

Estética teatral de la liberación. El reclamo por la vida en la escena argentina

Theatrical aesthetics of liberation. The claim for life on the Argentine scene

Lola Proaño Gómez

RESUMEN

Proponemos una Estética teatral de la liberación entendida como aquella que articula puentes imaginarios, visuales o textuales, entre la apertura al contexto-mundo (*aisthesis*) y su impacto en la subjetividad (atmósfera afectiva) y que da lugar a una producción escénica (*poiesis*) favorable a la conservación y mejora de la vida y/o que plantee la oposición o el rechazo a aquellos contextos que no sean propicios para la misma. Observaremos las producciones de la escena teatral en tres momentos del pasado reciente argentino para visualizar la resistencia y denuncia a la disminución o desaparición de derechos como el rechazo al control necesario de los cuerpos y las acciones, en función de la imposición del modelo liberal/neoliberal. Las escenas producidas durante La Revolución Argentina (1966-1973), las escenificaciones de finales del siglo xx que responden a la exacerbación del neoliberalismo y, finalmente, aquellas que aparecen durante el gobierno macrista de la última restauración neoliberal (2015-2019).

Palabras clave: Estética; teatro; neoliberalismo; liberación; política.

ABSTRACT

We propose a theatrical Aesthetics of liberation understood as one that articulates imaginary, visual, or textual bridges between the opening to the context-world (*aisthesis*) and its impact on subjectivity (affective atmosphere) and that gives rise to a scenic production (*poiesis*) favorable to the conservation and improvement of life that raises opposition or rejection of those contexts that are not conducive to it. We will observe the productions of the theatrical scene in three moments of the recent Argentine past to visualize both the resistance and denunciation of the decrease or disappearance of rights and the rejection of the necessary control of bodies and actions to impose the liberal/neoliberal model. We will look into scenes produced during the Argentine Revolution (1966-1973), stagings of the end of the 20th century responding to the exacerbation of neoliberalism, and finally, those produced during the last neoliberal restoration (Macri, 2015-2019).

Keywords: Aesthetic; theatre; neoliberalism; liberation; politics.



Journal of the Philosophy of History
Resistances

INFORMACIÓN

<https://doi.org/10.46652/resistances.v3i5.85>
ISSN 2737-6222 |
Vol. 3 No. 5, 2022, e21085
Quito, Ecuador

Enviado: April 11, 2022
Aceptado: mayo 28, 2022
Publicado: junio 05, 2022
Publicación continua
Sección Dossier | Peer Reviewed



OPEN ACCESS

AUTOR

 Lola Proaño Gómez
Universidad de Buenos Aires - Argentina
lolaproano@gmail.com

Conflicto de intereses

El autor declara que no existe ningún conflicto de intereses.

Financiamiento

No existió asistencia financiera de partes externas al presente artículo

Agradecimientos

N/A

Nota

El artículo no es producto de una publicación anterior, tesis, proyecto, etc.

PUBLISHER

RELIGACIÓN
CICSHAL
Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades
desde América Latina

1. Introducción

En este ensayo indagaremos sobre las posibles articulaciones de la escena teatral con lo político para avanzar en la propuesta de una *Estética teatral de la liberación*. Para ello es necesario dilucidar las diversas formas en que la escena teatral se articula con el contexto socio-político.

Vamos a iniciar con la aclaración de aspectos claves para nuestra propuesta. Consideraremos el arte/teatro en tanto producto cultural para buscar los modos de articulación entre teatro y política; conviene también precisar en qué sentidos entendemos “lo político” y la política y especificar qué concepción de “arte político” adoptamos para nuestra propuesta.

Propondré diversos modos de visualizar esta propuesta estética en la escena teatral ejemplificándola en tres momentos distintos del pasado reciente en Argentina. Veremos cómo la escena teatral, articulada con la política, responde, resiste y denuncia la disminución o desaparición de derechos y el control necesario de los cuerpos y las acciones en función de la imposición del modelo liberal/neoliberal. En todos los casos la respuesta teatral puede leerse como una búsqueda de una vida plena y la lucha contra sus limitaciones. Estos momentos son La Revolución Argentina (1966-1973), la exacerbación del neoliberalismo a fines del siglo xx y principios del XXI, y los años de la última restauración neoliberal con el gobierno macrista (2015-2019).

2. El teatro como producto cultural: la imposible neutralidad

Consideramos el teatro como producto cultural y sostenemos que en la escena se construyen mundos ficticios, ontologías posibles, nuevos y diversos modos de existencia vinculados con el contexto histórico del productor y las estructuras políticas y sociales. Estamos inmersos en el contexto y es inevitable que los productos estén abismados en el acontecer político-histórico y la cotidianeidad; el teatro, en tanto producto cultural, habla, consciente o inconscientemente de las vicisitudes, preocupaciones, sueños o frustraciones que viven sus productores y, como todo producto cultural, “comunica[n] imaginarios sociales que validan las imágenes del mundo y los sistemas de valor funcionales a los intereses del productor” (Villegas, 1991).

Es imposible entonces pensar una producción hecha desde un no lugar que garantice un “arte puro”, neutral. Esta pretendida pureza aséptica es imposible puesto que supone la capacidad de producir desde afuera de lo social, de lo económico y de lo político¹. Afirmar la existencia de un arte/teatro neutro, responde a la pretensión de ocultar, consciente o inconscientemente, los procesos y los contextos y esconder el tinte político que se oculta bajo esa pátina de pureza; todo ello revela la intencionalidad política de defender una asepsia que garantice la mirada autorizada, poseedora de criterios o afirmaciones que estén por encima de las discusiones sociales y políticas², actitud que, aunque sea pasiva o silenciosa va, casi siempre de la mano del apoyo al

1 Al respecto, en la Presentación de *Les Temps Modernes* Sartre afirma: “El escritor no tiene modo alguno de evadirse: queremos que se abraze estrechamente a su época. Aunque el autor no lo quiera, dice también ‘cada palabra suya repercute’ e incluso su pasividad y su silencio constituyen una forma de acción, puesto que ‘actuamos sobre nuestro tiempo por nuestra existencia’” (Sánchez Vázquez, 1980, p. 50).

2 Este colocarse por sobre cualquier tipo de valores o posiciones políticas en la producción del teatro está en continuidad con la posición positivista extrema que pretendía la existencia de una metodología de la ciencia que garantizara llegar a una verdad que no estuviera teñida por ningún aspecto de lo que esta corriente caracterizaba como no “científico” por ejemplo, la presencia de valores.

statu quo³. El productor de un artefacto artístico no puede dar el paso atrás ni deslindarse de todo lo que el contexto pesa en su mirada, en su formación y en su producción. Además, muy posiblemente el análisis de sus discursos, pretendidamente apolíticos, revelará con seguridad, una posición política no neutral.

