

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



La función social del teatro y su repercusión en la responsabilidad ética del actor en Latinoamérica a partir de los años 80

Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Teatro presentado por:

*Sol de Maria Nacarino Bardales*

Asesora:

*Pamela Maria Lastres Dammert*

Lima, 2021

## Resumen

¿De qué manera la función social del teatro repercute en la responsabilidad ética del actor en Latinoamérica a partir de los años 80? En un contexto en el que muchos países atravesaron violentas dictaduras que oprimieron toda manifestación artística, el retorno a la democracia significó una fuerte presencia del teatro en la sociedad que expresaba la búsqueda de una nueva identidad nacional. Este escenario genera en el actor una autoconciencia y cambio personal necesarios para que pueda asumir un rol de agente de cambio en su sociedad.

Para ello se relatarán las experiencias de las dictaduras en distintos países latinoamericanos, así como el proceso particular por el que cada uno atravesó al transicionar a una democracia. Asimismo, se explicará la función social que desempeñó el teatro durante ese proceso y la dimensión ética del teatro y del actor en la sociedad. A partir de ello, se analizarán las intersecciones éticas y funcionales entre el trabajo social y el teatro. A continuación, se describirá la función social que el teatro realiza desde entonces para transformar su sociedad y cómo todo lo anterior recae en el actor, generando en él un desarrollo de la autoconciencia para que comprenda y asuma la importancia de su rol como agente de cambio.

## **Abstract**

How does the social function of theatre affect the ethical responsibility of the actor in Latin America since the 1980s? In a context in which many countries went through violent dictatorships that oppressed all artistic manifestations, the return to democracy meant a strong presence of theatre in society that expressed the search for a new national identity. This scenario generates in the actor a self-consciousness and personal change necessary for him to assume a role of agent of change in his society

To this end, the experiences of dictatorships in different Latin American countries will be recounted, as well as the particular process that each one went through when transitioning to a democracy. It will also explain the social role played by theatre during this process and the ethical dimension of theatre and actor in society. From this, the ethical and functional intersections between social work and theatre will be analyzed. The following is a description of the social role that theatre has played since then to transform its society and how all of the above falls on the actor, generating in him a development of self-consciousness so that he understands and assumes the importance of his role as an agent of change.

## **Agradecimientos**

A Dios.

A mi madre, a quien le debo todo.

A mi familia, por el amor, el apoyo y por siempre estar ahí.

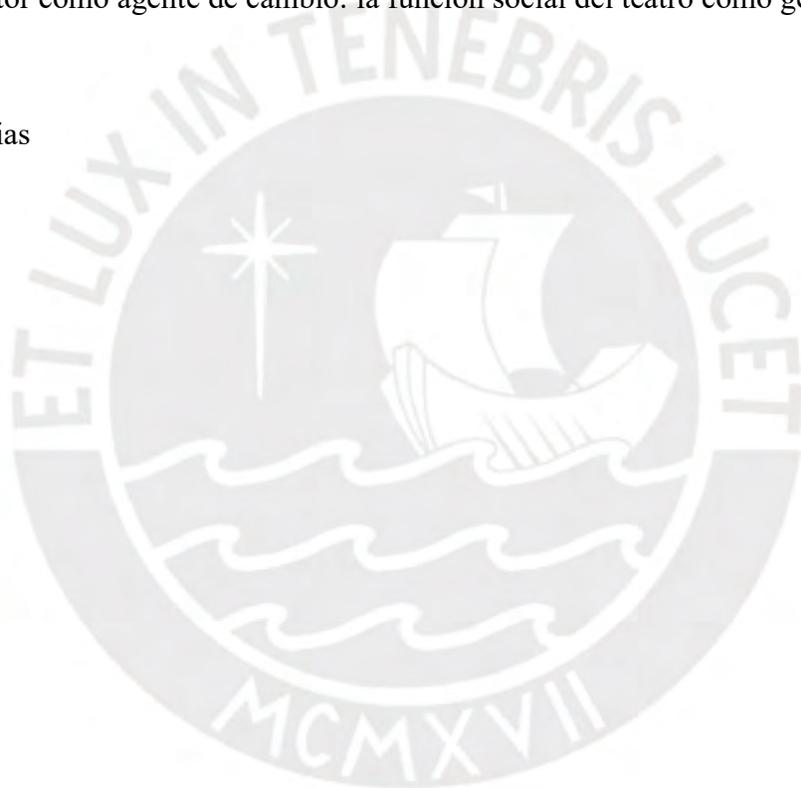
A Pamela Lastres y Gabriel Ynga, por la guía constante.

Y al teatro, por cambiarme la vida.



## Tabla de Contenidos

Resumen	1
Abstract	2
Agradecimientos	3
Introducción	5
Capítulo 1. Teatro post dictadura: La función social del teatro y su repercusión en la responsabilidad ética del actor	8
Capítulo 2 El actor como agente de cambio: la función social del teatro como generador de autoconciencia.	20
Conclusiones	29
Lista de referencias	30



## Introducción

La motivación principal por la cual desarrollo esta investigación surgió en el contexto de la pandemia, en el que se evidenció en mayor medida cuál es la perspectiva que la sociedad peruana tiene sobre el arte, y en específico, sobre el teatro. Me cuestioné por qué somos un sector que es percibido como un lujo y como algo muy lejano, lo que me llevó a la conclusión de que como artistas es vital que entendamos que tenemos una responsabilidad muy grande con nuestra sociedad y su transformación y que aún nos falta mucho para poder emplear todas las riquezas del teatro para contribuir con el bienestar común, sobre todo, de quienes tienen menores oportunidades para presencia y disfrutar de procesos artísticos. Considero que como estudiantes es necesario que comencemos a comprender que nuestro arte también posee una dimensión transformadora y que no sirve de mucho si nos involucramos en distintos proyectos escénicos sin una autoconsciencia sobre cómo ello nos transforma también a nosotros.

Para analizar esta problemática, la presente investigación aborda la función social del teatro a partir de los años 80 en el que adquirió un compromiso consciente con su sociedad y de qué manera esto repercute en la responsabilidad ética del actor en Latinoamérica. Considero muy relevante este tema ya que no se puede seguir perpetuando la idea de que el teatro sólo está dirigido hacia las élites, sobre todo en nuestro país tan diverso y tan centralizado es nuestra labor como artistas escénicos contribuir con el acercamiento del arte hacia la mayor cantidad de personas como sea posible, ya que a nadie debería negársele el poder disfrutar de las distintas expresiones culturales y, en específico, de las representaciones teatrales.

