



Un abordaje sociohistórico de la acción política en la práctica teatral

Mauro Alegret

(SECyT, CEA, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

“un acto político crea tiempo y lugar.
Pero el problema es saber si actualmente nosotros queremos
y si sabemos crear tiempo y espacios políticos”¹

Introducción

En este trabajo proponemos abordar el proceso de producción teatral como una sucesión de acontecimientos significativos² situados históricamente. Dicho proceso es realizado por teatristas que generan, conservan u ocupan una nueva posición dentro del campo teatral, tanto como agentes o como agencias. Además, nos detendremos en lo que la sociología llama *efecto teoría*³. Este efecto es una suerte de visibilidad o voz, en sintonía con la construcción de identidad, que permite a un teatrista o a un grupo de teatristas, concretar una posición dentro de la sociedad relacional y artística donde inscribe su práctica, inventando nuevas o modificando las representaciones ya existentes en dicho campo teatral. Además, dejaremos planteada la necesidad que nos surge de entender como factor clave la relación y dependencia del campo artístico con el económico y político.

Comenzaremos el escrito dejando planteadas las cuestiones referidas al efecto político sobre el espectador que, según Jacques Rancière, la obra de teatro suscita desde su dimensión estética; nos adentraremos luego en las propuestas políticas surgidas de los espacios escénicos liminales que, según Ileana Diéguez Caballero, son germen y explosión de politicidad. Luego, nos extenderemos sobre lo que consideramos la lucha simbólica al momento de producir, hacer circular y ofrecer una obra de teatro en la cartelera teatral; lucha plagada de hechos

¹ Alain Badiou, “Movimiento social y representación política”; Buenos Aires, Revista digital Acontecimiento nº 19-20, 2000.

² Piotr Sztompka, *Sociología del cambio social*; Madrid, Alianza, 1993.

³ Pablo Tovillias, *Bourdieu, una introducción*; Buenos Aires, Quadrata, 2010; p. 84.



simbólicos y acciones políticas, que se producen entre los mismos teatristas y agencias teatrales.

Luego, nos detendremos en los sistemas simbólicos entendiéndolos como productos sociales y que, según la teoría sociológica, poseen una doble existencia: externa e interna al individuo y a los grupos. Es decir, no son solo objeto de un conocimiento práctico por parte de los agentes y agencias, sino que constituyen, al mismo tiempo, instrumentos de dominación política, en la medida en que son el puente necesario para la integración imaginaria de un orden social artístico, completamente arbitrario y construido por seres humanos (ni por los dioses, ni por la naturaleza).

El efecto político del teatro y la emancipación del espectador

Cuando hablamos de acción política en el arte, podemos entenderla como un efecto político, producido por el teatro en la vida social del espectador. Encontramos ejemplos de este efecto en el rápido repaso por la historia del teatro occidental que realiza Rancière, en su libro *El espectador emancipado*⁴. En este texto, Rancière se detiene en algunos presupuestos sobre la acción política teatral. El primero es el que entiende a la politicidad de la obra de teatro según la eficacia del efecto de activar a un espectador que llega a la sala, totalmente anestesiado y a cumplir su rol pasivo. Adentrándose en esta relación entre teatro y política, propone la paradoja del espectador, la cual afirma que *no hay teatro sin espectador*. Este es el primer presupuesto histórico y sobre el que se basa la fatal conclusión de que ser espectador es un mal. Esto cobra sentido cuando se supone que el espectador que solamente mira desde la platea no puede conocer lo que está mirando. El segundo presupuesto es que el hecho de mirar lleva al espectador a una actividad pasiva que realiza desde su asiento, completamente privado de acción o de actividad. De estas premisas, Platón zarpa en su cruzada hacia la expulsión del arte teatral fuera de la ciudad, afirmando que el espectador es tratado como un ignorante que es invitado a mirar los sufrimientos de otros hombres, que encima utilizan la mentira (específica del arte teatral), para embaucarlos. Luego Rousseau, unos cuantos

⁴ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*; Buenos Aires, Manantial, 2010.