Si bien es cierto que todo producto se hace en el seno de la comunidad de la *polis* (Aristóteles) y que, por ello, no puede evitar su politicidad, es necesario demarcar más precisamente nuestro objeto de estudio de acuerdo a nuestra posición estética política. Desde nuestra perspectiva, no es suficiente sostener que todo producto artístico es inevitablemente político en el sentido arriba expuesto.

Las preguntas entonces son: ¿dónde ponemos la línea para distinguir un arte político, que interese para un proyecto liberador, de aquel que reifique el statu quo? ¿Qué consideramos relevante o no para el estudio de las relaciones entre arte, y política desde una posición que defienda los derechos humanos, y el derecho de todos a una vida plena?

Creemos que podemos encontrar una respuesta a estas preguntas centrando nuestra mirada en aquellas producciones artísticas/teatrales que revelan la historia negada, que impulsan la recuperación y conservación de la memoria histórica, que plantean derechos o aspiraciones de sus productores y su entorno o que visibilizan las condiciones de existencia que el discurso hegemónico oculta y que impiden una vida plena. En una palabra, interesan producciones teatrales que, con su crítica a las condiciones de vida no aceptables, abran la posibilidad de futuro distinto.

El teatro es un ámbito propicio para ello pues tiene gran capacidad expresiva y transmisora, con técnicas propias que amplían la comunicación retórica del lenguaje mediante los artificios teatrales, expresa críticas, vacíos y algunas veces, exige derechos, todo ello guiado por la voluntad de vida. Es decir, precisamos descubrir escenas potencialmente liberadoras e investigar los diversos artificios teatrales y lingüísticos con que estas escenas se articulan con el contexto socio político.

En suma, diremos que entendemos la articulación de política y escena de manera mucho más específica que la inevitable interrelación política entre la escena y la *polis* en que ésta se produce. Por ello, nuestra reflexión girará en torno a producciones donde prevalezca el “querer vivir propio” sobre el “querer vivir del soberano” (el hegemón), que expresen la voluntad de mejor vida; que desplieguen la *potentia* como una posibilidad de poder (Rancière, 2001) y de realización siempre presente (Virno, 2003) aunque no esté actualizada (puesta en acto) (Dussel, 2017); interesan producciones escénicas que abran el horizonte de lo posible (Roig, 1995). Es en este sentido que en este ensayo vamos a proponer la existencia de una *estética teatral de la liberación*⁴.

3 Por otra parte, en algunos ámbitos se tiende a oponer entretenimiento y politicidad para continuar afirmando que la finalidad primera del teatro es el entretenimiento. Pero estas categorías no son disyuntivas, es posible tener productos artísticos que no nieguen sus procesos políticos, y que entretengan (*El Guernica*, la poesía de Neruda, el Teatro de Brecht o, a nivel nacional las producciones del teatro comunitario son ejemplos paradigmáticos de lo anterior). Aún más, los escenarios de “puro entretenimiento” también tienen una posición política dilucidable por una mirada crítica.

4 En esto sigo la filosofía, la ética y la estética de la liberación, propuestas por Enrique Dussel.

3. Lo “político” y la política en la escena teatral.

Consideramos necesario ampliar la conceptualización de lo que vamos a señalar como una presencia política en la escena. Para ello distinguiremos, siguiendo a Rancière, entre la política y lo político. Entenderemos la política como la lucha o el enfrentamiento de intereses o el accionar de los individuos en la *polis* dentro de un sistema de normas instituidas. La política es, en este sentido, el ejercicio de la “profesión” en los límites institucionales definidos por el espacio estático del Estado jurídico; es la lucha por el poder interno de la *polis*, o la lucha entre dos órdenes diversos y contrapuestos; es la profesión o el saber de los políticos o los filósofos (Platón en el *Protágoras*). En la política, el poder ha sido delegado a los representantes y en ella se reconoce el poder institucional y estatal con todas sus mediaciones. El teatro que resiste las políticas de la autonombra “Revolución Argentina” (1966-1973), y que veremos luego, es un buen ejemplo de la presencia de la política en la escena que suma su voz y su discusión a aquella procedente de los Sindicatos, los Partidos Políticos, la prensa y la Iglesia, todas instituciones bien establecidas y reconocidas. Es en este sentido en el que tradicionalmente se ha hablado de “teatro político” cuyos escenarios tienen funcionalidad política explícita o fácilmente dilucidable (arte de compromiso/arte mimético).

Sin embargo, he sostenido en ensayos previos⁵ que contemporáneamente existen otros modos de politicidad en el escenario que no incorporan explícitamente la lucha con el Estado, los partidos políticos y las instituciones. Propongo la existencia de otras formas de teatro político que ha cambiado su modalidad de acuerdo con un nuevo contexto y a nuevas modas teóricas y filosóficas; nuevas maneras de vislumbrar en los productos teatrales su relación con la política y sus estrategias de expresión, una politicidad en el escenario que, sin tener funcionalidad política o ideológica, explícita, en su estructura, el contexto opresor y fragmentador. En todos los casos, aunque de modos diferentes, estas escenas critican/niegan su presente histórico sustrayéndose al determinismo y muestran otro mundo como una posibilidad futura. Con una diversidad de herramientas teatrales y retóricas la escena teatral resiste sistemas en los que la vida queda relegada a un segundo plano respecto del modelo económico e ideológico que se intenta imponer.

La escena teatral y su articulación con la política cambia radicalmente, ya no se discute directamente con las instituciones que están ausentes en el planteo teatral en la escena. Para sumergirnos en estos escenarios que exigen esta comprensión no tradicional del “teatro político” y que se aparta de lo que generalmente se ha entendido por él, adoptamos el concepto de “lo político”, propuesto por Jacques Rancière y Chantal Mouffe. Siguiendo a estos autores, cuando hablamos de “lo político” en las producciones teatrales de finales del siglo xx y principios del XXI, no nos referimos a la escenificación de la historia, de episodios o discusiones relevantes de la política nacional o internacional, ni a posibles alusiones al hacer de la política institucional⁶. Más bien “lo político” aparece en las escenas que se hacen eco de la irrupción de aquellos que siendo parte del sistema no tienen participación en él, que son descartados como los que no tienen parte, son, en palabras de Rancière, el “surplus del todo saturado”; la escena exhibe en muchos casos, el so-

5 Ver *Desarticulaciones teatrales del neoliberalismo. La escena latinoamericana*.

6 Para más detalles sobre la caracterización de lo político ver Rancière, 2001.

brante humano que desechan las políticas de la globalización de libre mercado. Este es el caso de la escena argentina que nace en la década de los noventa y se prolonga hasta la primera década del 2000, y que leo como la respuesta a la crisis económica y política que dio lugar a la rebelión de diciembre del 2001 en Argentina.

