



**V Jornadas de Sociología de la UNLP y  
I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales  
“Cambios y continuidades sociales y políticas en Argentina y la región  
en las últimas décadas. Desafíos para el conocimiento social”  
La Plata, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008**

Nombre y apellido: Alejandra María Rovacio. Facultad de Ingeniería y Ciencias Económico Sociales. Universidad Nacional de San Luis. [arovacio@fices.unsl.edu.ar](mailto:arovacio@fices.unsl.edu.ar)

Título: Teatro popular: la vivencia juvenil de los sentidos ¿ populares?<sup>1</sup>

**Agrupamiento juvenil: Los teatreros**

En la provincia de San Luis, el sector público nacional y provincial ha tenido una gran incidencia en el mercado laboral. El primero principalmente a partir de la puesta en marcha de la ley de promoción industrial en la década de 1980, que determinó una reconfiguración no sólo del mapa productivo sino también de la estructura del mercado laboral.

Frente a las altas tasas de desocupación y aumento de los indicadores de pobreza que se dieron en la Argentina a partir de 1990, comienza a cobrar relevancia la intervención del sector público en el mercado laboral. El Estado provincial encontró en los programas de emergencia laboral la respuesta al deterioro de los indicadores del mercado de trabajo y de la calidad de vida de los habitantes de la provincia a partir del impacto combinado de la finalización de los beneficios de la promoción industrial (Bussetti, 2006).

Los programas ofrecidos por el gobierno no se orientaron a generar nuevos empleos relacionados con el sector productivo, sino que aseguran a los beneficiarios una prestación monetaria a cambio de tareas manuales de limpieza en paseos públicos y autopistas, como

---

<sup>1</sup> El presente trabajo forma parte de las reflexiones llevadas a cabo en el marco de la tesis de maestría “Cartografía de la Gestión teatral: Políticas Culturales y agrupamientos juveniles. Un estudio de caso en Villa Mercedes San Luis” .Res. MCS N° 03/2004.Universidad Nacional de Córdoba

es el caso del Plan de Inclusión Social. Desde la puesta en marcha del Plan de inclusión Social Trabajo por San Luis, definido por el gobierno provincial como “*el más ambicioso plan de trabajo del país*”, surgió con la premisa de dar trabajo a todos los desocupados, el slogan utilizado para identificarlo fue “Desocupación cero”.

En la organización de la implementación del plan, los beneficiarios, inspirados en algunos casos por la inquietud de los coordinadores e impulsados por el propio gobierno a partir de la consigna “*generación de la Industria Cultural*”, se fueron involucrando en diferentes proyectos culturales, como la música, con la formación de un coro, la tarjetería española, la plástica, y el teatro entre otros proyectos. Formar parte de estos talleres implica dejar la parcela, el trabajo con el pico y la pala, aunque estructuralmente continúan perteneciendo al Plan de Inclusión. A los fines investigativos, nos vamos a detener en la experiencia de un grupo de teatro, constituido en su mayoría por jóvenes que poseen entre 18 y 30 años, autodenominados “*Los teatreros*”.

La propuesta provincial encubre en sí misma concepciones acerca de la inclusión y la exclusión. En una primera lectura se puede decir que la inclusión se objetiva en las posibilidades de que los sujetos se incluyan en el sistema económico. Por otro lado, el gobierno plantea que el Plan busca configurar o reconfigurar identidades, busca que los excluidos se sientan incluidos, definiendo el trabajo como constitutivo de una identidad. Presentando de este modo una imagen de sujeto trabajador por naturaleza, no importa si el trabajo es con pico y pala o el teatro, se destaca como componente simbólico central en el cual se asientan las concepciones acerca de la inclusión para el poder oficial.

### **Las Prácticas teatrales juveniles**

En la tradición latinoamericana se llega a la experiencia política a partir del formato del melodrama  
Carlos Monsivas (2000:255)

En 1920, desde el nacimiento de los movimientos artístico de vanguardia, la definición de arte, sus objetivos y sus propósitos han sido objeto de debates que aun continúan en la actualidad (Harris, 1996; Paley, 1995; may, 2003).

