



Universidad Autónoma
de Madrid

Biblos-e Archivo
Repositorio Institucional UAM

Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma de Madrid

<https://repositorio.uam.es>

Esta es la **versión de autor** del capítulo de libro publicado en:
This is an **author produced version** of a book chapter published in:

Castro, I. A. "Teatro y cambio social. Una perspectiva antropológica." El teatro como herramienta de cambio. Madrid: Dykinson, 2018. 27-42

El acceso a la versión del editor puede requerir la suscripción del recurso

Access to the published version may require subscription

Autor: Iván Alvarado Castro
Entidad: Universidad Autónoma de Madrid
Mail: ivan.alvarado@inv.uam.es

Resumen: La presente ponencia intenta dar un cambio de perspectiva a la praxis artística, concretamente a la teatral y performativa, aportando un enfoque antropológico que se centre en el proceso y no solo en el dispositivo teatral en sí. Este enfoque antropológico atenderá a estos aspectos: a) un abordaje de la ontología del ser social desde la praxis artística, b) una transdisciplinariedad que enriquezca la mirada antropológica y; c) una perspectiva política desde la que rescatar los procesos creativos.

Atendiendo a estos tres enfoques con la antropológica como metodología, el teatro como herramienta y lo político como orientación, pretendo aportar, no soluciones, pero sí nuevos puntos de vista a la eterna pregunta: ¿puede el teatro ser una herramienta de transformación social?

Palabras Clave: Antropología, praxis teatral, teatro político.

Abstract: This paper attempts to change the perspective of artistic practice, specifically the theatrical and performative, providing an anthropological approach that focuses on the process and not only on the theatrical representation. This anthropological approach will attend to these aspects: a) an approach to the ontology of the social being from the artistic praxis, b) a transdisciplinarity that enriches the anthropological perspective and; c) a political perspective from rescue the creative processes.

Attending to these three approaches with the anthropological as a methodology, theater as a tool and the political as orientation, I intend to contribute, not solutions, but new points of view to the eternal question: can theater be a tool of social transformation?

Key Words: Anthropology, theatrical praxis, political theater.

Teatro y cambio social. Una perspectiva antropológica

El camino que ha recorrido lo teatral, históricamente, con las diferentes disciplinas teóricas bajo las cuales vinculo el presente artículo, ha sido periférico, aunque contradictoriamente ha sido una relación continuada. Se encuentran elementos de vinculación constantes, tanto en la filosofía como en la antropología pero desde diferentes ángulos, bien a modo de censura o bien a modo periférico a excepción de algunas obras como *La poética*, o *La paradoja del comediante*, donde si es un elemento central.

La cuestión reside en no quedarnos en dicha relación desde un plano teórico, como han hecho algunos autores como Mark Fortier (Fortier, 2000: 143), sino en sacar dicha relación del plano de lo teórico para llevarlo a una filosofía de la praxis, donde la teoría y la acción se encuentran y sustentan en el mismo plano, en las mismas condiciones.

El recorrido teórico propuesto en este artículo ha sido una constante búsqueda para salir de una doble trampa. La primera, la planteada por los filósofos idealistas, que han llevado la realidad al campo de las ideas introduciendo al sujeto en la mente, prisión de la cual no comenzará a salir hasta el siglo XIX. La segunda, la trampa del lenguaje. En este caso rompiendo con su maestro John Dewey, es Richard Rorty quien, junto a un amplio listado de autores, introduce al sujeto en el campo del lenguaje. La consecuencia de ello es llevar el teatro hacia lo semiótico, el teatro entendido como signo y no como elemento fenoménico.

Para salir de ambos laberintos la propuesta es clara. El primer paso; llevar la experiencia, no a la mente sino a los hechos exteriores, entendiendo como dichos hechos conforman a un sujeto capaz de tener posibilidades de cambiar en su interrelación con la realidad. Para ello hemos propuesto entender lo teatral desde una óptica materialista e inmanente.

El segundo; sacar al teatro de la hermenéutica, de su elemento escrito y de la lectura de la representación para llevarlo hacia la propuesta foucaultiana de la hermenéutica del sujeto. Esto supone entender la capacidad de agencia del sujeto, alguien ligado a una praxis que lo conforma como tal.

