

# **Algo más que “puro teatro”. Reflexiones sobre teatro popular desde la experiencia del grupo puro teatro.**

Patricia Spadaro.

Cita:

Patricia Spadaro (2007). *Algo más que “puro teatro”. Reflexiones sobre teatro popular desde la experiencia del grupo puro teatro. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/120>

## **ALGO MÁS QUE “PURO TEATRO”. REFLEXIONES SOBRE TEATRO POPULAR DESDE LA EXPERIENCIA DEL GRUPO PURO TEATRO.**

Patricia Spadaro

Estudiante de Lic. en Sociología de la Universidad Nacional del Litoral.

[patriciaspadaro@hotmail.com](mailto:patriciaspadaro@hotmail.com)

### **INTRODUCCIÓN**

El presente trabajo fue elaborado en el marco de un proyecto de investigación CAI+D -Cursos de Acción para la Investigación y el Desarrollo- de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional del Litoral, destinado a la indagación de problemáticas relativas a los movimientos sociales y la acción colectiva. En este caso, la inquietud se ha dirigido hacia un abordaje del campo cultural desde el cual observar movimientos sociales ligados más plenamente a lo artístico-expresivo. Se eligió específicamente centrarse en la expresión artística teatral, para allí trabajar las experiencias de teatro popular. Se adoptó como estudio de caso el grupo de teatro popular santafesino “Puro Teatro”, y se ubicó el eje de la indagación en un análisis del proceso de construcción identitaria de este grupo, a través de una recuperación de las representaciones de sus miembros.

En términos metodológicos, se eligió una estrategia cualitativa, que apareció como la más apropiada en esta tarea de desentrañar estructuras de significación y de lograr un conocimiento interpretativo. Para una aproximación a las perspectivas subjetivas de los actores se realizaron entrevistas en profundidad, considerando al discurso como vehículo de las representaciones. Se efectuaron asimismo consultas bibliográficas y análisis de algunos materiales producidos por los teatristas. Es necesario subrayar que se trata de un estudio de carácter exploratorio, dada la ausencia de investigaciones antecedentes referidas al mismo objeto. El presente trabajo tiene como propósito esbozar algunas líneas de indagación dirigidas a superar este vacío de conocimiento.

La elección del teatro popular como objeto de investigación se explica fundamentalmente a partir de que éste es definido por los propios realizadores como la expresión de un compromiso social. Por lo tanto, en las puestas en escena no se debaten meramente cuestiones estéticas, sino que aparece un fuerte y estructurador contenido político. Es sobre esto último sobre lo que se quiere hacer hincapié en este trabajo.

El enfoque teórico que se adopta para pensar este objeto es el desarrollado por Pierre Bourdieu. Éste permite superar las posiciones dicotómicas que muchas veces entran en tensión en el abordaje de los objetos artísticos. En tanto se entiende que no es posible comprender tales objetos prescindiendo de un análisis del contexto en el que son producidos, se rechazan de plano las ilusiones idealistas que conciben a la producción cultural como auto-referenciada, susceptible de un análisis puramente interno. Del mismo modo, se excluyen las interpretaciones mecanicistas del marxismo ortodoxo, que

tienden a ver a las expresiones culturales como mero reflejo de las relaciones de dominación en las que son producidas, en una relación unidireccional entre estructura económica y superestructura ideológica.

Una segunda propuesta teórica que aquí se utiliza es la de Sidnew Tarrow. La innovación realizada en este trabajo consiste en apropiarse de los conceptos de movimiento social y acción colectiva, inicialmente concebidos para pensar la protesta social, para aplicarlos en el abordaje del campo artístico-cultural.

## DESARROLLO

### I. Pensar la producción cultural en categorías de Bourdieu

Uno de los principales ejes de debate que atraviesa las teorías sociológicas es la dicotomía objetivismo-subjetivismo. Entre los principales méritos de Pierre Bourdieu se cuenta haber superado esta falsa antinomia en la construcción de un lúcido aparato conceptual dirigido a hacer inteligible la complejidad del mundo social. Las nociones de *campo* y *habitus* se cuentan como desarrollos encaminados en esta dirección de superación de visiones parciales y escindidas de lo social.