En un contexto de agudización de las políticas neoliberales, no sólo en el contexto argentino sino también latinoamericano, tanto en el espacio político social como en el teatral, aparece la búsqueda de una ontología práctica: en la escena y en la calle se indaga sobre el sentido de la existencia y del “ser”; se reclama por la vida, su continuidad y su calidad. Este reclamo toma, en la escena teatral, formas crípticas en propuestas difícilmente comprensibles y que revelan cierto elitismo. A diferencia de la estética política de los años sesenta y setenta, no hay ninguna propuesta alternativa de construcción de futuro, reina más bien el desconcierto; los escenarios testifican muerte, disolución y destrucción⁷.

En búsqueda de la comprensión del cambio en la estética teatral haremos algunas consideraciones y marcaremos algunas coincidencias teóricas temporales entre los acontecimientos políticos, la teoría económica en boga y el surgimiento, en el ámbito filosófico, del posmodernismo como la “lógica del capitalismo tardío” (Jameson, 1991). El fin de siglo pasado y el principio del presente y la rebelión del 2001 en Argentina coinciden con el apogeo del posmodernismo que surge de modo casi simultáneo a la imposición de la economía y la política neoliberal. La escena adopta (sólo) en su forma, la desaparición de todo aquello que el posmodernismo negaba como válido: rechaza la narrativa (la muerte de las grandes narrativas), rompe la cronología, se fragmenta la escena y el discurso (la ruptura entre significado y significante y la relativización de la verdad) y no se propone explícitamente, ninguna alternativa para el futuro (el “fin de la historia”).

Es notable que esta escena transforma los supuestos y las tesis del posmodernismo mencionadas en técnicas teatrales para dar forma a sus propuestas y presentar una posición anti neoliberal y anti posmoderna que, en algunos casos, esboza una ética moderna en defensa de los derechos y de la vida; esa escena muestra la destrucción que el capitalismo neoliberal ha causado y exhibe el negativo de una fotografía social para revelar aquello invisibilizado desde el sistema y expresar veladamente la esperanza de otra realidad que, aunque no expresada directamente, se transparenta en la *crítica reguladora* al sistema⁸ (Roig, 1995).

En lo que parece ser una continuidad con la teatralidad social de las protestas en el espacio público, lo político se manifiesta en estos espectáculos de diversos modos: ellos toman la forma de encuentros episódicos sin ninguna articulación que dé continuidad a la narrativa escénica; en el espacio socio político no hay un líder claro ni un programa político y tampoco se propone una meta u horizonte. Observamos, en los dos espacios mencionados, un momento de apertura e indecibilidad, una emergencia que surge en la intersección de acciones y lógicas, una interrupción

7 Este panorama no es exclusivamente argentino tal como lo he tratado en mi ensayo *Desarticulaciones del liberalismo desde la escena teatral latinoamericana* donde reflexiono sobre la escena cubana, peruana y ecuatoriana además de la argentina.

8 La utopía según A. A. Roig (1995) funciona como una idea reguladora que impulsa a las acciones. Ella parte con una crítica al status quo (crítica reguladora) sigue con la puesta en cuestión del determinismo legal (la necesaria permanencia de una situación) para luego impulsar a las acciones que tienen como teleología aquella idea reguladora. Esta tesis va en contra del llamado “fin de la historia” (Fukuyama).

y una ruptura de sentido que implica poner en cuestión los principios estructurales [tanto] del orden socio político establecido (Diçek, 2005) como de la tradición teatral. En una palabra, lo político está en estos escenarios cuando reaparece la *potentia* que busca resistir a la muerte, negar que la organización política y social del momento sea inevitable, criticarla y sugerir la posibilidad de encontrar formas de vida más plena, aunque ellas no estén explicitadas en la escena.

Como veremos a continuación, tanto en el movimiento del teatro comunitario como en el activismo observamos diferencias importantes respecto del escenario “culto” del que acabamos de hablar y producen lo que he descrito como una “fisura” en la estética de la globalización neoliberal que, en su forma, seguía las pautas posmodernas.

Consideremos ahora la politicidad del movimiento de teatro comunitario que, en su crecimiento exponencial, a partir del 2002, muestra algunas continuidades respecto tanto del teatro “culto” del momento como de la teatralidad social desplegada en la rebeldía callejera del 2001. La escena comunitaria puede leerse, al igual que el escenario de la rebelión social, como la emergencia de la *potentia* que se expresa buscando mejores modos de existencia y, al igual que la escena “culto”, tiene el afán de exhibir un pasado que se ha venido ocultando y de denunciar el mundo sub-humano que el sistema había traído. La diferencia se origina, en las opciones estéticas adoptadas en la escena, en que la escena comunitaria agrega a la denuncia de la disolución social y la muerte, la esperanza de otra organización social y otro futuro; esto se concreta en la organización teatral comunitaria que busca la recuperación de los lazos sociales como reacción ante la fragmentación social que ha traído la política neoliberal; otras diferencias serían que el teatro comunitario dialoga con lo institucional (cuestiona directamente la política dictatorial) y sus escenarios siguen una lógica que respeta la cronología. En una palabra, las tesis posmodernas que se habían convertido en herramientas teatrales para la expresión escénica de lo político en el “teatro culto” no están presentes en estas producciones comunitarias, pero la desazón y la lucha por la vida es la misma.