Pero esta lectura no es posible sin ver cómo se ha llegado a dicho recorrido. El camino ha sido posible gracias a encontrar un punto de partida adecuado en torno a la experiencia estética.

Para ello hemos optado por romper con la distancia sujeto-objeto propuesta por Kant que instala la experiencia estética en un campo mental. Este recorrido, que han seguido autores en el campo de la antropología como Maquet (1999), dando primacía a lo experiencia mental frente a lo experiencial vivido, nos hubiera llevado al campo de la psicología, lo cual nos parece fuera de lugar por introducir el teatro en lo individual.

Dicho camino ha sido posible gracias a la tríada: Dewey, Gadamer y Dilthey; y por la propia construcción del objeto de estudio, definido por poner en la centralidad no la representación, ni la recepción de la misma, por parte del público, sino el proceso de gestación teatral, el proceso como formación, como trabajo vivo, frente a la representación como producto, como trabajo muerto.

Gracias a la tríada expuesta hemos podido llevar la experiencia artística a una experiencia de carácter ontológico, rompiendo con la estética idealista, para abrir una perspectiva hacia la hermenéutica del sujeto que culmina con Michel Foucault.

Es por ello que hablamos siempre de praxis teatral y no de teatro. Esto no quiere decir que se haya dejado de lado la representación, lo que se ha hecho ha sido sacar al ensayo de la tiranía al que lo había relegado la representación como mercancía visual para darle la preeminencia que merece al proceso.

Es de la unión de estos dos procesos desarrollados, el de llevar lo teatral a la praxis teatral, sobre todo a su proceso de creación; y atender a las posibilidades ontológicas de la misma, que hemos podido hacer girar el objeto de estudio de lo meramente teatral, como se había hecho hasta ahora, para llevarlo a un potencial político inaudito.

Si Augusto Boal defendía que el teatro puede transformar al que lo hace y no sólo al que lo ve, aludiendo al teatro como un medio de producción que debía ser entregado al pueblo. Lo que hemos intentado ha sido responder a estas afirmaciones desde un plano lo más científico posible atendiendo a la gestación del habitus militante por medio de la praxis teatral, sin perder de vista qué características debe tener dicho proceso.

Esta pregunta ha tenido que desprenderse de dos elementos: el elemento ético en el campo de la filosofía y el elemento ritual en la antropología. Ambos elementos tienen un punto de unión si se pregunta por la ontología del ser social inserto en lo artístico pero se deben configurar de un modo diferente si queremos darla una perspectiva política adecuada al siglo XXI.

La unión del plano ético y estético en la filosofía

Desde el plano filosófico hemos seguido la propuesta de Kierkegaard que aúna lo ético a lo estético. Lo estético es la apertura a lo posible y lo inmediato, lo ético al porvenir y a la tarea, de modo que en lo ético está lo sí mismo (que tanto influye en Ricoeur y Foucault), la historia del ser que deviene en tanto que es “eo ipso activo”. No es el sí mismo griego aislado, desde la lectura de Kierkegaard es diferente, sino un sí mismo en tanto que “es eo ipso (actuante)”. El sí mismo de Kierkegaard es una reflexión sobre sí mismo que al mismo tiempo es una acción, es un elegirse a sí mismo.

Es en esa elección donde el camino de la ética lleva al ser a una vida bella. La vida pasa a tener una intencionalidad y de esa intencionalidad surge un devenir ético estético constante.

Es un concepto de persona en constante devenir por medio de sus actos que desarrolla Pareyson ligado al de auto obra. Rescatamos a Pareyson, sobre todo, por ser el primer autor que liga los procesos estéticos a la formación de la obra de arte dando la misma primacía al proceso que a la obra en sí misma, entendiendo forma y proceso de un modo integrado:

“[...] por forma entiendo organismo viviente de una vida propia y dotado de una legalidad interna: totalidad irrepetible en su singularidad, independiente de su autonomía, ejemplar en su valor, conclusa y a la vez abierta en su definición que encierra un infinito, perfecta en la armonía y unidad de su ley y coherencia, entera en la adecuación recíproca entre las partes y el todo. [...] el carácter dinámico de la forma, a la que le es esencial el ser un resultado, es más, el ser el logro de un proceso de formación puesto que la forma no puede ser vista como tal si no se la percibe en la capacidad de concluir, y al mismo tiempo incluir, el movimiento de producción que está en su origen y que en él encuentra su propio éxito.” (Pareyson, 2014: 1).