Al hablar de *campo*, Bourdieu designa un espacio relativamente autónomo, provisto de sus propias leyes, que se articula en torno a la posesión de un capital específico. Cada campo se define en función del capital que en su seno está en juego, y que aparece como el fundamento del poder o la autoridad específica y característica del campo. Dicho capital se presenta desigualmente distribuido entre los agentes que participan del campo considerado, y esto deriva en la ocupación de distintas posiciones de poder. La estructura del campo es entonces un estado de relaciones de fuerza entre agentes poseedores de una cantidad desigual de capital. Quienes aparecen como monopolizadores del capital en juego, o agentes dominantes, realizan acciones para preservar el *status quo* y resguardar su monopolio, mientras que quienes disponen de menos capital, que debaten su ingreso en el seno del campo, se inclinan por estrategias de subversión. De este modo, cada campo aparece al mismo tiempo como “*un campo de fuerzas y un campo de luchas por transformar ese campo de fuerzas.*”<sup>1</sup>

La noción de *habitus* alude al *savoir faire* relativo al funcionamiento del campo: qué es lo que está en juego, cuáles son las leyes propias de ese juego. Se refiere a esquemas de percepción, pensamiento y acción interiorizados como sistemas de disposiciones a actuar, pensar y percibir de determinada manera. Estas “maneras de ser” adquiridas y más o menos permanentes permiten explicar las prácticas ya no como ejecución o imitación de un modelo ni como producto de un cálculo racional costos-beneficios. A través de la noción de *habitus* se pone el acento en el proceso de interiorización de lo social en la subjetividad individual.

Poniendo en diálogo las nociones de *campo* y *habitus*, se efectúa un abordaje de la realidad social que trasciende la dicotomía que mencionábamos al comienzo. Respecto a la doble existencia de lo social, Bourdieu afirma: “...se

*instituye entre dos 'realidades', el habitus y el campo, que son dos modos de existencia de la historia, o de la sociedad, la historia hecha cosa, institución objetivada, y la historia hecha cuerpo, institución incorporada.”<sup>ii</sup>*

De acuerdo a los objetivos que se plantearon para este trabajo, es de interés detenerse en el planteo que hace Bourdieu a propósito del campo cultural. Dicho campo es definido como un espacio de lucha por la apropiación de capital simbólico, y su estructura es la de las relaciones de fuerza entre agentes en pugna desigualmente provistos de poder simbólico. Cuando Bourdieu habla de poder simbólico se refiere a la capacidad para atribuir e imponer un *sentido* al mundo social, con todas las implicancias que esto tiene en términos de la institución y el mantenimiento de las relaciones de poder en sentido amplio. La cultura es entendida, desde este enfoque, como el conjunto de prácticas e instituciones dedicadas a la producción y administración de sentido en una sociedad. Para comprender una producción cultural es menester, de acuerdo con el planteo de Bourdieu, hacer referencia al campo en el que es producida, y a la posición del agente o la institución que la produce en la estructura de relaciones de fuerza.

## **II. La actividad teatral como producción cultural**

La lectura que aquí se realiza del teatro popular lo pone en clave de una producción cultural en términos de Bourdieu, en tanto es pensado como un intento por dotar de nuevo sentido a las relaciones sociales y transformar de este modo los marcos de la acción. Este punto es especialmente desarrollado en el trabajo aludiendo a la experiencia de la agrupación “Puro Teatro”, la cual fue reconstruida fundamentalmente a través de la realización de entrevistas en profundidad. Se utilizaron asimismo un folleto producido por los mismos teatristas, que oficia de declaración identitaria, así como algunos ejemplares del diario “El Litoral” –el principal diario de la ciudad de Santa Fe- en los que se hace referencia a presentaciones llevadas a cabo por el grupo.

