

**UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**  
**DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA**  
**Tesis Licenciatura en Sociología**

**Espacios artísticos autogestionados. Subjetividades  
alternativas. La autogestión en red**

**Marianela Larzábal Rodríguez**

Tutora: Rieiro, Anabel

**2013**

# Índice

1. Reseña .....	1
2. Objetivos: general y específicos .....	2
3. Introducción. Delimitación, metodología .....	3
Justificación .....	5
4. Marco teórico:	
A) Ubicación en el campo de la cultura .....	7
B) Consideraciones desde los Movimientos Sociales y la acción colectiva .....	12
C) Generación Teatral y Tercer Teatro.....	18
5. Análisis:	
a) Características generales de los espacios estudiados. ....	20
b) Análisis de las subjetividad desde distintas categorías. ....	28
i. Red social y Movimiento social. ....	30
ii. La vida comunitaria y sus vínculos con el arte. ....	34
iii. Generación teatral. ....	39
6. Conclusión:	
Aportes de nuevos marcos teóricos. ....	40
7. Bibliografía.	
8. Anexos:	
A) Reconstrucción del proceso de Plim Plim.	
B) Operacionalización de las entrevistas.	

---

## Reseña

La presente investigación está enmarcada en una tesis de grado de la Licenciatura en Sociología. La misma, aborda las características de una serie de espacios artísticos auto-gestionados por jóvenes en el departamento de Montevideo. El objeto de la investigación consistió en valorar la autogestión, la acción colectiva, y sus implicancias en la construcción de subjetividades, tanto para los grupos de estudio como para su entorno. Se partió del estudio de casos relacionados con actividades teatrales. Es una investigación micro, de corto alcance, ya que pretendió conocer las características de algunos espacios artísticos en particular, en un tiempo y lugar determinado, sin pretender generalizar sus resultados. Se caracteriza por usar una metodología de observación y acción participante, la cual implicó un proceso de tres años durante el período 2009- 2011. En diferentes momentos de la investigación se confrontaron categorías e hipótesis creadas durante el análisis contra las percepciones de los sujetos de estudio. Esto permitió re analizar las categorías objetivas a partir de la respuesta y resistencia de los actores, enriqueciendo el estudio de las subjetividades.

---

## **Objetivo general**

Analizar qué tipo de subjetividad individual y colectiva se construye en espacios artísticos autogestionados por jóvenes artistas en Montevideo.

### **Objetivos específicos.**

1. Investigar las características compartidas por los espacios artísticos seleccionados.
2. Indagar en las motivaciones de los jóvenes artistas para conformar estos espacios.
3. Analizar la subjetividad colectiva que surge en estos espacios y reflexionar sobre una posible construcción de subjetividad alternativa, que nos permita considerarlos como una red social o movimiento social, con la existencia o no de acción colectiva.
4. Analizar las relaciones entre el arte, la vida comunitaria y una postura alternativa a una lógica capitalista.
5. Analizar cómo se vinculan al Movimiento Teatral y discutir si en los espacios estudiados se gesta una nueva “generación teatral”.

---

## Introducción

### **Delimitación, metodología y justificación del tema de estudio.**

Dadas las características de los espacios a estudiar, este trabajo se desarrolló desde una perspectiva cualitativa.

Tradicionalmente las ciencias sociales han debatido sobre el abordaje de su objeto de estudio, la división más significativa quizás se dé entre las metodologías cuantitativas y cualitativas que atraviesan las diferentes corrientes sociológicas. El problema de unir la teoría con lo empírico ha planteado múltiples metodologías y técnicas, pero todas ellas han sido cuestionadas en su alcance, un alcance medio sin leyes universales a diferencia de las ciencias naturales. De estas últimas, las ciencias sociales han tomado el modelo de estudio sujeto-objeto y lo han llevado a la práctica a través de varias corrientes que sugieren tomar al hecho social como cosa. En los últimos años ha cobrado fuerza dentro de la metodología cualitativa un abordaje diferente del objeto de estudio, produciéndose una ruptura epistemológica que propone la construcción del sujeto - sujeto. La misma supone que las personas tienen un sentido práctico que desarrollan y utilizan en la vida cotidiana, a la cual adecuan sus normas, modificando el contexto en que viven. (Valles 1997)

Valorando que los actores tienen sus propios estudios, experiencias y reflexiones, que harían un aporte crítico y amplio de su posición, se realizó un abordaje metodológico mediante la acción participante. Este método se caracteriza por tomar a los implicados en la investigación como sujetos sociales, permitiendo el enriquecimiento de ambas partes en una actitud abierta y participativa, desde una lógica que lo académico puede no estar considerando. Esta investigación intentó integrar el abordaje del hecho social como cosa que implicó elaborar categorías teóricas “objetivas”, con la confrontación de éstas a los propios sujetos, permitiendo la retroalimentación de la investigación y un nuevo análisis.

Las técnicas de recolección de datos fueron la entrevista semi-estructurada y la observación acción participante. Se utilizó un diseño flexible, el cual permitió que se fuese ajustando durante el proceso de trabajo en una interacción con aspectos emergentes, que

---

fueron integrados. Se pretendió tomar en cuenta los posibles sesgos de la observación, buscando la mayor validez interna.

Se entrevistó a 11 personas, entre ellos actores, directores, y técnicos que participan y/o viven en alguno de los espacios estudiados <sup>1</sup>.

Para la observación acción participante, los protagonistas fueron consultados en diferentes instancias sobre el proceso de la investigación, dándoles participación en la misma, recibiendo cuestionamientos y sugerencias.

Todo el proceso implicó tres etapas de análisis, en primer lugar analizar las características generales de los espacios estudiados, luego a partir de las entrevistas analizar diferentes categorías teóricas, las cuales como ya se mencionó, se confrontaron con los sujetos de estudio e implicó una tercera etapa de reflexión y análisis.

La etapa de observación sociológica como investigadora llevó varios meses de participación activa en la vida cotidiana de dos de los espacios.

El primero de los espacios seleccionados fue el Colectivo teatral Plim Plim, por ser considerado por sus pares como un referente, (Ver anexo Historia de Plim Plim). En este espacio, mi participación inicialmente fue tomando clases de clown, lo cual me permitió estar más cerca de las actividades y del movimiento de la casa, además de las presentaciones y fiestas, participar de charlas y tertulias informales. Por la metodología de bola de nieve, se fue llegando a los otros espacios artísticos con quienes el Colectivo Plim Plim se relacionaba. La observación implicó asistir a las actividades generadas por los mismos. De esta manera se establecieron los contactos con el resto de los espacios artísticos: Periferia cultural Tristán, Cardapio, La invisible, El picadero, Espacio H, Casa Camaleón, El núcleo, La casa del árbol y Santa fe.

En el transcurso de la investigación el colectivo Plim Plim se disolvió, el resultado de esto fue la creación de dos nuevos espacios, Periferia Cultural Tristán y Casa Camaleón. Con cada uno de los espacios estudiados el grado de participación fue distinto, en Plim Plim, la participación fue como observadora y espectadora de la mayoría de sus actividades, en Tristán como colaboradora en algunas instancias y en Casa Camaleón

---

<sup>1</sup> Se pretendía llegar a un número mayor de entrevistas. pero por razones ajenas a la investigación, algunas no fueron posibles de concretar, asimismo se logró cierta saturación en los temas de mayor relevancia.

---

integrando su organización. En estos casos los miembros de los espacios fueron informados de la investigación en curso. En lo que respecta al resto de los espacios asistí a algunas de las actividades más relevantes.

En el primer análisis se abordaron distintos ángulos para analizar la identidad de los espacios estudiados sociológicamente, desarrollando tres categorías: redes y movimientos sociales, comunidades y por último generación teatral. A partir de éstas se realizó un intercambio con los sujetos de estudio, confrontándolos con dichas categorías viendo cómo las interpretaban ellos y si se sentían identificados con las mismas. Las respuestas ante estas categorías implicaron un segundo análisis, integrando teoría y nuevas reflexiones en la construcción de una subjetividad desde la autogestión.

## **Justificación**

El tema de investigación surge durante el proceso de formación, en el marco del taller de “Cultura” y desarrollado en el taller de “Movimientos sociales y sujetos colectivos”, influenciado por el curso de “Cooperativismo y asociativismo” de la Universidad de la República y por el curso de Gestión Cultural del Ateneo de Montevideo. Este proceso de formación fragmentado se refleja a lo largo de las etapas de la investigación que suministraron teoría y reflexiones. Finalmente se buscó integrar la riqueza de cada curso al tema de investigación. El tema seleccionado reflexiona sobre el Movimiento teatral y la construcción de subjetividad en la autogestión por jóvenes artistas de sus propios espacios.

La relevancia sociológica de elegir un tema relacionado al teatro es porque se considera que el teatro forma parte de la vida del hombre. En la mayoría de las culturas se encuentran antecedentes de formas de expresión y representación escénica, con fines rituales, mágicos y religiosos, hasta la época contemporánea que adquiere un carácter meramente recreativo. El teatro nunca ha dejado de estar vigente. Constantemente renacen experiencias y grupos que reflejan el contexto social, cultural y político, resaltando el poder que el teatro históricamente ha tenido de evocación y perturbación colectiva. El

---

teatro en su dimensión social, refleja la sociedad sobre el escenario. Es de por sí colectivo, necesariamente dirigido hacia un público. Desde una faceta estética y social, el teatro expone problemas universales, vivencias del hombre, ideas con pensamientos políticos, éticos, culturales o religiosos.

“El arte llega aquí a un grado de generalidad que sale del marco de la literatura escrita; la estética se convierte en acción social. (...) Los aplausos y los silbidos constituyen actos dirigidos hacia una realidad viva. Muy raramente se ha visto vilipendiar a una estatua. El hecho teatral va constantemente, mas allá de la estructura dramática, porque la representación de los papeles sociales, reales o imaginarios, provoca una protesta, una adhesión, una participación que ningún otro arte puede provocar.” (J. Duvignaud 1965: 9)

En la revisión bibliográfica realizada se constató la riqueza de investigaciones sobre el Movimiento teatral en Montevideo. Autores como Ruben Yáñez (Compilador 1996), Roger Mirza (1995) y Hugo Achugar (Editor 1991) son algunos de los referentes en este tema. En los últimos años además, se han desarrollado espacios de reflexión y análisis del Movimiento teatral, sus crisis y rupturas; como ser los coloquios de teatro, revista de Socio Espectacular y seminarios. Sin embargo los espacios artísticos autogestionados son un proceso que se da por fuera de los círculos del teatro oficial, por tanto aparentemente invisibles en principio, para críticos y estudiosos del teatro montevideano.

Se creyó pertinente un aporte desde la sociología, ya que más allá del aporte estético que estos espacios puedan realizar, hay una reacción y una actitud crítica frente al proceso de institucionalización del teatro dentro del mercado. Se consideró que las estrategias de autogestión de los espacios artísticos, serían un ejemplo para ver los alcances de la acción colectiva y el antipoder en el campo de la cultura.

Por tanto este trabajo pretende: aportar a la reflexión crítica, la autoevaluación y conocimiento de los propios espacios que al verse objetivados se retroalimentan aportando al análisis de sus fortalezas y debilidades, los éxitos y fracasos. Y desde el aporte empírico, que pueda ser un material utilizado como antecedente en la promoción de nuevas políticas culturales, reconociendo el papel y la importancia de la autogestión de los jóvenes artistas.

Por otro lado, considero importante reconocer el interés y la motivación personal por este estudio: una afinidad con el teatro y la experiencia de haber gestionado una sala teatral, no con las mismas características, pero a la vez cercana.

---

## Marco teórico

Este marco teórico tendrá tres grandes bloques. El primero permitirá analizar las características de los espacios estudiados a nivel de la cultura, permitiendo enmarcar teóricamente las características dentro de un proceso de cambio social. El segundo bloque permitirá categorizar los espacios desde “lo colectivo” y analizarlos desde las teorías de la acción colectiva y los nuevos movimientos sociales, aportando al análisis de la construcción de subjetividades e identidades colectivas. El tercer bloque nos permite el análisis de los espacios estudiados desde el movimiento teatral, reflexionando si en estos espacios artísticos autogestionados se estaría gestando una nueva “generación teatral”.

### A) Ubicación en el campo de la cultura

**En este primer bloque, se ubicarán dentro del sub campo del arte escénico el Movimiento teatral y los espacios estudiados, se trabajará con las nociones de “campo” y “capital” de Bourdieu (1986). Se pensará la situación del teatro uruguayo frente a la industria cultural.**

En primer lugar definir el concepto de cultura en las ciencias sociales. dada su amplitud temática y los procesos históricos y sociales por los que ha pasado, no ha tenido un solo significado. (Denys Cuche: 1996) En Francia en principio estuvo asociado al concepto de civilización y a los comportamientos refinados de la aristocracia, el concepto ha sido aplicado a la conducta humana “cultivada”. No sucedía lo mismo en Alemania donde el concepto cultura refería a aquellos rasgos distintivos de un grupo o nación. Se planteó un debate entre ambas posturas. Alfred Weber criticó las raíces positivistas de la identificación más etnocentrista, proponiendo:

---

“... una nueva conceptualización que respetara a la vez, el movimiento evolutivo del progreso de la humanidad en su conjunto y las particularidades de los rasgos culturales de cada grupo específico.

Su proposición era considerar a la historia en tres dimensiones independientes en cuanto a su conceptualización, pero estrechamente interdependientes y relacionadas.” Estas son el proceso de civilización, los entes sociales que forman el cuerpo social y el proceso cultural propiamente. Este último “...recoge la elaboración creativa que los hombres hacen de sus circunstancias sociales concretas, es decir, la manera cómo cada época vive o vivencia su existencia histórica y sobre esta base la elabora y expresa en sus acciones, en sus obras, en su pensamientos, en sus valores...”

(Morandé, Pedro 1980, Revista N° 32: 9)

La definición de cultura “tomada en su sentido antropológico más extenso, es ese todo complejo que comprende: el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y las otras capacidades o hábitos adquiridos por el hombre en tanto miembros de la sociedad”  
(Tayler Edwar 1871).

Durkheim (1895, 1898) se refiere a “modos de ser” que son “modos de hacer, pensar y sentir” distintivos que pueden conocerse a partir del estudio de las formas en que se manifiestan en la vida social.

“...el conjunto de actividades y productos materiales y simbólicos a través de los cuales los grupos naturales, circunstanciales y voluntarios, así como sus individuos miembros, plasman sus modos particulares de hacer, pensar y sentir, exteriorizan su ser fáctico e ideal”. (Bayce 1990: 136)<sup>2</sup>

Tomando estas conceptualizaciones sobre la cultura, es que se acotará el campo de estudio. Las artes, entre ellas el teatro, son una parte de las manifestaciones culturales y no podemos considerar a esta última como propia de una elite social.

Una vez definido el concepto de cultura, se utilizó la definición de campo de Bourdieu (1986), para enmarcar la investigación. El campo es un espacio social de acción y de influencia, en el que confluyen relaciones sociales determinadas. Estas relaciones quedan definidas por la posesión o producción de una forma específica de capital, propia del campo en que se encuentra. Es el espacio social que se crea en torno a la valoración de hechos sociales tales como el arte, la ciencia, la religión, la política. Esos espacios están ocupados por agentes con distintos habitus<sup>3</sup>, y con capitales distintos, que compiten tanto

---

<sup>2</sup> Hugo Achugar Editor 1991 “Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo” En este texto Bayce y otros autores más vinculados al teatro discuten sobre la idea de cultura oficial y cultura alternativa, y sus implicancias en Uruguay, encontrándose varias posturas referentes a la noción de cultura entendida en forma acotada como expresión de las artes y en una visión más amplia como formas de hacer, pensar y sentir de una sociedad.