Pareyson es un antropólogo con piel de filósofo. Su concepto de formación es la centralidad del hacer, un hacer que mientras hace inventa el modo de hacer, es lo que Pablo Blanco denomina “estética del hacer” (Blanco, 1996: 758).

Un camino muy parecido al de Kierkegaard y Pareyson, es el de Paul Ricoeur por varios motivos: a) aborda la estética desde la cuestión narrativa. La relación entre ética y estética pueden iluminar la una a la otra desde la singularidad del ser. Se convierte en testimonio e incitación de modo que rompe el marco artístico para entrar en el oral. Es testimonio en cuanto comunica algo ejemplar y es incitador en el trasfondo de sus actos; b) plantea el trabajo sobre el agente como el que realiza la acción, pasando de la pregunta del qué al quién. La centralidad de su análisis reside en la persona entendiendo acción y agente como pertenecientes al mismo esquema conceptual. Es el paso al qué soy, el que plantea como válvula de salida del quién en su paso de la mismidad a la ipseidad.

Debemos tener en cuenta esa cuestión de la ontología del ser, en abstracto, que han referido los fenomenólogos, no es el ser que defendemos en esta escrito. Nos referimos siempre a una ontología del ser social que se va conformando en sus relaciones concretas. Esto significa a su vez dar el paso desde el concepto de persona que maneja la corriente personalista hacia un concepto más ligado a la conformación del habitus militante, que obligue a una objetivación del proceso de agenciamiento de la realidad que va generando un determinado tipo de habitus militante. Qué quiere decir esto.

Si la clase se forma, tal y como sostienen Thompson (Thompson, 1970), Harvey (Harvey, 2000) o Bourdieu (Bourdieu, 2007), lo que nos preguntamos en el presente artículo se centra en el proceso de gestación de la misma. Es poner el foco en los habitus y no en la clase como totalidad, entendiendo por habitus:

“[...] sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el productos de la acción organizadora de un director de orquesta”. (Bourdieu, 2008: 86).

Dar el paso al habitus militante significa abordarlo como historia de luchas hechas cuerpo (Aiziczon, 2006: 14), catalogando como militante al ser, fruto de un ejercicio constante que involucra esfuerzos, inversiones y capitalizaciones de esas contiendas (2007: 201), o la conciencia práctica de esos militantes (Yon, 2005: 71).

Una vez dejadas claras estas premisas desde el campo de la filosofía el siguiente recorrido es el que introduce al teatro en la antropología. Esta unión viene dada por el campo de la religiosidad, en concreto el del ritual.

Del ritual como representación al ritual como proceso

La antropología y el teatro han tenido una relación muy parecida a la que el teatro ha mantenido con la filosofía en cuanto a afinidades, pero con una diferencia esencial. Lo teatral, entendido como representación puramente, sí que ha tenido una mayor vinculación con la antropología desde el campo de lo religioso, en concreto desde lo ritual.

El camino hecho en este horizonte ha venido marcado por sacar del ritual lo teatral, para llevarlo a la praxis. Esto es posible gracias a la figura de Robertson Smith, quien se adelantó al pensamiento de su época caminando hacia el rito y no al mito, esto es a la praxis, en vez del lenguaje. La práctica iba antes que la teoría. Smith estaba dando la importancia a la acción antes que al verbo:

“Los hombres no serían hombres si estuvieran de acuerdo en hacer ciertas cosas sin tener un motivo para su acción; pero en la religión antigua la razón no se formuló primero como una doctrina y luego se expresó en la práctica, sino que a la inversa, la práctica precedió a la teoría doctrinal. Los hombres forman reglas generales de conducta antes de que comiencen a expresar principios generales en los trabajos; Las instituciones políticas son más antiguas que las teorías políticas, y de igual modo las instituciones religiosas son más antiguas que las teorías religiosas.”
(Smith, 1889: 20).

Solamente desde este punto de vista es posible ir arrancando el ritual de lo religioso hacia lo teatral, y de lo religioso como dogma, hacia la praxis. Para Smith el ritual genera cultura en cuanto a práctica y será esa línea la que desarrollen ya en el siglo XX autores como Gregory Bateson.