El grupo teatral “Puro Teatro” es originario de la ciudad de Santa Fe, y realiza una actividad sostenida desde 1984 a esta parte. Su conformación ha sido bastante inestable a lo largo de los años, reuniendo tanto a actores de formación, que antes de su ingreso al grupo venían trabajando en otros proyectos artísticos, como a aficionados que provienen de distintas organizaciones sociales. En este trabajo se entrevistó a tres de los cuatro actuales miembros del grupo. Dos de los entrevistados son miembros fundadores de “Puro Teatro”, quienes iniciaron su actividad teatral a principio de la década del '80 en lo que fuera la Escuela de Teatro Arena de la ciudad de Santa Fe, de la que posteriormente se separaron para formar “Puro Teatro” junto con otro actor ya fallecido. El tercer entrevistado es un joven que se incorporó a principios de la década del '90, quien previo a su ingreso a “Puro Teatro” se encontraba trabajando en el Servicio de Educación Popular de un barrio marginal de la ciudad. El material obtenido de las entrevistas en profundidad, el principal elemento que sirvió a los fines de dar cuenta de la experiencia del grupo, es continuamente citado a lo largo de la presente comunicación (en letras itálicas y entrecomillado) con deliberada omisión de las fuentes, atento al propósito de preservar la identidad de los informantes.

De acuerdo con lo investigado, la agrupación “Puro Teatro” integra el Movimiento Nacional de Teatro Popular (MOTPEPO) y organiza, desde 1990, el Encuentro Latinoamericano de Teatro Popular (ENTEPOLA) en las ciudades de Santo Tomé y Santa Fe. Quienes participan de este grupo se autodenominan “militantes” y “trabajadores” de la cultura, y coinciden en definir su actividad como “teatro popular”. Lo que aglutina a estos teatristas es la realización de una actividad artística que no se resuelve ni encuentra sentido en sí misma, sino que aparece esencialmente referida al contexto social y político en el que es producida. El teatro es concebido como una herramienta que sirve a los fines de transformar una realidad que se observa como escenario de opresión, injusticias y marginalidad. El objeto de esa opresión, injusticia y marginación son fundamentalmente los “sectores populares”, cuya cultura y derechos son reivindicados por el teatro popular.

*“Para nosotros el teatro es una herramienta, no somos “los artistas”, “los estrellas”. No vemos el éxito por ese lado. Creemos que el trabajador de la cultura el éxito mayor que puede tener es justamente tratar de transformar una realidad que te agobia. Es decir, hablar de la marginación, hablar de la pobreza, por qué pasan estas cosas, qué podemos hacer nosotros desde nuestro lugar para aportar a que esto cambie. Por ejemplo, nosotros si se hace un corte de ruta, o si se hace una olla popular, seguramente no vamos a estar haciendo el guiso, pero sí vamos a estar haciendo una función para los chicos, para los hijos. Es el lugar que elegimos para la lucha, para la transformación.”*

En la autonominación como “teatro popular”, el grupo “Puro Teatro” se propone diferenciarse de otras modalidades del quehacer teatral con las que comparte su distanciamiento de las formas tradicionales o convencionales. Estas otras modalidades son denominadas, respectivamente, “teatro independiente” y “teatro callejero”.

*“Tenemos cosas del teatro callejero pero no es teatro callejero. Porque el teatro callejero es teatro que se hace en la calle y punto. El teatro popular lo identificamos con otras cuestiones. Se puede hacer en la calle, se puede hacer en el teatro, se puede hacer donde sea, pero también tiene determinadas características, que son un mensaje, y que la obras están basadas en la cotidianeidad de la gente, en los problemas que tiene la gente, siempre desde una visión de lo político, de lo social, de lo económico. Siempre está esa impronta en todos los espectáculos artísticos que tienen que ver con el teatro popular.”*

*“Mirá, el teatro independiente... Por ahí el término independiente yo pensaría ¿independiente de qué? Independiente de qué sería. Se decía independiente porque se decía independiente de determinadas características del teatro, del teatro convencional. Pero ahora yo te diría ¿independiente de qué? En cambio nosotros lo que hacemos con el teatro popular es justamente no decir “somos independientes”, sino justamente dependemos de este contexto social y político, y dependemos, y nos alineamos con determinado discurso, somos*

*militantes de esto, queremos defender esto. El discurso es un discurso que en una época se llamaba nacional-popular, y desde ahí nos paramos, y desde ahí cuestionamos, y desde ahí hablamos. No pensamos en lo artístico como un don venido del espíritu, sino que también está mezclado con todo un contexto social y político. Y creemos que todos los que hacen teatro, así digan que no, están sosteniendo alguna posición política, por más que muchos lo nieguen, y se digan independientes, o digan que el teatro es una actividad artística trascendente, que trasciende todo discurso, eso no es así.”*