Lo político vuelve a aparecer en la escena argentina con nuevas formas cuando, a partir del 2015, surge con fuerza el activismo (activismo+arte)⁹ como reacción de grupos de trabajadores de la escena, a los que se integran no profesionales del arte de distinta procedencia, que se toman el espacio público y a la manera de guerrillas urbanas, emergen inesperadamente para manifestarse en contra de la restauración neoliberal del gobierno macrista. Las acciones activistas van en contra de los principios estéticos del posmodernismo: si bien sus propuestas narran principalmente con el cuerpo y la imagen, ellas agregan el texto verbal y escrito en una narración temporal

9 Entendemos por activismo la combinación de arte y activismo con el propósito de impulsar agendas políticas. El activista se encuentra involucrado muchas veces en el arte callejero o en el arte urbano, manifestándose en contra de la publicidad y la sociedad de consumo; reclaman espacios públicos y rechazan los medios de comunicación. Estas premisas programáticas se traducen en una tendencia a la hibridación y la interdisciplinariedad; el papel nodal concedido a las llamadas nuevas tecnologías de la comunicación, la relativa renuncia a los determinantes de la autoría: la naturaleza con frecuencia cooperativa y autogestionada de sus producciones, empleando nombres colectivos. Además el activismo busca los máximos niveles de visibilización; la aplicación de criterios de participación e involucramiento que desmientan la distancia entre creador y creación o entre público y acción; el empleo de estrategias de guerrilla simbólica con sus súbitas apariciones en lugares inesperados; el papel asignado al humor, al absurdo y a la ironía; la renuncia a toda centralidad, a las definiciones y a los encapsulamientos; la concepción del artista como activista, es decir como generador de acontecimientos (Proaño, 2017, p. 50).

en la que juntan pasado y presente para plantear la continuidad del pasado reciente en el presente argentino y rechazarlo. Hay una intencionalidad política explícita transmitida en las acciones.

La escena comunitaria, por otra parte, presenta la posibilidad de un mundo mejor en forma de pequeñas utopías. En ambos casos, el activismo y el teatro comunitario, expresan su oposición política al *statu quo* de manera evidente y tienen como horizonte la defensa de la vida expresada en escenas de fácil comprensión para el público. Si bien el teatro comunitario y el activismo no explicitan la lucha política institucional como lo hacía el teatro de oposición a la Revolución Argentina, se desprende de sus escenarios la responsabilidad institucional por la devaluación de la vida en la Argentina tejiendo, de ese modo, en sus acciones y en la escena, la discusión con las instituciones¹⁰; el lenguaje teatral, especialmente corporal, desplegado tanto en el teatro comunitario como en el activismo, defiende con su presencia la relación entre significante y significado para señalar las responsabilidades políticas e históricas, haciendo un señalamiento preciso del sistema como el causante de la desintegración social y el naufragio económico social. Por otra parte, en estos dos movimientos teatrales, el activista y el comunitario, “lo político” aparece también en su organización: en ambos hay prescindencia intencional, e incluso renuncia y resistencia explícita, a las jerarquías y a los medios institucionales de transmisión, propaganda y comunicación, renuncia a la autoría y un intento de disolución de la jerarquía vertical.

Para concluir este apartado, diremos que hay diversas formas de politicidad en la escena teatral que varían acorde al contexto y a las modas teóricas, filosóficas y teatrales. Pasemos a la propuesta de una estética que incluya como componente indispensable la lucha por conseguir una existencia plena y el rechazo a la desaparición de la vida, escenas que expresen la protesta ante la muerte social, política y económica.

4. Una estética teatral de la liberación

Somos “seres en el mundo” situados/as ante fenómenos de todo tipo que afectan de diversas maneras nuestra subjetividad; tal como lo explica Dussel, es nuestra “sensitividad-inteligente o nuestra inteligencia-sensitiva” la que posibilita la apertura al mundo en el momento ontológico de la *aisthesis* (apertura) para pasar luego al momento expresivo-productivo (óntico) de la *poiesis* (Dussel, 2017, p. 31). La escena teatral se instaura entonces desde la *aisthesis* (apertura al mundo) como valor estético que se constituye por la posición fenomenológica del sujeto ante el objeto [la sociedad, la política, el *statu quo*] que es interpretado como disponible [o no] para la vida (Dussel, 2017, p. 37); surge una interrelación que no es ni subjetiva ni objetiva, sino que se construye en esa relación de sujeto-mundo que se expresa en la escena teatral. Sin embargo, creo importante agregar una dimensión en esta relación entre la apertura al mundo y la *poiesis*. Propongo que en ese puente que se construye entre la apertura al mundo (*aisthesis*) y la *poiesis* (producción) hay que agregar la respuesta, consciente o no, a la atmósfera afectiva que presiona desde el contexto que, en los casos que nos competen, asfixia la vida¹¹.

¹⁰ Hay que aclarar en este punto que el teatro comunitario ha sido reconocido tardíamente como “teatro independiente” por las instituciones de la cultura y en ese concepto ha podido empezar a recibir subsidios para su actividad teatral.

¹¹ Lo afectivo en los estudios teatrales puede producir una “comprensión diferencial de experiencia subjetiva y de procesos sociales” (Abramowski, 2017, p. 17) que se manifiestan en una emotividad (*mood*) que responde a la atmósfera afectiva que también puede expresarse en

Esta dimensión agregada enfatiza la cualidad dialéctica de esta interrelación entre productor, proceso y producto y reconoce en el productor una actividad que va más allá de la *aisthesis*, evitando considerarla como una apertura pasiva al mundo. En ese mundo al que se abre el productor existen sistemas de vida, de controles y de poder que crean una atmósfera afectiva que presiona desde afuera del mismo modo que lo hace, por ejemplo, la humedad del ambiente en nuestro cuerpo. La producción (*poiesis*) exhibe la respuesta, frente a ese mundo, con imágenes, palabras y emociones que involucran posiciones ideológicas y políticas; la *poiesis* es el resultado de la apertura al contexto y una concreción de las respuestas a esa atmósfera político-afectiva, proveniente del “mundo de afuera” que impacta en diverso grado en los productores cuya respuesta se teatraliza de diversa manera (*poiesis*).

Todo lo anterior, se observa a través de una diversidad plural de respuestas estéticas. La relación dialéctica y múltiple, arriba planteada, toma formas diversas en la escena según el tipo de objeto que se construya, el contexto (mundo) en el que surja, la presión de la atmósfera afectiva (o la afectación recibida desde el contexto) y la respuesta a ella desde los productores; en el tipo de respuesta impactan los elementos integrantes de la subjetividad del productor (ideología, formación, elementos a su disposición, tipo de escena a construir, etc.) que dan lugar a distintas poéticas políticas que se concretan en múltiples formas dando lugar a poéticas políticas plurales.

Es decir que, siguiendo y ampliando la propuesta de Dussel de una estética de la liberación, propongo considerar la *Estética teatral de la liberación* como aquella que produzca escenas teatrales que construyan y articulen puentes imaginarios, visuales o textuales, entre la apertura al contexto-mundo (*aisthesis*) y su impacto en la subjetividad (atmósfera afectiva) y que dé lugar a una producción escénica (*poiesis*) favorable a la conservación y mejora de la vida y/o planteen la oposición o el rechazo a aquellos contextos que no sean propicios para la misma. Todos los casos que interesan para esta propuesta tienen en común que buscan la posibilidad de que el sujeto productor y la escena producida expresen la búsqueda de una vida plena¹².