Bateson es capaz de llevar el ritual a aspectos generadores de cultura, cada acción del ritual, además de ser expuesta desde un punto de vista muy cercano a lo teatral, es una acción generadora de cultura. Esto supone no entender solamente lo ritual dentro de un contexto sino como es generador del mismo.

Sin embargo, esa línea ha sido interpretada por ciertos autores, bajo la influencia del pensamiento de Parsons, desde una óptica conservadora. Para la corriente funcionalista o la procesualista, el ritual tiene una función clara, el de regular la sociedad, el permitir que todo siga su orden.

Este artículo, es deudor de las tesis de Norbert Elías. Lo que pretende Elías es cruzar los cambios a largo plazo de las estructuras individuales de los hombres, consolidación y diferenciación de los controles emotivos, con el cambio a largo plazo de las composiciones que construyen los hombres en la dirección de un grado superior de diferenciación e integración, siendo ejemplos los controles estatales (Elías, 1989: 11).

No pretendemos ser tan ambiciosos y pensar en el primer paso propuesto, nos hemos quedado en los cambios a corto plazo para poder así entender qué puede generar cambios a más largo plazo o incluso tener una pretensión de transformación.

Pese a lo expuesto, es gracias a esta corriente procesualista que el teatro se ha podido convertir en objeto de estudio como tal dentro de la antropología. Autores como Víctor Turner y Richard Schechner introducen términos como: drama social o liminoide; que ponen el acento en lo teatral y en la posibilidad, sino del cambio social, sí del cambio de la persona. Lo liminal conlleva cambio, la persona que hace el ritual pasa por una fase liminal que lo termina convirtiendo en alguien con un status diferente. Lo liminoide es la apertura de la liminaridad más allá de lo ritual.

El espacio donde se desarrolla el ritual es un momento liminal, es un momento propio de los ritos de paso, como muestra Van Gennep, y son propios de colectividades, mientras que en la performance o el hecho teatral es liminoide, un momento artificial creado ex profeso para el acto y generalmente creado por el artista solitario (Turner, 1982).

Un paso más allá va Víctor Capranzo para quien los ritos de paso en muchos casos sólo tienen la ilusión de pasaje y son realmente ritos de retorno (Capranzo, 1980: 119). Su propuesta se basa no en ver los ritos como proponía Van Gennep desde lo social sino desde lo individual. Lo que sostiene es que son ritos de retorno pues están cargados de mensajes ambiguos. Su propuesta es que los cambios del yo son dinámicos y no dependen sólo de un ritual en un momento determinado (Fischer y Marcus, 2000: 103).

Para Capranzo, Turner explora el ritual pero le falta analizar la correlación entre el ritual y la vida diaria (Capranzo, 1980: 12). Esta unión genera una tensión explosiva debido a la ambigüedad social que se da entre el ritual y la vida diaria. El ritual convierte a un niño en hombre pero sigue siendo tratado como un niño en casa por su madre. Lo único que queda del ritual es la inscripción del mismo en el cuerpo pero no desde un punto de vista social.

Después de Víctor Turner y Capranzo se ha conseguido: a) sacar el ritual del momento al proceso; b) llevar aspectos del ritual a la vida cotidiana separándolo de lo religioso, algo que también había intuido Gregory Bateson y; c) convertir al teatro como tal en un objeto de estudio independiente.

Este recorrido es el que sobre todo desarrolla Richard Schechner inaugurando lo que se conoce como Antropología de la Performance. Schechner va a centrar su trabajo sobre performance en una base distintiva a Turner en cuanto a las formas. Ligándola a la intencionalidad, a la conducta

restaurada que puede ser definida como una conducta practicada dos veces, fácilmente identificable con un personaje.

La conducta restaurada o comportamiento restaurado es la actuación que efectúa la persona en el momento de la representación, es la persona haciendo como si fuera otra, es el actor o la actriz actuando: “yo portándome como si fuera otro” (Schechner, 2002: 109). La característica principal de la conducta restaurada es el comportamiento vivo (Schechner, 1990: 282). Aunque para Schechner la performance se puede encontrar en cualquier lugar, sus ejemplos de conducta restaurada los sitúa en los y las protagonistas de un ritual, una danza, un evento deportivo o un concierto musical; se puede extrapolar a los actos cotidianos en los que el comportamiento difiera de lo normativo.