El objetivo principal por el que se realiza esta investigación consiste en demostrar que la función social del teatro repercute en la responsabilidad ética del actor en Latinoamérica a partir de los años 80 debido a que genera en él una autoconsciencia y cambio personal necesarios para que, posteriormente, asuma un rol de agente de cambio en su sociedad. Por su parte, el primer objetivo específico de este trabajo es analizar la función social del teatro como generador de autoconsciencia y el rol de agente de cambio en la sociedad que el actor asume. Por otra parte, el segundo objetivo específico busca explicar de qué manera la función social del teatro en Latinoamérica, a partir de los años 80, repercute en la responsabilidad ética del actor.

En el primer capítulo se hablará sobre el contexto de los períodos dictatoriales que se implementaron en muchos de los países de Latinoamérica entre los años setenta y ochenta y todo lo que significó, muertes, desapariciones, represión, exilio, etc. Asimismo, se definirán los conceptos de dictadura y democracia. Después se abordará el proceso hacia la democracia y cómo es que se vivenció en cada país. De igual manera, se hablará sobre la función social que el teatro cumplió en esos tiempos y la gran presencia que adquirió en la sociedad tras muchos años de opresión. Finalmente se desarrollará la idea del bien común de Aristóteles y, a partir de ello, se analizará cuál es el rol ético del teatro y de los actores frente a su sociedad.

En el siguiente capítulo se explicarán las intersecciones y similitudes entre el teatro y el trabajo social, en las que ambos apuntan a contribuir con el desarrollo de la comunidad y, por ende, con la búsqueda del bien común. Asimismo, se describirá la importancia que el teatro ha desarrollado en la sociedad con mayor énfasis desde el retorno a la democracia y su objetivo por transformar distintas esferas de la sociedad. Finalmente, se analizará cómo es que todo lo anterior genera en el

actor un trabajo de la autoconciencia para, posteriormente, poder convertirse en un agente de cambio social.



## **Capítulo 1. Teatro post dictadura: La función social del teatro y su repercusión en la responsabilidad ética del actor**

Para poder comprender lo que significó hacer teatro y, en general, hacer arte en Latinoamérica durante el retorno a un régimen democrático, es necesario abarcar el contexto previo en el que se vivenció un período dictatorial, que oprimió toda forma de manifestación artística, así como delimitar los conceptos con los que se trabajará, con el fin de garantizar un mayor dominio y entendimiento sobre la presente investigación.

Lerner (1985) sostiene que a mediados de los ochenta América Latina y muchos otros países capitalistas experimentaron una de las mayores inestabilidades económicas que se hayan podido vivenciar. Razón por la cual ese fue un período en el que la pobreza se incrementó a tal nivel que, con el fin de buscar soluciones a esta problemática, se recurrió a la violencia y a medios extremistas. Es por ello que, en muchos países latinoamericanos, la respuesta más lógica que se pudo encontrar fue la implementación de dictaduras militares como el sistema más adecuado. Sin embargo, se demostró su ineptitud rápidamente, ya que no consiguieron resolver la crisis económica ni los conflictos internos que se generaron. Debido a esto, la persecución por un ideal democrático, como aquel sistema de gobierno necesario para comenzar a resolver aquellas dificultades, se hacía cada vez más latente.

Surge entonces la interrogante de por qué la pobreza se acentuó de tal manera que se buscara darle fin incluso a través de acciones violentas como las que se dieron. Para dar explicación a este suceso, Bozo (2014) se remite a la década de los cuarenta, en la que aconteció una notoria

migración de los campesinos hacia la ciudad, lo cual desembocó en el surgimiento de comunidades marginadas que se asentaron en las afueras de las ciudades. Por ende, en el período dictatorial son esas mismas comunidades tan vulnerables las que experimentaron, con mayor énfasis, las consecuencias de la crisis económica, debido a los recortes de presupuesto estatal y de un preocupante escenario laboral entre los setentas y ochentas.

Se está haciendo mención de los procesos dictatoriales que se implementaron, por lo que es indispensable definir a qué se refiere esto. Para ello, Peña (2009) explica de forma puntual y minuciosa que el concepto de dictadura ha evolucionado a lo largo de la historia. Su forma de establecerse en una sociedad, así como su prolongación en ella, varía, ya que puede darse de forma legal o ilegal. De igual manera, y algo que no suele ser muy conocido, es que una dictadura también puede ser beneficiosa y no sólo perjudicial, así como tolerante o tiránica. Sin embargo, no se puede negar que su tendencia a lo largo de la historia se caracteriza por la tiranía y lo maléfico de su actuar.

En el caso de Latinoamérica, según Carral (2012), las dictaduras por las que diversos países atravesaron a partir de los años setenta fueron muy violentas, lo que significó una experiencia traumática a la que estos países continúan enfrentándose y que se ha incorporado en su memoria e identidad nacional. En algunos países como Uruguay la dictadura se llevó a cabo de forma ilícita, desde el año 1973 hasta 1985, y golpeó fuertemente a la sociedad. Las estrategias terroristas, implementadas por ese régimen, consistían en el exilio, desapariciones en masas, encarcelamientos y, sobre todo, la propagación del miedo.

De forma similar, en Argentina, en 1976, se produjo el golpe militar que destituyó del poder a Isabel Perón e impuso el terrorismo de Estado que prohibió cualquier manifestación pública, como en el caso del teatro callejero (Carreira, 1994).

Ante este escenario tan crítico, los artistas eran considerados una amenaza para los regímenes dictatoriales, ya que significaban una potente fuente de resistencia, por lo que el sector cultural fue el que más padeció de una fuerte censura, así como de persecuciones a causa de sus ideales, de encarcelamiento, de torturas y en algunos casos, la autocensura por parte de organismos culturales que instauraron previamente frente al panorama dictatorial que se instalaría (Carral, 2012).