Creo posible afirmar que, dentro de esta estética propuesta, es posible incluir la propuesta de Adorno respecto del arte político que es, según él, aquel que desenmascara, visibiliza y revela lo oculto mediante la mimesis de lo invisible que, al contrario de la mimesis aristotélica, no reproduce la “realidad” visible, rasgo indispensable para una *Estética teatral de la liberación* que no puede reproducir en sus escenas un estado de cosas que pretende cuestionar.

Desde la óptica de los estudios teatrales y, concretamente desde el interés por visualizar el contenido político en la escena teatral, corresponde constatar la existencia de este contenido en pro de la vida en los distintos momentos de la producción escénica. Hacerlo presenta diversas

el teatro en forma de imaginarios alternativos, deseos, pasiones, utopías, frustraciones, que tienen la característica de ser compartidos como un fenómeno colectivo (Flatley en Abramowski 2015, p. 80) Los afectos aparecen con una cualidad performativa que supera la del lenguaje verbal (actos del habla de Austin) puesto que involucra el cuerpo y todos los lenguajes teatrales. En los contextos de devaluación de la vida, la *atmósfera afectiva* (Anderson) responde al contexto y reaparece en la escena teatral cuya producción, impactada por ella, produce acciones y pensamientos que hablan de la biopotencia que se enfrenta con el poder; en otras palabras, expresan la defensa de la vida frente a un sistema hegemónico que considera la vida como un elemento más de su organización para conseguir las finalidades económicas del neoliberalismo.

12 Aquí podríamos referirnos respecto a esta actitud de búsqueda constante, a la propuesta de A. A. Roig de la “función utópica del discurso” según la cual al criticar el estado de cosas y negar el determinismo legal (la necesidad de que las cosas sean como son) abren la opción de otro futuro posible, la búsqueda de una vida con mayor plenitud.

exigencias teóricas y exige recurrir a múltiples disciplinas, considerar el momento histórico-político y las tendencias teóricas de moda en la producción teatral y su estudio.

5. La Estética teatral de la liberación en el escenario argentino: 1966-2019

La escena teatral resiste la devaluación de la vida, pero lo hace con herramientas distintas que, como ya dije antes, varían según el contexto, la filosofía, la teoría en boga y el ámbito teatral en el que nos centremos. A continuación, consideraremos la escena que discute con las políticas de la dictadura de la “Revolución Argentina” (1966-1973), las producciones que manifiestan la descomposición de la vida de fines de siglo xx y principios del siglo xxi y, finalmente, la aparición del artivismo en la segunda década del presente siglo como develamiento de las políticas del gobierno neoliberal colonialista de Mauricio Macri (2015-2019).

6. La escena en defensa de la vida frente a la “Revolución Argentina”

En el caso del teatro argentino durante la dictadura de Onganía, Levingston y Lanusse (1966-1973) el estudio de la escena, junto con el discurso político y la lírica popular permite visualizar la lucha política del momento de una manera que no está inscrita en la Historia: revela la inmersión y apertura de los productores al contexto político y social (*aisthesis*) y su respuesta que se vuelca en el producto teatral (*poiesis*), ante la atmósfera afectiva causada por la presión ejercida por las políticas de la dictadura. Este estudio enmarcado en la teoría semántica de la metáfora (Ricoeur, 1978) y en la propuesta de Williams de la “estructura del sentimiento” permite una mejor comprensión de la vida cotidiana y la lucha por la vida experimentada por aquellos que vivieron el momento. Desde el presente, observamos, la existencia de una “infrapolítica” (Scott, 2000) que se desenvuelve en el escenario social y político que presiona la superficie “correcta” del discurso dictatorial, revela la lucha y defiende posiciones que llevarían, desde su propia óptica, a conseguir una mejor vida. De ese modo estos productos teatrales abren la Historia (White, 1992, p. 25) y nos permiten entrar en las experiencias vividas en tanto proceso de resistencia al modelo liberal que pretendía imponer la dictadura y la tensión que emerge entre la versión del momento del discurso de la dictadura y la experiencia opresora de los productores teatrales. El estudio echa luz, además, en el antagonismo entre el modelo neoliberal de la dictadura y los modelos culturales alternativos visualizable en el sistema metafórico que he llamado del “mundo escindido”. Los distintos segmentos políticos de la oposición metaforizan el momento de la dictadura justamente como un momento de muerte frente al cual se busca la vida.

En mi ensayo *Poética, política y ruptura*¹³ propongo leer en la producción cultural del momento de la “Revolución Argentina” la formación de un sistema metafórico en el que múltiples metáforas se despliegan para, isomórficamente y gracias al desplazamiento del sentido, descubrir la lucha ideológica del momento. Los discursos de la dictadura, especialmente el de Onganía, plantean una “normalización” que implica control de la población en función de la aplicación de las medidas económicas; desde los discursos de la oposición, dichas políticas se ven como la imposición de la muerte. La discusión metafórica grafica, de manera bastante clara, la resistencia a la imposición liberal que corta los derechos del “cuerpo nacional” que la dictadura metaforiza en sus discursos, como enfermo de cáncer. Según la dictadura, la solución es amputar los miembros

13 Este ensayo adopta los conceptos críticos fundamentales propuestos por la teoría semántica de la metáfora (Ricoeur, Cohen, Casson y Black).

necesarios, o sea suprimir los sectores sociales y políticos opositores¹⁴. Mientras la cura de esta “enfermedad” diagnosticada desde el discurso dictatorial como el padecimiento del “cuerpo nacional”, es más muerte (social y política), para los discursos y el escenario teatral opositores esa cura consiste en la recuperación del movimiento (vida), el derecho a la palabra y el derecho a la expresión desde la diversidad de opciones ideológicas. La escena plantea también dramaturgias que desdican la descripción del cuerpo nacional como femenino, joven e ignorante; exhibe personajes femeninos liberadores (*La valija*, *Hablemos a calzón quitado*) e incluso propone, en algunos casos la recuperación de una mejor vida mediante las relaciones carnales en las que el sujeto femenino lleva la acción, como un camino hacia la liberación.