Posteriormente a ellos, pese a los intentos de Levi-Strauss de llevar lo teatral al campo del mito, y de Geertz de leer la cultura como un texto, y por tanto a la representación. Hemos encontrado etnografías que han sido de enorme utilidad para desarrollar la investigación desde unos soportes teóricos más sólidos o desde un marco metodológico más innovador.

Ha sido el estudio de etnografías deudoras del legado de la Antropología de la Performance que hemos podido: a) entrar en el proceso como elemento de análisis (Fabian, 1990); b) abriendo la posibilidad de aprendizaje, no sólo antropológico sino teatral en el campo (Bohnan, 1966) o (Feld, 1990) y; c) desligar definitivamente a lo teatral de lo religioso (Taussig, 1993).

Consideramos a tenor de lo expuesto que este artículo se puede considerar como una investigación de Antropología de la Performance encuadrado dentro de lo que Marcus y Fischer llamaron géneros estéticos. Estos estudios están estrechamente relacionados con los estudios de rituales aunque menos desarrollados. Exploran las dimensiones expresivas de los rituales pero de un modo más directo que los enfoques tradicionales.

Nuestra propuesta se basa en analizar los elementos culturales como performance (Fischer-Lichte, 2010: 53), como realización, ligándolo al concepto de praxis teatral que hemos defendido con anterioridad. Esto supone colocarnos, en cierto modo, como seguidores de John Dewey, más que de la corriente pragmatista, a la que autores como Jeffrey Alexander han llevado lo performativo. Lo teatral no está desarrollado aquí desde el marco del lenguaje, sino desde el plano de lo experiencial.

Hacia una etnografía en el reencuentro con Víctor Jara

Dichos estos postulados se puede comprender por qué hablo de subjetivación política desde procesos artístico tomando como eje central cuatro preguntas: a) ¿Es posible un proceso de subjetivación política desde la teatralidad? en tal caso, qué características ha de tener tal proceso y

qué aspectos diferenciales tiene el teatro frente a otras disciplinas artísticas; b) cuando se habla de teatro político a qué nos referimos; c) cómo es posible un proceso de gestación del habitus militante y; d) qué papel juega el rol del profesor o profesora en dichos procesos

Estas preguntas solo pueden ser comprendidas desde un marco antropológico cerrando un ciclo abierto hace más de una década en las Las Palmas de Gran Canaria cuando nos acercamos a la figura de Víctor Jara por primera vez. En aquellos momentos las pretensiones eran las propias de un grupo de historiadores que estudiabas la vía chilena al socialismo.

Si Víctor Jara, hijo de un contexto propicio, pretendió junto a Violeta Parra, Quilapayún, Inti Illimani, Pablo Neruda, y otros tantos artistas, un cambio de la cultura desde el arte, nuestras preguntas como historiadores podían comprender cómo lo hicieron en aquel momento, pero no si es viable explorar dicha vía en el momento presente. Para responder a dichas inquietudes la propuesta es desarrollar las cuatro preguntas expuestas.

a) El proceso de subjetivación política desde la reconfiguración del habitus militante

Entendemos por subjetivación política la nueva configuración de la subjetividad del sujeto, lo que conlleva una transformación de su persona, no en este caso desde lo personal sin más sino desde la reconfiguración de su habitus militante. Partiendo de la corriente postestructuralista, que liga la subjetivación a procesos autopoieticos, y que abre la posibilidad de subjetivación a los procesos artísticos sacándola del mundo del trabajo.

Desde el teatro se puede construir determinado tipo de militancia, pero no militantes en el sentido clásico de la palabra, militantes de partido, afiliados a una misma causa, sino orientados hacia, es decir, con una disposición determinada hacia una sensibilidad política concreta, por lo cual hemos considerado más apropiado hablar de habitus militante Aiziczon (2006) (2007), (Yon, 2005), y no de militantes a secas.

Lo novedoso en este caso es el objeto de estudio seleccionado para el estudio de dicha conformación del habitus militante. Durante 5 años hemos seguido a un grupo de alumnos y alumnas de Teatro de la Escucha y que efecto tiene en ellos y ellas el usar técnicas teatrales. Decimos esto como podría usarse cualquier otra herramienta, siempre y cuando dicha herramienta tuviera las siguientes características: a) uso de capitales corporales y; b) que permitiera la sustentación de dicha práctica con una determinada explicación filosófica.

