicol. México.

- Uranga, Washington. 2007. "Entrevista a Eduardo Balán, Culebrón Timbal" en *Diálogos*. *Página/12* del lunes 9 de abril. Buenos Aires. [en línea 2009] <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-83011-2007-04-09.html>
- Verzero, Lorena. 2005. "Experiencias teatrales de intervención política: 'Octubre' y el dilema del intelectual". Universidad de Buenos Aires. [en línea. 2009] <http://www.nodo50.org/exilioargentino/2006/2006febrero/Octubre%20y%20el%20dilema%20del%20intelectual.htm>
- Verísimo Veronese, Marília. 2007 "Articulación teórica entre Subjetividad y actividad laboral" en *Economía solidaria y subjetividad*. Org. Marília Veronese UNGS-Altamira. BsAs.
- Wallerstein, Immanuel. 2006. *La decadencia del poder estadounidense*. Ed Le Monde diplomatique. El Dipló. Capital intelectual. Buenos Aires.
- Zibechi, Raúl. 2006. *Dispersar el poder: los movimientos como poderes antiestatales*. Ed Tinta Limón. Buenos Aires
- Zibechi, Raúl. 2005. La educación en los movimientos sociales. Programa de las Américas (Silver City, NM; Internacional Relations Center, 8 de junio de 2005).[en línea.2009]<http://americas.ironline.org/citizenaction/focus/2005/sp0506educacion.html>

### **Bibliografía consultada**

- Bayardo, Rubens. 2005. Políticas culturales y cultura política. Notas a las Conversaciones. [en línea 2009] [http://www.iigg.fsoc.uba.ar/hemeroteca/Argumentos/n05/articulos/cultura\\_conversaciones.pdf](http://www.iigg.fsoc.uba.ar/hemeroteca/Argumentos/n05/articulos/cultura_conversaciones.pdf)
- Bazdresch Parrada, Miguel. 2001. *Educación y Pobreza: una relación conflictiva*. [en línea 2009] <http://www.riless.org/biblioteca.shtml>

- Berlanga, Angel. 2002. "El centenario de Leonidas Barletta. El arte como campana". en *Página/ 12* del 30 de agosto de 2002. [en línea 2009]  
<http://www.rodalu.net/perfiles/perfil18.htm>
- Boltvinik, Julio. 2005. "Consenso sobre las necesidades humanas" en *La Jornada, serie economía moral.* [en línea. 2009]  
<http://www.jornada.unam.mx/2005/03/11/029o1eco.php>
- Carreira, André. 2009 [1994]. *Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar* [en línea 2009]  
<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1021/996>
- Casaravilla, Diego. Sin fecha. *Sobre villeros e indocumentados: hacia una teoría sociológica de la exclusión social.* [En línea 2009]  
<http://168.96.200.17/ar/libros/casaravilla.rtf>
- Chesney Lawrence, Luis. 2007. *El teatro en América Latina: siglo XX.* CEP FHE, Caracas.  
 [en línea 2009]  
[http://books.google.com.ar/books?id=EaSHm3rtISMC&dq=Chesney+Lawrence.](http://books.google.com.ar/books?id=EaSHm3rtISMC&dq=Chesney+Lawrence)
- Devesa, Patricia. 2007. "Movimiento de Teatro X la Identidad. (Un nuevo capítulo en la historia del teatro argentino y político.)" en *Dramateatro revista digital n° 20* [en línea 2009] [http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/n\\_0020/TxIPD.html](http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/n_0020/TxIPD.html)
- Dieterlen, Paulette. 2007. "Cuatro enfoques sobre la idea del florecimiento humano". En *Desacatos* [en línea 2009], <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=1390230>>
- Dubatti, Jorge. 1999. *El Teatro Laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino.* Ed Atuel. Buenos Aire.
- Fernández, Miriela. 2009. *El ojo del poder: la perspectiva de los intelectuales.* Entrevista al economista y teólogo alemán Franz Hinkelammert y el filósofo belga Francois Houtart. [en línea 2009] <http://www.ecaminos.org/leer.php/4641>

- Filc, Judith (organizadora). 2002. *Territorios Itinerarios Fronteras. La cuestión cultural en el Area Metropolitana de Buenos Aires, 1990-2000*. Ed Al Margen-UNGS. Buenos Aires.
- Freire, Paulo. 2009. *Cartas a quien pretende enseñar*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- Freire, Paulo. 1987. *Educación y cambio*. Ediciones Búsqueda. Buenos Aires.
- Hintze, Susana. 2006. "Exclusión, derechos y políticas sociales La promoción de formas asociativas y trabajo autogestivo en la Argentina." *Rev. Vziana. de Soc. y Ant.* Vol 16, n°45 [en línea 2009]  
[http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0798-30692006000100005&lng=es&nrm=iso](http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0798-30692006000100005&lng=es&nrm=iso)
- Holloway, John. 2003. "Doce tesis sobre el antipoder". Traducción en línea del artículo original en francés "Douze thèses sur l'anti-pouvoir" publicado en *la revue Contretemps n°6* en février 2003. [en línea 2009]  
<http://espora.org/biblioweb/politica/jh/12tesis/>
- Korol, Claudia. 2005. *¿Cómo enfrentan los movimientos sociales al imperialismo?* [en línea 2009]  
[http://www.panuelosenrebeldia.com.ar/index.php?option=com\\_content&task=view&id=166&Itemid=123](http://www.panuelosenrebeldia.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=166&Itemid=123)
- Martín Barbero, Jesús. 1991. *Dinámicas urbanas de la cultura*. En Ciudad arqueológica: [en línea. 2008] <http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm>
- Melo Lisboa, Armando de. 2006. *Ethos barroco* [en línea 2009]  
<http://www.amerindiaenlared.org/biblioteca/>
- Risetti, Ricardo. 2004. *Memorias del teatro independiente argentino: 1930-1970: Buenos Aires*. Ed Corregidor. Buenos Aires
- Sitrin, Marina. 2005. *Horizontalidad. Voces de Poder Popular en Argentina*. Recopilado y editado por Marina Sitrin.

- Svampa, Maristella. 2004a. "Vamos al endurecimiento del contexto represivo" Entrevista por Irina Hauser. [en línea 2009]  
<http://www.maristellasvampa.net/archivos/entrevista02.doc>
- Svampa, Maristella y Pereyra, Sebastian 2004b. "Las dimensiones de la experiencia piquetera: Tensiones y marcos comunes en la organización y movilización de desocupados en Argentina" publicado en *Revue du Tiers Monde*, Paris, Francia, abril/junio 2004. [en línea 2009]  
<http://www.maristellasvampa.net/archivos/ensayo06.pdf>
- Svampa, Maristella y Pereyra, Sebastian 2004c. "La política de los movimientos piqueteros". [en línea 2009]  
<http://www.maristellasvampa.net/archivos/ensayo10.pdf>
- Tiriba, Lia. 2002. *Educación popular y cultura del trabajo: pedagogía(s) de la calle y pedagogía(s) de la producción asociada.* [en línea 2009]  
<http://www.riless.org/biblioteca.shtml>
- Wainfeld, Mario. 2006. "Diálogos. Reportaje a Denis Merklen" en *Página/12* del lunes 23 de Enero de 2006. [en línea 2009]  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/index-2006-01-23.html>