Si bien la dictadura, a nivel discursivo dice abogar por la vida de ese “cuerpo nacional”, esa vida se consigue siempre con el cercenamiento, represión y control de grandes sectores sociales; el escenario teatral de la liberación propone la vida, la voz y la incorporación del movimiento de esos sectores que se pretenden eliminar como la forma de encontrar una mejor existencia para el país.

7. Un sistema para la muerte, la denuncia y la incertidumbre: los noventa

Durante el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) se impusieron las políticas neoliberales en Argentina que fueron madurando la rebelión que se manifestó en las calles en diciembre del 2001. La escena política articula la fragilidad de la presencia/existencia con la sensación de que la vida pelagra. En ese momento, la sociedad, los actores sociales y la amplia gama de organizaciones empezaron a cumplir fines de utilidad colectiva sin formar parte ni del Estado ni del mercado (recordemos el “que se vayan todos” y las asambleas populares), asunto que aparece en la escena en diversas y novedosas formas. Tanto en la escena teatral como en el espacio político y social del país emergen lógicas opuestas que corresponden a dos racionalidades diferentes: la del orden instituido y la de un nuevo orden que vislumbramos tanto en las nuevas conformaciones sociales surgidas a raíz del 2001 como en los escenarios teatrales. Muchas veces estas nuevas conformaciones se expresan por vía negativa, a través de las críticas a lo establecido y la negación al determinismo, ellas implican también la existencia de los valores y jerarquías diversas que emergen tanto en la escena como en los procesos de producción.

En el escenario leemos la desaprobación de la (ir)racionalidad propia de la lógica neoliberal y la exhibición de estados de mundo en los que desaparecen tanto las subjetividades como todo sentido vital. La escena expone de diversas maneras y plantea la pregunta instituyente que indaga por el sentido de la(s) existencia(s) en un mundo dominado por fuerzas económicas macro-globales difícilmente comprensibles e identificables. Se denuncia la racionalidad instrumental que pone los valores económicos del capitalismo neoliberal por sobre la vida humana; la desintegración social y la pérdida de sentido que ha traído a Latinoamérica la globalización.

¹⁴ Solución que se cumplió literalmente en la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) con la eliminación por desaparición a todo quien estorbaba para el proyecto neoliberal.

Surge el mundo opaco e impredecible que se transporta al escenario mediante la ausencia de mapas experienciales o temporales precisos; escenas que despliegan un estado de cosas que genera inseguridad frente a una situación que no se puede prever ni controlar; este estado del mundo es causado por políticas que precarizan la vida: movimientos de mercado, leyes impulsadas desde afuera de la nación, inversión de capitales, la fortuna colectiva marcada por los vaivenes de la bolsa, la desaparición de los puestos de trabajo y la quiebra de los negocios locales.

Los escenarios exhiben “angustia territorial” (De Martino, 2000), generada por la inseguridad existencial y la consiguiente falta de libertad y de autoafirmación generada por la falta de garantía de no mantenerse en el devenir (Grüner, 2005). La atmósfera generada se articula en el espacio teatral como la expresión del “miedo ambiente”: la percepción de estar atrapados en una sociedad manejada por fuerzas invisibles sobre las que no tenemos ninguna capacidad de acción¹⁵.

La escena presenta la imposición neoliberal como una catástrofe ante la cual los afectados no pueden hacer nada para evitarla. Esto genera una “estética de la incertidumbre”: una escena que se despliega sin conexiones causales y en la cual no se puede vislumbrar el futuro. Se escenifica la muerte social. El resultado es un producto híbrido, heterogéneo, en muchos casos, pastiche de textos anteriores, en el que aparecen la meta-teatralidad y la meta-ficción, donde surgen subjetividades fragmentadas y degradadas inmersas en una temporalidad oscura y difícil de dilucidar¹⁶.

Sin embargo, por detrás de estas poéticas que responde en la forma a las tesis posmodernistas en tanto “lógica del capitalismo tardío”, subyace una ética moderna. Sus procedimientos enfrentan –¿nuevas? – diversas formas de dominio; ellas no niegan ni la historia, ni la posibilidad de acción ni la denuncia.

A diferencia del teatro político que resistía al proyecto dictatorial de la “Revolución Argentina”, la escena de que se inicia en Argentina en los noventa, exhibe la degradación de la vida con herramientas teatrales que responden a otro momento teórico y filosófico (el posmodernismo), para exhibir la imposibilidad de la existencia en tales condiciones; formula preguntas abiertas que marcan la ausencia de afirmaciones o proyectos definitivos; este escenario teatral se caracterizan por lo que he llamado una “estética de la incertidumbre” que atestigua la imposibilidad de comprender, de prever y de seguir una serie de acciones que lleve a un fin previsto. A esta situación indescifrable se añade la ausencia de un proyecto político futuro que en ese momento no se visualizaba en la vida política del país.

En los escenarios de fin de siglo, el antagonista es el sistema neoliberal, a diferencia del teatro de la dictadura en el que el dictador o alguna metáfora del autoritarismo estaba siempre presente y explicaba la imposibilidad de actuar de los personajes. En el escenario de la globalización neoliberal aparece el poder como omnipresente pero intangible, como destructor, pero no fácilmente identificable. La descomposición social y humana y el dominio de un poder omnipresente

15 Ejemplos de estos escenarios son *Máquina Hamlet* del Periférico de los Objetos y *1500 metros sobre el nivel de Jack* de Federico León.

16 Los análisis de *Cachetazo de campo* y *1500 metros sobre el nivel de Jack* de Federico León, y *Máquina Hamlet*, del Periférico de Objetos, están basados en los espectáculos a los que asistí en el Festival Iberoamericano de Cádiz, 1998 y 1999.

se manifiesta mediante diversas técnicas espectaculares que varían desde la voz omnisciente sin ubicación precisa que resuena en el escenario (*Máquina Hamlet*), pasan por la deshumanización en la pérdida del lenguaje y sugieren la imposibilidad de la comunicación (*Cachetazo de campo*). Surgen presencias que no podemos ver y voces que escuchamos sin identificar su procedencia, (*1500 metros sobre el nivel de Jack*); la deshumanización se expresa también en el destemplamiento de las voces que mima la opacidad del discurso político que da lugar a confusión (*Extinción*).

Todas estas manifestaciones teatrales tienen como trasfondo la sensación de absurda vulnerabilidad frente al Otro, el inflexible sistema económico global. En algunos casos el engaño es la única posibilidad de sobrevivencia, por ejemplo, *Rebatibles* de Norman Briski cuyo protagonista clandestinamente convierte el espacio del trabajo en su vivienda.