siglos después y ya empapado del Iluminismo, también apunta contra la pasividad del espectador de su época, y aboga porque el teatro abandone dicho precepto y se convierta en una fiesta cívica. Fiesta en la que todos los participantes abandonan la contemplación pasiva y se activan en el jolgorio cívico. Por otro lado, y continuando el desarrollo teórico de Rancière, Nietzsche también cuestiona la pasividad del que mira, pero en otro sentido; el filósofo alemán sostiene que el teatro burgués es el teatro de la abulia y propone, en dirección contraria al teatro de su época, que hay que devolver el teatro a sus orígenes: ir hacia su esencia más pura que es la efervescente copulación humana de la danza y la música.

En la actualidad, la crítica del arte, muchas veces, a pesar de haber pasado por el filtro posmoderno, continúa recurriendo a estos preconceptos. La consigna de tener que activar o tener que construir algo para el espectador, es algo común en las poéticas contemporáneas, pero, sobre todo, en las justificaciones internas a la práctica teatral. Pareciera funcionar en muchos trabajos teatrales, la idea de que el espectador debe abandonar la mala actividad del *voyeur* y convertirse en un buen activista social, comprometido con la situación social y política de su tiempo, siempre desde el preconcepto de que va a ser en la sala dónde encontrará la motivación o explicación para cambiar. Cuando una obra de teatro logra esta consigna *política*, el teatro es bueno y constructivo, sano y ejemplar, combativo y revolucionario. Según Rancière, en la actualidad existen dos paradigmas teatrales: el primero es el del espectáculo enigma; el segundo, el del espectáculo del dilema ejemplar. De esta manera, cuando se cree que al espectador hay que activarlo por el primer camino, se le ofrece una escena donde él debe buscar el sentido, en pocas palabras, se lo ubica en una posición en la cual oficia de investigador o experimentador sensible. Un sendero cercano y alternativo es el que lo sienta a evaluar críticamente la metáfora, en un plano ético y moral, lo que lo convierte en un evaluador culposo de la realidad social en la que vive. El segundo sendero es el de abolir directamente la distancia razonadora. No es teatro aquella experiencia en la que el espectador solo observa la acción. No es bueno que las máquinas de la ilusión fascinen al tontuelo y, por esto, el espectador, para no caer en la tentación de la pasividad, debe ser salvado y arrastrado al círculo mágico de la acción teatral,



para recuperar, al menos durante el tiempo en que dure el neo-rito civil, sus energías vitales integrales.

La llamada de atención que nos invita a hacer Rancière es que ninguno de los dos caminos, evaden la fórmula por la que Platón condenaba al teatro. Si bien no abogan por la supresión del teatro de la vida de los hombres, sí reformulan y avalan las oposiciones verdad/mentira, espectador/actor o actividad/pasividad. Por esto, algunas experiencias teatrales de hoy vuelven a rescatar la ceremonia en comunidad, como espacio donde se explica y ejemplifica la consciencia social o reviven la idea de que el teatro tiene que tener una funcionalidad social concreta o bien, que el teatro funcione como asamblea humana o como un ritual purificador del alma y la conciencia, donde se escapa de la espectacularidad y se procede a limpiar el espíritu de los vicios neoliberales. Según Rancière, las poéticas de Brecht o Artaud sirven como paradigmas de los dos caminos posibles y son, al extremo, *políticos*. Es que estos paradigmas suprimen la separación espectacular, el espectador pasa de ser un simple ciudadano ignorante a ser un ciudadano social y activo, ahora sabio, que *vuelve* al mundo común para transformarlo. Según Rancière, esta supresión, en cualquiera de los dos casos, es un homónimo al acto de la enseñanza, ya que tiene la misma lógica pedagógica en la cual el maestro tiene la función de volver menos ignorante al alumno, suprimiendo la distancia entre el saber y la ignorancia⁵, pero reproduciéndola al mismo tiempo. ¿Qué hacer entonces con estos caminos, que en búsqueda de la supresión y en la voluntad de arrancar al espectador de su pasividad, lo que hacen es reforzar aún más la lógica de la separación, espesando la idea de que el espectador es un ser pasivo al que hay que hacerle algo para que despierte? Y ¿qué sucede con el artista? El hacedor dentro de esta lógica se encuentra enredado en el deber y la misión artística de funcionar como despertador. Yendo un poco más a lo profundo de la revisión de esta lógica nos preguntamos: ¿qué es lo que me permite afirmar el preconcepto de que el espectador tiene un rol pasivo? Rancière responde que, antes que nada, es la oposición previamente planteada entre lo activo y lo pasivo (oposición que según cómo se capitalice y evalúe moralmente en cada sociedad, puede ser *buena* o *mala*). Entonces, sobre lo que hay que operar es sobre la oposición, porque es en