La construcción identitaria de los miembros de “Puro Teatro” se realiza fundamentalmente a partir de una oposición frente a la alteridad, a la que identifican como el Poder, el Sistema, el Discurso Hegemónico. Ellos se posicionan en el lugar del otro marginado, encarnado en la figura del “pueblo”. La idea de pueblo se construye en antítesis a la de poder: los sujetos identificados como el pueblo se definen como los sin-poder, aquellos que están al margen de los centros de decisión. Aquí se trasluce una concepción sustancial del poder, en tanto se alude a éste como a algo que se posee. Al mismo tiempo, es concebido como agencia, como ejercicio, el “poder” de fijar las reglas de juego. La motivación de los teatristas es quebrar esta antinomia, este vínculo excluyente entre pueblo y poder, comprometiéndose en la tarea de construir poder popular. El teatro es para este grupo una herramienta puesta al servicio de los procesos organizativos de los sectores populares, entendidos como procesos de construcción y dotación de poder.

*“Involucrate y defendé. Y ante la ausencia del gobierno, porque además fundamentalmente en esta provincia hubo una ausencia de gobierno, entonces hacé las cosas vos. Entonces hacé las cosas vos, juntate con la gente, hacé las cosas en el barrio. No, los tipos van viste... Nosotros entendemos que el Estado debe cumplir un rol fundamental, que es la organización y por supuesto atender a las necesidades de la gente. Para eso están ahí, y en todo caso nos deben explicaciones a nosotros si hacen mal las cosas. Ahora si esto está ausente, ausente, ausente, si éstos no hacen nada, ¿qué hacés? ¿Hacés diez mil marchas a la Casa de Gobierno o te empezás a organizar en el barrio y solucionás las cosas? Me parece que lo más práctico... Ahora, porque vos te organizás con tu gente y..., pero después ya tenés un elemento de poder ahí. Si vos lograste esto y después vas y lo votás al mismo tipo no tiene sentido esto. Vos tenés que sacar un referente de tu barrio que vaya a ocupar un lugar acá.”*

En los espectáculos del grupo “Puro Teatro” se escenifican los conflictos cotidianos para instalarlos en el centro del debate, y se entiende que a partir de la toma de conciencia y la reflexión, acompañada con un posterior trabajo organizado, se avanza hacia la transformación de esa realidad. Temas como el imperialismo, la cultura política, el clientelismo, la pobreza o los derechos humanos, son recurrentes en las obras llevadas a escena por el grupo. Un ejemplo de ello es “Historia tendenciosa de la clase media”, de Ricardo Monti, obra con la cual “Puro Teatro” abordaba la problemática del imperialismo en la Argentina a partir de la realidad de la clase media. Con “La historia de José”,

otra de las piezas, se buscaba poner en escena el habitual despliegue de redes clientelares como mecanismo de cooptación de votos previo a un acto eleccionario, redes que luego de la victoria de un candidato se disuelven en promesas vacías. Prima siempre la idea de trabajar ejes centrales de conflictividad social a partir de experiencias cotidianas en las cuales estos quedan expresados. Al respecto es ilustrativo lo que comentaba uno de los teatristas:

*“Una vez recuerdo que nos llama la gente de la casa de derechos humanos. Entonces nos decían de hacer una obra que sirva como disparador para la gente o para los niños, para quien fuera, para poder después empezar a hablar de los derechos humanos. Nos fuimos con esa idea y dijimos: ¿de qué derechos humanos vamos a hablar? ¿cuáles son los más importantes?, o cuáles son quizás los que la gente va a entender ahora para empezar después a entender los otros. Los que se violan a la vuelta de la esquina, los simples: el derecho a la educación, el derecho a la salud, todos esos derechos que uno por el hecho de estar vivo los tiene que tener.”*

La labor más significativa del grupo se realiza en barrios periféricos, de la zona norte y oeste de la ciudad, aunque han trabajado asimismo en zonas céntricas, utilizando en ambos casos espacios convencionales (como el clásico teatro) y no convencionales (generalmente espacios de circulación cotidiana). El hecho de realizar las puestas en escena en espacios no convencionales aparece como una condición de posibilidad para responder a uno de los principales objetivos del grupo, *“llevar el teatro donde está la gente”*.