En referencia directa a la actividad teatral como una de las expresiones más antiguas del arte, diversos autores y sobre todo la obra de Bertolt Brech, plasmó la función del arte y del teatro en la sociedad, pensando desde la relación que debe tramarse entre actores y

espectadores, quienes no solo deben contemplar el espectáculo, sino darle continuidad. Partiendo de definir como el actor reclama del espectador una actitud productiva, crítica y creadora, para asumir el arte como una dinámica movilizadora y por lo tanto configuradora de los sujetos en su realidad. La tarea de sustituir la empatía por la lucidez del espectador, suponía para el escritor y actor una ruptura respecto de cómo entender el hecho teatral.

Hoy en día no es posible hallar una definición consensuada de lo que significa hablar de arte, de sus funciones, de sus objetivos y cual es la relación que esta guarda con otras áreas de las actividades sociales. Es así que interrogantes tales como ¿unos pocos escogidos sólo pueden formar parte del terreno artístico? ¿Se podría suponer que el arte es una de las herramientas para el cambio? ¿O acaso es resultado de una actividad económica más, gobernada por las leyes del mercado?

Según Umberto Eco, *“el arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja – a quizás de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura-, el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad”*. (ECO, 1984:88-89).

En el marco de estas reflexiones nos preguntamos por los modos de estar en el mundo de los jóvenes, a partir de indagar la relación que establecen entre el teatro y el estilo de vida tanto como modo de trabajo así como las consecuencias que este asumir va implicando en sus vidas. Se trata de interpretar en los términos del planteamiento de Eco, retomados por Dubatti (1999) como constituyen los jóvenes de los distintos agrupamientos juveniles su “estar en el mundo”. La idea central es relevar la discusión que los jóvenes entablan cuando en el marco de las entrevistas, se posicionan en un determinado género teatral frente a la indagación acerca de cual es el tipo de teatro que realizan. Lo que trae como consecuencia una idea sobre la relación con el público y cada una de las obras propuestas que permite desentrañar el vínculo existente entre el teatro y la política.

### **Una obra de teatro:**

*“Blanca Social y sus siete pico y pala”* una experiencia denominada por los jóvenes:

*“teatro popular”*, vivencia juvenil atravesada por el trabajo y la política.

Si bien en esta investigación no se analizan obras de teatro como texto dramático en sí mismos, se decidió incorporar al análisis las acciones teatrales enunciadas en la narrativa que utiliza la coordinadora del grupo de teatro para presentar la obra, vinculando esas ideas con los planteos juveniles realizados en las entrevistas.

La representación teatral de la obra *“Blanca Social y sus siete pico y palas”* fue planteada a partir de un relato, una persona (la coordinadora del grupo *Los teatreros*) lee a los espectadores las ideas centrales que dan coherencia a aquello que la gente va a presenciar en la representación actoral, los sucesos de la obra son anticipados por la voz de quien relata, incorporando de este modo condiciones en la mirada de los espectadores.

Según Dubatti (1999) el teatro dramático (TD) constituye un tipo especial de narrativa. La narrativa se presenta, según Bruner, como una forma particular de conocer, un medio que nos permite *“tratar los inseguros resultados de nuestros proyectos y de nuestras expectativas”* (2003: 49) *“para que exista relato, hace falta que suceda algo imprevisto; de otro modo ‘no hay historia’”* (2003: 31).

La literatura ha explorado desde siempre esa particular dialéctica entre lo que se espera y lo que sucede, entre un estado inicial de cosas, de hechos y personajes y un imprevisto que viene a alterar ese orden y demanda, entonces, un relato. La narración es ese acto por el cual convertimos una historia en relato, seleccionamos y ordenamos una serie de acontecimientos y los entramamos en una progresión que nos permite entender cómo un hecho conduce a otro, nos permite prever cómo algo puede llegar a pasar, como lo señala Fernanda Cano (2007).

Según Dubatti (1999) en el ámbito teatral se denomina fábula al conjunto de actores y objetos vinculados a través de una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados entre sí, en un espacio y un tiempo.

Recuadro 1

*“Como toda historia comienza con había una vez, había una vez en Villa Mercedes una familia que estaba muy triste por la falta de trabajo y **todo lo que nos pasa cuando no tenemos eso**”.*

Tomado del Video de filiación de la obra. *Los teatreros*

### Acciones que marcan el texto dramático

El texto dramático desde esta perspectiva incluye la estructura narrativa y toda la cadena de acontecimientos verbales, físicos, musicales, etc.

Utilizando la perspectiva de Dubatti (1999), se ha realizado un recorrido descriptivo de las principales acciones teatrales que se ponen en juego en la obra.