<sup>3</sup> El Habitus funciona como esquemas adquiridos que sirven de referencia, ajustándose con sentido práctico a la acción. Tiene que ver con las capacidades adquiridas, socialmente constituidas, donde influye la historia individual y grupal. (Bourdieu 1986)

---

por los recursos materiales como simbólicos del campo. Cada campo es en mayor o menor medida autónomo. Bourdieu desarrolla cuatro grandes capitales que fluyen dentro de cada campo:

El “capital cultural” que se adquiere dentro de la familia o instituciones donde se educa y forma el actor. El “capital social” tiene que ver con las relaciones sociales con que el actor cuenta, como sus contactos. El “capital simbólico” tiene que ver con el prestigio, el honor, la confianza, las referencias y se compone además por cualquier tipo de capital que sea percibido como "natural". El “capital económico”, se refiere a lo que el actor puede comprar y acceder gracias a su posición económica. De la unión de los cuatro, tenemos el capital total del individuo o colectivo. La estructura de un campo determinado es el resultado de las luchas y dinámicas anteriores, y será modificada por las posteriores. (Criado 2008: 7)

En este caso nos movemos en el campo general de la cultura. La investigación se acota al campo artístico, específicamente en el sub- campo del arte escénico en la ciudad de Montevideo. En este sub- campo además del movimiento teatral, se incluyen otras instituciones, grupos y proyectos, dedicados al arte escénico como circo, danza, acrobacias, escuelas de formación artística, etc. Aquí se ubican los sujetos de estudio. El campo artístico se entiende como:

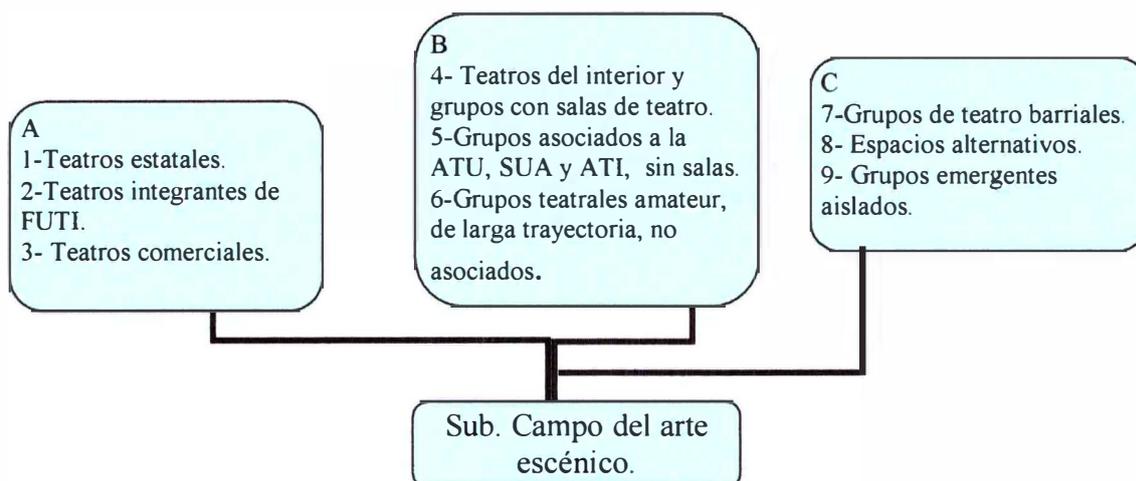
“... aquel espacio social en el cual se producen, se difunden, se comentan, critican y se comercializan las obras de arte cuyos agentes son artistas, técnicos, historiadores y críticos de arte que persiguen el reconocimiento social, como capital simbólico específico en el campo artístico.”  
(Criado 2008: 8)

En cada campo hay formas de capital que predominan en las relaciones y la estructura del mismo. En el campo de la cultura, el capital que predomina es el simbólico. Los artistas rara vez pondrían en primer lugar el capital económico, ya que no sería bien visto por otros integrantes del campo. El capital simbólico se basará en el conocimiento y reconocimiento que son percibidos en la estructura del campo, si bien el capital económico también influye en la ubicación dentro de la estructura, no legitima las relaciones en este caso.

La historia de los grupos, el contexto en que surgen, el lugar en que se encuentran, las diferentes posturas tomadas sobre el rol del teatro, de la producción artística y el grado de profesionalización de los grupos, todo esto hace a la heterogeneidad del Movimiento

teatral<sup>4</sup>. Con el fin de ubicar los diferentes espacios artísticos estudiados dentro del sub campo del arte escénico, se analizó a grandes rasgos, dicha heterogeneidad según el capital simbólico y económico con el que cuentan los grupos y se los dividió en tres. El grupo A cuenta con mayor capital total, ocupando los mejores lugares dentro de la estructura. Se caracteriza por una actividad profesional. El grupo B cuenta con un menor capital económico y simbólico. Aún así se nuclea en diferentes instituciones del sub campo. En este grupo convive un teatro profesional y uno amateur. Finalmente el grupo C prácticamente no cuenta con capital económico y simbólico, lo que lo dejaría por fuera de las carteleras teatrales.

Como un iceberg los grupos teatrales de menor capital (B y C), no son visibles pero tienen gran peso y presencia en la estructura del campo. De esta manera ubicamos a los espacios artísticos estudiados en la profundidad de la estructura del campo.



Fuente: Cuadro de construcción propia, según el capital simbólico, económico y según los niveles de institucionalización dentro del sub campo del arte escénico<sup>5</sup>.

En 1996 Carlos Manuel Varela, analizando el contexto del teatro uruguayo en la pos dictadura, lo encontraba “vacío” debido al desmoronamiento de los viejos principios

<sup>4</sup> “En medio de esa heterogeneidad, una de las primeras características del sistema teatral uruguayo contemporáneo es la diversidad de estilos, de tendencias e influencias, multiplicadas por la presencia de numerosos intertextos extranjeros, en una profusión de propuestas que acentúa la polifonía característica de todo sistema cultural: simultaneidad de lo viejo y lo nuevo, coincidencia de varias generaciones de creadores, cruzamiento de rasgos diferenciales.” (Mirza, Roger 1996: 32)

<sup>5</sup> Más adelante veremos cómo este campo tendría una forma arborescente según Deleuze y Guattari (1988)

---

del teatro que se preocupan por entregar un saber útil. En su lugar observa que se es complaciente con el espectador por temor a perderlo. El teatro Nacional, sufre las consecuencias de la industria cultural. Tradicionalmente político, de gran contenido ideológico y moral, vive la ruptura con lo nuevo y compite con la televisión.

”El teatro de hoy se caracteriza, esencialmente, por estar desvinculado de dogma y entregado a los juegos más libres (...) de fuerte contenido visual. (...) en su locura por expresar lo nuevo, éste lenguaje no parece poseer nada propio (...) Así, en nuestras carteleras, florecen los unipersonales, en base a sketches cómicos, las historias de mujeres (hermanas, amigas, esposas) frustradas en las que se mezclan lágrimas e ironías, los cuentos de café, las historias de barrios, los juegos de travestismo, etc. (...) Se transforma en una ausencia conceptual ¿Qué es lo nuevo? O mejor, podemos preguntarnos ¿Qué puede permanecer de lo nuevo? El lenguaje teatral se caracteriza por su fugacidad. No solo envejecen los temas sino también las formas. Lo que hoy nos deslumbra, mañana ya se vuelve viejo” (Varela, Carlos 1996)

Alrededor del campo del arte escénico, se desarrolla una industria cultural donde los medios de comunicación y el marketing convierten el arte en un producto de consumo. El mercado rodea las esferas de la cultura y se da una competencia que define las relaciones objetivas entre los participantes, determinadas por el volumen de capital que éstos aportan, por la trayectoria que han recorrido al interior del campo y su capacidad para aplicar las reglas.

Desde la escuela de Frankfurt, Benjamín (1994) realizaba una crítica a la razón instrumental que afecta el arte. La comercialización de las creaciones artísticas tiene el riesgo de la masificación de la demanda cultural, lo cual implica la reproducción de las obras de arte y la consecuente “pérdida del aura” de la obra artística.

“... aura como la manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que pueda estar no representa otra cosa que, la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial- temporal”. (Benjamín 1994: 26)

En la industria cultural se ve el arte como objeto de consumo masivo. Para algunos autores esto implica que así pierde su esencia vital como obra de arte. El arte queda bajo las leyes del mercado como un objeto vacío, bello según los gustos de la moda y la masa se convierte potencialmente en público consumidor del arte que está de moda.

---

En este caso el arte escénico, por ser un “Arte vivo”, efímero, a diferencia del cine, es menos susceptible a la reproducción, y la pérdida del “aura” como lo plantea Benjamín. Dubatti señala que, por su carácter presencial y local, en el acontecimiento teatral se da un “encuentro de auras” entre los actores y los técnicos con el aura del público. Gracias al “convivio”<sup>6</sup>, el teatro es un espacio donde su lenguaje puede ser y es una trinchera, un arma frente a la mundialización. Sin embargo corre el riesgo de quedar vacío si solamente se aspira a que cumpla una función de entretenimiento, buscando reproducirlo masivamente, sin valorar el encuentro como acontecimiento social.

En la industria cultural, el teatro comercial se caracteriza por importar y publicitar grandes espectáculos, atractivos y accesibles a la masa, valorando lo recaudado por taquilla. La constante exigencia a lo nuevo, se devora toda posibilidad de vanguardia y lo que más se consume, no es lo que se considera de mejor calidad artística y creativa.

“Hoy, un voraz público sofisticado caza rápidamente al vuelo, y adopta cualquier vanguardia, sin que ésta tenga siquiera tiempo para proclamar su propia rebelión; y la naturaleza cada vez más técnica de la experimentación de las artes, (...) parece negar la posibilidad de una estética común”  
(Bell 1969: 42)

## **B) Consideraciones desde los Movimientos Sociales y la acción colectiva**

**En este segundo bloque teórico, se reflexionará sobre el poder-hacer y el anti poder planteados por Holloway (2002), utilizando el concepto de acción colectiva que proviene de las teorías de los nuevos movimientos sociales, tomando aportes de Doug Mac Adam (1999), Melucci (1999), Tarrow (2004) y Falero (2008).**

En el apartado anterior se delimitó el campo de estudio al sub- campo del arte escénico, se analizó la industria cultural en dicho sub- campo con los fenómenos de reproducción, masificación y mercantilización del arte. Este bloque refiere a la lucha colectiva dentro de una sociedad capitalista que reproduce las lógicas de poder que

---

<sup>6</sup> Jorge Dubatti (2009) plantea que el punto de partida del teatro es el encuentro de presencias, el convivio o reunión social, en un centro territorial en un punto del espacio y el tiempo. El teatro es praxis, lo teatral sucede y muere luego. Estas características son las que hacen del teatro un lugar de resistencia a la mundialización de la expansión capitalista.

---

legitiman ese sistema. En ese contexto surgen conflictos y tensiones sociales entre grupos dominantes y dominados, así surgen grupos de individuos que se asocian para generar colectivamente un cambio en las relaciones de poder del sistema, proponiendo una manera alternativa de relacionarse.

Irrumpen los movimientos sociales, fenómeno cada vez con mayor relevancia a nivel académico. Para el estudio de los movimientos sociales, se han desarrollado diferentes corrientes y teorías que han puesto énfasis en diversos aspectos de los mismos. Mac Adam (1999) en un análisis sobre los movimientos sociales en Europa y Estados Unidos desde perspectivas comparadas, sintetiza, destacando tres puntos fundamentales para analizar el surgimiento y desarrollo de los movimientos sociales y revoluciones:

“1) La estructura de oportunidades y las constricciones que tienen que afrontar los movimientos sociales. 2) Las formas de organización (...) a disposición de los contestatarios. 3) Los procesos colectivos de interpretación, atribución y construcción social que median entre la oportunidad y la acción.” (Mac Adam 1999: 22)

Si bien muchos estudios enfatizan en unos u otros de los aspectos Mac Adam (1999) propone la búsqueda de interacciones entre las oportunidades políticas, la estructura de movilización y los llamados procesos enmarcadores, ya que unos son influenciados por otros. Al ser uno de los objetivos de esta tesis el analizar el desarrollo de la subjetividad dentro de un colectivo, es que se dio mayor relevancia a los procesos enmarcadores, si bien los tres aspectos influyen sobre el desarrollo de la subjetividad. Los procesos enmarcadores implican los conceptos con los cuales la gente tiende a definir su situación, se consideran las emociones y sentimientos que influyen para la acción colectiva y se da importancia a las ideas compartidas, socialmente construidas a la hora de explicar la acción colectiva.

Por otro lado son de destacar las corrientes que han influido en el estudio de los movimientos sociales en América Latina. En este aspecto Carmen Midaglia (1992), en un estudio sobre las formas de Acción colectiva en Uruguay, agrupa distintos enfoques en tres líneas interpretativas.<sup>7</sup> El enfoque culturalista considera al ámbito cultural como el espacio

---

<sup>7</sup>El primero sería un enfoque “estructuralista- marxista”, aquí “...los movimientos sociales son considerados como agentes protagónicos del rumbo que asumirá el cambio del capitalismo, aportando desde esta perspectiva, el cuestionamiento a las formas de organización urbana.” (Midaglia, Carmen 1992:19)

---

privilegiado donde se procesan los cambios en las sociedades actuales. No se parte desde la noción de clases para llevar el cambio social sino que se trata de “(...) crear espacios de relaciones culturales menos alienadas o valores y creencias básicas diferentes (...)” (Evers, 1984 en Carmen Midaglia 1992). Las demandas no se reducen a cambios redistributivos ni conflictos propios del capital-trabajo, sino que tienen que ver con temáticas de la vida privada. El ámbito cotidiano pasa a ser fundamento básico para cualquier organización social. Las prácticas asociativas intentarán impulsar una “contra cultura”, que supone un proyecto alternativo de sociedad. (Carmen Midaglia 1992) El enfoque culturalista puede ser útil al considerar que en los espacios estudiados, las acciones no pasan por el conflicto de clases, ni se relacionan con la órbita político- institucional, sino que sobre todo se desarrollan en el ámbito de la vida cotidiana, de un grupo de jóvenes que plantean su propia alternativa social, no a nivel global, sino micro.

Los movimientos sociales en el contexto uruguayo han pasado por las diversas etapas. Previo a la dictadura militar se caracterizaban por su confrontación con el sistema capitalista, la lucha de clases, el cambio social a nivel masivo, en esa etapa se reconoce el movimiento sindical y FUCVAM como los más fuertes. Luego de ese período en el proceso de pos-dictadura, emergen con fuerza una serie de grupos, luchas y reivindicaciones que tienen que ver con los “nuevos movimientos sociales”, asociados a reivindicaciones de derechos y no a un cambio de sistema.

Falero (2008) en el caso uruguayo considera que los movimientos sociales no han sido de “gran porte” en comparación con otros de América Latina, sin embargo reconoce la existencia de numerosos grupos y asociaciones a los que enmarca en el concepto de “arco de organizaciones sociales”. Así se refiere a los grupos menos organizados que se movilizan en acción colectiva en diversos ámbitos de nuestro país, enfrentándose en luchas de intereses, generando tensiones y cambios en las subjetividades. Falero (2008) plantea

---

El segundo enfoque, es el llamado “culturalista” y el tercer enfoque planteado por la autora es el político institucional, el cual proviene principalmente de la Ciencia Política. “... parte del supuesto que todo fenómeno colectivo tiene como condición básica para su emergencia, el intento de representar formalmente intereses subrepresentados en la órbita política.” (Carmen Midaglia 1992: 21)

---

que la subjetividad social no es un concepto claramente definido, tiene que ver con la capacidad de construir alternativas socio históricas desde lo potencial.

“...la subjetividad nos permite visualizar las mediaciones entre el plano micro social, y el plano macro social, es decir, la cotidianeidad, la sociabilidad, con los movimientos sociales y su capacidad de impulsar proyectos sociales.” (Falero 2008: 27)

Estas elaboraciones de significado, tendrán que ver con la coyuntura sociohistórica, el marco de oportunidades políticas como mencionamos anteriormente, con las estructuras de organización, de las luchas que se den y la tensión entre intereses.

La capacidad del movimiento social o arco de movimientos sociales, de plantear la construcción de lo alternativo, le da proyección y poder simbólico.