Esto permite una serie de cambios que se van incorporando en el sujeto o bien por nueva incorporación de disposiciones, o bien por desaprender modelos anteriores. Este tipo de incorporaciones al verse objetivadas en la escena y compartidas con otras y otros es capaz de ir generando una serie de cambios intersubjetivos.

Para acceder a determinada subjetivación política hemos de atender a una predisposición de habitus, (Bourdieu, 2007: 41) que hace viable la reconfiguración de esta nueva subjetivación política. Dicha subjetivación se objetiva en: a) uso de nuevas palabras que antes no usaban y que ahora usan, en muchos casos sin una comprensión clara de lo que significa; b) por el tipo de temáticas y escenas teatrales que realizan; c) hay un cambio en su praxis política que ahora se llena de: seminarios, pegada de carteles, acciones performativas, apoyo a actos de campaña en algunos casos a determinados partidos políticos; d) nuevo círculo de amistades y; e) nueva orientación profesional a sus vidas.

Por tanto, la praxis teatral puede ser un despertar de la militancia que a su vez necesita objetivarse en otros tipos de praxis, pero es un lugar propicio donde el subalterno y la subalterna comienzan a descubrir un mundo nuevo como si de personajes gorkianos se tratasen. Primero se comienza por pequeños actos hasta terminar sosteniendo proceso revolucionarios de mayor calado, pero el proceso teatral es el taller de elaboración donde nace la disposición hacia un nuevo habitus.

b) Qué características ha de tener un teatro político para el siglo XXI

Qué elemento diferenciador da la praxis teatral frente a otras disciplinas artísticas. Mientras que determinadas disciplinas como la música, el cine y la pintura, tienen en la recepción de las mismas, ya sea desde el sonido o desde la imagen, su principal fin. Es decir, *El Guernica* de Picasso, se puede ver en cientos de copias en todo el mundo, o escuchar Mercedes Sosa, se puede hacer miles de veces o incluso millones en el mismo momento en diferentes lugares del mundo, sin embargo, el teatro es una disciplina artística viva, no se puede grabar ni se puede repetir la misma función idéntica a la anterior, como en el caso del cine. Siempre cambia y siempre necesita actores y actrices en vivo. Es recuperar el Marx de los *Manuscritos económicos filosóficos*, el Marx que aboga por el trabajo vivo, que ya defendían los situacionistas desde el campo artístico, recuperar el poder constituyente que tiene el teatro desde el hacer y no desde la observación.

Este elemento diferenciador del teatro, el de arte vivo, que es posible en todas las disciplinas artísticas siempre y cuando se recupere su ejecución artística, lo convierte en una potencial arma de lucha, y digo potencial porque no defendemos que todo teatro lo sea, aunque muchos lo pretendan.

Por eso consideramos que se puede hablar de una estética del sí en la medida que los actores y actrices que pasan por el proceso dan forma estética a partes de sus vidas que quieren recomponer desde lo político.

Esto nos lleva a hablar de otro punto central ¿Qué es teatro político? Si nos ceñimos a la máxima: “todo teatro es político”, entonces por supuesto que lo es, pero esta definición de todo es político

hace un flaco favor a la disciplina.

Amparándonos en César de Vicente y su definición de teatro político, este sería aquel que intenta responder o desvelar las estructuras de poder (De Vicente, 2013: 46). La propuesta de De Vicente es válida si nos centramos en la obra como producto pero no entra en los laboratorios de subalternidad, no entra en los procesos a largo tiempo y no se centra en la gestación del habitus militante.

Si lo que pretendemos en un tipo de teatro político para el siglo XXI, en un contexto en el cual el teatro hegemónico no nos pertenece, lo que sostenemos que tendría que ser la vía hacia un teatro político es ligarlo a procesos de creación a medio o largo plazo y que necesiten estar insertos en una realidad determinada.

De nada vale hacer un teatro político clásico en un contexto como el actual por dos motivos; el primero que llegaría a un público reducido, y el segundo que dicho teatro no tiene necesariamente que ir acompañado por un proceso de activación política del habitus.