⁵ Ibid.



esta oposición de mirar/actuar, donde se apoya el mecanismo de sujeción y dominación de unos sobre otros.

Como comienzo de una posible solución, Rancière sostiene que mirar es también actuar: observar, comparar, pensar, apreciar, etc. Esto nos conduce a quitar la premisa de la pasividad del que mira y suponer que el espectador también puede, desde su butaca, componer su propio poema con el poema que tiene delante. Es decir, suponer que la distancia que tiene el espectador respecto a la acción del actor en el teatro permite un trabajo, más o menos intenso, de interpretación.

Dirigiendo la mirada hacia el hacedor teatral, Rancière sostiene que los responsables de que existan propuestas teatrales embrutecedoras son los grupos de teatro. El director, los actores, el grupo de trabajo son los que utilizan la premisa de la pasividad como herramienta de composición escénica. La idea previa de que el espectador debe experimentar algo o pensar tal o cual cosa, está inicialmente en los grupos de trabajo. Si bien hay, sostiene Rancière, hoy en día un riguroso cuidado en que la obra no transmita un conocimiento o una lección de moral, como lo hacía un teatro de antaño, sin embargo se mantiene la idea fundamental de que aquello que será percibido es solo aquello que el genial hacedor y compositor teatral ha puesto en su dramaturgia escénica o en los elementos compositivos de su performance; es decir, que por lo general "presupone siempre la identidad de la causa y el efecto"⁶.

Una vez planteadas las dos caras del problema, Rancière nos invita a una posible salida analizando las dos distancias presentes en el espectáculo: la del espectador y artista, y la del espectador y la obra de teatro. Dos cosas muy diferentes. La del artista y espectador es la que ya venimos problematizando y que nos conduce a una encrucijada difícil de sortear; la del espectador y la obra de teatro nos ayuda, en cambio, a pensar que existe un intermediario entre el artista y el espectador que se concretiza en la obra de teatro, entendida como texto teatral o materialidad escénica del espectáculo. En pocas palabras: algo extraño o ajeno a ellos dos. Este texto o materialidad específicamente teatral es la que no tiene carácter de propiedad privada y es la que permite descartar la transmisión de toda

⁶ Ibid.; p. 21



identidad de causa y efecto, para pasar a comprender la emancipación del espectador como la "reapropiación de una relación consigo mismo perdida en un proceso de separación"⁷. De esta manera, el colectivo de espectadores que concurre a la sala tiene la oportunidad de hacer algo con el texto o materialidad teatral que se le ofrece. De esta manera, la idea previa del efecto queda descartada y los teatristas que componen la obra de teatro no componen con la idea o la premisa de cómo los espectadores van a accionar en su actividad compositiva o cómo van a ser los impactos o transformaciones que van a suscitar en la vida social de los espectadores.