...entre las prácticas sociales y la construcción de derechos, hay un proceso complejo de toma de conciencia de una situación o un conjunto de ellas y que supone un abanico de percepciones, representaciones e ideas, sentimientos, expectativas, deseos. A este proceso que es colectivo, de elaboración, socialmente condicionado, y que es el puente para una dinámica de involucramiento con objetivos de llegar a alcanzar derechos sociales, es lo que llamaremos construcción de una subjetividad social o colectiva. Y esta subjetividad de cambio, puede ser producto de la elaboración de un colectivo que se presenta como movimiento social pero también con formatos menos organizados.” (Alfredo Falero 2008: 29)

Para hablar de un interés y expectativas colectivas, primero es necesario referirse a un proceso de identificación, donde se articula un proyecto social, que da sentido a las preferencias y expectativas colectivas e individuales. La realización grupal implica organización, acuerdos, objetivos, negociar, relaciones de solidaridad, cooperación y estrategias para obtener un beneficio común; todo esto aporta a una identidad y a una subjetividad colectiva.

“**la identidad** se funda en relaciones de igualdad y diferencia, que no tienen que ser necesariamente de oposición. La identidad colectiva, construye el sistema de acción (las expectativas, las posibilidades y límites de la acción) en el cual un individuo se define a sí mismo y a su ambiente.” (Revilla B. Marisa 1994)

Desde la perspectiva de Marisa Revilla Blanco (1994) se considera la acción colectiva como la acción dirigida a “los otros”, la cual va más allá que la agregación de voluntades individuales.

La motivación para la acción colectiva, no necesariamente implica la existencia de

---

un conflicto o enfrentamiento externo, sino que puede estar dada por una identidad y subjetividad de cambio compartida en la vida cotidiana, en este caso el modo de hacer teatro como forma de vida.

“Los actores colectivos “producen” entonces la acción colectiva porque son capaces de definirse a sí mismos y al campo de su acción (relaciones con otros actores, disponibilidad de recursos, oportunidades y limitaciones). (...) Los individuos crean un “nosotros” colectivo (más o menos estable e integrado de acuerdo con el tipo de acción)...” (Melucci 1999:14)

La acción colectiva tiene un potencial y un poder simbólico ya que es herramienta para el colectivo de transformación y cambio social. Desde otro lugar teórico, se puede considerar que los grupos toman el poder, un poder entendido desde otra lógica.

Los actores colectivos llevan consigo el poder de la acción, el anti poder, concepto desarrollado por Holloway, quien plantea “Una vez que se adopta la lógica del poder, la lucha contra el poder ya está perdida” (Holloway 2002: 36). Históricamente los grupos revolucionarios han seguido el camino de conquistar el poder a través del Estado, sin considerar las profundas relaciones que tiene éste con el capitalismo. Además han tomado la lucha como una estrategia para el objetivo de tomar el poder desde una lógica instrumental, jerarquizando solo aquello que sirva a este objetivo, filtrando todo lo otro, como ser las relaciones sociales. De esta manera, con el tiempo estos grupos revolucionarios han fracasado y la izquierda ha sido múltiples veces acusada de traidora.

Para Holloway la clave está en la emancipación del poder- hacer, que dentro del sistema capitalista es auto enajenado por el trabajador y queda bajo el poder- sobre. El poder- sobre somete la capacidad del hacer de las personas, es la subordinación del poder- hacer a la “realidad” de las relaciones de poder de un sistema que somete al individuo, “su actividad se transforma en pasividad, su subjetividad en objetividad.” (Holloway, 2002: 54)

“... existe un área de actividad dirigida a transformar el mundo que no tiene al Estado como centro y que no apunta a ganar posiciones de poder. Obviamente, esta área es altamente contradictoria y por cierto, abarca muchas actividades que los grupos revolucionarios podrían describir como “pequeño burguesas” o “románticas”. Rara vez es revolucionaria en el sentido de que tenga como objetivo explícito la revolución.(...)”

Incluye lo que a veces se denomina, el área de “autonomía”(...) A veces, no siempre, es abiertamente hostil hacia el capitalismo, pero no encuentra ni busca el tipo de centro claro para tal actividad que antes proveían tanto los partidos revolucionarios como los reformistas. Ésta es el área confusa en la que repercute el llamado zapatista, el área en que crece el anti-poder. Ésta es un área en que las antiguas distinciones entre reforma, revolución y anarquismo ya no parecen relevantes

---

simplemente porque la pregunta acerca de quién controla el Estado no ocupa el centro de la atención. Existe una pérdida de perspectiva revolucionaria no porque las personas no anhelan un tipo de sociedad diferente sino porque la antigua perspectiva probó ser un espejismo.”  
(Holloway 2002: 42)

Desde esta lógica, la autonomía que se daría en los espacios autogestionados se vincularía a la idea de no subordinación al poder-sobre. La búsqueda por la “dignidad personal” de los artistas, volvería su accionar un acto revolucionario, pues romperían con el mecanismo de auto enajenación, repetición y consumo. Al volverse protagonistas de su vida, y hacedores de relaciones por fuera del poder, estarían construyendo una subjetividad alternativa. La autogestión cumpliría un rol fundamental, la posibilidad de hacer generada por los propios participantes que no esperan por factores externos. (Holloway 2002: 220)

Los espacios estudiados son grupos que se organizan en forma autónoma, y por ende se enfrentarían simbólicamente a las instituciones culturales en las cuales, para sobrevivir es necesario cumplir con sus requisitos, normas y reglas. El poder radicaría en la acción colectiva y no en la representación política, ni en la espera de políticas dirigidas al sector. El anti-poder tiene que ver con las decisiones y relaciones cotidianas, con el tipo de solidaridad que se desarrolla dentro de los colectivos.

Holloway plantea que los movimientos rebeldes son una lucha contra la invisibilidad, en tornar visible aquello que era invisible, la no- identidad. El anti- poder no solo existe en las luchas abiertas y visibles, también en nuestras frustraciones diarias, en la lucha cotidiana por mantener nuestra dignidad frente al poder, en la lucha diaria por tener o recuperar el control sobre nuestras vidas. El anti-poder está en la dignidad de la existencia cotidiana, en las relaciones que establecemos todo el tiempo, relaciones de amor, amistad, camaradería, comunidad, cooperación, aunque también se encuentran atravesados por el poder.

En la lucha cotidiana por hacer lo correcto, existe una lucha por reconocer y ser reconocido, por emancipar el poder-hacer y no solo ceder ante el poder-sobre.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> “En la sociedad capitalista el hacer es vuelto en contra de sí mismo, es alienado de sí mismo; perdemos el control sobre nuestra actividad creativa. Esta negación sobre la actividad humana, tiene lugar por medio de la sujeción de la actividad humana al mercado. Esta..., tiene lugar completamente cuando la capacidad de trabajar de manera creativa ( la fuerza de trabajo) se vuelve una mercancía a ser vendida en el mercado a aquellos que tienen el capital para comprarla... (y al hacerlo, transforman esa creatividad en trabajo alienado)...” (Holloway 2002: 214)

---

## C) Generación Teatral y Tercer Teatro

Finalmente en el tercer bloque teórico, tomando en cuenta la tesis de Juan Manuel Lanza (2003) sobre las generaciones teatrales, se discutirá teóricamente la hipótesis de que el conjunto de los espacios estudiados sea parte de una nueva generación teatral. En otras palabras que sea un nuevo cardumen nadando contra la marea de las aguas del sub- campo del arte escénico, buscando un lugar en éstas.

Dicha hipótesis surgió al leer la investigación realizada por Juan Manuel Lanza sobre las generaciones teatrales en nuestro país. Lanza en su tesis analizó los fenómenos de la “politización” y la “comercialización” de la producción teatral uruguaya, en relación a la coyuntura del país en diferentes períodos socio-históricos. Así estableció las continuidades y rupturas del quehacer teatral entre las generaciones del 50 -60 previa a la dictadura militar, y la del 80- 90 posterior. Con la misma lógica la crisis socio económica del 2002 podría ser una ruptura socio histórica, que marque el nacimiento de una nueva generación. Para abordar el concepto de generación, Lanza partió del concepto de Karl Mannheim: Una generación no es un grupo concreto, sino un grupo delimitado por el hecho de compartir las mismas condiciones existenciales. Sin embargo la contemporaneidad cronológica de un grupo no es suficiente para constituir una generación, es necesario tener en cuenta las condiciones materiales y sociales, a partir de las cuales los individuos se producen. Bourdieu agrega a las características esenciales, el compartir una misma situación en el espacio social, lo cual implicará que los sujetos produzcan habitus similares.

“... la generación teatral del '80 y '90 “comprende un conjunto de profesionales de la actividad teatral que tienen en común una primera condición socio histórica, que es la de ser los frutos de la formación teatral nacional tras la aparición de la dictadura militar en el Uruguay, (...) en los últimos años del régimen militar.” (Lanza J.M. 2003: 21)

En la actualidad, pueden coexistir varias generaciones las cuales se diferencian subjetivamente por su contexto socio histórico y experiencias. Mirza (1996) señala que coexisten “subsistemas teatrales remanentes, dominantes y emergentes”, además los factores que inciden en la generación del '90 siguen haciéndolo actualmente.

“Varios factores incidirían en el surgimiento de nuevos subsistemas teatrales en los últimos años. Por un lado la presencia de nuevos intertextos y modelos teatrales (...) el Living Theatre, el Odin, Brook, Kantor, Mnouchkine, Pina Bauch, la influencia de otras formas espectaculares –danza,

---

circo, carnaval, music hall, cabaret, video clip, recitales de Rock- , los recursos de la publicidad y el comic. Por otro lado, inciden las huellas que han dejado en el imaginario social colectivo las rupturas provocadas por la dictadura en el orden institucional y en el imaginario social, con la pérdida de numerosos mitos nacionales (...) que se manifiestan de alguna manera en la producción simbólica de esa misma sociedad.” (Mirza Roger 1996: 38)

Se consideró como ruptura más reciente la crisis económica del 2002 y posteriormente los gobiernos de izquierda, procesos vividos por todos los subsistemas coexistentes, pero cada uno se cimentó en un período histórico y ubicación en el espacio social que los diferencia.

¿Son suficientes las diferencias percibidas respecto a la generación del '90 para hablar de la existencia de una nueva generación teatral?

El tipo de producción teatral y su cantidad, el hecho de estar en la periferia del Movimiento, no ser visibles y estar en contra del circuito, ¿nos da los elementos relevantes para considerarlos una generación teatral? Muy a grandes rasgos la generación del 50-60 se caracterizó por tener una postura política del teatro, la generación del 80-90, un perfil más comercial, entonces ¿sería una postura ideológica frente a la producción teatral, lo que diferenciaría a los espacios artísticos alternativos en parte de una nueva generación?

---

## Análisis

“Está al margen de las tierras firmes reconocidas: al margen del teatro tradicional, protegido y subvencionado a causa de los valores culturales que parece transmitir, viva imagen de confrontación creativa con los textos de la cultura del pasado y del presente, o bien versión “noble” de la industria del entretenimiento; al margen también del teatro de vanguardia, experimental...

El tercer teatro vive al margen... Es un teatro hecho por gente que se define como actores, directores, aunque solamente en algunos casos hayan recibido una formación teatral tradicional, lo que les vale no ser reconocidos como profesionales....

Pero estos grupos no pueden sobrevivir más que debajo de dos condiciones: o bien instalándose dentro de los circuitos de teatro reconocido aceptando las leyes de la oferta y la demanda; o bien consiguiendo individualizar, a fuerza de trabajar un espacio propio, buscando lo esencial a lo cual permanecer fieles, esforzándose en obligar a los otros a respetar esta diversidad.”  
(Barba 1987: 281- 283)

Eugenio Barba<sup>9</sup> director de Odín teatro, desarrolla la noción de “Tercer teatro” en el libro *Las islas flotantes* (1987), la cual sirve de referencia para el análisis de la construcción de una subjetividad alternativa por parte de los espacios estudiados. Este concepto no es nuevo en Uruguay pero se podría estar re manifestando y permitiría enmarcar dentro de un movimiento a nivel global las iniciativas de teatro independiente alternativas.

### Características generales de los espacios estudiados

Para comenzar el análisis se realizó una descripción de las características comunes generales de los espacios estudiados, sin embargo existe una gran heterogeneidad.

Dichos espacios surgen en el período 2003- 2010 (y continúan emergiendo) formados por jóvenes de entre 20 y 35 años. Reúne actores, músicos, bailarines, acróbatas, malabaristas, entre otros, además de escritores, fotógrafos, pintores, poetas, y otras disciplinas secundarias, de la conformación de los grupos dependerá la característica principal de cada espacio, por ejemplo si tienen un perfil más teatral de circo o musical.

---

<sup>9</sup> Eugenio Barba es uno de los directores y teóricos del Teatro contemporáneos más significativos, creador del Teatro Antropológico y del Odín Teatro, es un referente en América Latina y Europa por sus experiencias y propuestas, las cuales han influido en gran parte de los grupos de teatro independiente.

---

Los objetivos de los espacios estudiados, responden a la necesidad de jóvenes de proponer y generar un espacio propio, tener un lugar donde crear, entrenar, dar talleres y auto gestionarse, además de promover y difundir artistas emergentes. Aspiran a autofinanciarse con propuestas artísticas que les motiven. Se plantean tener espacios donde desarrollarse en lo que les gusta, desarrollar el poder hacer, para su satisfacción sin importar el canon oficial. Para algunos integrantes es la posibilidad de vivir del arte y para el arte.

“...independencia, libertad, y tratar de auto gestionar algo con un montón de gente desde un lugar horizontal. Hay responsabilidad individual según las características de cada persona, (...) pero en realidad, es todo muy horizontal y se da la posibilidad de que cada uno pueda dar su punto de vista.”<sup>10</sup>

Cada grupo se reúne regularmente para organizar actividades artísticas que les permitan la autofinanciación<sup>11</sup>. Se organizan en forma horizontal, no hay jerarquías, si bien existen liderazgos, se apela a la responsabilidad y el compromiso de cada uno con el grupo y la libertad de elección. Cada espacio establece criterios estéticos y se distribuyen los roles según las características individuales. En este marco se va desarrollando la identidad de cada integrante con su grupo, y la identidad colectiva.

En la mayoría de estos lugares viven algunos de los integrantes del grupo<sup>12</sup> formando casas colectivas, esto repercute en los intereses y en la organización del colectivo.

Otra característica es la gran movilidad de los integrantes de los espacios. En cada lugar hay un grupo fijo y otro que rota cada poco tiempo, lo que podría afectar la continuidad de un proyecto más arraigado y de cambios profundos.

Es relevante mencionar el rol de las mujeres en la gestión de estos espacios, ya que tradicionalmente la sociedad destaca a los artistas masculinos. Tanto La Invisible como El Picadero surgen por iniciativa de un grupo de mujeres que luego se vuelven mixtos y en Camaleón la presencia femenina tiene un peso mayoritario.

---

<sup>10</sup> Técnico de Plim Plim y actor de Tristán

<sup>11</sup> Un ejemplo son las Varieté: fiestas multidisciplinarias en que participan numerosos artistas. Cabe recordar que teatro El Galpón para recaudar fondos solía hacer las “Galponiadas”, eventos con características similares.

<sup>12</sup> Salvo en La Invisible no vive nadie en el espacio por las características del mismo, pero era la intención original al buscar un lugar para alquilar y algo similar ocurre con el Picadero.

---

En cuanto a la dimensión social del teatro, cada espacio se ha relacionado con organizaciones sociales<sup>13</sup>, además se refleja en la propuesta artística, en la emulación por parte de nuevos grupos, en el tipo de actividades y en el aumento de público.

La observación permite destacar el uso no convencional del espacio escénico<sup>14</sup>.