En el contexto peruano, fueron varias las estrategias que buscaban reprimir las manifestaciones artísticas de resistencia y oposición. Una de ellas, que se presentaba en repetidas ocasiones, era el corte del servicio de agua de grandes fuentes para así impedir que se lleve cabo la acción escénica del “lavado de banderas”. Sin embargo, gracias a la participación social de vecinos de aquellos sectores, es que el agua conseguía llegar, ya sea en recipientes como botellas o hasta en bolsas. Asimismo, la banda de los grupos militares tocaba de forma ruidosa para reprimir las protestas de la gente, pero los ciudadanos de forma ingeniosa modificaron sus arengas al ritmo de las melodías de los opresores. Debido a la violencia que, como se mencionó, caracteriza a una dictadura, también se emplearon métodos más abruptos para frenar los actos de lavado y se destruyeron los cordeles en los que se tendían las banderas. Ante esta situación, los manifestantes entonaban el himno nacional como un signo de resistencia y utilizaban sus propios cuerpos como tendales (Buntix, 2006).

En el caso de Chile y su proceso en pro de retornar a la democracia se identifican dos planos, uno social y otro mundial. El social, por una parte, busca implementar todos los mecanismos que estén a su alcance para hacerle frente a la dictadura, comprometiéndose con un papel sociopolítico en el que el teatro actúa como un medio de resistencia. El personal, que, por otra parte, se refiere a las posiciones e ideologías individuales que coincidían en el anhelo por darle fin al régimen dictatorial (Bozo, 2014).

En Latinoamérica no era factible continuar con el modelo de una dictadura militar ya que, entre otros factores, se instauró una latente represión social a los movimientos populares. Por ello, el modelo por el que estos países lucharon fue por el de la democracia, ya que, ante las dictaduras, y sobre todo las militares, es lógicamente la opción opuesta en base a lo que representa. Un gobierno democrático, por ejemplo, se caracteriza por garantizar el diálogo, la apertura política y por respetar la libertad de expresión, que significa justo lo contrario al accionar de los gobiernos dictatoriales, que se basan en la opresión, imposiciones arbitrarias y libertades limitadas. Por ello, fue necesario un proceso político con el que la ciudadanía se comprometiera, ya que se evidenció que fueron las fuerzas colectivas organizadas las que lucharon en conjunto y sirvieron como detonante para instalar un nuevo régimen democrático que, de forma individual, no se podría haber conseguido (Lerner, 1985).

Es a partir de la década de los ochenta cuando diversos países en Latinoamérica retornaron a un régimen democrático. El primer país en América Latina en atravesar ese proceso y terminar con la dictadura militar fue Argentina. Debido a esto, tuvo que descubrir en el camino todo lo que ese proceso abarcaba ya que no podía guiarse de las experiencias de otros países. La perspectiva

que se tenía sobre los derechos humanos, por ejemplo, era aún muy optimista y se apoyaba en premisas éticas. Por el contrario, y como respuesta natural, fueron los otros países los que tomaron como ejemplo la transición de Argentina, que se posicionó como un modelo para el continente como para el resto del mundo (Carral, 2012).

En el caso del Perú, lo que contribuyó a que la población coincidiera en la búsqueda de un régimen democrático legal fue la unión que se generó en contra del accionar del grupo terrorista Sendero Luminoso, que asesinaba a personas indefensas como parte de su estrategia para llegar al poder. Es importante enfatizar en cómo desde ese período el Estado no se comprometía con la realidad del país ni encabezaba un movimiento para el cambio, sino que debía ser la sociedad la que exigiera y demandara, por medio de protestas, un retorno al modelo democrático. Por su parte, en Colombia, fue la sublevación de izquierda la que impulsó a que el mismo Estado respaldara la transición hacia un gobierno democrático, lo que significaba también una estrategia para generar un consenso entre los grupos adversarios. En el caso de México, el cambio de régimen se dio de forma diferente a otros países, puesto que no se presentó en respuesta a tragedias de la misma dimensión. Sin embargo, esta transición sí se llevó a cabo también con el objetivo de frenar algunas agrupaciones radicales como el denominado “1968” u otros colectivos insurgentes que, sobre todo, se manifestaban en el sur del país (Lerner, 1985).

Tal y como Blas y Contreras (2015) afirman, no se puede llevar a cabo ningún acontecimiento de transformación artístico ni social si no se genera un involucramiento y conciencia sobre su propio contexto. Por ello, cabe resaltar que derrocar a una dictadura no consiste en ejecutar un único e ingenioso paso, por el contrario, implica llevar a cabo una serie de pasos determinantes

que muy lentamente permiten construir consensos democráticos para cada rubro de la sociedad. Uno de estos rubros es el cultural, en el que el derrocamiento ideológico dictatorial es tan importante como en el rubro político o económico. Es un hecho que al concluir el gobierno de facto no se eliminan automáticamente todas aquellas tradiciones y costumbres autoritarias que lo caracterizan y refuerzan, por el contrario, es necesario luchar lentamente por erradicar y transformar aquellos hábitos culturales para generar un despertar en la conciencia, tanto individual como social, y así buscar la construcción conjunta de una sociedad nueva (Buntinx, 2006).

Para ello fue vital el contrarrestar sus posiciones e ideologías, lo que era muy complejo debido a los extremos tan marcados que correspondían a un contexto politizado como ese. Sin embargo, un fenómeno interesante de observar y analizar es la creación de espacios que se generaban, como otro tipo de respuesta ante un ambiente de opresión y agresividad constante, entre los artistas, quienes se concentraban en trabajar a partir de sus ideas en común antes que de sus desacuerdos o preferencias políticas (Carral, 2012).

Incluso después de haber retomado la gobernabilidad democrática, cada país afrontó los rezagos de las dictaduras de distintas maneras. Por un lado, en Argentina significó un viaje introspectivo como nación para identificar de forma crítica las causas y, sobre todo, las consecuencias con las que se tuvo que lidiar durante muchos años (Lerner, 1985). Por otro lado, en el caso de Uruguay, la dictadura significó y aún significa un gran trauma nacional que debilitó su identidad como país y que actualmente revela una especie de olvido, no hubo un trabajo de memoria tan potente como en otros países (Carral, 2012).

En Argentina, después de la dictadura que duró siete años, se instauró una actividad callejera muy potente, sobre todo, los primeros siete años del nuevo régimen. Esto se debe a que, tras haber prohibido durante mucho tiempo todo tipo de manifestación política y cultural, diversas producciones teatrales callejeras incrementaron notablemente, tomando así los espacios antes censurados para llenarlos de vida y evidenciando el compromiso ético que los actores asumían con su sociedad. Se percibía una sensación de libertad y compromiso por parte de los sectores artísticos que asumieron la tarea de acompañar a la sociedad en busca de una identidad nueva, producto de la democracia (Carreira, 1994).