A esto hemos de sumar un tercer peligro. Pensar que la obra teatral en sí misma es un producto con capacidad de activación política. Esto es lo que suele pasar con procesos artísticos que generan obras que hablan sobre la realidad pero no están insertas en la misma. Obras teatrales que hablan de realidades cuyos actores y actrices no viven o que se abordan desde conflictos que si viven pero no son capaces de articularse a un plano de cambio político.

Será necesario pues hacer procesos teatrales que hablen de conflictos sociales que los actores y actrices viven en primera persona y que a su vez estén insertos en realidades con capacidad política: ya sea partido político, sindicato, comunidades, etc; de modo que lo que se hace se hace con un doble fin, la transformación de quien lo hace y la transformación de su realidad.

Sólo con un teatro que reúna estas características se puede hablar de un teatro político para el momento actual. Una praxis teatral que tenga la capacidad de producir sujetos críticos no sólo en el escenario sino fuera de él, no sólo de palabras sino de praxis.

c) Qué fines tiene Teatro de “La Escucha”

Podemos hablar por tanto que Teatro de “La Escucha” aunque no haga teatro político tiene fines políticos, pretende generar militantes y lo hace desde el conflicto personal pero este camino no se hace con una pretensión de cura sino de salvación. El alumnado que sigue el proceso encuentra en él un campo donde revertir una práctica vital que iba avocada a caminos no convenientes para él o ella o da respuestas a sus continuas búsquedas gracias a la sensación de coherencia que se transmite por parte de Moisés debido al aparateje teórico y experiencial que es capaz de traducir en un proceso.

Lo consigue por un camino que va desde la vida de la propia actriz y del propio actor que ha dialogado sus temas personales en escena y de otro lado aplicando, en algunos casos, las propias herramientas que se han aprendido a lo largo del proceso. Llevando por tanto la escuela a su vida y su vida a la escuela. Es, por tanto, un camino bidireccional, de la vida a la escena (o a la calle según la acción) y de la escena a la vida.

Este camino que he tratado de describir sobre todo en el bloque anterior pone por tanto su acento en el proceso y no en la representación o performance en sí como se ha hecho hasta ahora en la mayoría de los casos.

Es por tanto un proceso de creación autopoietico que va conformando a determinados agentes políticos que pasan a tener un nuevo discurso, un nuevo modo de entender la vida, unas nuevas amistades, unas nuevas asambleas, unos nuevos conocimientos teóricos y sobre todo una nueva praxis teatral.

Este proceso de conversión del habitus militante se consigue llevando el conflicto de la escena a la vida. Ya no es el personaje quien tiene el conflicto en escena, pasa a ser un conflicto que se desarrolla en la vida del actor y de la actriz, un conflicto que coloca por medio de la culpa a la persona que vive el proceso contra la espada y la pared de modo que se ve obligada a cambiar su vida.

Sin embargo esto se da aproximadamente en un 25% del universo estudiado. Atendiendo a los diversos itinerarios de entrada se da en aquellos agentes que tienen una predisposición del habitus para entrar en la *illusio*, esto es, en el juego que propone la escuela. Esta predisposición viene marcada por sucesos traumáticos previos a la escuela o por procesos de búsqueda personal.

Hay otro grupo de personas que ha terminado el proceso sin cambiar su habitus militante pero si cambiando su modo de entender el teatro, bien porque no eran actores o actrices y tras el proceso se han dedicado a dicha disciplina o bien porque dedicándose a dicha disciplina han cambiado su modo de entenderla, en este último caso me encuentro yo particularmente.

d) La figura del maestro de la moral

Para concluir. No podemos entender Teatro de “La Escucha” sin la figura de Moisés Mato, personaje central de la investigación, no sólo por permitir que se diera la misma, sino porque en torno a él han girado una serie de personas durante años que en algunos casos han cambiado su modo de entender la política, o su modo de entender el teatro, o ambas cosas a la vez.

Sin embargo Moisés representa frente a una metodología tan rica y viva como es la praxis teatral, tan próxima a lo constituyente, lo constituido. Moisés representa la última palabra, la que domina los procesos de creación de un modo a veces casi imperceptible pero sin duda central.