- El público se sienta en el piso o en alfombras, hay algunas gradas improvisadas que se mueven según cada espectáculo, no hay un planteo escénico rígido, tanto los actores como el público pueden cambiar de frente durante el espectáculo. Esto se repite en otros espectáculos y espacios- (Nota de campo)

Dichas características convertirían el espacio escénico en dinámico, variable y no estereotipado, a veces incomodo para el público. Al respecto Peter Brook teórico y director teatral, opina:

“Lo que a nosotros nos importa es la posibilidad de tener un contacto viviente y verdadero entre todos. (...) Nada es más irrelevante que la comodidad. La comodidad suele debilitar, quitarle la vida a la experiencia.” (Peter Brook 1987)

No habría reglas estrictas que indiquen cuándo el espacio es bueno o malo, sí habría una experimentación con el mismo. Al romper con la comodidad de la butaca se crearía una “magia” en el vínculo con la gente.<sup>15</sup>

A su vez, en cuanto a la legalidad de los espacios, ninguno está habilitado por la IMM, no pagan impuestos y algunos incluso no pagan otros servicios públicos. Se da una tensión con algunas instituciones, como AGADU, o la sección de eventos de la IMM. Los locales que logran ser funcionales a las expectativas de los artistas y sus posibilidades económicas, no cumplen con los requisitos legales para ser habilitados, esto los pone al límite de la clandestinidad.

---

<sup>13</sup> Por ejemplo Plim Plim inició realizando talleres y una intervención en la Colonia Berro, además de intervenciones por el SI contra la ley de caducidad. La Invisible trabaja con las escuelas públicas, ofreciendo talleres en el espacio. El Picadero se relaciona con ONG's como Trampolines.

<sup>14</sup> Se puede ampliar el análisis sobre el uso del espacio escénico con el trabajo de María Ester Burgueño sobre “El Espacio no convencional en el teatro Uruguayo” en el libro editado por Roger Mirza (1996).

<sup>15</sup> Si bien el espacio escénico es dinámico y sin límites, algunos grupos con el tiempo van incorporando elementos tradicionales. En Plim Plim se armó un escenario, Tristán le agregó telones y focos y el Picadero incorpora gradas. Además se observó cómo la participación del público más espontánea y libre también es censurada cuando se pasa del límite y pretende distorsionar la atención.

---

Por otro lado, llevar adelante el espacio propio, implica la gestión de trámites, vínculos institucionales, pagos y plazos que van más allá del hecho artístico creativo y que para algunos de los miembros “desorientan la energía del grupo”. Este fue un factor relevante en la disolución de Plim plim. (Ver anexo)

“Hay cosas que son foráneas al grupo, instituciones o privados que te ofrecen escollos. Es parte del juego.”<sup>16</sup>

Continuando con las características generales, coincide que ninguno de los espacios estudiados cuenta con cartelera, ni una fachada que promocióne las actividades.<sup>17</sup> El hecho de que no tengan fachada, es interesante si consideramos que están insertos en una sociedad saturada por la publicidad y el marketing. La fachada, como la vidriera es una carta de presentación pública, esto podría interpretarse como un desinterés a ser ofertados a la masa consumidora, alejándose de los estereotipos. ¿Buscan así posicionarse por fuera de la industria cultural?

Por otro lado se destaca una apertura a nuevos estilos teatrales, a la investigación autoral y colectiva. Los referentes de cada espacio, tienen una intensa formación y autoformación con gran vocación por la disciplina que desarrollan. Muchos de ellos formados en escuelas como Alambique, Puerto Luna, Polizón o pasajes por la EMAD. A su vez existe una postura crítica a la producción teatral institucionalizada y comercial, la cual implica decisiones que repercuten en el estilo de vida de los actores, como veremos más adelante.

“Sí. Sé que hay un teatro que no me interesa hacer, porque hay un teatro que apoya al sistema, no sé si lo apoya pero se vive dentro de sus límites, que es el teatro más institucional. No quiero decir nombres pero hay gente que hace tres o cuatro obras de teatro al año, venden entradas a cara de perro llenan las funciones, viajan por todo el mundo, y bueno,... A mí no me interesa trabajar en una sala, no quiero tener un contrato, no quiero tener que hacer tantas obras por año, no quiero

---

<sup>16</sup> Director en el grupo Plim Plim y en Tristán.

<sup>17</sup> Recientemente a fines del 2012 en Periferia Cultural Tristán, un grupo de artistas realizó un enorme mural alusivo en toda la fachada del espacio, sin embargo no hay un cartel que indique el nombre del espacio ni el tipo de actividades que allí se realizan. El Picadero tiene una fachada pintada de negro con un enorme portón rojo. La Invisible no tiene ningún tipo de señalización que lo identifique mimetizándose con todas las casas de la cuadra, es común que conociendo el lugar igual uno dude cuál es la puerta de entrada, Cardapío tiene un pequeño estencil de Chaplin, Camaleón sería el único que tuvo un cartel, que heredó de los usuarios anteriores del lugar, pero ya lo han sacado. En ninguna de las fachadas hay algo que indique lo que sucede ahí dentro, eventualmente afiches en las columnas cercanas o puerta.

---

hacer obras que vengan me digan toma esto es tu libreto y hacerlo.”<sup>18</sup>

A su vez en los espacios se ofrecen múltiples talleres los cuales son un ingreso para quien los imparte. Si bien dan la posibilidad de profundizar y enriquecerse en un estilo teatral, suelen darse en forma aislada y discontinua con otros talleres. Los tiempos apresurados hacen que algunos alumnos den espectáculos, incluso talleres, con una formación acotada.

Jameson (2002) plantea la dimensión subversiva que puede encarnar la belleza.<sup>19</sup> El hecho que los grupos estudiados busquen sus propias expresiones artísticas, investiguen y elaboren, implica una postura frente a la industria cultural no evita que caigan dentro de los avatares del mercado. Algunos eventos pueden caer en el pastiche y el cliché vacío, pero otros lo hacen desde la parodia o la ironía.

Se emulan actividades exitosas dentro de lo alternativo y se reflexiona constantemente cómo hacer para que los espectáculos funcionen. Por más se los ubique en la periferia de la industria cultural, no están por fuera, ni exentos de algunas determinaciones por lo que cada grupo establece sus estrategias y características en la oferta.<sup>20</sup>

Otra característica es la convocatoria a los eventos, la cual en principio era “boca a boca”, (mensajes y llamadas) por tanto había un círculo reducido de personas que asistían a las actividades. Con el tiempo comenzaron a utilizar las redes sociales, además de colocar afiches en puntos específicos. A pesar de la ampliación del círculo, el mismo mantiene ciertos parámetros y características que lo identifican.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Entrevista Actriz Plim Plim

<sup>19</sup> “En un período en que la propia “Decadencia” sufre algunas revoluciones muy interesantes, parece simplemente apropiado recordar en el presente contexto el papel subversivo de la belleza en una sociedad herida por la mercantilización naciente... Distancia entre modernismo y posmodernismo y entre mercantilización tendencial e incompleta y la producida en una escala global, en la que los últimos enclaves ... han sido asimilados hoy a la producción de mercancías” (Jameson 2002: 207)

<sup>20</sup> Se observó cómo las fiestas se vuelven temáticas proponiendo una estética, personajes y dinámicas acordes a la misma, utilizando proyecciones, instalaciones, exposiciones y otros recursos. Cada una busca diferenciarse en algo.

<sup>21</sup> En la última fiesta que el Núcleo ofreció a fines del 2010 casi todos los que asistieron estaban vinculados a algún espacio. Cuando inició Camaleón, utilizó como estrategia enviar invitaciones a cada uno de los otros espacios, fortaleciendo el círculo con el cual se buscaba identificar.

---

El hecho de que la utilización del espacio escénico sea dinámica, alternativa, incluso por fuera del circuito comercial, quizás sean algunas razones por las cuales han logrado captar al público joven que los sigue. Un público que aparentemente no es consumidor frecuente del teatro oficial. Luego de un ensayo, varios actores hablaban sobre el público que se sentía atraído a sus actividades, mencionaban cómo eran jóvenes más cercanos al mundo del rock que al teatro, inclusive, aseguraban que “a muchos no les debe de gustar ir al “teatro”. Este punto es relevante al desarrollar las diferencias con el teatro oficial, tiene que ver con la crítica que hacen al teatro institucionalizado, al cual ven anquilosado, y alejado de sus intereses, “incapaz de conmovernos”. Pero a la vez tiene que ver con lo que ofrecen de diferente estos espacios a los jóvenes, una alternativa que los identifique, donde encontrarse con otros pares.

Entonces de todas estas características se reflexiona lo siguiente:

“...ahora la identidad de la gente la determina lo que consume. Quiere ser diferente, quiere individualizarse, pero para lograrlo necesita estar con otros, reunirse, pero no en grupos masificados, sino en pequeños grupos que le permitan legitimarse como individuo” (Filardo Verónica 2002: 20)

La teoría de las tribus urbanas o neo tribus, podría ayudar a describir y entender el crecimiento del público seguidor de las experiencias estudiadas y el auge constante de nuevos proyectos que reproducen las mismas características. Hay algunas formas estéticas que se repiten, formas de actuar, vestir, el uso de los colores, el pelo, la barba, los accesorios y la música escuchada<sup>22</sup>, que los diferencian de otros grupos de jóvenes.

“...así como las prácticas y los rituales que se significan en su interior y van construyendo contraseñas identitarias, permiten establecer las particularidades de las tribus, que los diferencia de otros tipos de grupos, también permiten identificar los miembros y los externos, así como las diferencias entre ellos.” (Filardo Verónica 2002: 14)

Solo cuando una serie de características y hábitos los definen, modas y formas de consumo, se puede hablar de tribus urbanas.

---

<sup>22</sup> Hay algunas bandas de música que son parte del conjunto de espacios y casas estudiados, como sucede con Made in Taiwán que emerge de la casa el Núcleo, La Petit Orquest, La Estrudens y otros músicos que van de un espacio a otro.

---

Luego de meses de observación, se podría decir que en el entorno de los espacios estudiados se construyen ciertos estereotipos que identifican a los integrantes de los mismos y a su público, con algunas tribus urbanas. Sin embargo, no se profundizó en el análisis del público y los participantes de los espacios desde la lógica de las tribus urbanas dado que si bien influye en la formación de subjetividades, el objetivo de la investigación es analizar las subjetividades desde la autogestión y no desde un lugar de consumo.

Por otro lado, el hecho de que los espacios no tengan fachada, analizado desde la lógica del poder de la acción, es no identificarse con, es una acción que marca cierta identidad, un mensaje subliminal de no aceptar el “poder- sobre”, y ejercer su “poder- hacer” (Holloway 2002). Los grupos estudiados necesitan tener público y vender entradas ya que es su forma de solventar los gastos, pero hay una elección y selección de la oferta y por ende del público al que se llega. De esta manera, en tiempos en que el espectáculo es prioritariamente recreativo y se absolutiza la imitación repitiendo recetas para el éxito siguiendo las exigencias del marketing. En estos espacios habría un lugar de resistencia al mercado.

También se destaca que los espacios estudiados, no siguen el juego que plantea la estructura institucional dentro del campo para ascender dentro de él. Las razones son a la vez, porque están en contra de los valores, por cómo se plantean las reglas del juego y por no contar con los recursos necesarios para entrar en competencia.

“... este círculo de gente que genera y hace cosas, de repente no ha sabido buscar o encontrar un lugar en el circuito y ha salido a generar alternativas a esos lugares.”<sup>23</sup>

Las motivaciones para formar parte de estos espacios tienen que ver con las subjetividades individuales las cuales pueden ser: porque no pudieron entrar al circuito, otros que entraron y salieron del mismo, algunos directamente no buscaron entrar en él y están quienes forman parte de los espacios alternativos pero cuando se presente la oportunidad ingresarán al circuito más profesional. Sin embargo a nivel colectivo implica una postura alternativa. Por tanto, si bien existen razones ideológicas, el estar por fuera de las instituciones del circuito teatral oficial y la clandestinidad de los espacios implica una contradicción, ya que de tener las posibilidades buscarían habilitar los locales o acceder a

---

<sup>23</sup> Entrevista Técnica y diseñadora- Colectivo Plim Plim

---

uno con esas características.<sup>24</sup>

Por último, considerando la variable tiempo, se ve una inmediatez y fragmentación en la formación artística. Además coexisten obras, números y personajes que ven el oficio del actor desde un rigor profesional que implica muchas horas de dedicación, lo cual lo vuelve nada redituable, por otro lado, se ven números armados vertiginosamente para el corto plazo utilizando la improvisación como recurso, experimentando frente al público. En las Varietés es común ver estas dos posturas, afectando el discurso de lo que se muestra. Por tanto en los espacios estudiados se observó que se dan dos procesos simultáneos y contradictorios, por un lado una resistencia a la mercantilización del arte y por otro lo que Jameson llama pastiche<sup>25</sup>. Algunos espectáculos juegan con esa ambivalencia en una crítica irónica parodiando lo que sucede en el teatro y des-estructurándolo.<sup>26</sup> Esa ambivalencia se da en todos los espacios.<sup>27</sup>

Las características presentadas anteriormente dentro de los espacios se dan en diferentes grados. Existe una gran heterogeneidad, cada vez se suman más espacios con diferentes grados de autogestión y cogestión, además de diferentes niveles de institucionalización y vínculos con otras instituciones.

---

<sup>24</sup> El Picadero gestionó frente a la Intendencia de Montevideo hasta que accedió a un predio cedido por la misma- Tristán en el 2012 comenzó gestiones similares

<sup>25</sup> "...en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras, y con las voces de los estilos del museo imaginario". (Jameson Fredric 2002: 22)

<sup>26</sup> Es interesante el discurso que dirige Tristán a su público "Ustedes son nuestra noche de reyes, nuestro papá Noel, nuestro día del niño. (Ver anexo).

<sup>27</sup> Nota de campo: El espectáculo al cual acabo de asistir fue increíble, el despliegue escénico y actoral muestra gran trabajo y un nivel altísimo, me acompañó un director joven que le sorprendía que lo habíamos visto fuese en Uruguay. Pocos meses después asisto a otro espectáculo en el mismo espacio el cual mostró todo lo contrario.

---

## **Análisis de la subjetividad en los espacios estudiados desde distintas categorías:**

En este ítem se analizaron los factores que contribuyen a la construcción de una subjetividad colectiva de los espacios artísticos estudiados. Para eso se tuvo en cuenta el marco de oportunidades políticas y las restricciones para la acción colectiva, además de analizar las motivaciones para la misma.

“La gente no arriesga el pellejo ni sacrifica el tiempo en las actividades de los Movimientos sociales a menos que crea tener una buena razón para hacerlo” (Tarrow, S 2004:28)

Contar con un espacio propio, a los grupos les implica tomar decisiones, proyectarse, posicionarse de otra manera dentro del campo, generar lazos y tejer una red de vínculos, además de asumir responsabilidades. Todo esto, va desarrollando un sentido de pertenencia y una subjetividad colectiva, por tanto el espacio adquiere una relevancia fundamental.

“...me parece que está bueno entender que es posible tener la autogestión de tu espacio. Porque es fundamental, es lo que a vos te va a permitir desarrollar tu idea. Es casi imposible desarrollarla con los tiempos de los teatros armar y desarmar, te dan unos días de ensayo es imposible llegar a fondo. Yo no pude. Por ese lado me parece que está bueno que aparezcan lugares alternativos, es necesario la alternatividad...”<sup>28</sup>

La estabilidad locativa genera cohesión al grupo e identidad. Las acciones del grupo son visibilizadas por los pares y potenciadas desde el espacio. En torno a éste se constituye un mundo de vida, un habitus que resulta de la acumulación de aprendizajes y experiencias, que construyen una subjetividad colectiva. En el mundo de vida se fortalece el proceso de diferenciación con lo que se produce en otros sectores del sub- campo del arte escénico. Se identifica un nosotros, diferentes de “ellos”.

“La acción colectiva depende de la confianza y cooperación que se generen entre los participantes merced a los presupuestos e identidades compartidos o por emplear una categoría más amplia los contextos de acción colectiva que justifican, dignifican y animan la acción colectiva” (Tarrow 2004: 47)

---

<sup>28</sup> Director y Actor Plim Plim y Periferia Cultural Tristán.

---

Así mismo las contradicciones y debilidades a las que el grupo se enfrenta en la vida cotidiana, generan conflictos internos y externos. Para superarlos, son necesarios los acuerdos dentro de la organización, basados en la confianza y la cooperación.