En Guatemala, el teatro se presentó como una herramienta dotada de una gran responsabilidad social y político. A partir de la década de los noventa, tras el fin de la dictadura, las negociaciones por la paz y el surgimiento de la democracia, se crearon colectivos teatrales que se caracterizan por abordar distintas problemáticas sociales, como las consecuencias que trajo consigo el conflicto armado interno, las dificultades de los sectores vulnerables y diversos temas tabú, que anteriormente no se tomaban en cuenta, comenzaron a llevarse a escena, permitiendo así visibilizar a las poblaciones más olvidadas (Castillo, 2018).

Según Carreira (1994), algo muy similar sucedió en Argentina, ya que el teatro callejero poseía una notable particularidad, correspondiente a lo que se había atravesado como país, y es que resaltaban las expresiones teatrales con pretensiones de transformación social. Aquellas expresiones habrían tenido la influencia de Augusto Boal y, en general, de las propuestas de teatro latinoamericano que promovían una responsabilidad política y apuntaban a una línea de teatro más popular. Era usual que los grupos teatrales en Argentina abordaran temas relacionados al

terrorismo como una manera de denuncia ante todo lo que tuvieron que atravesar como país durante ese período. Es importante resaltar que estos espectáculos, en gran medida, también buscaban generar espacios para una reflexión conjunta, como sociedad, en cuanto a su obligación y compromiso por evitar futuras dictaduras.

Un ejemplo muy concreto sobre la función social del teatro post dictadura en el Perú se puede identificar en el trabajo conjunto que se realizó entre artistas, pobladores y parientes de las personas desaparecidas y asesinadas que cosieron una bandera peruana grande que carecía de color, simbolizando el duelo que después de veinte años aún no se había superado. La bandera estaba hecha de las propias prendas, negras o blancas, de la gente. Esta acción performática presentaba dos dimensiones, la primera y más superficial, era el hecho en sí de unir dichas prendas y ejecutar el acto de coser; la segunda lectura recae en la intervención e involucramiento ciudadano que representa el vínculo existente entre todas aquellas intenciones entrelazadas por una nación democrática como el objetivo en común (Buntix, 2006).

Esta última acción performática es, en resumen, la imagen que representa todo el proceso que significó la transición hacia la democracia en estos países latinoamericanos, todos trabajando en conjunto para alcanzar un ideal que suponía una vida mejor, un bien común para todos que, si bien no erradicaba las diferencias sociales, económicas y culturales que siempre benefician más a unos que a otros, buscaba elevar la calidad de vida y la democracia era el primer paso para conseguirlo.

Sin embargo, a qué se hace alusión cuando se habla del bien común, por qué el teatro se involucró en dicho proceso con la convicción, interés y compromiso con que lo hizo. Para poder

responder a estas y otras interrogantes que a su vez se desprenden de ellas, se recurre a Aristóteles (1985) y al desarrollo de su concepción sobre la ética y el bien. En el libro I de la *Ética a Nicómaco* aborda la idea de que en la política siempre estará presente la ética. Para Aristóteles es necesario entender cuál es el bien de lo que hacemos, a qué ciencia responde la idea de conseguir dicho bien teniendo en cuenta que la facultad de la que parten todas las ciencias, que son indispensables en la ciudad, es la que, por ende, tiene una superioridad mayor a todas, o sea, la política. Por lo tanto, el fin de la política significa el fin de todas las facultades, ya que esta se sirve de ellas, por lo que apuntar al máximo fin que la política representa es, en consecuencia, apuntar al fin del ser humano en sí.

Ahora, para poder comprender en mayor medida lo que Aristóteles menciona, cabe cuestionarse a qué se refiere cuando habla del bien, cómo se concibe esa idea del bien. En primer lugar, es necesario enfatizar en la diferencia que establece sobre los modos del bien: los bienes útiles, que se dan en la búsqueda de otros, y los que se dan por sí mismos. Es el último modo de bien en el que se centra esta investigación, el bien del hombre que es un fin en sí mismo. Aristóteles concibe que la idea del bien puede depender de cada actividad, el bien puede representar la causa por la que se hacen otras cosas, como también, en el caso de una acción, el bien puede representar el fin. No todos los bienes poseen el mismo nivel de perfección y suficiencia, de hecho, el bien que sea más perfecto es el que se apunta a conseguir y ese es el fin del ser humano en sí: la eudaimonía.

Para llegar a esa conclusión, en el libro I *Ética a Nicómaco* se cuestiona cuál es el bien del ser humano. En un inicio se podría pensar que, dependiendo de la función o actividad que el individuo realice, el bien consiste en aquel acto en sí. Sin embargo, lo que se busca es un bien propio,

específico, ni siquiera se podría hablar del vivir como aquel bien, ya que otros seres vivos, como las plantas, también lo cumplen. Entonces entra a tallar la razón, que es singular del ser humano, y al percibirla desde un lugar activo, Aristóteles (1985) concibe el bien del individuo como aquella actividad del alma que es guiada por la razón, concluye que cierta forma de vida es a la que se apunta conseguir por sí misma y no por otras cosas. No solo vivir, sino vivir bien, eso es pues lo que se da a entender por eudaimonía.

Tal y como Raball y Vidal (2017) afirman, la concepción del bien que plantea Aristóteles es a dónde tiende cierta actividad, aquello a lo que apunta, que es perfecto en sí, ¿cuál sería el bien del teatro? Cabe resaltar que el teatro, y en general el arte, no es una acción que cuente con un fin práctico inmediato, como en el caso de la arquitectura, cuyo fin sería hallar la mejor manera para repartir un espacio determinado. Se podría, entonces, deducir que el bien del teatro se encuentra en el propio quehacer teatral, ya que es singular y específico, que solo el teatro puede conseguir. Como el filósofo teatral Mauricio Kartun menciona, el teatro es un acontecimiento artístico que se distingue de otros a partir de sus componentes particulares que tejen subjetividades propias de su hacer: el teatro “teatra”(Dubatti, 2010).