Otro presupuesto del que Rancière nos habla en su libro, y que nos interesa traer aquí para un posterior uso, es el de que siempre un conjunto de seres vivos reunidos implica comunidad. Esto, según Rancière, no es así. En el conjunto de espectadores solo hay individuos que naufragan en el mar de símbolos y actos que los rodean. El poder de los espectadores no está, entonces, en el colectivo reunido en las gradas del teatro, sino en la propia capacidad de interpretación o de traducción de la obra de teatro. Es éste poder de las inteligencias igualadas, el que liga a los individuos. En todo caso, se podría arriesgar que los espectadores, como actores de su propia vida y de la historia colectiva de una sociedad, interpretarán la obra de teatro desde su propia individualidad, como un signo más entre otros. Esta interpretación no tendrá un efecto en el mundo social del espectador, sino que será una interpretación más, que podrá o no estar en sintonía con una acción política en el campo social para la transformación del mundo en el que viven. Pero esta transformación no podría anticiparse como efecto. En síntesis, encontramos diferentes maneras de comprender la acción política teatral. Según los paradigmas antes vistos se puede entender al teatro como la posibilidad de activar al espectador, y la propuesta de Rancière, en dirección opuesta, es que hay que emancipar políticamente al espectador pensándolo como intérprete de su propio poema.

Ahora bien, tanto el modelo pedagógico para educar al pueblo, el distanciamiento brechtiano, la supresión actor/espectador de Artaud en el rito místico o la propuesta de emancipación de Rancière, colocan el acento en cómo el

⁷ Ibid; p. 21



teatro, el día de la función, puede volverse acción política y social para la transformación de la historia. Lo que queremos plantear aquí es un complemento a estas perspectivas. Proponemos abordar la obra de teatro como un proceso de producción que se da a lo largo del tiempo, en donde un grupo de teatristas se propone como tarea un trabajo teatral con una o más presentaciones a público. De aquí preguntamos: ¿se podrían prestar atención a la dimensión relacional, en la cual se generan y suceden acciones políticas desde y en el grupo de trabajo, siempre inscritas en el campo teatral y social donde los teatristas viven sus vidas? Veamos.

Ver una obra de teatro

Cuando uno cotidianamente utiliza la expresión “voy a la obra de teatro” generalmente se refiere, por convención, al encuentro entre actores y espectadores en una sala, teatro, plaza, etc. El momento único e irrepetible en el que unos están actuando y otros están viendo es, según la perspectiva teórica desde la que se aborde el tema, el encuentro humano donde se producirá el fenómeno teatral, el convivio, la reunión cívica, la lección moral o religiosa, la posibilidad de una tercera materialidad, etc. Pero también podríamos posicionarnos en el hacer teatral específico y afirmar que asistir a la obra de teatro en calidad de actor o de espectador, es un acontecimiento más, entre otros acontecimientos que constituyen un proceso teatral. De esta manera, nuestra propuesta es atender aquellos acontecimientos políticos teatrales, que son constitutivos de un proceso de producción, circulación y participación teatral. Cuando optamos por hablar de proceso teatral, planteamos la posibilidad de considerar todos aquellos momentos y encuentros significativos que los teatristas o hacedores tienen, antes, durante y posteriormente, al encuentro específicamente teatral.

Hagamos aquí un breve paréntesis, cuando decimos teatristas o hacedores teatrales, nos referimos a aquellos que impulsan o llevan a cabo el proceso teatral de producción, circulación y participación. Es decir que pedimos prestado el término



a Jorge Dubatti⁸ y lo articulamos operativamente con la teoría relacional del arte⁹, para definir solo aquí, que un teatrista o hacedor teatral, es un agente teatral y por extensión, un grupo de agentes organizados o que conforman una institución, una agencia teatral. En ambos casos, siempre se hallan ubicados en una posición específica dentro de la lógica relacional y posicional del campo artístico-teatral del que estamos hablando. A diferencia del actor de profesión especializada (aquel que únicamente se encarga del trabajo escénico o de la construcción de personaje), el teatrista o hacedor teatral realiza tareas específicas de otros roles propios del teatro convencional, como iluminador, escenógrafo o dramaturgo, pero también de roles de producción o gestión teatral, y vuelve difusos los límites que ofrecen los roles definidos. El teatrista o hacedor teatral viene a nombrar a las personas que se involucran en la tarea colectiva de creación teatral, que con frecuencia se encuentran en el teatro independiente. En síntesis, utilizamos el término de manera más amplia, a modo operativo, para referirnos a todo aquel que realice tareas concretas y aportes significativos al proceso teatral de producción, circulación y participación.