A nivel colectivo, juntarse parecería ser una forma de resistencia a la industria cultural, otorgando la posibilidad de crear un espacio donde resistir, ser más fuertes y no sentirse solos. A su vez permitiría el desarrollo personal en áreas que no tienen que ver con lo económico, sino con los vínculos y con el despliegue creativo e intelectual como seres críticos y activos. Aquí habría una fuente para el auge de espacios rebeldes a la industria cultural: afectados por la falta de público sensible a la creación artística, atomizados y deslumbrados por lo nuevo, los artistas harían uso del poder de la acción colectiva, para encontrar eso que buscan y encontrarse refugiados.

Por otro lado observando el marco de oportunidades y restricciones políticas, encontramos recursos y límites para la acción colectiva. Estos son: la dificultad para acceder a salas de ensayo, los altos precios de los alquileres de apartamentos inaccesibles para jóvenes artistas, etc. Dentro de las restricciones, se tomó en cuenta que los espacios no están habilitados por la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) para hacer espectáculos, lo cual genera grandes dificultades y conflictos.

Las oportunidades tienen que ver por un lado con una creciente cantidad de jóvenes en búsqueda de espacios para realizar sus actividades, lo cual genera más probabilidades de encuentros entre subjetividades comunes.

Cada colectivo ha establecido diferentes estrategias en los vínculos con la IMM, unos de cooperación y diálogo como son Periferia Cultural Tristán y el Picadero, que se les presenta la posibilidad de acceder a un espacio municipal. Otros como Casa Camaleón se encuentran en conflicto con la dirección de eventos de IMM y la policía del barrio o la estrategia de La Invisible que es ser lo más invisible posible (valga la redundancia).

Dentro del marco de oportunidades se considera el contexto social y económico del país, luego de la crisis del 2002 que marcó una ruptura social, ha crecido positivamente en los últimos años. La situación del sub campo del arte escénico ha cambiado, las políticas culturales aplicadas por la izquierda, lo han favorecido con subvenciones, promoción y apoyo a través de los Fondos concursables para la cultura, como por otras políticas del

---

MEC que estimulan el desarrollo, la formación y trabajo de cada vez más artistas.<sup>29</sup> ¿Qué criterios se utilizan para elegir los proyectos a subvencionar, quiénes son los seleccionados y por qué? ¿Qué concesiones deben hacer los grupos para acceder?

Luis Barros sociólogo chileno insiste que es necesario tener en cuenta que la cultura se institucionaliza al pasar las generaciones y se nos presenta como dada, por tanto las políticas culturales deberán promover la capacidad creadora del hombre, la cual no es solo patrimonio de un grupo selecto, sino de todos.

Dentro de los espacios estudiados se escuchan diferentes posturas y críticas, a la vez que se presentan proyectos al MEC y muchos han sido favorecidos.<sup>30</sup> La forma de presentar los proyectos (justificaciones, permisos, avales, etc) y la espera por su aprobación, “muchas veces desgastan el impulso del proyecto que de no pasar el filtro institucional la idea pierde fuerza y ya no es ejecutada”; a la vez los proyectos incitan a los grupos a pensar ideas, y pensar todas las dimensiones, dándoles posibilidades reales para su ejecución.

Cabe preguntarse ¿En qué grado las políticas culturales, son respuesta a la acción que se estaba dando en forma autónoma e independiente y a la demanda de estos grupos? Pero también, ¿en qué grado los espacios y artistas comienzan a sobrevivir gracias a las políticas estatales?

---

<sup>29</sup> En este punto se podría reflexionar sobre el rol de las políticas culturales. Hay quienes señalan que “Promover la cultura es promover el desarrollo de una sociedad” ya que refuerzan algunas pautas culturales canonizadas por la sociedad, lo cual aporta a la identidad, equilibrio y cohesión social. (Revista de trabajo Social. 1980, N<sup>o</sup> 32:30)

<sup>30</sup> Para sumar a la discusión el trabajo de País Andrade, Marcela Alejandra: (2006) Plantea cómo a través del análisis de las Actividades culturales/ recreativas (Actividades C/R) ofrecidas en los Centros Culturales (CC) dependientes de las políticas culturales del gobierno, se puede entender la forma en que el Estado va moldeando la cultura, y cómo va cambiando la relación cultura/ mercado/ Estado. Por tanto, las actividades que ofrecen estos centros culturales pueden pensarse como espacios dentro de los cuales se entran complejas relaciones de poder simbólico entre las políticas públicas y las demandas ciudadanas. Reconocer las actividades C/R como prácticas sociales, las convierte en escenario de tensiones simbólicas en disputa entre los diversos intereses de los grupos sociales. De esta forma, éstas Actividades C/R que se realizan en el tiempo libre, se presentan como constructoras y reproductoras de estrategias identitarias de los sectores medios urbanos. En definitiva, le quita ingenuidad al tiempo libre como escenario contemporáneo de las diferencias culturales y económicas.

---

## i) Red social y Movimiento social

A principios del 2011, hubo una instancia donde se presentó un primer análisis a los integrantes del Colectivo Plim plim, Camaleón y Tristán. Se dió un debate interesante, sobre la idea de ser un movimiento social, donde argumentaron en contra de ello.

Señalaron la débil relación directa que se daba entre cada uno de los espacios, más allá de la afinidad y vínculos personales. Esto cuestionaba las categorías que tenían como hipótesis que el conjunto de espacios podrían ser una “red” o un “movimiento social”.

Entonces ¿Por qué insistir desde el comienzo del trabajo monográfico en considerar al conjunto de los espacios colectivos estudiados como una red de espacios artísticos alternativos? Tanto el discurso, como muchas de las acciones y características de estos espacios admiten analizar si serían o no una red o un movimiento social y ¿por qué no?

“Tenemos vínculos con otras casas, como la casa Tristán, que es en la que ensayamos y también hacemos Varietés. Le dimos una mano a los de Tristán que les ofrecimos el espacio para hacer dos Varietés (...) La organización, por lo general hacemos lo posible para no pisarnos con otras casas. Ta a veces es imposible porque somos un montón. Y ta, nadie quiere hacer una fiesta para juntar plata el 25 (...) Después creo que los de la vuelta nos conocemos casi todos, los de la movida artística, me parece...”<sup>31</sup>

Las redes sociales según Scherer Warren (2005) son relaciones horizontales, prácticas poco formalizadas o institucionalizadas entre organizaciones de la sociedad civil, grupos identitarios o ciudadanos movilizados comprometidos con conflictos o solidaridades con proyectos políticos o culturales comunes, construidos sobre la base de identidad y valores colectivos. Estas redes son más flexibles o laxas a nivel de identidad a diferencia de otros movimientos.

Gerlach y Hine citados por Melucci (1999) indican que las redes tienen las siguientes características:

- a) Propician la asociación múltiple.
- b) la militancia es sólo parcial y de corta duración y
- c) el desarrollo personal y la solidaridad afectiva se requieren como una condición para la

---

<sup>31</sup> Actor y director de La Casa del árbol.

---

participación en muchos grupos. Esta no es un fenómeno temporal, sino una alteración morfológica en la estructura de la acción colectiva. (Melucci 1999: 36)

Aplicando estas características a los espacios estudiados, se cumplen en gran medida. La militancia es en muchos casos parcial, como veremos los integrantes de los espacios son muy dinámicos y rotativos.

“La acción colectiva cristaliza en movimiento social cuando aprovecha las redes sociales y la estructura de conexión para crear contexto de acción colectiva e identidades simpatizantes capaces de mantener la confrontación con los oponentes poderosos. Mediante la organización de formas familiares de acción social los movimientos se convierten en puntos focales” (Tarrow 2004: 50)

En esta cita Tarrow aborda dos aspectos, las oportunidades políticas de la acción colectiva y su organización, como hemos analizado hasta ahora, pero además el momento en que éstas cristalizan como movimiento social. Eso dependerá de su capacidad de actuar en red. Las alianzas y vínculos parecen ser un factor fundamental, para esa transición. Que el conjunto de espacios sea un movimiento social es lo que se analiza a continuación.

Los integrantes de los espacios destacaban que los vínculos eran desde las individualidades, si bien puede haber coincidencias en el discurso consideraban que no hay un lineamiento de acciones claras, no llegaban a establecer un vínculo lo suficientemente fuerte a nivel de propuestas grupales, ni un objetivo común. Por tanto, los integrantes de los espacios estudiados no se identifican con las categorías presentadas.

“No conozco cómo funcionan las casas, conozco la gente pero no conozco cómo se mueven. ... no te puedo hablar de cómo ellos se manejan. Supongo que cada uno debe tener su particularidad, primero por sus concepciones estéticas que te van a llevar por un mismo lugar y te va a hacer trabajar y comportarte desde una manera. Ahora recién se está empezando a ver un trabajo en comunidad, ahora se plantea hacer algo con Tristán en conjunto, que sería bueno, pero no hay mucho. Hay si un apoyo de Camaleón y la gente de Cardapio o del Picadero, pero no hay un trabajo de conjunto, no se da todavía una red de trabajo en conjunto, que sería interesante”<sup>32</sup>

Sin embargo, cabe preguntarse además de las características generales ¿qué cosas comparten estos espacios?, ¿qué vínculos establecen entre sí, que permitan sostener las categorías de que son una “red” o un “movimiento social”?

---

<sup>32</sup> Actriz de Casa Camaleón e integrante de Plim Plim en sus inicios.

---

Se observó que se difunde lo que sucederá en otros espacios durante los espectáculos. Se trata de no coincidir en las fechas para “no hacerse competencia entre sí ya que el público es mayoritariamente el mismo”. Los integrantes de cada espacio asisten a los espectáculos y actividades realizadas por los otros grupos, se diferencian del público por ser también “hacedores”. Se confirmó que existe cogestión, cooperación y solidaridad en varios momentos entre casas y espacios. Además algunos grupos comparten equipos e infraestructura técnica.

Es frecuente ver cómo los integrantes de un espacio pueden cambiar de proyecto y seguir vinculados al anterior. Se conocen entre quienes están participando, se reconocen como parte de un mismo campo, distinguiendo claramente a quienes forman parte de éste y quiénes no. Esto aporta a identificarlos como una tribu urbana, pero además a la idea de que hay una identidad común que los aúna.

Se comparten valores de independencia y autogestión, una rebeldía frente a lo establecido socialmente. Hay en común una actitud política, una actitud contra el individualismo de la acción. Podríamos decir que se ha establecido una subjetividad colectiva que está cargada de un estilo de vida que los vincula con el arte fuera de las instituciones.

“Con los espacios en sí, no nos relacionamos mucho, sí con la gente, pero al tener tu espacio (...) por cercanía hay mayor afinidad pero desde los vínculos humanos, no tanto por como se manejan los espacios (...) Claro es la gente que hace esas cosas, es como decir yo hago cosas y viene gente que también hace cosas...”<sup>33</sup>

Resumiendo: a pesar de que el conjunto de espacios estudiados no se visualizan como una Red social, y menos como movimiento social, se constató que se genera identidad, solidaridad y cooperación mutua, pero les falta una conciencia colectiva.

“No todos son “movimientos sociales”, término que reservo para aquellas secuencias de acción política basadas en redes sociales internas y marcos de acción colectiva, que desarrollan la capacidad para mantener desafíos frente a oponentes poderosos.” (Tarrow 2004: 23)

---

<sup>33</sup> Actriz - Plim Plim. “... Pero es lo que termina pasando somos muchos lo que hacemos, pero ¿quiénes son los que te vienen a ver?, ¿dónde están los espectadores?, somos todos hacedores, pero a la vez somos espectadores porque vamos a ver lo que hacen los otros, pero no hay gente que no haga y vea. O hay menos”

---

La capacidad de mantener desafíos en forma conjunta y la acción colectiva propiamente no se ha desarrollado aun en estos espacios. Sin embargo, dadas las características analizadas hasta ahora, y los vínculos que existen entre ellos, se consideró que forman una “red”. Esta red es periférica al sub campo del arte escénico y al Movimiento teatral y se la denominó REAA Red de Espacios Artísticos Alternativos y se podría agregar Autogestionados.

“Que dicha acción llegue a madurar hasta convertirse en un movimiento social depende del modo en que las personas actúen colectivamente, de cómo se organice el consenso alrededor de las reivindicaciones comunes y de la fuerza y la localización de las estructuras que se movilicen”  
(Tarrow 2004: 45)

Durante el 2011 se dieron algunos encuentros entre integrantes de las casas más viejas. Sería interesante que en esa misma línea los espacios profundicen en intercambios y discusiones fortaleciendo la red, superando las vulnerabilidades frente a la negociación con las instituciones y el resto de la estructura del campo. De esta manera se desarrollaría la posibilidad y el potencial de que la acción colectiva desemboque en un movimiento social. La red está echada al mar, falta desarrollar su capacidad de pesca.

## **ii) Vida comunitaria**

Por otro lado, hay algo que no se ha detallado aún y es clave en la diferencia de estos espacios del resto de los espacios teatrales. Lo alternativo de estos espacios no radica en su producción escénica, sino en la relación que se establece entre el arte y un estilo de vida. Va más allá de un proyecto colectivo que implica horas de trabajo juntos, hay un estilo de vida donde se construye una subjetividad propia de estos espacios.

Se observó que un alto número de integrantes de la REAA viven en lo se llamó Casas artísticas colectivas. Durante la observación percibí un comportamiento comunitario y por tanto surgió la hipótesis de que podían ser comunidades urbanas. ¿Pero qué significa el concepto de comunidad?, ¿qué entienden los implicados por comunidad? ¿Se identificarían con esta imagen? Estas preguntas implicaron varios cuestionamientos por parte de los sujetos de estudio. Fue difícil encontrar una definición de comunidad ya que en antropología se considera sinónimo de grupo y en la REAA hay una imagen estereotipada

---

sobre lo que sería la vida en comunidad, asociadas a las comunidades hippies de los años 60 o comunidades cristianas donde todo es de todos, donde un grupo de personas viven juntos por fuera del sistema, plantando en el campo.

“Por lo general en una comunidad se crea una identidad común, mediante la diferenciación de otros grupos o comunidades (generalmente por signos o acciones), que es compartida y elaborada entre sus integrantes y socializada. Generalmente, una comunidad se une bajo la necesidad o meta de un objetivo en común, como puede ser el bien común; si bien esto no es algo necesario, basta una identidad común para conformar una comunidad sin la necesidad de un objetivo específico. La participación y cooperación de sus miembros posibilitan la elección consciente de proyectos de transformación dirigidos a la solución gradual y progresiva de las contradicciones potenciadoras de su auto- desarrollo.”<sup>34</sup>

Esto implica la diferenciación y la identificación como grupo, tener un objetivo en común, la participación voluntaria y cooperación en proyectos que potencien el auto desarrollo. Puede haber tantos tipos de comunidad, como grupos de personas se formen. La comunidad es donde sus integrantes comparten valores, afectos, instancias de la vida cotidiana, elaboran proyectos y se organizan, allí se construye una subjetividad colectiva.

¿Qué motivaciones fomentan que los integrantes de la REAA opten por vivir con otras personas y actúen en forma colectiva y comunitaria?

“...Vive en casas colectivas por ahorro, porque le sale mucho menos vivir,... cuestión de química, conviene mucho más vivir con un artista que con un estudiante de química, porque es mucho más apasionante, yo creo que es una cosa de auto-ayuda, nos ayudamos y nos contagiamos. Te influye,... nos potenciamos mutuamente...”<sup>35</sup>

Frente a necesidades socioeconómicas muchos jóvenes optan por juntarse para alquilar y compartir gastos, pero en este caso se diferencian porque además, se agrupan con una afinidad creativa, buscando potenciarse mutuamente, desarrollando su discurso estético a través de acciones en conjunto. Se genera un beneficio individual a través de lo colectivo. La vida colectiva genera un mundo de vida<sup>36</sup> donde hay cierto grado de compatibilidad y similitud, entre los significados de los diferentes individuos, que conviven. Dentro de las

---

<sup>34</sup> Turner, Víctor. 2005

<sup>35</sup> Actor, Colectivo Plim Plim y en Periferia cultural Tristán.