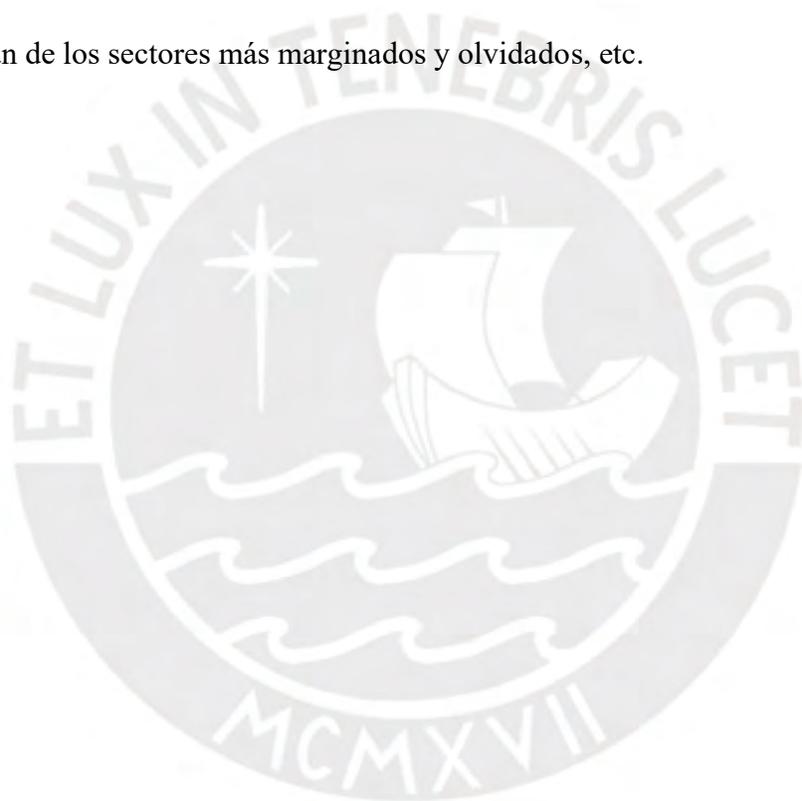
Sin embargo, para continuar con la línea de pensamiento que Aristóteles plantea, no basta con realizar la acción teatral en sí, sino que depende mucho de quien realice esa acción. Por ende, si el buen vivir es el bien del buen hombre, entonces el bien del teatro vendría a ser el buen quehacer teatral, que le correspondería al buen actor o actriz. Y para desarrollar con mayor profundidad esta idea se relacionará el teatro con el fin máximo que Aristóteles concibe como la política.

Para Blas y Contreras (2015) es necesario rescatar el carácter político del teatro, aquel que lo sitúa como la respuesta ante un proceso de transformación social, el quehacer teatral debe ser constitucional, pues se debe rescatar ante todo la participación en conjunto, en grupo. Hacer teatro, entonces, significa también hacer política. En ese caso, para que un proceso como el que se vivió en América Latina a partir de los ochenta se lleve a cabo, fue vital que la transformación no sea solo gubernamental, esto implica también una transformación en la forma de pensar, de vivir, de hacer teatro y, por ende, de hacer política.

Partiendo de esta concepción sobre el teatro y en pro de comprender el por qué su presencia fue tal en un proceso de cambio de esa magnitud e importancia, es necesario rescatar el fin máximo de la política que plantea Aristóteles (1985) quien afirma que, si bien el fin del ser humano y el de la ciudad es el mismo –la eudaimonía–, priorizar el bien de la ciudad ante el bien del individuo es mucho más grande y perfecto, ya que se suele desear el bien de una persona, pero buscar alcanzar el bien para el pueblo es mucho más importante y hermoso.

En consecuencia, el bien del individuo es el buen vivir, pero aquel bien aún más perfecto y que incluye de por sí el bien individual, es la política, cuyo bien sería el buen vivir en comunidad, es decir, que cada integrante de la sociedad pueda alcanzar la eudaimonía personal para conseguir una eudaimonía en conjunto. A partir de ello se puede afirmar que el bien del teatro apunta a construir ese buen vivir en comunidad, y es ahí donde reside la responsabilidad ética del buen actor y actriz en su sociedad, donde llevar a cabo su quehacer teatral de la mejor manera, significa la búsqueda por alcanzar aquel bien común perfecto y suficiente en sí mismo.

Resumiendo, ante el panorama desolador que las dictaduras significaron, el teatro adquirió con mayor conciencia, un rol de compromiso con su sociedad durante el retorno de la democracia; las reparaciones simbólicas, las puestas en escena que abordaban temáticas enfocadas en los problemas sociales y las distintas acciones escénicas que se llevaban a cabo, todas apuntaban, siguiendo la línea que plantea Aristóteles, a conseguir un bien común que, en este caso, se expresaba en la búsqueda de la justicia social, en el trabajo de la memoria e identidad como nación, en la visibilización de los sectores más marginados y olvidados, etc.



## **Capítulo 2 El actor como agente de cambio: la función social del teatro como generador de autoconciencia**

Retomando la idea del bien común, a continuación, se abordará el trabajo social, ya que es una forma muy concreta de trasladar la idea de alcanzar el buen vivir hacia el plano profesional, cuyos objetivos prácticos colindan con esta concepción aristotélica, y presenta, además, puntos de intersección con el campo teatral. De esta manera, se busca trazar un camino tangible que le permita a los actores de teatro concebir acciones más claras y realistas para poner en práctica la idea del buen vivir. Para ello, es necesario precisar a qué se alude cuando se habla del trabajo social. Según Barranco, es una disciplina cuyo objetivo consiste en “investigar y trabajar para contribuir a que las personas, familia, el conjunto de la comunidad y la sociedad puedan tener mejor calidad de vida y desarrollo humano” (2009, p.133).

Por su parte, Vieites (2016) afirma que ese trabajo sólo se ejecutará de la mejor manera cuando se comprenda que el hablar de bienestar no se limita a atender las carencias fisiológicas o materiales, sino que es necesario también centrarse en la falta de interacción con expresiones culturales y artísticas, ya que eso influye definitivamente en una mejor o peor calidad de vida. Este es uno de los puntos que se puede identificar en común con el teatro, ya que ambos trabajan por impulsar estrategias para que las representaciones artísticas lleguen a aquellas zonas alejadas que carecen de actividades culturales, para que así todo individuo pueda gozar de su derecho a observarlas y experimentarlas.