*“[El teatro popular] es un teatro que no repara en el lugar donde hacerlo, es un teatro que puede utilizar espacios no convencionales, pero no como una moda, porque a lo mejor ahora está de moda utilizar espacios no convencionales para realizar alguna actividad artística, sino como una opción. Se elegía el espacio no convencional. No es que se reniegue del teatro, pero como la idea es llegar más a la gente, que el teatro llegue a la gente más que la gente llegue al teatro, entonces es una condición utilizar espacios no convencionales. Utilizar la calle, la vecinal, una escuela, una plaza, cualquier parte.*

El uso de espacios no convencionales para llevar a cabo los espectáculos implica transgredir el ámbito delimitado de la “sala teatral”, significa derribar las múltiples barreras que esta institución impone, entendiendo la cultural y la económica como las más fuertes.

*“Nosotros tenemos que tratar de llevar el teatro a todos lados. Porque el teatro encerrado en un lugar restringe mucho el acceso. Al teatro no va toda la gente. Al teatro va la gente que se puede cambiar, que puede pagar una entrada.”*

El teatro sale de su encierro e interpela a los sujetos en su vida ordinaria, captando nuevos públicos y llevando el arte hacia aquellos “otros lugares” donde habitualmente no llega. Esta forma de trabajar el recurso teatral no es

concebida meramente como búsqueda de una estética nueva, sino que es vista ante todo como una forma de transitar el imaginario social y poner en escena los dramas cotidianos utilizando el arte como instrumento para la reflexión. Esta reflexión es concebida esencialmente como un acto de liberación, en tanto supone una ruptura con los discursos y los sentidos impuestos, los cuales buscan ser reemplazados por significados genuinos, contruidos por los propios sujetos. Al instalarse en el barrio, el teatro popular oficia una resignificación y apropiación del espacio, quebrando la distancia instalada entre actores y público y forjando un ámbito de interacción y construcción colectiva de sentido.

El quehacer teatral de “Puro Teatro” está orientado así fundamentalmente a deconstruir los significados impuestos y construir un significado propio de forma “colectiva y autónoma”.<sup>iii</sup> En esta tarea, se opera una superación de lo que constituye la mera denuncia de una situación concebida como negativa. Asimismo, el especial hincapié que se hace en el hecho de tratarse de una construcción colectiva de sentido tiene que ver con una necesidad de diferenciar la labor del grupo de un ánimo de entablar una comunicación unidireccional, a través de la transmisión de un mensaje destinado a ser decodificado sin más. La escenificación de los conflictos sociales se realiza en pos de forjar un ámbito de debate.

*“Cuando uno construye un sentido es también cuando uno dice “yo pienso esto, quiero esto, y tengo mis argumentos para pensar en esto, y te digo esto”. No te estoy diciendo “vos tenés que pensar en esto, y esto es lo único que hay”. Pero yo te digo, “si acá hay un montón de gente que te dice esto, si el Poder te dice esto, si todos los medios te dicen... mirá, yo te digo esto otro. Vos agarrá, hacé una síntesis, o pensalo y discutilo.””*

A partir del objetivo manifiesto de propiciar la discusión conjunta, las puestas en escena que se realizan en los distintos barrios de la ciudad son acompañadas por posteriores jornadas de socialización, al tiempo que se promueve la generación de espacios propios de producción cultural hacia el interior de cada comunidad a través de la creación de instancias de capacitación y aprendizaje de las técnicas vinculadas con el teatro popular. La intención con esto es brindar las herramientas para que cada comunidad se organice y sea capaz ella misma de realizar producciones artísticas que sirvan a la reflexión y a la transformación. El hecho artístico, de acuerdo a la visión de quienes integran “Puro Teatro”, debe necesariamente ser trascendido en acciones directamente encaminadas hacia el cambio social. Ese cambio viene dado por la negación superadora de la marginación, la injusticia, la violencia, la opresión. En este marco, en la opción por el teatro está imbricado un manifiesto contenido político, siendo que este arte es esencialmente concebido como un espacio de lucha.