<sup>36</sup> Mundo de vida es “...lo que permite que todos podamos tener un punto de referencia similar a la hora de comunicarse y podamos hacernos una misma idea de ciertos conceptos y objetos.” (Shutz 1971, p.139)

---

casas se generan espacios propicios para la creación y se facilita un lenguaje común. Al compartir la cotidianidad, (el mate, la ronda, el ocio) sociabilizan intereses similares con respecto a vivir en relación con el arte. Desde ahí salen numerosas ideas y proyectos y se estrechan vínculos con otros formando una red de interacciones. A su vez se puede explicar la gran actividad que se desarrolla dentro de las casas y los espacios, tanto para solventar gastos como para desarrollar los intereses personales.

“Porque alquilar una sala de teatro es carísimo, y tenés que hacer una gran burocracia, porque un número cortito de mimo o de clown, no lo podés presentar todos los meses, sino tenés que participar de otros espectáculos que armen un gran show como las varietés, porque las bandas quieren tocar todo el tiempo y no hay tantos boliches, tantos espacios. Hay una necesidad artística de que la gente quiere hacer y no tiene dónde o tiene dónde pero tiene que organizar toda una movida y la casa ya tiene la movida más organizada y es un toque difundir un toque traer la gente, ya lo hemos hecho otras veces y ta. También los artistas se ahorran la parte de producción, (...) no tienen que perder tiempo de lo que están haciendo en armar el espacio y el lugar donde van a hacer, está perfecto, somos productores, ja, ja. Económicamente y con el público también lo mismo, vas al teatro y no llevás tanta gente como una movida en una casa.”<sup>37</sup>

Esta cita destaca la necesidad de espacios, a la vez, la posibilidad de aprovecharlos y organizarlos como un ingreso económico, ganando experiencia en producir cierto tipo de eventos, convocan mayor público que en una sala teatral especialmente ambientada.

La elección por la vida comunitaria implica construir desde el respeto al compañero un sistema de valores, ideales, experiencias, relaciones y afectos. Esta tarea no es fácil, pero los artistas excluidos del campo teatral al trabajar necesariamente en grupo logran un espacio de fuerza que los ubica nuevamente dentro del campo. La heterogeneidad de motivaciones para algunos tiene que ver con motivaciones ideológicas, una forma de entender y vivir el arte, una herramienta para resistir y transgredir el capitalismo; para otros es una solución habitacional acorde al estilo de vida que llevan. En ningún caso puede ser solo la visión utilitarista economicista ya que el estilo de vida que se desarrolla en las casas es muy exigente a compartir y ceder a impulsos individuales. En ocasiones esto ha sido motivo de conflictos y rupturas.<sup>38</sup> Tiene que haber una disposición a convivir

---

<sup>37</sup> Actor, director, Casa del Árbol.

<sup>38</sup> Era frecuente llegar a los talleres de clown en Plim Plim y encontrar en el baño o en el pasillo una pila de platos y ollas sucias, alguna vez escuché discusiones al respecto. Cuando el espacio pasa a ser Tristán, solucionaron los conflictos entre la convivencia y el espacio escénico, armando un rincón dentro del lugar que se llamo “Casa ta” donde se armó la cocina, se arregló un baño y se instaló un living comedor, donde antes era uno de los vestuarios y el taller de costura. Este hecho mejoró mucho la convivencia.

---

con mucha gente y entender que tu casa es un lugar donde diariamente circulan muchas personas foráneas. Hay quienes tienen un rol muy activo dentro de los espacios y prefieren alquilar y vivir solos, tener un trabajo formal y una estabilidad económica.

Por lo tanto, la vida en las casas artísticas colectivas implica una condición abierta, más allá del beneficio económico. Los implicados toman en cuenta motivaciones económicas, estratégicas, de solidaridad, ideológicas e identificación con determinados valores, además de la posibilidad de ser potenciados y entendidos por sus pares.

Se da un aprendizaje y multiplicación de las experiencias, los éxitos y fracasos, enseguida son asimilados por otros. Esto podría explicar el incremento de nuevos espacios y casas.

A su vez, los integrantes de los espacios y casas están asociados a un estereotipo de estilo de vida bohemio<sup>39</sup>, la noche, el alcohol, las drogas, sexo, fiestas, así como largas tertulias literarias y filosóficas. Se denota despreocupación por estar insertos dentro del sistema de producción y reproducción económico y social, hay un desinterés por las normas, el qué dirán y los prejuicios sociales. Se representa un efecto de gran libertad.

En las entrevistas se ve una búsqueda del camino a la satisfacción personal asociada a ser uno mismo, ponderan los valores de autonomía, independencia y libertad.

Se destaca una intelectualidad del artista, visualizándose más en algunos directores que se dedican a la vida del actor y creador desvinculándose de los otros campos. También se halló, una postura ideológica que tiene que ver con la anarquía, hay una forma de ver lo económico al servicio de creatividad espiritual y no estar tras el dinero para lograr satisfacciones propias del consumismo. Se sale de una lógica de consumo pasivo a una lógica de producir, no ser espectadores, sino protagonistas.

“...Todos optamos después, vivir de una manera diferente...( lo cual implica) ...en cuanto al consumo, yo no es que no consuma más por una opción de consumo, no consumo más porque no tengo medios para hacerlo. ¿Donde está la elección? Está en el hecho de que si vos seguís tal línea no vas a tener esos medios. Y bien, eso lo aceptamos. Pero no es que no nos quedemos con la ñata pegada al vidrio del cafetín...”<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Definición de Bohemio según la Real Academia Española “Dícese de la vida que se aparta de las normas, y convenciones sociales, principalmente la de artistas y literatos.”

<sup>40</sup> Ddirector, Colectivo Plim Plim- espacio Tristán

---

Lo importante de esta cita, es que hay una elección por tomar un camino alternativo, fieles a lo que creen y asumir sus consecuencias.

Muchas veces este mundo de vida entra en conflicto con aquellos integrantes que además estudian y trabajan en el ámbito institucional formal, ya que el tiempo parece correr distinto y las normas de convivencia no son las mismas. Son mundos de vida diferentes que coexisten en algunos de los integrantes de las casas y otros los rechazan. Este estilo de vida por sus contradicciones con los otros mundos de vida es asociado a una etapa de la juventud, lo cual puede explicar la alta rotación de los integrantes en cada proyecto.

Concluyendo, la idea de comunidad tuvo diferentes posturas y resistencias por parte de los sujetos<sup>41</sup>, no sienten que reproduzcan el estereotipo de comunidad que tienen. Esto se entiende ya que según el estereotipo de comunidad implicaría una renuncia del proyecto personal para entregarse a un proyecto colectivo, sin embargo la individualidad de cada artista aquí se mantiene fuertemente y la participación en los proyectos depende de si satisface o no a sus necesidades y aspiraciones personales. Surgieron ejemplos de experiencias anteriores que según los entrevistados sí fueron comunitarias como Damaceno y casa Polie. ¿Qué hizo que esas casas se consideren comunitarias y en las que ellos viven no? Básicamente su funcionamiento fue muy similar al de las casas que integran la REAA. El ego e individualidad de los artistas juega en contra de lo colectivo, pero coexiste fuertemente la idea de que desde lo colectivo es que podrán salir adelante. Estas contradicciones y la falta de un proyecto a largo plazo en común que los comprometa en el tiempo, es uno de los factores más importantes que debilita tanto la idea de comunidad como de movimiento social. Sin embargo en los espacios estudiados vimos que se ponen expectativas, acciones y creencias en común por tanto son experiencias comunitarias, efímeras, pero durante ese tiempo de convivencia se da un mundo de vida comunitario.

---

<sup>41</sup> Gracias a la metodología participativa, durante una instancia donde se compartieron las hipótesis y avances del trabajo a miembros del colectivo Plim Plim, Tristán y Casa Camaleón, algunos cuestionaron considerar a las casas como comunidades urbanas, dada la inexistencia de proyectos a largo plazo comunitarios.

---

### iii) Generación teatral

Finalmente uno de los puntos que este trabajo pretende es discutir si estos espacios artísticos autogestionados por jóvenes artistas serían una nueva generación teatral. Para ello primero se puntualizan los puntos en común de la REAA que lo relacionan con el resto del Movimiento teatral.

Los espacios alternativos se relacionan de diferentes maneras con las instituciones del campo escénico como ser AGADU, SUA, ATU, FUTI y escuelas de formación. Además son parte de los requisitos para acceder a las políticas que subvencionan proyectos escénicos ya que legitiman su actividad. Por tanto estas instituciones afectan las experiencias, la historia hecha cuerpo, el hábitus de los grupos.

Hay integrantes que han participado de los comienzos de “Teatro Joven”. Luego hay un quiebre, realizando una crítica a la estructura que “acartona” las propuestas cuando éste “se institucionaliza demasiado”, igualmente varios grupos aún participan. Esta participación en Teatro Joven, a pesar de las críticas al mismo, implica prestigio, rédito económico, más alumnos para quienes dan talleres y mayor puntaje en el currículum del actor. Entonces hay un aparente desinterés por formar parte de la estructura del campo, pero no implica que no haya una lucha por conquistar mayor capital simbólico, económico y social. Además, muchos de estos artistas se han presentado en El Galpón, la sala Zitarrosa, el Teatro Victoria o el Circular, entre otros. Para esto deben utilizar estrategias y contar con algún capital sea: pagar el alquiler, o legitimados por algún concurso o currículum.<sup>42</sup>

Para argumentar sobre la hipótesis de que la REAA es una generación teatral distinta a la generación del 90 se destaca en primer lugar los vínculos con directores jóvenes y de trayectoria, como Roberto Suárez, Mariana Percovich, María Dodera, que realizan teatro experimental y son referentes del teatro contemporáneo.

En segundo lugar se establece que los integrantes de la REAA comparten el mismo contexto social que los condiciona en su producción teatral. En principio la crisis socio

---

<sup>42</sup> Por ejemplo integrantes del Picadero actuaron en el Pilsen Rook circus y otros eventos, para ser contratados por las empresas contaban con referencias y reconocimiento dentro del Movimiento Teatral.

---

económica del 2002 y sus consecuencias y posteriormente los dos gobiernos de izquierda con sus políticas culturales de subvención y auge económico. Además de que comparten espacios de producción y una subjetividad en común como ya se vio.

En tercer lugar se establecen vínculos y referencias, algunos directores pertenecientes a la REAA se conocen desde el año 2000: Wilou Vaz - Richard Vaz, Fabián Docanto, Diego Fleitas, Claudio Carlos y otros. Hay una cercanía estética a nivel de espectáculos, y una coincidencia en la producción de obras de creación colectiva. Algunos grupos de esta movida estuvieron en la primera época de Don Bosco y sus integrantes continúan hoy en el entorno de la REAA como referentes, dirigiendo o dando talleres. Deteneos, Los Polacos, Las migas de pan autista, Trío en el par 21, A cuenta gotas, Quita Manchas, Plim Plim, etc.

Ahora aparecen nuevos directores que se suman dentro de la movida alternativa como Marcos Buela, Sanguinetti, Sofía Echeverri, Eduardo Montero y “Suca”. Entre tantos otros. Esto permitiría establecer un vínculo generacional entre quienes participan de la REAA. ¿Pero esto es suficiente para que sean una generación teatral?

“Las rupturas totales con el período anterior no existen, no son totales sino reestructuración de cierta cantidad de elementos ya dados. Rasgos antes subordinados ahora pasan a ser dominantes...”  
(Jameson escritos sobre posmodernismo : 35)

En cuarto lugar se establecieron algunas rupturas con la generación del '90, si bien algunos elementos ya estaban presentes desde antes y son familiares con posturas anteriores de “los independientes” de la generación del '60, coexisten desde un lugar diferente. Para esto se tomó en cuenta las características de la generación del '90 desarrolladas en la Tesis de Juan M. Lanza<sup>43</sup> y las contraponemos con la REAA.

---

<sup>43</sup> Tomada de Lanza J.M 2003

GENERACION TEATRAL DEL '90.	ESPACIOS ARTISTICOS ALTERNATIVOS
Surge a fines del periodo dictatorial, el Movimiento teatral independiente se había debilitado y desarmado durante el proceso. Viven la restauración de la democracia y no se identifican con el teatro politizado pre dictadura y de resistencia a la misma. Contexto de auge de políticas neoliberales.	Surgen pos crisis social, político, económica aguda del 2002. Auge luego del 2005 cuando desde el primer gobierno de izquierda comienzan políticas culturales de subvención a todas las disciplinas artísticas por parte del MEC. A la vez se da una recuperación económica y social del país.
El capital simbólico del campo del arte, se basa en el reconocimiento de la obra y de la trayectoria del artista, adquiere una lógica comercial y empresarial que guía las decisiones del quehacer teatral, para alcanzar una solvencia económica. Se da el fenómeno de “comercialización” del teatro.	Si bien está el deseo de ser reconocidos, se valora la autonomía y hacer lo que se quiere. La lógica comercial no conduce la producción teatral, pues las decisiones para la creación pasan por la satisfacción y experimentación estética y no si es rentable económicamente.
Se basa en la profesionalidad del actor, entendida en la formación y poder vivir de la profesión. Esto implica relación con las instituciones que permitan el desarrollo profesional.	Si bien optan por dedicarse por entero a la actividad teatral. Viven para el arte y no del arte. La dedicación total no implica profesionalidad.
Se encuentra dentro de la estructura del campo artístico y busca estrategias para ascender en él. Forma parte del juego por el capital simbólico y el poder en la estructura. Se persigue el reconocimiento individual. (Esto es lo que Señalan algunos de los entrevistados al decir que lo único que les interesa son los nombres.)	En los espacios alternativos la creación es más horizontal, los referentes no son ni los directores ni los actores sino el grupo. Hay cierto grado de anonimato de los individuos, si bien mantienen su permanencia en la movida Teatral
El arte entendida como profesión.	El arte entendida como estilo de vida.
“al gusto por un teatro liviano, divertido, ligero y humorístico, menos trascendental y serio que lo que se habituaba practicar en décadas anteriores.” Se recurre a libretos exitosos.	Asociado a un teatro autoral, de creación colectiva, de investigación, experimental. Auge de los estilos teatrales clown, bufón <sup>44</sup> y el circo, números cortos e improvisaciones.
Débil sentido de pertenencia a las instituciones teatrales, pero se mueven en ellas.	Falta de sentido de pertenencia y negación a moverse dentro de las reglas de las instituciones. No hay un compromiso grupal a largo plazo.
Consideran a la actividad teatral “... como el medio profesional a través del cual pueden expresarse, comunicar sus inquietudes, intereses, opiniones y cosmo visiones, así como la actividad laboral de la cual pretenden vivir...”	Consideran la actividad teatral como un medio donde pueden crear, expresarse, comunicar sus inquietudes e intereses, opiniones y cosmo visiones en forma autónoma, en una postura crítica al sistema.
Asociado a la idea de que el teatro debe ser una expresión estrictamente estética, desideologizado, parte de la industria cultural y juegan dentro de su mercado	Desideologizado de la política partidaria, asociado a la lógica del anti poder, a una ideología contra sistémica, resisten al mercado de la industria cultural.
“La cuestión central...consiste en definir los medios válidos y más efectivos, por los cuales lograr mayor cantidad de público en las salas teatrales del Montevideo de hoy, para así acceder a un triple objetivo a ser cumplido: despertar el interés del público teatral por aquello que el artista busca brindarle como espectáculo artístico integro, el reconocimiento de un numeroso público en cuanto a la calidad y validez de lo que los artistas producen como espectáculo teatral, y, como consecuencia de estos dos elementos previos, el logro del éxito económico. (que el espectáculo teatral sea redituable simbólicamente y también económicamente.)...”(Lanza 2003)	Los objetivos pueden coincidir con la generación del '90. Captar un mayor público, ser reconocidos por este como hacedores de un teatro de calidad y en consecuencia lograr un éxito económico. Se diferencian en las estrategias empleadas para lograrlo. Son criticos con la producción de teatro comercial y vacío. Hay un compromiso estético y de autoria. Ejemplo: el fin de “Guiñapos de una artimaña” no era que su obra fuese redituable ya que estuvieron más de dos años armándola y sus presentaciones fueron relativamente pocas, sino la satisfacción personal al hacerla y además que llegue al público y lo conmueva.