#### Recuadro 2

*“Así Don Pedro, aconsejado por Blanquita va a conocer a la supuesta curandera del Barrio a Dora Refunesta, que dicen que tiraba las cartas muy bien, te adivina todo, te arregla la vida y Don Pedro va a ir”.*

Tomado del Video de filiación de la obra. *Los teatreros*

La primera aparición del narrador, recuadro 1, de la obra da lugar a una conversación entre un padre y una madre que están afligidos por la falta de trabajo y una hija que escucha sus pesares. A este dolor se le incorpora un asalto en el cual muere la madre de Blanquita (personaje central de la obra). La primera

acción, que se destaca, esta dada por **“todo lo que nos pasa cuando no tenemos trabajo”**.

En la segunda entrada del narrador, recuadro 2, se incorpora como personaje, la malvada de la fábula, “la bruja” del cuento blancanieves, en la adaptación que se hace de la obra, este personaje es asumido por una curandera, personaje clave de la obra. Aquí aparecen algunas improntas del género de teatro gauchesco en el cual el personaje se vincula con el público a partir de lugares comunes, como la acción de invitar a la gente que baile al compás de la música que la bruja baila junto a su espejo.

Cuando la bruja se mira al espejo y este responde **“blanquita es más linda que ella”** se desata la ira de la bruja contra la joven.

En la tercera entrada del narrador, recuadro 3, se destaca la maldad de la bruja para con blanquita, sometiéndola a trabajar en cuestiones domésticas subalternas tales como cebarle mates. En esa instancia se escucha una propuesta radial

#### Recuadro 3

*“ y Doña Refunesta se casa con el pobre Don Pedro, se instala en la casa, somete a la pobre Blanquita , es mala, malísima y dicen que lo engaña con alguien de Nasche<sup>2</sup>”*

Tomado del Video de filiación de la obra. *Los teatreros*

que dice... **“atención con este comunicado, el lunes 12 de mayo se abren inscripciones para todas las personas que quieran trabajar, se llama el plan de inclusión social iniciado por el gobierno a cargo del Señor gobernador Alberto Rodríguez Saa , se**

<sup>2</sup> Así se denomina la localidad puntana en la cual se realizó la obra.

**inscribirán en el palacio de los deportes es para todos por fin alguien se acuerda de todos los villamercedinos que no tienen trabajo**". Si bien padre e hija deciden inscribirse en el plan, la curandera hace gestos que muestran su falta de interés para con el plan, y señala "yo no me voy a ensuciar en ese trabajo, vayan ustedes", es así como la bruja desconoce al plan.

Una vez que finaliza la cuarta entrada del narrador, se da lugar a siete personas que entran cantando "**trabajan todos trabajan, con sus picos y palas, ellos llegan a comer, todos trabajan, todos trabajan a la orilla del río, buscan sueños y esperanza**". Estos personajes se presentan, simulando ser los siete enanitos, en sus cabezas tienen los pañuelos de los personajes.

Esta escena sucede teniendo como escenografía un brasero alrededor del cual los trabajadores logran calentar sus manos.

Recuadro 4

-*"y comienza a trabajar y la llaman blanquita social por su cordialidad, por su alegría, porque siempre tiene una mano para darle al otro, pero hay alguien que esta muy enojado y puede tramar algo"*.

Tomado del Video de filiación. *Los teatreros*

Poseen los implementos con los cuales "*se trabaja en la parcela*"<sup>3</sup>; picos, palas, baldes y se canta de manera grupal la canción señalada en el recuadro n° 4.

En la última escena, el narrador presenta a una blanquita sencilla, humilde, buena, querida por su

grupo. Los enanitos se organizan en torno a ella y le enseñan los quehaceres de la parcela. En medio de esta escena tiene lugar la aparición del coordinador de la misma, quien es silbado por el público ya que es un apuesto muchacho que en la ficción del cuento representa al príncipe. La bruja intenta envenenar a blanquita y la misma es salvada mediante un beso del coordinador.

Recuadro n° 5

*"Una segunda oportunidad" este es el subtítulo que se utiliza en el diario para enunciar la primera presentación de la obra*<sup>4</sup>.