Para el desentrañar estas nuevas teatralidades y la politicidad que encarnan es importante también prestar atención al proceso de creación que articula estructuralmente lo que yo he llamado una “lógica de la supervivencia”: ante las nuevas circunstancias imprevisibles, tanto la escena como el ciudadano se ve obligado a una constante improvisación. En el proceso de producción las decisiones se van tomando en función de las situaciones tal como se van presentando en los ensayos (*1500 metros sobre el nivel de Jack*).

Esta estética se expresa mayormente mediante metáforas visuales con escenas que se estructuran de modo análogo a la fragmentación, desmembración del cuerpo social y el desconcierto ciudadano. Por su carácter críptico, el impacto político práctico y la incidencia social en el contexto es casi nulo¹⁷. Sin embargo, a nivel afectivo, la escena impacta en los espectadores que son tocados por la atmósfera de ilogicidad, desgarramiento social y disolución política, que produce una incomodidad inexplicable que replica la inconformidad de la sociedad en ese momento. Sólo en muy pocos casos aparece una velada utopía frente al dominio escénico del desconcierto y la escenificación de la pérdida de las posibilidades de una vida mejor.

Estas propuestas estéticas pueden leerse como resultado del mercado como principio de organización social y la privatización de la vida y los valores y sus consecuencias destructoras y fragmentadoras de la sociedad latinoamericana y específicamente argentina. Su politicidad radica en visibilizar el desmembramiento y la desintegración social del momento con una estética que invita al rechazo pero que a la vez implica la creencia en que una vida mejor es posible, aunque la alternativa nunca aparezca en la escena¹⁸.

17 Esto marca la diferencia con las producciones teatrales surgidas tanto en el momento de la “Revolución Argentina” como a partir de la segunda década del siglo XXI. Aunque los escenarios teatrales nunca han tenido incidencia política sustancial directa en el área político-práctica, la llegada de la escena a los espectadores es aún mucho menor en este momento de producciones escénicas crípticas.

18 En este contexto aparece el Teatro comunitario argentino (1983) que, produciendo una fisura en la estética del momento, se articula con lo político de manera cercana a la propuesta sartreana de teatro de compromiso. La articulación de esta escena comunitaria con la resistencia al modelo neoliberal, se visibiliza especialmente, en aquellos aspectos relacionados con la producción, con los procesos de creación y organización de los grupos. En su organización interna aparecen claves de politicidad: la ruptura de las jerarquías tradicionales tanto sociales como teatrales, la reaparición y reafirmación de los sujetos que recuperan su agencia social y política y la actualización de la potencia de sus integrantes en tanto se descubren cantores, escritores, gestores y actores o actrices, lo que Virno llama “el recuerdo del presente”, por ejemplo. Para más detalles ver mi *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*.

8. Artivismo y restauración neoliberal: 2015-2019¹⁹

Entre el 2015 y el 2019 se fortalecen las expresiones artivistas en Argentina que voy a ejemplificar con el grupo denominado Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FAAC), formado por teatristas y bailarines/as, que despliega en su artivismo una clara oposición a las decisiones económicas, políticas y sociales del gobierno de Macri. En su manifiesto declara que sus acciones obedecen a una situación que consideran “de emergencia”; confiesa así su intención y la funcionalidad política de su artivismo.

Ellos son “individuos deseando un cuerpo colectivo” y que están “dispuestos a transgredir e inclusive romper reglas para lograr efectos performáticos que revelen ideales; que construyan otro discurso... un discurso intransigente, desde el potente grito del artista”. Por ello el colectivo se propone “encarnar hechos de violencia institucional e injusticia por parte de la clase política-empresarial”, “Otorgar visibilidad mediante el infinito amplificador de la creación artística para que lo que duele, lastima a la libertad y tortura lo justo se convierta en una bomba en contra de los opresores y en una herramienta que interpele el cuerpo de los indiferentes”. La FACC considera que es el “momento para la acción” (Manifiesto). El tono es fuertemente político aunque explícitamente no partidista. Enfatizan la búsqueda de una organización distinta que vaya desde sus inicios contra la jerarquía y la lógica neoliberal del mercado; la organización propuesta es coherente con su oposición al modelo que se está imponiendo en Argentina. Por ello, el colectivo afirma no buscar ni querer satisfacer la necesidad de consumo del mercado, incluso cuidando y midiendo las interacciones del grupo con los medios de comunicación. La FACC surge en el marco de una política del gobierno que incluye las clausuras y la burocracia destructora de los espacios culturales.

Es fundamental la elección del espacio público como escenario lo que habla de la intencionalidad de intervenir el cotidiana, intervenir en el orden cotidiano para interferir en el orden social establecido. El colectivo busca ocupar los lugares que sienten de su pertenencia y hacer oír su voz a partir de un hecho que concilie ética, política y estética.

Las acciones del colectivo evidencian la coexistencia de dos mundos que aparecen simultáneamente expresando el antagonismo propio de lo político (Mouffe, 2013). Las acciones del grupo mencionado se caracterizan por apuntar directa y enfáticamente al poder causa de la degradación de la vida con una poética que si bien no es tan explícita como aquella de la escena que responde y resiste al discurso de la “Revolución Argentina”, tampoco es tan críptica como aquella de la escena de los noventa. El puente memorialístico que tiende entre el presente macrista y los momentos nefastos del pasado reciente, muestra que en todas las instancias la filosofía, el poder y la ideología subyacente ha sido el neoliberalismo de libre mercado con su racionalidad y su lógica instrumental. Las denuncias se hacen comprensibles y aseguran su impacto en el público (presencial y virtual) mediante las pancartas, el espacio en el que las acciones se despliegan, la

19 Ver “Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano”.

gestualidad corporal y la palabra dicha en altavoces. La muerte exhibida mediante los cuerpos, a veces desnudos, en el espacio público (*Esto no es independencia, Genocida suelto y Femicidio es Genocidio*) y pone ante los ojos de los espectadores la consecuencia de las políticas neoliberales, patriarcales y de subordinación del gobierno macrista.

La funcionalidad política de las acciones del colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo es muy evidente: con una poética oscura e inmóvil las acciones de la FACC denuncian una política que conduce a la muerte. Sus acciones intentan reactivar la memoria recordando el pasado reciente para alertar a la ciudadanía de la muerte que las mismas políticas neoliberales trajeron a la Argentina en el pasado.

9. Breve conclusión

De lo dicho podríamos concluir que no todo teatro para ser político necesita ser explícitamente funcional a una ideología o posición política. En los ejemplos brevemente tratados aquí hemos visto que hay muchas maneras en que el teatro expresa políticamente la lucha por la supervivencia digna. La poética elegida en cada caso depende y varía de la teoría filosófica de moda, el momento histórico y teórico y los modos de comunicación con el espectador.