Cuadro de construcción propia en base a comparación de las características desarrolladas por Lanza J. M 2003, con las características estudiadas de los espacios de la REAA.

<sup>44</sup> El bufón, está relacionado al estilo teatral desarrollado en Francia por Lecoc, seres grotescos y deformes que denuncian las miserias humanas, nada tiene que ver con el bufón de la corte del Rey.

---

(Lo nuestro) “Es una corriente paralela, al teatro comercial no le afecta en absoluto, no creo que sepan ni que existamos... El teatro en el circuito comercial, pierde la conmoción que puede haber en un toque la extensión de la ilusión, como podría haber en una ejecución pública, está todo controlado y no hay posibilidad de que egresen diferentes a como se ingresó. Lo pagano, lo ritual, el elemento trance no existe... Muchas veces no saben ni lo que va a ver. Es un entretenimiento. Propongo desconocerlos. No propongo ni siquiera criticarlos. Si nosotros para ellos no existimos, ellos para nosotros no existen. No nos afectan en nada, estamos afuera de lo que hacen y ellos están afuera de lo que hacemos, su público no es el nuestro y el nuestro no es el de ellos”.<sup>45</sup>

De los discursos, la observación y la participación en la investigación, emergen discrepancias y falta de identificación con el Movimiento teatral. En consecuencia se ubican en la periferia de Movimiento teatral y se diferencian así de las otras generaciones. Otra diferencia con la generación del '90 tiene que ver con los circuitos de público que convocan, si bien se pueden encontrar en ocasiones específicas.

“No le robamos público, generamos un público nuevo, que no iba al teatro porque no le gustaba la propuesta teatral, porque no le interesaba las propuestas que habían o no le da la guita para ir al teatro. Y de repente agarramos gente que van a las Varieté de clown y que piran y te das cuenta que no han visto mucho de teatro, y se encuentran con algo extraño en un lugar que es más accesible para ellos... Creo que estamos moviendo más gente hacia el teatro, igual no influye en la gente que estaba volcada al teatro normalmente... Con respecto al público, yo hace pila que no voy al teatro, no me estoy enterando de nada, era socio espectacular hasta que dije que es una mierda, los actores no cobran nada...”.<sup>46</sup>

Otra gran diferencia destaca la forma de creación autoral y colectiva, diferente al actor que recibe un libreto y lo interpreta. La división del trabajo, las etapas y tareas en el desarrollo del hecho creativo no es fragmentada, el actor realiza todos los roles incluso de gestor y productor. Sin embargo, esta relación implica que a razón de la falta de conocimiento y de experiencia en la producción comercial, muchas veces los grupos no logran alcanzar sus objetivos. La falta de una lógica comercial, los hace malos vendedores de sus propias producciones. En el teatro profesional e institucionalizado dicha tarea se suele delegar.

“El performance está más involucrado y no es simplemente un intérprete, de lo que otra persona que no esté en escena le indica. A partir de esa necesidad expresiva que había en ese momento

---

<sup>45</sup> Actor de Plim Plim- director en Camaleón. Durante su formación por contraponerse a las reglas y plantear cuestionamientos constantes fue expulsado de dos escuelas de teatro.

<sup>46</sup> Actor y director,- Casa del árbol

---

había un montón de casas donde se manifestaban ese tipo de hechos estéticos, después de un tiempo se perdieron esas casas y quedó sólo Plim Plim. Acá hay un cierto riesgo, el público es más salvaje, hasta parece Isabelino, no hay un respeto dado por el edificio, el respeto es dado por el hecho estético, sino se paran y se van, te hacen ruidos con las botellas, hay un riesgo, hay un evento, está sucediendo algo.

Desde el punto de vista del que resiste la marea de cómo el discurso dominante hace la creación, no se intentó, se hizo.”<sup>47</sup>

Dentro del Movimiento Teatral se ven los subsistemas remanentes, dominantes y emergentes, quienes pertenecen a la generación teatral del '50- '60 y a la vez la generación teatral del '90 que predomina en las salas comerciales. Sin embargo no podemos considerar que la forma de entender el teatro y la creación colectiva de los espacios artísticos alternativos sea similar a estas, si bien tiene puntos en común también tienen características propias, que los diferencia de las generaciones anteriores.

“...Buscan nuevas formas, hay mucha cosa que pretende impactar, sacudirte desde un lugar como frío, metálico, como distanciado. Me parece que se trabaja desde la forma y desde el discurso (...)

Acá, con el tiempo ves varias cosas y decís: Pa mira, estamos contando historias diferentes pero estamos hablando de lo mismo. ¿Cuál es el discurso?, ¿qué es lo mismo? No sé, no estamos hablando de la injusticia del mundo, no es un título así. Es como una sensación, como una letanía, como un detenimiento. Para mí tiene que ver con este país, para mí tiene que ver con el lugar de donde venimos, con este lugar donde estamos, donde nada se mueve demasiado, donde todo está en una suerte de suspensión”<sup>48</sup>

Tomar la REAA como una nueva generación teatral ¿implicaría un reconocimiento social? Esto es ¿que el entorno del campo teatral reconozca su existencia y sus aportes al mismo? La invisibilidad, implicaría ¿qué las propuestas que desarrollan no logran pasar los filtros del campo teatral, ni reproducirse en éste o una postura ideológica concreta? En los últimos años las producciones escénicas de los espacios ha fluctuado y muchas han derivado en experiencias alejadas de los discursos recogidos en estas entrevistas y otros continúan esa búsqueda.

Por ahora falta una constancia en las producciones teatrales, el tiempo nos dirá qué sucede con los grupos, espacios y artistas que producen en el entorno a la REAA.

---

<sup>47</sup> Actor de Plim Plim- director en Casa Camaleón.

<sup>48</sup> Actriz de Plim Plim.

---

## **Conclusión**

### **Aportes de nuevos marcos teóricos.**

Con las categorías consideradas: red y movimiento social, comunidad, y generación teatral se pudo establecer una aproximación a los espacios estudiados, analizándolos desde diferentes ángulos, esto permitió abordar los espacios desde su complejidad y diversidad. Se vio que no se los puede comprender linealmente, ni categorizar ya que ninguna terminó de ser la apropiada para representar la subjetividad que se construye en estos espacios. La riqueza de generar categorías derivadas de ciertos marcos teóricos en la sociología está dominada por una visión binaria. En este caso al confrontar las categorías surgió la necesidad de de-construirlas ya que para el estudio de la subjetividad que los sujetos no se sintieran reflejados por ellas es un desafío teórico. Esto implicó integrar metodología y teoría en el proceso de de-construcción.

Aún falta entender por qué luego de exponer las categorías presentadas a los espacios estudiados, los mismos no se vieron reflejados en ninguna de las categorías. Una hipótesis es que las categorías son estereotipos que inducirían a actuar según las expectativas que éstos generan, reprimiendo la dinámica y fluidez que caracteriza a los espacios.

Esto hizo necesario introducir un nuevo marco teórico, con autores que abordaran otras lógicas para entender la subjetividad alternativa, que enriquezcan e iluminen el análisis.

Deleuze y Guatari, (2004) desde “Las mil mesetas” plantean cómo la sociedad occidental se ha desarrollado en base a modelos binarios reduciendo la multiplicidad, establecen la diferencia entre los modelos arborescentes, de raicilla y lo que ellos llaman modelo rizomático. El modelo arborescente se caracteriza por tener una unidad o eje central de donde deriva el resto, la lógica binaria y las relaciones biunívocas en occidente colonizaron todo el espacio social, la diferencia y el vínculo entre diferencias se ha

---

reducido. Lo múltiple lo es en base a que en el fondo responda a una unidad principal, lo mismo sucede con el modelo de raíz pivotante o dicotómica, son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia. En el modelo raíz fasciculada o de raicilla:

“En este caso, la raíz principal ha abortado o se ha destruido en su extremidad; en ella viene a injertarse una multiplicidad inmediata y cualesquiera de raíces secundarias que adquieren un gran desarrollo. La realidad natural aparece ahora en el aborto de la raíz principal, pero su unidad sigue subsistiendo como pasado o futuro, como posible” (Deleuze y Guattari 2004:11)

Desde una lógica binaria podríamos asociar a la estructura del sub campo del arte escénico como arborescente. Los grupos son independientes o comerciales, profesionales o amateur, teatros con prestigio o sin él. Desde una lógica binaria donde las ramas comienzan dividiendo los que están dentro o fuera de la cartelera teatral, se organiza una estructura jerárquica que distribuye dentro del campo los distintos tipos de capital y de poder.

Los autores plantean un modelo rizomático como alternativo a esta lógica binaria, el rizoma tiene formas diversas ya que se ramifica en todos los sentidos. Para entender el rizoma se plantean seis principios:

1º de conexión, 2º de heterogeneidad: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y cada uno de sus trozos no remite necesariamente a trozos de la misma naturaleza. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a la múltiple... no se compone de unidades sino de dimensiones.” 3º principio de multiplicidad: (...) “No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto... (Las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad)” (Deleuze y Guattari 2004: 13) El 4º principio es el de ruptura asignificante: “... Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras. ...” 5º y 6º Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda (Deleuze y Guattari 2004:17)

Anteriormente se ubicó la identidad de los espacios estudiados en espejos que reflejaran el sub campo del arte escénico, utilizando un modelo arborescente, sin embargo, al analizar el funcionamiento y características de la REAA, el modelo rizomático es más apropiado. Más allá del funcionamiento horizontal de los grupos, podemos aplicar los distintos principios del rizoma. En primer lugar cada uno de los espacios puede ser conectado con los otros, se ramifican en diferentes sentidos y cada uno es resultado de un agenciamiento que no responde a una unidad anterior. Los espacios son heterogéneos, no podemos decir que son

---

iguales entre sí, no es lo mismo Plim Plim que La Invisible, ni El Picadero, no surgen del mismo lugar, sin embargo son parte del mismo rizoma y generan líneas que se entrecruzan. No hay un núcleo central o una unidad central, los espacios que cobran fuerza, generan líneas de fuga que no responden a éstos. A su vez el 4º principio de ruptura asignificante, se puede apreciar en varios ejemplos, cuando Plim Plim se disuelve, surgen otros dos espacios Camaleón y Tristán, y asimismo otros tantos incluso en otros departamentos como líneas de fuga, cuando la casa colectiva “El Núcleo” renueva sus integrantes los que ahí vivían se vinculan y generan nuevos espacios y proyectos que no son iguales, como el “Gato encerrado” o la comunidad de “La quinta del barrio”, ocupaciones en Neptunia y otros, de “La casa del árbol” algunos integrantes se van y se juntan con otros de otros lados y forman “La casa verde”, aparece y desaparece el “Espacio h” que luego se transforma en “H2O”. “La solidaria” una biblioteca anarquista, y otros tantos espacios que han surgido conectados y desconectados. No se podría establecer una jerarquía ni un orden, vinculados algunos al Movimiento teatral, el circo o la música, pero otros completamente desvinculados. Por último aplicamos los últimos dos principios de cartografía y de calcomanía, ninguno de los espacios es el calco de otro, cada uno tiene sus características, si bien podemos establecer generalidades. No siguen un modelo, las referencias de las experiencias exitosas, son eso, referencias. La investigación comenzó tomando un espacio como referente y por metodología de bola de nieve se fue llegando a otros, durante la investigación se constató cómo unos pierden fuerza y surgen otros espacios, las líneas se bifurcan y lo hacen no sólo en lo teatral sino en múltiples direcciones, por eso se hace tan difícil integrarlos al movimiento teatral ya que no se ajustan. La movilidad y rotación de los integrantes de los espacios se podría asociar con las líneas de fuga, cada integrante pertenece durante el tiempo que quiere y le sea útil a su proyecto personal y luego “sigue” su camino, no se quedan “repitiendo” en el mismo lugar.<sup>49</sup> Esta movilidad y dinamismo hace difícil una cartografía de la REAA ya que no es lo mismo hoy que hace tres años.

“Desde el punto de vista de la micropolítica, una sociedad se define por sus líneas de fuga, que son moleculares. Siempre fluye o huye algo, que escapa a las organizaciones binarias, al aparato de resonancia, a la máquina de sobrecodificación: todo lo que se incluye dentro de lo que se denomina — evolución de las costumbres, los jóvenes, las mujeres, los locos, etc.”  
(Deleuze y Guattari 2004: 221)

---

<sup>49</sup> Para ampliar sobre ser nómadas, seguir, reproducir y repetir ver Deleuze y Guattari .2004: 379

---

Considerando el estilo de vida de los integrantes de los diferentes espacios se ve la construcción de una subjetividad alternativa desde dos lugares:

El primero alternativo al propio sistema del campo cultural oficial o dominante el cual cerrado a la participación de múltiples jóvenes artistas, termina generando la oportunidad para que se den líneas de fuga. Cuando algunos de esos excluidos se reúnen, les permite crear y desarrollarse generando formas de actuar y sentir que los identifica, aquí se da la confluencia del agenciamiento que trae cada individuo.

Los autores plantean el concepto de agenciamiento como todas aquellas líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación que confluyen en un punto del rizoma. Este concepto es útil para entender la multiplicidad que lleva a conformar a cada espacio y sus acciones.

Se ve la heterogeneidad ya que no sólo están influenciados por el movimiento teatral, el circo, el “tercer teatro”, valores de anarquía o una corriente expresiva x, también por la sociedad que los rodea, su historia, la economía, los estudios y lecturas, múltiples ideologías, son la confluencia de multiplicidad de eventos, líneas y segmentos, en distintos niveles. Ésta es una de las razones por las que un rizoma no se deja codificar, lo cual permite entender por qué ninguna categoría es suficiente para que las subjetividades de los espacios artísticos alternativos autogestionados no se vean en “espejos”<sup>50</sup>. No es posible acotarlos ni determinarlos. Son lugares de encuentro de las multiplicidades, de la diversidad propia de un modelo rizomático. Encuentro de agenciamiento de individuos que se expresan y encuentran un lugar para expandir nuevas líneas del rizoma. El poder aquí se mueve por esas líneas, se expande de un lugar a otro, sin pertenecer a uno, es por eso que los espacios que emergen no responden a ninguno anterior y su capacidad de hacer y ser depende de ellos mismos, de su autonomía.

Una segunda forma de analizar la construcción de subjetividad alternativa en la vida

---

<sup>50</sup> “Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras. El plan de consistencia (cuadrícula) es el afuera de todas las multiplicidades. La línea de fuga señala a la vez la realidad de un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente; la imposibilidad de cualquier dimensión suplementaria sin que la multiplicidad se transforme según esa línea; la posibilidad y la necesidad de distribuir todas esas multiplicidades en un mismo plan de consistencia o de exterioridad, cualesquiera que sean sus dimensiones.” (Deleuze y Guattari .2004: 14)

---

cotidiana es asumirlas como líneas de fuga dentro del modelo.

-“A las 2 o 3 semanas que me sumé a Plim Plim dejé el trabajo que tenía. Llevaba música. Para mí fue un giro de 90°, iba caminando 30 cuadras, Tenía una plata ahorrada y la del despido.

-¿Por qué dejar de trabajar?

-Estás en un lugar que no le interesa lo que haces, no hay lugar para la sensibilidad, para contemplar al individuo desde el punto de vista humano y yo estaba buscando eso.

-¿Qué te proponía esto?

-La posibilidad de crear, de hablar con gente linda. Si te lo planteo en términos cromáticos en Plim Plim era el color de la vida, en el súper, era oscuro estaba la plasta. Lo principal es lo humano, si decían vamos al campo, yo lo hacía también, abandonar un montón de cosas que sentía como una carga, una rutina...”<sup>51</sup>

Si consideramos a la REAA un rizoma, el individuo encuentra en ella donde expandir sus líneas, posibilita la apropiación del poder- hacer antes inhibido para él en la institucionalidad del sistema.