En la esfera cultural, el papel que debe asumir el trabajador social recae en ser un agente que promueva e impulse la movilización popular en la cultura. Thumala (1972) recalca que la labor del arte deberá estar orientada, a un nivel súper estructural, a romper las cadenas impuestas por distintas cuestiones ideológicas y culturales y a servir como pieza clave en el proceso de transformación de la realidad.

Otra de las intersecciones que se puede encontrar entre ambas disciplinas, tal y como expresa Vieites (2016), es que ambas significan una actividad colectiva enrumada por la perspectiva conjunta de las personas creadoras, de quienes muestran su trabajo y de aquellos que se sitúan frente a él para contemplarlo. Así mismo, no se debe olvidar la dimensión social, también mencionado por Motos (2015), la cual representa un rol a ejercer en la esfera pública.

Thumala (1972) manifiesta que los trabajadores sociales lógicamente se encuentran al servicio de la clase trabajadora y que, por ello, su función principal debe apuntar a defender sus inquietudes, para lo cual, es necesario que se fomenten y ejecuten acciones que apunten a desarrollar la concientización sobre la propia realidad. Este viene a ser otro punto de encuentro con lo que el teatro busca en la sociedad, tal y como Jiménez (2016) menciona, es por medio del teatro que los individuos pueden encontrar un espacio que les permita percibir de una forma más consciente la realidad por la que atraviesan.

A partir de los distintos puntos de intersección entre el trabajo social y el teatro, se evidencia que ambos persiguen el ideal de una sociedad mejor, si bien no es el único fin del teatro, es una de las características más importantes que se encuentran en su hacer. Por ello, ahora que se puede

comprender con mayor profundidad la dimensión social del teatro, se lo abordará a continuación, como un medio de transformación social que se ha mantenido e incluso, enfatizado, desde que se dio lugar al retorno de la democracia, ya que aquel involucramiento y sentido de visibilización de las problemáticas sociales que el teatro busca reflejar, continúa presente.

Que el bien del teatro tenga una estrecha relación con la comunidad es totalmente coherente, ya que, como afirma Thumala (1972), el teatro es un arte social que, por naturaleza, se dirige a una comunidad, por lo tanto, asume una responsabilidad muy importante con la sociedad debido a la potente fuerza motivacional que posee al ser representado frente a un público diverso. Sin embargo, es necesario resaltar que no todo tipo de teatro prioriza esta función social y, por ende, no todos apuntan a conseguir el bien común en la misma medida. El teatro comercial, por ejemplo, aunque sus perspectivas comienzan a ampliarse y a complejizarse, suele ser asociado con un quehacer cuyo fin es netamente mercantil (Lifschitz, 2016). El teatro del absurdo, por otra parte, surgió con el objetivo de conservar a la sociedad tal y como se encontraba, sin generar ningún tipo de alteración y su fin consistía en entretener a los espectadores y desviar así su atención frente a iniciativas de transformación social (Jiménez, 2016). Es por ello que, cuando en la presente investigación se habla del teatro y su búsqueda por alcanzar el bien común, se centra en aquellas corrientes teatrales cuya concepción prioriza la repercusión y responsabilidad que ejercen en la sociedad.

Es, entonces, como se pueden identificar algunas categorías teatrales, que adquirieron mayor auge en el siglo XX, en las que la función social es el fin principal que se busca conseguir,

para de esta manera poder “reconstruir tanto el sujeto receptor como el sujeto creador en comunidades y colectivos” (Vieites, 2016, p. 25).

La primera categoría en la que se centra esta investigación es en el teatro que busca el desarrollo personal, el empoderamiento individual y el aumento de la autoestima (Hernández, 2017). Este tipo de teatro busca impulsar las aptitudes creativas de las personas mediante métodos de manifestaciones corporales, vocales y gestuales, así como recurrir a otras disciplinas escénicas como la danza o la música, para conseguir su objetivo (Vieites, 2016).

Una de las figuras más representativas de esta categoría teatral es Augusto Boal, con el Teatro del Oprimido, quien junto a Antonin Artaud, Bertolt Brecht, entre otros, desarrolló una perspectiva teórica – práctica cuya relevancia se prolonga hasta la actualidad y que tenía como premisa que el ciudadano no es aquel que vive en sociedad, sino aquel que la transforma (Motos, 2009).

El Teatro del Oprimido propone emplear técnicas teatrales como una herramienta eficiente que le permita a las personas involucradas, que no suelen ser actores, a desarrollar consciencia sobre los problemas de opresión social e individual recurrentes que deben afrontar, así como la búsqueda de alternativas de solución a estas. Se apunta a que quienes presencien y vivencien esta forma teatral se vean transformados, para que así cambien su pasividad por un accionar activo que los impulse a reflexionar sobre las relaciones de poder opresor – oprimido como también sobre su pasado, para poder así enmendar su presente y, en base a ello, construir su futuro (Motos, 2009).

La otra categoría en la que centra esta investigación es el denominado Teatro popular. Para comprender su definición no se lo puede desligar de lo colectivo, de la comunidad, es el teatro que

le pertenece al pueblo, aquel medio de expresión que parte de él y que también apunta hacia él. El término popular denota lo accesible que es para la mayoría de las personas, quienes incrementan su bagaje cultural al poder expresarse mediante esta forma teatral (Thumala, 1972).

Por su parte, Méndez y Torres (1995), conciben al teatro popular como aquel en el que los espectadores no son solo un fin sino también un medio para reflejar su realidad, tradiciones y adversidades, una forma de expresión inseparable de una sociedad determinada.

Para comprender más a fondo este tipo de teatro es necesario entender la cultura de lo popular en sí, la cual es una respuesta ante la tensión constante en la que se encuentran un determinado sector social y el poder. Es así como el teatro popular asume una labor de expresión popular ligada a la identidad de aquellos grupos invisibilizados de la sociedad. Esta forma teatral se relaciona entonces con las expresiones ideológicas de las comunidades marginadas y socialmente vulneradas, la cual se manifiesta como una vía política que se compromete con la idiosincrasia popular (Bozo, 2014).