Todos los casos estudiados tienen como común denominador el rechazo al sistema neoliberal cuya implantación requiere la muerte social y política, cuando no corporal, de amplios sectores sociales. Los tres casos ejemplares observados parecen afirmar la incompatibilidad básica entre neoliberalismo y democracia y afirmar que el Estado neoliberal es funcional al mercado más que al *demos*. En el neoliberalismo el deseo por participar en una comunidad política se transforma en el deseo de amasar un capital propio en un mercado cada vez más competitivo (Brown en Holloway, 2018). La libertad es sólo libertad económica, toda la conducta es económica, todas las esferas de existencia se enmarcan y se miden en términos económicos, aun cuando esas esferas no estén monetarizadas. Según Judith Butler (2015), las posibilidades democráticas tienen que emerger fuera del neoliberalismo. La *estética teatral de la liberación* que observamos en la producción escénica de estos tres momentos de la historia argentina es congruente con la propuesta de Butler. La escena, en todos los casos, muestra la negatividad destructiva de la vida del programa neoliberal que el poder político implementó en Argentina en la historia reciente. Su resistencia está enclavada en la búsqueda de una mejor vida y por ello su teatralidad ilustra lo que propongo denominar *Estética teatral de la liberación*.

Referencias

- Abramowski, A. (2015). La vocación como categoría afectiva fundante de docencia como profesión. En C. Malcón, & G. Solana. (eds.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Título.
- Abramowski, A. & Canevaro, S. (2017). *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Universidad Nacional General Sarmiento.

- Anderson, B. (2018). Affect and Biopower: Towards a politics of life. Institute of British Geographers. <https://doi.org/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x>
- Black, M. (1978). How Metaphors work: A Reply to Donald Davidson. *On Metaphor*. Ed. Sheldon Sacks. (pp. 181-192). The University of Chicago Press.
- Black, M. (1962). *Models and Metaphors*. studies in language and philosophy, Ithaca. Cornell University Press.
- Briski, N. (s.f.) Rebatibles. *Alternativa Teatral*. <http://www.alternativateatral.com/obra422-rebatibles>
- Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press.
- Casson, R. (1983). Schemata in Cognitive Anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 12, 429-462.
- Cohen, T. (1978). Metaphor and the cultivation of Intimacy. In S. Sacks. (ed.) *On Metaphor*, The University of Chicago Press.
- Cohen, T. (1976). Notes on Metaphor. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34, 358-359.
- DeMartino, G. (2000). *Global Economy, Global Justice. Theoretical Objections and Policy Alternatives to Neoliberalism*. Routledge.
- Diçek, M. (2005). Space, politics, and the political. *Environment and Planning Society and Space*, 23(2), 159-316.
- Dussel, E. (2017). Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Cuadernos Filosóficos. Segunda Época*, XIV.
- FACC. (s.f.) Entrevista. 7 de diciembre de 2016.
- Flatley, J. (2008). *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Harvard University Press.
- Gentile, G. (1970). Hablemos a calzón quitado. *Teatro* 70(4-5), 41-81.
- Grüner, E. (2005). *La Cosa política o el acecho de lo Real*. Paidós.
- Holloway, T. (2018). Neoliberalism and the Future of Democracy. *Philosophy Today*, 62(2), 627-650.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Ediciones Imago Mundi.
- Manifiesto de la FACC*. Enviado por correo electrónico. Diciembre 2016.
- Mauricio, J. (1971). *La valija*. Escelicer.
- Mouffe, C. (2006). Democracia y pluralismo agonístico, *Derecho y humanidades*, 12, 16-27.
- Mouffe, C.I. (2013). *Thinking the World Politically*. Verso.
- Proaño Gómez, L. (2013). *Estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Editorial Biblos.
- Proaño Gómez, L. (2017a). Espacialización de la memoria, “memoria actual” y política en el teatro argentino (1983-2016). *Revista Afuera*.

- Proaño Gómez, L. (2017b). *Artivismo* y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. *Telón de Fondo* 26.
- Proaño Gómez, L. (2019a). El artivismo de la Fuerza Artística de Choque Comunicativo. Diagnóstico de los puntales del neoliberalismo extremo en Argentina (2015-2017). *BOLETIN/18 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*.
- Proaño Gómez, L. (2019b). *Poética, política y ruptura. La “Revolución Argentina” (1966-73): Experimento frustrado de imposición liberal y “normalización” de la economía*. <http://www.argus-a.com.ar/ebooks.html>.
- Proaño Gómez, L. (2019c). Teatralidades plurales, espacio, política y memoria: intervención ciudadana en la ciudad de Buenos Aires. En F. A. Blanco y C. Opazo (Eds) *Democracias incompletas: debates críticos en el Cono Sur* (pp. 221.-246) Cuarto Propio.
- Proaño Gómez, L. (2020a). *Desarticulaciones teatrales del neoliberalismo. La escena latinoamericana, 1990-2007*. Celtic Argentina <https://cutt.ly/iKZUbuU>
- Proaño Gómez, L. (2020b). Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019. *Revista Artescena*, 9, 1-21 <https://cutt.ly/LKZUJRI>
- Rancière, J., Panagia, D., and Bowlby, R. (2001). Ten theses on politics. *Theory and Event*, 5(3). <https://doi.org/10.1353/tae.2001.0028>
- Ricoeur, P. (1978). The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling. In S. Sacks. *On Metaphor* (pp. 141-158). The University of Chicago Press.
- Roig, A. A. (1995). *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en Nuestra América*. Editorial Fundación Universitaria de San Juan.
- Sánchez Vázquez, A. (1980). La estética libertaria y comprometida de Sartre. *Thesis. Nueva revista de Filosofía y Letras*, 7, 50-57.
- Scott, J. (2000). *Los dominados y el arte de resistencia*. Ediciones Era.
- Villegas, J. (1991). Pragmática de la cultura: el teatro latinoamericano. *Twentieth Century/Siglo XX. 1991-1992*. 163-177.
- Virno, P. (2003). *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico. Espacios del saber*. Editorial Paidós.
- White, H. (1992). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.

AUTORA

Lola Proaño Gómez. Profesora Emérita de Pasadena City College, (2011); Ph.D in Teatro Latinoamericano (University of California, Irvine), y Máster en Filosofía (California State University, Los Angeles). Actualmente es Investigadora en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.