Recortes periodísticos

### La legitimación de los medios

A los fines de continuar analizando los elementos que dan lugar a que esta experiencia teatral se transforme en un acontecimiento a nivel de la experiencia para los jóvenes, se considero importante incorporar al análisis los comentarios realizados que el

<sup>3</sup> La frase trabajo de parcela se conforma como expresión estereotipada de los sanluisinos dado que remite a los trabajos del Plan de Inclusión Social que fueron los primeros que se comenzaron a realizar: limpieza de predios públicos como la Costanera del río Quinto en Villa Mercedes. Observaremos que los entrevistados remiten cuando quieren diferenciarse a este tipo de trabajo "yo no quiero trabajar en la parcela".

<sup>4</sup> Artículo publicado en El diario de la República, jueves 23 de octubre de 2003. Villa Mercedes, Argentina (Pág12), nota elaborada por Redacción del Diario de la República.

diario provincial.

Desde el discurso adulto por parte de los medios de comunicación se revalorizan valores como la “*amistad*”, “*cordialidad*”, y la atribución a los rasgos personales para lograr aquello que se desea. La responsabilidad es puesta en los atributos personales que la gente debe tener para lograr un objetivo, en este caso sería un trabajo. Por otro lado, la mirada personalista es trasladada a la lectura del accionar del gobierno, quien es puesto en el lugar del que da la “*posibilidad*”, es así como solo queda tomarla, recuadro 5.

También se menciona en los artículos periodísticos el cambio que genera en la vida de los sujetos tener trabajo, realizándose una generalización del impacto que la pertenencia al

plan tienen en la vida de las personas, cuando en realidad hay una experiencia subjetiva que la coordinadora del grupo denomina “*tampoco pensábamos en compartir una experiencia como esta*”, recuadro 6, allí se sitúa una de las claves que permite hacer significativo el tránsito para los jóvenes, la vivencia se vuelve significativa, no solo por el hecho de acceder a una experiencia laboral. Esta idea problematiza la tensión establecida desde el discurso adulto principalmente, donde desde algún modo se

*Recuadro 6*

*...la historia de Blanca Social y sus siete picos y pala” tiene como objetivo transmitir amistad, cordialidad y especialmente el mensaje de que con voluntad y dedicación todo puede lograrse en la vida, explicó Graciela Avila (coordinadora del grupo), para después reflexionar sobre las posibilidades que les ha dado el gobierno de la provincia al incluirlos a la sociedad mediante el trabajo y el desarrollo artístico, teniendo en cuenta QUE TODOS ESTABAMOS desocupados y **tampoco pensábamos en compartir una experiencia como esta**. El trabajo cambia positivamente la vida y te alienta a hacer nuevas cosas”<sup>5</sup>.*

Recortes periodísticos

naturaliza al trabajo como organizador de la vida.

## Las entrevistas

En las concepciones recuperadas a partir de las entrevistas nos encontramos con concepciones políticas que se materializan en una obra teatral como *Blanquita social y sus siete pico y pala*. El análisis de la formación de las opiniones políticas tanto individuales como grupales colabora en la comprensión de los procesos de cambio político y relevo generacional.

Una de las miradas posibles sobre la lectura que los jóvenes hacen de la política es considerar la complejidad que los mismos intentan mostrar en sus discursos. La misma esta

<sup>5</sup> Artículo publicado en El Diario de *La República*, Domingo 15 de febrero de 2004. San Luis, Argentina. pp. 12. Nota realizada por redacción de El Diario de la República

compuesta por el lugar que ellos ocupan: son miembros de un plan social. A partir de ese acontecimiento que desde afuera marca un sentido de pertenencia, es que se ordenan las concepciones, miradas y percepciones.

Cuando dicen “*no somos politiqueros*”, se realiza una comparación directa con el puntero político<sup>6</sup>, ese es el lugar que ellos no quieren ocupar y la posición con la cual no se sienten representados dentro del plan de inclusión al cual pertenecen, como se observa de las afirmaciones consignadas en el recuadro 7.

Recuadro 7

*“En el grupo varias veces hemos tenido discusiones porque **el grupo no es politiquero**, es una forma de decir, están haciendo política de otro lado, pero nosotros no hacemos política, con esto te decimos, está bien **somos del Alberto**, pero no hacemos política, **estamos en lo nuestro que es el teatro, el teatro popular**”*

Entrevistado 2. Los teatreros

En la misma idea ellos plantean que no hacen política, porque hacer política para la perspectiva que sostienen, implica ser puntero, pero si señalan “*somos del Alberto*”. Esta pertenencia, que en principio parece contradictoria con la anterior, permite a los jóvenes diferenciar uno y otro plano en sus argumentos. Se sustenta en el manejo que el gobernador hace de los atributo personales de los beneficiarios, donde el plan de inclusión social es presentado como un proyecto personal, individual, encubriendo valores colectivos y políticos.