Es así como, para Thumala (1972), el teatro debe estar orientado al pueblo, a las mayorías y no a las élites, debe dejar de representar a una minoría que a lo largo de la historia ha gozado de los placeres culturales de los que privan a los demás y gracias al teatro popular los sectores populares pueden saciar sus necesidades creativas, así como el desarrollo de una postura crítica a partir de la expresión de sus propios problemas, para poder así construir alternativas de solución.

Es a partir de estas corrientes o categorías teatrales que, a finales del siglo XIX, el teatro inicia su orientación hacia la transformación social tomando en cuenta aquello que a la comunidad más

le interesaba y necesitaba, así como también se fomentaba el respeto a los anhelos personales, desencadenando de esta manera el camino hacia la revolución. Desde entonces, el teatro adquirió con mayor fuerza una labor de lucha social hasta la concepción del teatro obrero, que pretendía construir tipos de sociedades más equitativas, inclusivas y justas, y así llevar a cabo la transformación de la sociedad, el principal fin al que apunta este tipo de teatro (Jiménez, 2016).

El teatro, entonces, es también una evidencia de la resistencia y lucha de diversos grupos que buscaban transformar su sociedad por otra que no haga distinciones entre sectores sociales y que, por el contrario, refleja un sistema más justo con todos los ciudadanos (Jiménez, 2016).

Para hablar, entonces, del teatro de intervención social, se recurre a Motos (2015) quien aborda una forma de quehacer teatral al que denomina teatro aplicado. Este término es empleado para referirse al uso que se le da al teatro en otros ambientes y con fines distintos del convencional, tuvo sus inicios en el sector anglosajón, en donde empieza a utilizarse desde los años ochenta. Esta expresión teatral se diferencia claramente entre las demás debido a que se enfoca no solo en comunicar una idea, un reclamo, una crítica, un mensaje que, además, posee un formato estéticamente mejor diseñado. Su intención, básicamente, implica trabajar por y/o para la comunidad, para ayudar a personas o a colectivos, ya sean sociedades u organizaciones, cuya dimensión personal o social se haya visto afectada con carencias, por lo que se vive con privaciones y terminan resultando en diversas formas de insatisfacción, exclusión, marginación, discriminación u opresión. Eso es lo que el autor resalta, que no es un teatro en su forma pura y más conocida, sino que realmente es un teatro aplicado. En el contexto en el cual nos

desenvolvemos, este concepto comienza a servir como objeto de estudio, por lo que existen ya algunas publicaciones al respecto.

En la misma línea, en la Universidad de Sevilla se realizó un estudio en el cual se determinaría si la pedagogía teatral puede ser empleada como un recurso didáctico que facilite el conocimiento de temas ligados al pasado y la educación. Este estudio fue llevado a cabo por estudiantes que pertenecían a la asignatura denominada Historia de la Educación Contemporánea y los resultados obtenidos incluían una experiencia de aprendizaje más lúdica, enriquecedora, con mayor participación, muy dinámica. Por ende, Ascue (2020) concluye que una asignatura muchas veces concebida como tediosa o aburrida, puede disfrutarse y resultar atractiva a los estudiantes con la inclusión de la pedagogía teatral.

Se evidencia, entonces, que el quehacer teatral posee diversos beneficios para el desarrollo personal de los individuos. Es una práctica que promueve la consciencia, de quien lo experimenta, en cuanto a sí mismo, a su realidad y las adversidades que debe afrontar, y sobre todo a los diversos modos que puede hallar para resolver dichos problemas. Augusto Boal manifestaba, en cuanto a la capacidad de autoconciencia que genera el teatro, que el ser humano al mirarse, entiende dónde está, descubre dónde no e imagina dónde podría estar (Jiménez, 2016).

Según Méndez, N. & Torales, A. (2016), el teatro le brinda el poder de autoconocimiento a la sociedad y a quienes lo practican directamente, como a dramaturgos, actores y directores, ya que adquieren una concepción en cuanto a su realidad particular, puesto que no pueden representar

algo que no conocen o no han visto. Lo cual devela la importancia del teatro no solo a un nivel individual, sino también social, estimulando las habilidades creadoras y críticas.

En el teatro que promovía Artaud, por ejemplo, que se mantiene en aquella línea que prioriza la función social, se espera que los actores y actrices encuentren una transformación personal real que trabaje de la mano con la autoconciencia en cuanto a la propia realidad, que suceda desde la experiencia, para recién después promover una transformación social (Alvarado y Álvarez, 2015).

Retomando lo expuesto en el capítulo anterior, si el teatro que se aborda en la presente investigación, cuya función social es el eje principal y la transformación de la sociedad su principal objetivo, tiene como fin el bien común, por ende, el actor de este tipo de teatro debe asumir un rol de agente de cambio fundamental que lo resignifique como un individuo más que trabaja por su sociedad y así poder romper con aquellas perspectivas relacionadas a lo bohemio e indiferente con las que se suele asociar a los actores (Bozo, 2014).

En síntesis, en este capítulo se ha analizado la relación entre el teatro y el trabajo social, evidenciando que la promoción y trabajo por el bienestar de la sociedad es el bien común al que apuntan. Asimismo, al analizar al teatro, ahora de forma individual, se ha identificado las dos categorías teatrales con las que se trabaja en esta investigación, que se conciben como estrechamente involucrado con la sociedad. A partir de ellas, se ha reconocido que en la actualidad, el teatro cumple una labor de transformación muy importante, lo cual, casi inevitablemente, obliga a los actores y actrices que practican este tipo de teatro tan vinculado con su función social, a generar consciencia sobre su contexto y sobre sí mismos, para de esta manera evaluar de forma

crítica qué es lo que hace falta como país, como ciudad, como región, lo que a su vez, lo impulsa a tomar el rol de un agente social que busca transformar y mejorar su comunidad.