Retomando, creemos que los momentos que refieren a la producción de la obra pueden ser abordados con herramientas conceptuales y metodológicas provenientes de la sociología histórica; y que las problemáticas que refieren a lo que sucede entre el actor y el espectador en el momento de la presentación a público, lo podemos dejar para la teoría estética.

Dijimos que el proceso de producción teatral está constituido no solo por las funciones a público, sino también por las reuniones (al menos una), donde los hacedores discuten y consensúan los modos y formas de su hacer teatral. Y es en estos encuentros, que no son *la obra de teatro* en sí, donde la política también tiene espacio; porque es en ellos, dónde se producen acuerdos sobre los modos de realizar materialmente la práctica, y sobre todo, dónde se define, negocia, establece, consensúa, o disiente, todo aquello que constituye el proceso de producción escénica, su circulación y cómo va a ser el planteo para la participación de espectador.

⁸ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires, Atuel, 2007.

⁹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del Arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.



En otras palabras, teóricamente la obra de teatro puede ser abordada desde una doble dimensión de análisis: por un lado, tenemos los sucesivos acontecimientos específicamente teatrales donde los espectadores y actores se encuentran, a los que llamaremos *de participación*; y, por otro, tenemos acontecimientos dónde se trabaja el producto teatral y cómo se ofrecerá al espectador, llamaremos a éstos *de producción y de circulación*. Al mismo tiempo, este proceso teatral está relacionado con otros procesos de producción similares, que constituyen la práctica teatral que existe en el campo. Un campo teatral situado históricamente en permanente relación y dependencia con otros campos sociales. Cabe destacar que la dimensión temporal es indisociable de la propuesta de análisis, y es la que nos permite poner en clave procesual a la obra de teatro.

Para detenernos en cómo la acción política está implícita en las decisiones y modos en que se produce y se hace circular la obra de teatro, necesitamos abordar la obra de teatro como un proceso blando; donde existen relaciones, lazos, dependencias, intercambios, lealtades, etc., que constituyen el tejido humano específico, que une a los teatristas y hacedores teatrales en el proceso de producción de teatro.

Además, cabe destacar que, al trabajar con espacios sociales estructurados por el volumen y estructura de los capitales con que los agentes y agencias operan estratégicamente para producir teatro, la dimensión temporal nos permite indagar en cómo ha sido el proceso de diferenciación en la división de trabajo teatral. Esto no es otra cosa que la idea de un campo teatral que tuvo una génesis y que siempre está en relación con los otros campos, con los cuales genera dependencia o autonomía. De aquí queremos dejar planteada la sólida dependencia de los procesos teatrales, a las formas estructurales y modos de producción que se dan en el campo económico. Esto viene a poner sobre la mesa todas aquellas cuestiones que establecen los condicionantes para producir teatro en una ciudad determinada, que pertenece a una provincia, de un país que económicamente está en clara alineación con el mercado globalizado. Analizar los grados de autonomía y dependencia, en términos de procesos de producción, nos permite, por dar un solo ejemplo, indagar en cómo los teatristas del teatro independiente, al no poder o al no querer generar, poniéndolo en términos económicos, una empresa sustentable;



o al no poder trabajar en blanco con aportes y obra social, sin embargo producen desde hace años y dan continuidad, en sucesivas transformaciones, a la práctica teatral.

Representaciones sociales del campo teatral

Para adentrarnos en el proceso blando de relaciones, creemos pertinente retomar de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu lo que se refiere a las representaciones sociales. Éstas no solo legitiman lo socialmente instituido, sino que tienen el poder de construir y de transformar lo real. De aquí que los hechos simbólicos podamos pensarlos como sistemas que brindan la posibilidad de modificar las formas de apreciar, percibir y accionar el mundo teatral.