El reconocimiento que los jóvenes hacen a la persona del gobernador, esta situado en que la mayoría de los que constituyen el grupo sienten mucho placer por lo que hacen, sienten un desarrollo personal en la trayectoria que van adquiriendo como actores, y esos beneficios

Recuadro 8

*“ Bueno que **paso cuando hicimos blanquita**, la hicimos sin ninguna **intención de hacer política**, surgió de mostrar una historia de la realidad, la realidad para nosotros, va **mas allá de la política**, y se pensó que hacíamos política, nunca habíamos pensado quedar bien con el Alberto, ni mucho menos”.*

Entrevistada 4.Los teatreros

personales y grupales no pueden desvincularlo del “Alberto” (alusión común al gobernador) y asociarlo por ejemplo a su propio trabajo y a la búsqueda que realizan como grupo.

Blanca social, es una obra que muestra a los jóvenes a un público, la gente les devuelve una opinión, es allí donde se los empieza a catalogar con el rótulo de que realizan un teatro político, recuadro 8. Si bien no acuerdan con dicho rótulo, comienzan a afirmar que si tuvieran que hacerlo nuevamente “*no lo harían*”. Por otro lado, también sienten que

<sup>6</sup> Para ellos un puntero político es el que se encarga de colaborar en la campaña política de un candidato a partir de pegar carteles, repartir votos.



desde el gobierno se hace un uso de su trabajo con el que no están de acuerdo y por ello alegan “desde la inocencia de no saber”, pero no pueden de dejar de apelar a la dependencia que guardan con el gobierno.

### Otras Prácticas otros discursos

En general, en los discursos de los jóvenes hay una concepción de que las obras teatrales deben representar aquello que sucede en la vida cotidiana, transformarlo en un problema, evidenciarlo, esa es la preocupación. Parecería ser que el teatro para los jóvenes es un vehículo que facilita **hablar** de aquello que les pasa.

A finales del año 2007 existe un distanciamiento por parte de la coordinadora del grupo de *Los Teatros*, si bien los jóvenes en las entrevistas no quisieron evidenciar la intensidad de la decisión, si se pudo advertir que una de las causales del distanciamiento

#### Recuadro 9

*“Llegamos tarde al reparto del lugar, por lo menos conseguimos este lugar, estamos mas cómodos, mas tranquilos, se puede aquí ensayar mas tranquilos, allá no tenes espacio, si querías usar el escenario tenías que pasar una nota, así no se puede hacer la producción que ellos quiere”*

Entrevista 23.Los teatros

giró en torno a como la coordinadora trató de que se afiliaran a un partido político y ellos se negaron.

Actualmente los jóvenes se encuentran trabajando en condiciones laborales muy alejadas de las iniciales; cabe destacar entre ellas que ya no son

visibilizados por los medios periodísticos locales por las representaciones que realizan en las instituciones educativas; también ha quedado en el olvido la representación de “*Blanca Social y los siete Pico y Pala*”.

El taller de teatro, para *Los teatros*, desde los inicios no ha tenido un lugar fijo asignado, les prestaban espacios eventuales que les permitía a los jóvenes estar estables 5 o 6 meses; desde el año pasado los jóvenes manifiestan estar “*al aire libre*”, este hecho que se transforma en problema cuando las temperaturas a las 07:00 hs, hora de ingreso, son de cinco grados bajo cero. La pregunta central en torno a tal puede enmarcar otro interrogante ¿Cómo se establecen las gestiones entre el gobierno y las necesidades de los talleres culturales artísticos?

#### Recuadro 10

*“Supuestamente lo tiene que gestionar el subprograma o cultura, pero dicen que nosotros lo tenemos que buscar, no nos dejan salir antes por el tema del seguro, estamos en un apriete, pero por ahí los chicos que han tratado de buscar lugar y no han conseguido”*

Entrevista 24.Los teatros

Un primer elemento que se advierte es que la responsabilidad cae en la biografía

personal, señalado por los recuadros 9 y 10 “*llegaron tarde*”. El **lugar** del que hablan es una casa particular que les fue prestada por esa semana. Cuando hablan de “*allá*”, se refieren a la casa del cine, ubicado en la estación del ferrocarril de Villa Mercedes, lugar confortable y amplio con comodidades como Internet, salones, escenarios, calefacción, etc. Ellos debían cumplir sus horarios allí, pero afuera del espacio físico, a la intemperie, porque adentro no había lugar, ya que el resto de los espacios habían sido ocupados por otros talleres.