*“A mí me decía un actor amigo, que además es murguero también como yo, que, no ahora, pero hace un par de años me decía, que él cuando le ponía un tambor a un pibe sentía que le sacaba un arma. Le cambiaba, “te saco el arma y te doy el tambor”. Ganamos un montón digamos,*



*¿no? Y a mí me pareció muy claro ese mensaje. Yo le decía, a Cartucho Martínez, “sí, Cartu, creo que hoy por hoy es así”. Nosotros tenemos que tratar que ese tambor se utilice para la transformación después. Pero la lucha va a ser distinta, porque no va a ser con un arma. Estamos ganando en eso. Esta es la otra manera de luchar, la otra manera de pelear.”*

Considerar la experiencia de “Puro Teatro” en términos de Bourdieu implica pensar en una producción cultural cuyos artífices ocupan una posición de menor dotación de poder simbólico y que ensayan estrategias de subversión frente a las definiciones dominantes de las relaciones sociales y del mundo social. En tanto la dimensión simbólica es en esencia una dimensión de poder, al dotar a la realidad de nuevo sentido se avanza hacia un cambio en el estado de las relaciones de poder entendidas como relaciones de fuerza. Al mismo tiempo, se transforman los marcos de la acción, en una resignificación de la realidad que intenta conducir a una modificación de las prácticas.

### **III. Las puestas en escena como acciones disruptivas**

Tal como se mencionó en el desarrollo precedente, la identidad del grupo “Puro Teatro” se define a partir de la realización de una actividad teatral que expresa un compromiso social y es concebida como una herramienta para generar prácticas de reflexión, confrontación y transformación de determinada realidad. Las puestas en escena son presentadas como un desafío tanto ante los códigos institucionalizados de producción artístico-teatral como frente a aquellos grupos a los que se identifica, por decirlo sencillamente, como los “oponentes”, ya sea porque se los considera responsables de determinada injusticia, o bien porque se entiende que buscan imponer un modo de pensar, obstaculizando una reflexión autónoma. A partir de esta construcción identitaria, se puede hacer una lectura de las experiencias de “Puro Teatro” en clave de las conceptualizaciones realizadas por Sidnew Tarrow en su teoría de los movimientos sociales.

De acuerdo con Tarrow, un *movimiento social* se define a partir de la existencia de intereses comunes, que se traducen en acciones colectivas contenciosas y que exhiben una continuidad en el tiempo, lo que da cuenta de cierto grado de organicidad que siempre es necesario en la constitución de un movimiento. La *acción colectiva contenciosa* es precisada como una acción llevada a cabo por sujetos carentes de acceso regular a las instituciones, quienes actúan en nombre de reivindicaciones no aceptadas que aparecen en tensión con las relaciones de poder instituidas y se presentan como potencialmente disruptivas. Este esquema se construye sobre una lógica de oposición entre oprimidos y opresores, en la cual la acción colectiva contenciosa perpetrada por los primeros se presenta como la herramienta de interacción entre ambos.

Los conceptos de movimiento social y acción colectiva recién delimitados son utilizados por Tarrow en el abordaje de hechos de protesta social. De este modo, son esgrimidos para pensar las interacciones entre movimientos que se definen a partir de reivindicaciones estrictamente referidas a cuestiones políticas, económicas y/o sociales, y un interlocutor que las más de las veces es el Estado, aunque también puede ser algún otro referente de poder. La

acción colectiva tiene que ver generalmente con interpelaciones más o menos directas de los sujetos agraviados frente a los que se consideran responsables del agravio.

En el caso del presente trabajo, se considera que los conceptos mencionados pueden efectivamente aplicarse en el abordaje del campo artístico-cultural, aunque no hayan sido inicialmente concebidos en ese sentido. En referencia al grupo “Puro Teatro”, se identifica una acción –la puesta en escena de un espectáculo teatral- concertada en torno a un objetivo común, que tiene que ver con un compromiso con la realidad social e implica confrontación y resistencia, y que se sostiene a lo largo del tiempo. A partir de ello, se entiende que cabe usar aquí el concepto de *movimiento social* para designar a este grupo, y el de *acción colectiva* para referirse a sus prácticas.