Ahora bien, según la teoría relacional podemos definir al teatrista como agente, en tanto pertenece al campo teatral (esto no quiere decir que las experiencias liminales dejen de ser consideradas). Para esto, el teatrista tiene que decidir reconocer la legitimidad de un orden social teatral propio del campo. El orden social de dicho campo está apoyado en un sistema de ideas y representaciones que conforman un sistema simbólico arbitrario, a través del cual se esgriman las formas y modos sociales vigentes; que serán la base del sistema de dominación, legitimado por todos los que participan. Esto nos lleva a afirmar que el teatrista es sujeto de un conocimiento práctico del mundo social/teatral y, por lo tanto, tiene la posibilidad, desde su acción política de intervenirlo (conservador, transformador, etc.). Pero ¿qué interviene?: el conocimiento que circula y que legitima el orden. En otras palabras, lo que hace el teatrista es realizar su práctica comprometiendo su cuerpo en escena, pero también su política en el hacer teatral en el proceso de producción, en tanto produce, reproduce y hace cuerpo las representaciones del mundo social/teatral al que pertenece.

En otras palabras, el conocimiento práctico o conocimiento sin concepto, contiene la visión y división social que organiza el mundo de un modo determinado para un cierto momento histórico. Las luchas por el sentido del mundo social/teatral son luchas de poder sobre los esquemas de clasificación que se encuentran en la



base de las representaciones mentales, que los teatristas tienen sobre el propio mundo artístico en el que realizan su práctica. De aquí que el teatrista, o el grupo de teatristas, puedan hacer una modificación de las representaciones a través de hechos simbólicos que alteren y propongan nuevas formas de apreciar, percibir y accionar el mundo socioteatral. Esto es lo que el Bourdieu llama "efecto teoría", y que posibilita la constitución de nuevos grupos y la construcción o modificación de las instituciones existentes. Tovillas, especialista en Bourdieu, sostiene al respecto:

los esquemas internos de clasificación que poseen los agentes que tienen un origen social pueden, haciendo uso de otras categorías de clasificación del mundo social, invertir su orden, modificarlo parcialmente actuando sobre las formas de ver, sentir y actuar¹⁰.

Es decir, que en el mundo social teatral tenemos fronteras sociales en constante movimiento, ya que son objeto de luchas entre los teatristas y agencias teatrales.

Hablar de fronteras respecto a lo teatral, nos lleva a indagar lo que Ileana Diéguez Caballero llama liminalidades¹¹. Estas prácticas son aquellas que exceden el teatro, o más precisamente, la definición de teatro vigente en el campo teatral donde se producen. Es decir, son aquellas experiencias que en determinado momento histórico quedan afuera de las representaciones vigentes y consagradas, o fuera del orden artístico-teatral, del lugar donde se realizan. La autora abre su investigación hacia un territorio no teatral, tampoco específicamente estético, sino que se detiene en los "gestos simbólicos que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen de otras manera su politicidad"¹²; de esta manera, acepta como fenómeno escénico a cualquier producción de lenguaje que atrape su percepción y que suscite miradas desde el campo artístico. Estos conceptos móviles nos ayudan a navegar por los márgenes de lo instituido. Ahora bien, en sintonía con Diéguez Caballero, decimos que aquellos procesos teatrales que no permanecen al margen, sino que se incorporan e institucionalizan dentro del campo debido a las acciones políticas de los teatristas, también son gestos simbólicos, que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen de otras manera su

¹⁰ Pablo Tovillas, *Bourdieu, una introducción*. Buenos Aires, Quadrata, 2010; p. 82.

¹¹ Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales*. Buenos Aires, Atuel, 2007.

¹² *Ibid.*; p. 11.



politicidad y que permiten darle al teatro una fructífera calidad de indefinición y amplitud.

Habiendo hecho esta aclaración sobre los límites del campo y retomando las luchas por las definiciones teatrales y por establecer límites que modificarán constantemente el orden social teatral, podemos afirmar que todo orden es un arbitrio cultural. Ahora bien, este orden compuesto por las clasificaciones sociales, produce realidad, es decir, las clasificaciones arbitrarias tienen un poder performativo, resaltan o esconden unas propiedades, para mostrar otras. Mediante las palabras, consignas o las propias teorías, los clasificadores (agentes y agencias) construyen y destruyen simbólicamente la realidad. La lucha que se da es lo que provoca el dinamismo político, que vuelve indeterminado e imprevisible el orden social a futuro.