Los jóvenes plantean que han cambiado las obligaciones en torno al cumplimiento, y la palabra que usan es “*están más burocráticos*”; lo significan a partir de que ahora deben firmar las planillas de entrada y de salida, no se les justifican los días por enfermedad, etc. Tienen un coordinador del taller que se encarga de las firmas diarias, quien constata la presencia y ausencias; además un coordinador artístico que se encarga de la formación del grupo. El día que se realizó la entrevista ambos coordinadores no se encontraban en el lugar porque habían sido convocados para la película “*Pastora*”<sup>7</sup> que se está filmando en San Luis. Los jóvenes habían presentado por cuenta propia una nota en la cual informaban el espacio físico en el cual estaban trabajando, ya que si alguien supervisaba el lugar en el cual debían estar y no estaban, eso podía generar la baja del grupo del plan de inclusión.

En el planteo del recuadro 12, aparece un nuevo componente de la discusión, el trabajo con el cuerpo, acción que se diferencia de las actividades que realizan los sujetos pertenecientes a las parcelas.

Recuadro 12

*“Nos comparan con las parcelas, pero nosotros no tenemos la misma modalidad de trabajo que la parcela, **somos cultura**, no somos parcela, no andamos con pico y pala, no somos lo mismo, nosotros si tenemos que hacer una obra el sábado, domingo, feriado hay que hacerlo, ellos no te lo hacen, ellos están al aire libre cortando yuyos, pero vos estas en la parcela y podes prender un fuego y pasa la mañana, pero nosotros en la casa de cine **no podemos hacer eso**”*

Entrevista 24. Los teatreros

Por momentos la identidad de aquello que se hace, como es el trabajo artístico, con la voz, con el cuerpo, debe ser puesta en cuestión, ya que los jóvenes afrontan un abandono en el cual las diferencias que les otorgaba la identidad como grupo de teatro parecen diluirse. Lo que sí sigue estando presente es la obligación de la obra, como producto que da cuenta de que se produce,

parece que los jóvenes viven una misma lógica, la del mercado, pero con distintos

<sup>7</sup> Cuatro integrantes de Los teatreros están participando de la película. Su actuación en la misma es como “utileros”, así denominan a los que colaboran con los ayudantes de producción.

discursos, en este caso el de la cultura.

En estas instancias en las cuales se presentan tensiones y dificultades, el grupo afirma estar pasando un momento muy difícil, *de estancamiento* y que recién se están recuperando, pero parece que el contexto del Plan también está generando condiciones de dudas, donde las certezas con las cuales los jóvenes arbitraban sus decisiones están en juego.

Las debilidades del contexto interrogan al propio trabajo juvenil, y aparece la pregunta sobre la cultura, en un contexto un tanto enrarecido, ver recuadro 13. Una de las concepciones que aparece para los jóvenes cargada de dudas es la idea de cultura que se enuncia desde el poder oficial, como se señala en el recuadro 13, la misma conlleva diversos significados a partir de las vivencias juveniles en el recorrido histórico por un plan de gobierno. Ponerle palabras a la significación que la experiencia teatral aporta ha sido una tarea de la cuál los jóvenes se han encargado a partir de la construcción de la experiencia. Por otro lado, la idea de nosotros “somos cultura” es una denominación que realizan los coordinadores del Plan de inclusión, calificativo dudoso porque no están las condiciones de posibilidad que demandan los desarrollos artísticos para los jóvenes. Si bien existe una estructura, hay una Ley de cine en la cual los jóvenes son convocados para roles de “*utileros*”<sup>8</sup>, es en el propio espacio de lo cotidiano donde se pone en duda el trabajo en torno a la cultura.

En medio de estas condiciones, parecería ser que los elementos que identifican al trabajo en el ámbito de la cultura en comparación del trabajo de la parcela con el pico y la pala, es que los jóvenes deben estar disponibles los fines de semana y los feriados, y están inhabilitados para “*prender un fuego*”, siendo que en la intemperie en la que trabajan, el único combustible para mantener el calor es una fogata. “*La casa del cine*” es un edificio que los representa, porque tiene que ver con el arte, pero lo viven desde afuera. Es así como se podría argumentar que estamos en presencia de acciones donde “la cultura” se mira desde afuera.