## Conclusiones

- La función social del teatro repercute en la responsabilidad ética del actor en Latinoamérica a partir de los años 80 debido a que genera en él una autoconsciencia y cambio personal necesarios para que, posteriormente, asuma un rol de agente de cambio en su sociedad.
- Es partir de la represión que significaron las dictaduras y la necesidad por el retorno a la democracia que se explica la repercusión social que tuvo el teatro, así como el desarrollo de la responsabilidad ética del actor con su sociedad, (p.14 párrafo 1)
- La responsabilidad ética del actor reside en su búsqueda por el buen vivir de la comunidad (p.15 párrafo 1)
- El principal punto en común entre el teatro y el trabajo social radica en la importancia del arte para promover el bienestar (p. 20 párrafo 2)
- Se demuestra que la función social del teatro como generador de autoconsciencia en el actor para que asuma un rol de agente de cambio en su sociedad (p. 27 párrafo 2)

## Lista de referencias

- Aristóteles (1985) *Ética a Nicómaco*. Madrid: Gredos; libro I (pp. 129-157)
- Alvarado, G. & Alvarez, I. (2015). La praxis teatral como proceso político: Una aproximación antropológica. *Ankulegi: gizarte antropologia aldizkaria= revista de antropología social*, (19), 97-110.
- Barranco, C. (2009). Trabajo social, calidad de vida y estrategias resilientes. *Portularia*, 9(2), 133-145. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1610/161013165009.pdf>
- Blas, A., & Contreras, A. (2015). Hacer teatro políticamente: Procesos de construcción de discursos comunes. Piscator y Brecht en el siglo XXI. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, (154), 48-57. Recuperado de [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/43825621/ADE\\_HACER\\_TEATRO\\_POLI\\_TICAMENTE\\_Contreras-Blas-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1624851473&Signature=MbvoF2Wj24VPUXeCdrTxGgJEK45sA4Jj225x0ASAhavawTvkcrdVxMfV6y-qSxt0g789bBUWrc3EWBeusAdOYtpTKMHY4UEIMyX-WditAEOZFFodzckw8TwpEsWdvH4-dNwn4vcFRJQaGTSQJzilqIsIA8wq~zcHSLvfROuTfIE~ERLIkWrqKwtS4-J8B45G7WaXr~gmYaV56kQMeQLDK7itRjS1PA9ZbeThZBLczHvXTFQjyr8T3A-mo0eQiO6skizEW6j8DVwz37xzwnSPT99kcW46buM8mj~gs81Z5nnAVfUApLWns3M42hbFKnlQdXU2Rk-6aKQp6F~lRHKaCw\\_\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/43825621/ADE_HACER_TEATRO_POLI_TICAMENTE_Contreras-Blas-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1624851473&Signature=MbvoF2Wj24VPUXeCdrTxGgJEK45sA4Jj225x0ASAhavawTvkcrdVxMfV6y-qSxt0g789bBUWrc3EWBeusAdOYtpTKMHY4UEIMyX-WditAEOZFFodzckw8TwpEsWdvH4-dNwn4vcFRJQaGTSQJzilqIsIA8wq~zcHSLvfROuTfIE~ERLIkWrqKwtS4-J8B45G7WaXr~gmYaV56kQMeQLDK7itRjS1PA9ZbeThZBLczHvXTFQjyr8T3A-mo0eQiO6skizEW6j8DVwz37xzwnSPT99kcW46buM8mj~gs81Z5nnAVfUApLWns3M42hbFKnlQdXU2Rk-6aKQp6F~lRHKaCw__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)

- Bozo, J. (2014). *Trayectoria del teatro popular en Chile; entre la dictadura y la transición democrática*. [Tesis para optar el título de magíster en sociología]. Universidad Academia Humanismo Cristiano.
- Buntinx, G. (2006). Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú. *versión reducida facilitada por el autor*, Lima (*Posteriormente el texto fue publicado en Revista Quehacer No 158/Ene.–Feb. 2006*). Recuperado de <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2001/complets/BuntinxLava.pdf>
- Carral, A. M. (2012). Una aproximación a la representación de lo in-decible en el arte popular latinoamericano. El pasado en conflicto en Paraguay y Uruguay. Recuperado de <http://blogs.unlp.edu.ar/bellasarteseestetica/files/2012/10/carraelpasadoenconflicto-doc.pdf>
- Carreira, A. (1994). Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar. *Latin American Theatre Review*, 103-114. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/download/1021/996>
- Castillo, N., Amaya, K. (2018). *El teatro, una herramienta pedagógica para la inclusión social*. Guatemala.
- Dubatti, J. (2010). Filosofía del Teatro y Teoría del Teatro. *Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA*. Recuperado de <http://www.2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/273.Dubatti.pdf>
- Hernández López, Á. (2017). Investigación y acción a través del Teatro Social. Recuperado de <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6537/Investigacion%20y%20accion%20a%20traves%20del%20Teatro%20Social.%20.pdf?sequence=1>

- Jiménez, P. (2016). *El teatro como herramienta de cambio social*. España. Recuperado de <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/26722>
- Lerner, B. (1985). El renacer de la democracia en América Latina. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 31(120). Recuperado de <http://revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/72100/63590>
- Lifschitz, A. R. (2016). *Presencia de las dramaturgias latinoamericanas en el teatro comercial de arte actual de la Ciudad de Buenos Aires* (Doctoral dissertation, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas.). Recuperado de [http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-1038\\_LifschitzAR.pdf](http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-1038_LifschitzAR.pdf)
- Méndez Flores, N. S., & Torales, A. D. (2016). El teatro desde la perspectiva de los estudiantes universitarios. Desvalorización y desconocimiento del rol teatral. Recuperado de <http://201.217.55.113:88/jspui/handle/123456789/151>
- Méndez, M., Torres, V., & Aponte, V. (1997). *Mirando al dramaturgo desde el tendido de su obra: acercamiento a Rodolfo Santana* (Vol. 18). Fundación Carlos Eduardo Frías.
- Motos, T. (2009). Augusto Boal: integrador del teatro, del activismo social y político, de la educación y de la terapia. *Ñaque-59*. Recuperado de <http://programadecapacitacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/95/2019/02/Teatro-del-Oprimido-TOMAS-MOTOS.pdf>
- Motos, T., & Ferrandis, D. (2015). Teatro aplicado: teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia. *Teatro aplicado*, 1-229. Recuperado de <https://www.torrossa.com/en/resources/an/3063749>

Peña, L. (2009). Dictadura, democracia, república: Un análisis conceptual. Recuperado de <https://digital.csic.es/handle/10261/18910>

Rabell, M. B., & Torras, M. V. Q. (2017). El bien como fin en la Metafísica de Aristóteles. *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, 66(153), 107-121. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6031657>

Thumala, M. (1972). *Trabajo social y teatro popular*. Chile.

Vieites, M. F. (2016). *Trabajo Social y teatro: considerando las intersecciones*. Cuadernos de Trabajo Social, 29(1), 21-31.