Sin identificarse como revolucionarios, ni directamente anti capitalistas, el hacer de la REAA sería una negatividad práctica. ¿Es acaso en lo cotidiano que se da la revolución micro donde los miembros de los espacios sin una conciencia clara generan un cambio en lo molar? Deleuze y Guatari establecen la diferencia entre lo molar y lo molecular, el primero referente a la institucionalidad del sistema, el segundo referente a lo que sucede a nivel micro.

En el libro “Cartografías del deseo”, Guatari (1995) desarrolla la noción del capitalismo mundial integrado (CMI), el mismo se caracteriza porque sus interacciones son constantes y porque tiende a que ninguna actividad humana, en todo el planeta escape a su control, éste no respeta las territorialidades existentes ni los modos de vida tradicionales. La cultura así se incluye al CMI.

“... hoy en día ya no sólo existe una división internacional del trabajo, sino una mundialización del trabajo, una captación general de todos los modos de actividad, incluidos aquellos que escapan formalmente a la definición económica del trabajo.” (Kaminsky 1995)

---

<sup>51</sup>Músico y técnico de Plim Plim, actor y técnico en Periferia Cultural Tristán.

---

Según la Federación uruguaya de teatro independiente (F.U.T.I.) el movimiento teatral independiente sigue 7 principios: 1) Independencia de toda institución, empresa y Estado.

2) Teatro de arte: buscar por medio de la continua experimentación la elevación continua.

3) Teatro Nacional: promover valores humanos y autores nacionales. 4) Teatro popular.

5) Organización democrática. 6) Intercambio cultural. 7) Militancia.

El CMI capta al Movimiento teatral independiente dentro del mercado, institucionalizándolo y dominándolo bajo lógicas binarias y de poder. Un ejemplo de esto es el proceso sufrido por el teatro Circular y el Galpón, fundadores del teatro independiente, quienes cumplieron un rol fundamental en la resistencia durante la dictadura y contra el neoliberalismo. En un momento dichos teatros no pudieron pagar los gastos de funcionamiento de las salas, por lo que se vieron obligados a utilizar estrategias de marketing y dar origen a la tarjeta “socio espectacular”. De esta manera crearon un producto el cual les permitió sobrevivir e incluso expandirse en el mercado de la cultura. Otro ejemplo es la lucha por los derechos de jubilación para los artistas, lo que implica su regularización y el acceso a herramientas de solidaridad que el propio sistema crea. La ley de mecenazgo y los fondos concursables, son ejemplos de normalización del funcionamiento de esos espacios independientes, donde el Estado impone un orden. Son todas formas de “introducir la cultura al mercado”, son formas de que lo molar integre y neutralice lo molecular. Se ve entonces cómo el CMI integra incluso aquello que lo cuestionaba, planteándose como alternativa externa y amenazante. En este sentido, el CMI genera estrategias de supervivencia ante las crisis que aparentan ser letales, las vuelve formas de transformación y crecimiento.

“Y uno tiene que ofrecer resistencia, uno no puede ser que a los 30 años, te ofrezcan un laburo del Estado y partas como loco y te agarres de ese laburo. ¡Para! Tenés todo una vida antes de entrar al Estado. Captan a la gente joven, terminan que no hacen más, están en una oficina y en el hecho teatral no los vi más y eran gente que estaban haciendo cosas. Es como las empresas que hacen captación de fugas de cerebro, pero a la versión uruguaya, te captan, te quedas tomando mate, sentado no haciendo nada, es una fuga de cerebro brutal. Te ponen alquitrán.”<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Director y actor Colectivo Plim Plim y de Periferia Cultural Tristán.

---

Se puede señalar que la REAA al igual que el resto del Movimiento teatral vive la tensión que otros grupos han vivido y viven, entre los grados de institucionalización que ofrecen mayor estabilidad a cambio de la normalización que implica mayor rigidez o un funcionamiento rizomático. Dentro de la historia del Movimiento teatral se dan posturas híbridas y combinadas de resistencia y crítica al sistema y no sólo en la REAA.

Según Guattari las crisis son la desterritorialización y recomposición permanente del CMI, en lo que concierne a las formas de poder como a los modos de producción. En el CMI el poder está estratificado y no posee un centro único, se escalona en todos los niveles de la pirámide social, lo cual dificulta la visualización de los verdaderos centros de poder. En este contexto se plantean dos tipos de luchas fundamentales:

a) Las luchas de interés, las luchas económicas, las luchas sociales y luchas sindicales en el sentido clásico. b) Las luchas relativas a las libertades asociadas a luchas de deseo, los cuestionamientos de la vida cotidiana, del medio ambiente, etc. (revolución molecular)... La primera no conducirá jamás por sí misma a una verdadera transformación social... Pero si abordamos este problema desde un ángulo distinto... a nivel de las luchas moleculares,... es una especie de guerra social bacteriológica, algo que ya no se afirma según frentes de lucha claramente delimitados... trabajan el cuerpo social en su relación con el consumo, con el trabajo, con el tiempo libre, con la cultura, etc... En la subjetividad consciente e inconsciente de los individuos y de los grupos sociales no dejan de aparecer mutaciones de consecuencias imprevisibles” (Kaminski 1995 Guattari : 28)

Guattari (1995) señala que “La revolución molecular es portadora de coeficientes de libertad inasimilables” irrecuperables por el sistema capitalista. La capacidad de transformación de la revolución molecular, dependerá de los agenciamientos explícitamente revolucionarios para articularse con las luchas de intereses, políticas y sociales. Estas organizaciones son asimilables a los equipamientos del poder, corriendo el riesgo del conformismo y olvidando así las luchas del deseo, nuevamente sustentando lo molar del CMI. Las organizaciones de la revolución molecular se caracterizan por su autonomía, singularidad y respeto a la heterogeneidad. Se observó que la REAA respondería a estas características, pudiendo considerarla como organizaciones de la revolución molecular.

Se vio cómo se enfrentan distintos mundos de vida a nivel simbólico dentro de la REAA, esto genera algunos conflictos y tensiones pero a la vez los interpela en la lucha de sus opciones y decisiones personales. Sin duda no son espacios que propongan cambios de estructura, ni planteen una revolución macro, el cambio se plantearía en lo alternativo de la

---

cotidianeidad, en la capacidad de generar líneas de fuga a través de la autogestión y autonomía. Por tanto la lucha a nivel subjetivo que se da en los espacios es parte de las luchas moleculares, las que Guattari considera verdaderas fuentes de cambio a un nivel imprevisible. Los cambios se dan a nivel micro en las resistencias cotidianas.

Los espacios estudiados adquieren relevancia si se los considera como parte de los procesos de la revolución molecular.

Los planteos de Nietche (1991) en “Genealogía de la moral”, aportan a la reflexión sobre la revolución molecular a través de las luchas del deseo. En un intento de síntesis entre dicho autor y Deleuze, podríamos decir que la moral es una herramienta que legitima y reproduce lo molar. Si los espacios estudiados viven una alternativa a nivel molecular, cuestionan con sus acciones a la moral que reproduce y legitima lo molar. Se pueden considerar como espacios donde momentáneamente los instintos animales dejan de estar reprimidos. En las fiestas existe una aparente anomia, una trasgresión en lo cotidiano contra el poder moral que reprime los instintos. Son sobre todo espacios donde la moral dominante de la sociedad pierde dominio y emergen libres los instintos. Allí la sexualidad, los vínculos, la expresión, las drogas, el baile, los gritos, se vuelven catárticos liberadores, lo cual convoca cada vez a más jóvenes. Encuentran un espacio donde “ser ellos mismos”, aunque sea por un rato, un espacio donde no sentirse “enfermos” ni por la “mala conciencia” ni por la “moral ascética”. La subjetividad que se construiría dentro de los espacios estudiados sería cuestionadora de la moral. A través de la autogestión los integrantes de los espacios al liberarse de esa moral asumirían la voluntad de poder, cuestionando el orden y el poder a nivel molar y asumiendo el poder molecular.

Desde Boudrillard (1978) las actividades y fiestas generadas en la REAA, planteadas como alternativas se pueden analizar como un simulacro. La “simulación” no tiene una referencia segura de la realidad, diferente a la “representación” de algo real.

“Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir. (...)Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario».”(Boudrillard 1978: 12)

---

Las actividades generadas en los espacios son un escenario donde el público puede simular estar por fuera al CMI, esta simulación permite a quienes concurren actuar creyendo que rompen las reglas, subjetivamente sentirse libres y transgresores, aunque sea sólo un rato en su realidad cotidiana. Lo fascinante es el encuentro con otros, que prolongan ese simulacro, que pretenden vivir en esa alternatividad y lo vuelven real. Aparentemente no hay normas, lo cual no es real, pues hay normas básicas de convivencia y respeto al espacio. Si en la liberación de los instintos el público rompe con reglas del espacio, enseguida encontrará “represores”. El poder teme al simulacro.

“Todo esto es verdadero al mismo tiempo. Es el secreto de un discurso que ya no sólo es ambiguo, como puedan serlo los discursos políticos, sino que revela la imposibilidad de una posición determinada ante el poder y la imposibilidad de una posición determinada ante el discurso. Y esta lógica no pertenece a ningún partido, sino que atraviesa todos los discursos aunque no lo deseen.”(Boudrillard 1978: 38)

Esa simulación que se vuelve real para algunos, se vuelve una trinchera de resistencia, a pesar de estar dentro del sistema, son una máquina de guerra molecular para las subjetividades que luchan contra la institucionalidad y el poder que reduce todo a lógicas arborescentes.

---

## Bibliografía

- Araud, Antonin (1964) *El Teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Arocena, Feipe y Aguiar Sebastián. Editores.(2007) *Multiculturalismo en Uruguay*. Montevideo: Trilce
- Barba, Eugenio (1987) *Mas allá de las islas flotantes*. Traducción editorial la Gaceta. México: Editores Firpo y Dobal.
- Baudrillard (1978) *Cultura y simulacro*. Traducción de Pedro Rovira. Barcelona: Kairos.
- Bayce, Rafael (1991) "Cultura oficial y cultura alternativa" en Achugar, Hugo. *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*. Montevideo: Fesur, Logos
- Bell. D: La industria de la cultura, Modernidad y sociedad de masas: variedad de la experiencia cultural. 1969.
- Benjamín W. (1994) *Discursos interrumpidos*. Planeta Agostini, Barcelona.
- Bidegain Marcela (2007) *Teatro Comunitario Resistencia y transformación social*. Biblioteca de historia del teatro occidental. Buenos Aires: Siglo xx.
- Boudieu, Pierre (1986) *Cosas Dichas*. Barcelona: Editorial Gedisa: Edición 1993
- Boudieu, Pierre (1997) *Razones practicas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2002) *El oficio de sociólogo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Breno, Bringuel (2006) "El lugar también importa. Las diferentes relaciones entre Lula y y el MST", artículo en Revista Nera N°9 del *Núcleo de Estudios, Pesquisas y proyectos de Reforma agraria*". (Departamento de Geografía de la Facultad de Ciencias y Tecnología), Universidad estadual Paulista, Julio- diciembre.
- Breno, Bringuel y Falero, Alfredo (2008) "Redes Transnacionales en America Latina y el desafío de una nueva construcción socio territorial", En español, artículo en CUADERNO CRH 53, Salvador, Universidad de Federal de Bahía, Facultad de Filosofía y ciencias Humanas, mayo- agosto.
- Brook Peter. Cap 6 "El espacio como Herramienta" en *Proyecciones. 40 años de experimentación en el teatro. (1946- 1987)*, Buenos Aires: Librerías Fausto
- Cuche, Denys (1996) *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Traducción de Paula Mohler. Paris: Edit. Claves. Edition Lo de cooverte.
- Deleuze, Gilles y Guatari, Félix (1980) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción José Pedro Vázquez. 6ª edición 2004. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Dominzain, Susana (2009) *Imaginario y consumo cultural en Uruguay*. Segundo informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural, Uruguay. Observatorio Universitario de políticas culturales. Montevideo: UdelaR Ministerio de Educación y Cultura.
- Dubatti, Jorge (2009) *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto Dramático*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- Duvignaud, Jean (1966) *Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*.. México: Fondo de Cultura Económica.
- Filardo, Verónica (2002) comp. *Tribus urbanas en Montevideo*. Uruguay: Trilce.
- Garza Toledo, Enrique y Leyva Gustavo. eds. (2012) *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. Universidad autonomía metropolitana. Fondo de cultura económica.

- 
- Guattari, Felix *Cartografías del Deseo* por Kaminsky Gegorio (1995)
- Holloway, John (2005) *Cambiar el mundo sin tomar el poder* "La realidad material del Anti- poder.", Buenos Aires, Universidad autónoma de Puebla : Ed Herramienta, 2005
- Jameson, Frederic (2002) *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983 - 1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, Frederic y Slavoj Zizek: *Estudios culturales, reflexiones sobre el multiculturalismo*
- Kropotkin (1978) *Lamoral Anarquista*. Barcelona: Júcar
- Lanza, Juan Manuel (2003) "Entretelones: una mirada sociológica a la actividad teatral en Uruguay antes y después de la dictadura militar". Tesis. Montevideo: UDELAR, C.S
- Maffesoli, Michel, (original Frances de 1973): *O Tempo das tribus*. Brasil: Ed. Forense.
- Melucci, Alberto (1999) *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. Los movimientos sociales en la sociedad contemporánea, México: El Colegio de México.
- Morandé, Pedro (1980) "Uso y significado del concepto cultura en las ciencias sociales". Revista de trabajo Social. Sep – Dic. / N° 32 Universidad Católica de Chile: HVMANITAS.
- Nietzsche, Friedrich (2001) *Genealogía de la Moral*. España: Mestas. Edición 2007
- Revilla Blanco, Marisa (1994) "El concepto de movimiento Social: acción, identidad y sentido", artículo y en zona Abierta N° 69, Madrid: Pablo Iglesias.
- País Andrade, Marcela Alejandra: (2006) El centro cultural: Una puerta abierta a la memoria. Cuadernos de Antropología. Social., jul. /dic. 2006, no.24, p.175-188. Este material constituye una versión adaptada del trabajo original presentado en la VII Reunión Antropológica do Mercosul, bajo el título "DE LA CALLE A LOS CENTROS CULTURALES. CONSTRUYENDO NUEVOS ESPACIOS URBANOS.
- País Andrade, Marcela Alejandra (2007) *Nuevos Espacios Culturales Y Los Protagonistas de Siempre*. Revista ESPACIOS, Bs. As. FFYL / UBA. Noviembre.
- Scherer, Warren (2005) " Redes sociales y movimiento en la sociedad de la información" trabajo contenido en la revista nueva sociedad N° 196, Caracas Ed. Nueva Sociedad.
- Stolovich Luis y Lescano, Graciela. (1997) *Impactos económicos y ocupacionales de las actividades culturales: La Cultura da Trabajo*. Uruguay: MEC
- Tarrow, Sidney (2004) *El poder en movimiento*. Ensayo: Los movimientos sociales y la acción colectiva. ED Alianza: Ed 2009.
- Tejerina, Benjamin (1998) *Los movimientos sociales y la acción colectiva* "Los movimientos sociales Transformaciones políticas y cambio cultural", Madrid: Ed. Trotta.
- Valles, Miguel S (1997). *Técnicas Cualitativas de investigación social. Reflexión Metodológica y práctica profesional*. Uruguay: Síntesis Sociología: ed 1999.
- Varley, Julia (2008) *Piedras de agua*. Cuadernos de una actriz del Odín teatro. Perú: San Marcos.
- Vega, Roberto (1986) *El teatro en la comunidad. Instrumento de descolonización cultural*. De la acción a la reflexión. Espacio Editorial. (1993 segunda edición).
- Roger, Mirza (1995) editor. *Situación del Teatro Uruguayo contemporáneo. Tendencias escénicas, el público, la dramaturgia*. Montevideo: La banda Oriental. Instituto Internacional de Teatro, UNESCO sección Uruguay.
- Yáñez, Rubén (1996) *Hoy es siempre todavía*. Montevideo: Cal y Canto.