Lo que nos interesa analizar aquí es el conjunto de momentos y hechos simbólicos que llevan a un teatrista o grupo de teatristas a hacerse visibles en el campo teatral. Aquellos momentos significativos que conducen a instituir la práctica teatral y que están presentes en el proceso de producción teatral. En otras palabras, aquellos principios de construcción simbólica capaces de generar una posición diferenciada y a la vez legitimada, provocando una modificación a la lógica social artística legitimada en su momento.

Líneas de sentido

Este abordaje sobre el proceso de producción teatral desde la sociología histórica nos coloca el desafío de realizar una doble tarea, la que analiza las estructuras objetivas que son fundamento de las representaciones de los agentes y, por otro lado, la de pensar aquellas experiencias y acciones políticas que encarnan la lucha simbólica y que son las que pueden cambiar o conservar dichas estructuras y representaciones vigentes. En otras palabras: considerar como acción política teatral a todas aquellas acciones simbólicas en el mundo social/teatral que se dan por la legitimación de nuevas definiciones, clasificaciones, representaciones, etc., de la práctica, en los procesos de producción teatral de un determinado campo.



Una vez que este análisis se pone en marcha, ensayamos líneas de sentido en misma sintonía con las preguntas ¿cómo es el proceso de producción teatral? ¿Cuáles son los condicionantes que posibilitan o impiden que un proceso teatral se realice? ¿Cómo hace el grupo de teatristas para hacer circular su producto teatral? ¿Cómo determina o influye la trayectoria de un teatrista consagrado y uno no consagrado, en los procesos de producción? ¿Por qué y cómo decide, un grupo de teatristas, dar por finalizado un proceso teatral? ¿Qué relación, dependencia y autonomía existe entre las prácticas teatrales y las específicamente económicas? Creemos que este tipo de indagaciones sobre el hacer teatral, aporta y complementa miradas fenomenológicas y miradas *físicas* de la teoría teatral.

A modo de cierre, no decimos que el teatro es político o que hay un *tipo* de teatro que es político, sino que afirmamos que toda práctica teatral puede ser abordada en su dimensión política. Lo político del teatro podría ser entendido no solo desde una perspectiva estética, es decir, poner la atención en el efecto buscado por ese conjunto de procedimientos específicamente teatrales, sino que también se podría avanzar sobre las acciones propias de la práctica teatral durante el proceso de producción: cómo producen los teatristas y cómo cada una de las decisiones y modos de hacer el teatro, poseen un componente político e histórico, que genera sentido político en el campo teatral donde la práctica se inscribe.

Cabe aclarar aquí que todo lo anterior nos permite detenernos en la práctica social del agente o la agencia que se involucra, interviene o acciona políticamente, para que su actividad teatral pueda existir en el campo. Podríamos decir a esta altura que, sin propuesta del actor tampoco hay teatro. Por último, no queremos pasar por alto es que la práctica, el campo o el saber teatral circulante (no necesariamente instituido, ni tampoco solo liminal) están constituidos por todos aquellos procesos teatrales que suceden en el campo, inclusive aquellos que no llegan a ser presentados a público. Es más, podríamos afirmar que gran parte de proyectos, que se extinguen en el anonimato y la marginalidad, son procesos clave para la dinámica política del campo artístico consolidado y deberían ser tomados en



cuenta. En resumen, son significativos todos los procesos, con público o sin él, por su ubicación relacional en el campo teatral, así como por el proceso y la trayectoria que recorren los hacedores, en permanente lucha simbólica y política.

mauroalegret@gmail.com

Abstract:

This article is about the political dimension of the theatrical practice. We propose thinking the play as a historically situated production process, constituted by political events. On the ground of this premise, we outline the basis of a theoretical perspective that seeks to add a new point of view to current teatrology on how the political action intervenes practice on the theatrical field.

Palabras claves: acción política, proceso teatral, acontecimiento, sociología histórica, producción teatral.

Key words: political action, theatrical process, event, historical sociology, theatrical production.