En el esquema de oprimidos/opresores, se coloca a los sectores populares en el lugar de los primeros, y en el de los segundos a los responsables de la marginación de dichos sectores. En referencia al contexto histórico social, quienes participan de “Puro Teatro” identifican frecuentemente como la alteridad opresora a quienes han liderado la aplicación de un modelo de desarrollo económico cuyos resultados más visibles han sido la precarización de la educación y los servicios de salud, y el aumento del desempleo y la marginación social, entre otras consecuencias nefastas. El discurso de los miembros de “Puro Teatro” está atravesado por una fuerte denuncia al achicamiento del Estado y a su desvinculación de las actividades productivas y de prestación de servicios, así como de la realidad y las necesidades de los sectores marginados por el sistema.

*“Hay gente que se debe preguntar: “yo para tener salud tengo que pagar”, y no, no es así, o por lo menos no debe ser así. Cada ciudadano, cada ser que nace tiene que tener derechos, porque si no estamos atacando el derecho a la vida, si no tenemos salud, si no tenemos educación, porque de alguna manera lo matás. Si no tenés educación lo marginás, y si no tenés salud... Entonces estos son los derechos que hay que respetar. Empezamos a hablar por ejemplo en ese espectáculo, que se llamaba “Derechos y humanos”, porque además era un slogan que usaba la dictadura: “Los argentinos somos derechos y humanos”. Qué cosa hipócrita, ¿no? Justamente ellos, “somos derechos y humanos”. Bueno, derechos obviamente... Y bueno, como riéndonos de esa frase hicimos ese espectáculo que estuvimos trabajando mucho tiempo, con mucha gente, y cumplió con el objetivo. Era como disparador, los pibes decían “mirá estos tipos de lo que me están hablando, y yo me voy a mi casa y si me corto el dedo, ¿quién me atiende?” Si no tenés plata tenés que ir al hospital, ¿y por qué el hospital no es mejor? ¿Por qué el hospital no es mejor que la privada? Si tendría que serlo, si el presupuesto del gobierno es mucho más grande que el de un privado, o sea que tendría que ser mejor, por más de que se atienda a mucha más gente. Esto podrá parecer utópico, pero yo creo que hay muy pocas cosas que deberían ser privadas, muy pocas cosas. Creo que la vida de uno podría ser privada, pero viviendo en sociedad me parece que el concepto es otro.”*

Como paradigma de la alteridad, en oposición al cual el grupo construye su identidad, se identifica a quienes gobernaron el país en la década del '90. Las políticas llevadas a cabo en ese período han sido, de acuerdo con los teatristas, las que condujeron a la disgregación social, la inequidad y la mayoría de las situaciones de opresión contra las cuales "Puro Teatro" combate.

*"Las cosas jodidas eran mucho más claras en la época de Menem. Uno podía darse cuenta que el uno a uno era una mentira. Fue una pena que no nos demos cuenta todos juntos. Sabíamos que era una macana lo de las privatizaciones. Nadie puede privatizar empresas que deben ser del Estado, por un hecho social deben ser del Estado. Vos en un país no podés privatizar las comunicaciones. No podés desechar el ferrocarril, que es uno de los medios más económicos que tiene. Y algunos no alcanzaron a ver que estábamos vendiendo la Patagonia, que es lo que se hizo.*

*Me parece que las macanas era más fáciles de ver. Hoy si hay macanas grandes todavía no las vemos bien. Podemos hablar que no sabemos si se reparte el Producto Bruto Interno en forma equitativa, todo eso lo podemos ver pero en la época de Menem para nosotros era claro que se estaba haciendo todo mal, para nosotros."*

Los teatristas coinciden en su referencia a una situación aparentemente paradójica: fue precisamente durante el gobierno menemista, al que ellos definen de manera radicalmente negativa, cuando la actividad teatral fue más intensa y fructífera. Esto se entiende en tanto "el otro" era claramente visible, no había dudas respecto de lo que había que combatir.

Las puestas en escena, no obstante, nunca han dejado de ser concebidas por este grupo como reivindicaciones en contra de las relaciones de poder instituidas, en las que los sectores populares aparecen en situación de marginación. Sin embargo, en este caso la disrupción no se oficia en forma directa a través de la interpelación a quienes se identifican como los sectores dominantes en función de su monopolio del poder, sino que se realiza de manera mediada a través las estructuras de significación.