Recuadro 13

...“dijeron que tenemos que fomentar la cultura, palabras...”

... esa es la idea, ponen trabas” ...

E ¿Que es fomentar la cultura?

... “te explico, el gobernador , nosotros cuando viajábamos nos alentaba para que la gente que nunca había visto una obra de teatro , para **que vieran** , con todo esto se nos ha cortado , cuanto hace que no viajamos hace como un año y medio , eso supuestamente era para llevar cultura a otro lado”

Entrevista 24.Los teatreros

<sup>8</sup> Esa es la denominación que se utiliza para denominar a los encargados de “*alcanzar*” en los términos de los jóvenes, los elementos que necesitan los productores en la filmación.

Como ya se referenciara, desde los términos de Certeau (1996), el uso del espacio se opone a la determinación, y es considerado el espacio de “la astucia del débil”, lo que le queda por hacer en un territorio por el que transita pero que no le pertenece como propio.

En el recorrido juvenil se ha podido advertir que lo grupal, la sinergia que hace a lo juvenil parece ser uno de los elementos en los cuales se sostiene la historia del grupo como tal, hablar de cultura tiene que ver con mostrar para el gobierno. En los inicios del Plan de Inclusión el gobierno, como se marca en el recuadro 13, señaló que cultura era que la gente “**viera teatro**”, usando la expresión propia de los entrevistados; la cultura tenía que ver *con llevar el teatro* a todos los rincones de la provincia, según las expresiones propias del gobernador Alberto R. Saá.

Las condiciones artísticas que viven actualmente los jóvenes, muestran síntomas como: corrimiento de los medios que divulgaban sus producciones, ausencia de un lugar físico, inexistencia de viajes. En estas condiciones se ven expuestos a mayores controles administrativos, se les hace difícil encontrar elementos que le den sentido a la cultura, lo que sí permanece estable es la relación con el otro, esa comprensión grupal en la cual sostenerse.

Desde la propuesta del gobernador, si bien es posible pensar a la experiencia laboral como posibilitadora de autonomía para los jóvenes en relación a las posibilidades que un ingreso fijo genera, existen principalmente **dos concepciones** que atraviesan de manera general la inclusión de los jóvenes porque ponen en tensión la idea de autonomía; una tiene que ver con la idea de trabajo *que sigue siendo el pico y la pala* y la otra se relaciona con la cultura. La experiencia teatral queda reducida en esa tensión.

Cuando el tiempo de la escenificación y todos los beneficios que eso les produjo finalizo, en el contexto del plan ya instalado, se hacen necesarias prácticas tendientes a sostener en el tiempo una propuesta; si esto no tiene lugar aparecen las preguntas en el espacio de lo cotidiano y la falta de respuestas relacionadas a los problemas. Parecería ser que la función espectacular que el gobierno proponía no puede ser sostenida con la lógica del pico y la pala en un contexto de juventudes que se apropiaron de una idea de trabajo grupal en relación al teatro.

Uno de los jóvenes usaba metafóricamente la idea que se plantea en el recuadro 14, es así como, en un marco donde las trayectorias juveniles, signadas por un contexto institucional de un plan de inclusión social, se los hace vivir en el péndulo entre la libertad,

autodefinición, individualización, autonomía y la sensación de vivir en un pozo. Surge entonces la pregunta acerca de qué tipo de inclusión busca el gobierno en medio de un juego en el cual el interés está puesto en el mostrar, y los jóvenes están presentes en las definiciones y redefiniciones de las reglas de juego. La metáfora expresada refuerza la necesidad de continuar apropiándose de los sentidos acerca de la cultura, aunque en algunos momentos sea solo una intención.

La lectura que se hace de las prácticas juveniles y sus concepciones, han sido realizadas desde un enfoque que no tiene en cuenta lo exclusivamente institucional o tradicional de “la política”.

La propuesta gubernamental les genera duda a los jóvenes, instancia que favorece la posibilidad de “hacer algo” con lo que les ofrecen. En algunas instancias la experiencia estaría marcada por el recuerdo de saber que “*si tuviéramos que volver a hacerlo no lo haríamos*” y eso da cuenta de los tránsitos de la experiencia.