Los procesos de creación aunque no tienen siempre temáticas elegidas por él, sobre todo en el último año, si se desarrolla con técnicas que él solo puede interpretar quedando sujetas siempre a la interpretación hermenéutica de su figura y que no ha podido constituir otras figuras con su carisma con las que crear equipo lo cual ha llevado a la escuela a vivir una crisis en la cual está inmersa actualmente.

Con sus luces y sus sombras es la figura central de la investigación permitiendo a un comunista afiliado entrar a investigar en su escuela y poder realizar un escrito que ha intentado ser lo más científico posible para ayudar a entender las posibilidades subversivas de la praxis teatral desde la subjetivación política de dichos procesos.

Ha sido cerrar el ciclo que me llevo a componer este objeto de estudio partiendo de la biografía de Víctor Jara, quien a través del teatro y la música apoyo un proceso constituyente que termino políticamente un 11 de septiembre de 1973, pero que dio claves para comprender que el teatro tiene un potencial transformador al cual apenas nos hemos asomado.

Referencias bibliográficas

- Aiziczon, Fernando. 2006. Protesta social y cultura política. Aportes para pensar los años 90 en Neuquén. Ponencia presentada en las II Jornadas Patagónicas de Historia en Fiske Menuko, Rio Negro. Recuperado a partir de: <http://goo.gl/FYaDJI>
- 2007. La política (y el habitus) de protestar: apuntes para pensar la conflictividad social en Neuquén durante la segunda mitad de la década de los 90. *Revista de Historia, Neuquén*, 193-202.
- Aristóteles. 2010. [2004]. *Poética*. Alianza. Madrid.
- Blanco, J. I. 2002. Promesa e ipseidad: La crítica de Ricoeur al reduccionismo. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, XXXII (2), 213-237.
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-73532006000200003.
[Consulta: 11-02-2013].
- Bohanan, L. 1966. Shakespeare in the Bush. An American anthropologist set out to study the Tiv of West Africa and was taught the true meaning of Hamlet. *Natural History*, 797-801.
- Bourdieu, P. 2007. [1997]. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama. Barcelona.
- 2008. *El Sentido Práctico*. Siglo XXI. Madrid.
- Capranzo, V. 1980. Rite of return: Circumcision in Morocco. *Psychoanalytic Study of Society*, 9, 119-131.
- De Vicente, C. 2013. *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Centro de Documentación Crítica. Madrid.
- Elías, N. 1989. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo Cultura Económica. México D.F.
- Fabian, J. 1990. *Power and performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. The University of Wisconsin Press. Wisconsin.
- Feld, S. 1990. [1982]. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Duke University Press. London.
- Fischer-Lichte, E. 2011. [2004]. *Estética de lo performativo*. Abada. Madrid.
- Fortier, M. 2000. [1997]. *Theory/theatre. An introduction*. Routledge. London & New York.
- Harvey, D. 2000. *Espacios de esperanza*. Akal. Madrid. Pp: 267- 290.
- Kierkegaard, S. 1955. *Ética y estética. En la formación de la personalidad*. Nova. Buenos Aires.
- Maquet, J. 1999. *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Celeste ediciones. Madrid.
- Marcus, G., y Fischer, M. 2000. *La antropología como crítica cultural, un momento experimental en las ciencias humanas*. Amorrortu. Buenos Aires.
- Marx, K. 2010. [1968]. *Manuscritos de economía y filosofía*. Alianza. Madrid.
- Pareyson, L. 2014. *Estética. Teoría de la formatividad*. Xorki. Madrid.
- Schechner, R. 1990. Performers as intercultural training. En E. Barba y N. Savarese, (eds.), *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral* (pp. 282-290). México D.F., México: Escenología AC.
- 2002. *Performance studies. An introduction*. Routledge. London and New York.
- Smith, W. R. 1889. *Lectures on the Religion of the Semites: First series. The fundamental institutions*. Adam and Charles Black. London.

- Taussig, M. 1993. El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica. Nueva Imagen. México D.F.
- Thompson, E. P. 1970. [1963]. The Making of the English Working Class. Pelican Books. United Kingdom.
- Turner, Victor. 1982. From Ritual to Theatre. The man seriousness of play. PAJ Books. New York.
- 1988. El Proceso Ritual. Taurus. Madrid.
- Yon, Karel. 2005. Modes de sociabilité et entretien de l'habitus militant. Militier en bandes á l'AJS-OCI. Politix,(2), 137-167.