*"Nosotros la cosa que siempre pensamos es que con el teatro podíamos transformar la realidad, con el teatro popular. Y bueno, después fuimos menos ambiciosos. De todos modos son los ideales los que te ayudan a caminar. Esas cosas, cuando uno tiene muchas cosas en contra, como en la época de los '90 en donde veíamos que iba a pasar lo que está pasando ahora. Es una sociedad disgregada, una sociedad donde la pobreza es muy alta, donde la violencia está muy presente. Eso lo veíamos, a fines de los '80 y principios de los '90 hablábamos de eso, estábamos hablando de que íbamos a tener esta sociedad que tenemos hoy. Cuando uno veía eso, tampoco uno podía pensar en cosas tan lindas, entonces nos poníamos esos ideales. Pero bueno, después de a poco uno fue aprendiendo que podía transformar algunas pequeñas cosas. A lo mejor no la realidad, pero sí aportar algunos elementos para que esa realidad se fuera dinamizando de otra manera, que uno pudiera*

*generar interrogantes en la gente, que podía dejar cuestionamientos, que podía mostrar alternativas distintas al discurso que se venía dando, al discurso hegemónico, el discurso del poder, que uno podría dejar planteado otra cosa.”*

Entre la acción y la transformación debe necesariamente mediar un cambio en las estructuras de significación que posteriormente se traduzca en un cambio en las prácticas. Por ello, se interpela a quienes son objeto de la opresión, la exclusión y la inequidad para que sean ellos mismos quienes actúen y construyan en pos de revertir su situación. En este punto se cierra la argumentación retomando el planteo inicial, en tanto se refuerza la idea de que la identidad del grupo “Puro Teatro” se construye fundamentalmente a partir de la realización de puestas en escena dirigidas a officiar una ruptura con las definiciones de sentido impuestas y funcionales al sojuzgamiento de los sectores populares.

## **CONCLUSIÓN**

A lo largo de las páginas que preceden se transitó por la identidad construida por quienes integran “Puro Teatro”, la cual se estructura en torno a la opción por una expresión artística: el teatro popular. La elección por el teatro popular comporta aquí algo más que una cuestión estética, comprende ante todo una definición política. Supone adoptar una expresión artística como herramienta de reivindicación de la identidad y la cultura de un pueblo, que se debate frente a las imposiciones externas que offician como elementos de sumisión y supresión de lo genuinamente popular. Implica asimismo una actitud de subversión entendida en un doble sentido: subversión en las formas –ruptura con los códigos institucionalizados de producción teatral- y en el contenido –provocación a la reflexión como deconstrucción de los sentidos impuestos. Las puestas en escena son entendidas como expresión de resistencia, la cual adquiere finalmente su sentido una vez que es trascendida y traducida en una praxis transformadora. En este contexto, referirse al teatro popular únicamente como expresión artística no parece agotar su significado, sino que cabría contemplar asimismo su identificación como práctica política.

El trabajo que se acaba de presentar no aspira más que a constituir una aproximación exploratoria a la realidad del teatro popular abordada desde las representaciones de sus realizadores. El eje que ha estructurado la presente comunicación es el análisis de la construcción identitaria del grupo de teatro popular “Puro Teatro”. Un abordaje más exhaustivo de este objeto, pendiente para ulteriores trabajos, debería considerar la dimensión procesal implicada en la definición identitaria, adoptando una perspectiva diacrónica a través de la cual reconstruir la trayectoria del grupo.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

Bourdieu, P. (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo.

Bourdieu, P. (2006). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba

Bourdieu, P. (2000). *Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires: Nueva Visión

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

Dacal, E. (2006), *Teatro de la libertad. Teatro "callejero" en la Argentina, desde el movimiento grupal de los '80*, Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.

Tarrow, S. (1997). *El poder el movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, Madrid: Alianza.

---

<sup>i</sup> Bourdieu, P. (2000). *Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 76.

<sup>ii</sup> Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción social*. Barcelona: Anagrama. Citado en: Bourdieu, P. (2006). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, p. 9.

<sup>iii</sup> A este respecto, cabría reflexionar cuál es el grado de autonomía en el pensamiento que tiene un sujeto que vive en la marginación en múltiples sentidos.