### **A cerca del sentir popular**

Del recorrido de las entrevistas y datos obtenidos que aquí se recuperan, surgen diversas ideas acerca de lo *popular, el trabajo, la política y el teatro*.

Existen diversas discusiones teóricas acerca de la relación entre lo masivo y lo popular. Algunos analistas como Barbero señalan, que lo masivo niega lo popular, en la medida en que es una cultura producida por y para las masas tiende a *negar las diferencias verdaderas, las conflictivas, reabsorbiendo y homogeneizando las identidades culturales de todo tipo* (2002:119). Según este autor, es necesario construir el proceso de indagación a partir de una vinculación entre lo popular y lo masivo, formando ambos parte de un paradójico proceso de gestación de lo masivo a partir de lo popular. No se puede pensar desde un etnocentrismo de clase en el cual se gesta la cultura de masas negando la validez de lo popular en cuanto cultura.

En relación a lo señalado, M. Lauer plantea que el etnocentrismo no permite ver la especificidad de las culturales marginales o dominadas generando una incapacidad para aprender estas culturas, en su doble carácter de dominadas y poseedoras de una existencia positiva a desarrollar, esta perspectiva colabora en la recuperación de las potencialidades en los términos planteados por Hugo Zemelman (2006)

En función de lo anterior y dentro de la perspectiva epistemológica planteada es que

surge la pregunta ¿qué hacen los jóvenes con lo que hacen de ellos? De este modo la pregunta intenta situar al joven en otro lugar. Esta perspectiva teórica permite darle visibilidad a los modos de representar la vida cotidiana de los jóvenes..

Las obras de teatro significan un proceso de recuperación de historias, diálogos y elementos materiales que hacen a lo cotidiano. Los usos que los jóvenes hacen de los códigos cotidianos que atraviesan sus condiciones sociales de existencia en las relaciones con espectadores, abordan la complejidad de la hegemonía.

Desde las políticas de gobierno se arbitran un conjunto de dispositivos orquestados para reproducir prácticas populistas y crear certezas, utilizando para los procesos de legitimación herramientas como las publicaciones periodísticas. En este medio se instala a los jóvenes como actores con acceso a “una segunda oportunidad”, ofrecida por la gestión oficialista. Esta afirmación abre un interrogante acerca de ¿qué sucedió con la “primera oportunidad”?, los jóvenes tienen en esta experiencia de inclusión una historia como sujetos que según esta cronología no es incorporada como parte de la biografía juvenil, tal cual como sucede en las acciones de la obra, el plan es presentado como el gran acontecimiento en si mismo, y de este los jóvenes

son significados como sujetos sin historia, sin pasado.

Frente a estas prácticas nos preguntamos a partir de la afirmación de que “el olvido esta lleno de memoria”, Benedetti (1998) ¿Qué lugares se les permite a los jóvenes otorgarle a la recuperación de si mismos como sujetos jóvenes históricos?

Recuadro 15

“ Nosotros empezamos de la nada, **hacemos teatro popular** como dicen, es como que cualquiera arriba del escenario, a mi me gusta lo que yo hago y lo que le doy a la gente, porque lo que yo doy y salí chocho porque deje un mensaje, hay gente que dice; que le dejaste?, pero yo deje todo arriba del escenario”.

Entrevistado 1.Los teatreros

Los jóvenes teatreros consideran que las obras debe expresar lo que le sucede a la gente común en las parcelas, y la obra Blanca Social y los siete picos y pala muestra una tensión entre el planteo temático de las obra y los discursos de las entrevistas. En las obras “la posibilidad” de tener trabajo provoca un alivio a partir de mejorar la subsistencia, establecer vínculos con otros, estar contento. Pero en las entrevistas el trabajo en la parcela también genera sentimientos de agobio, dolencias físicas, conflictos interpersonales, etc.

### **Acerca del recuperar**

Los jóvenes enuncian que ellos realizan teatro popular, desde sus concepciones esta

experiencia permite que todos puedan subir a un escenario, recuadro 15, sintiéndose identificados, principalmente ellos con la posibilidad. Es poder mostrar sobre un escenario escenas de la vida cotidiana, y para el caso sería aquellas instancias que ellos vivencias como cotidianas y que hacen a sus historias.

Ellos recuperan instancias de la vida cotidiana, y en este trabajo recuperar es entendido como volver a tener algo que, habiéndolo poseído antes, se había perdido. Trabajar un determinado tiempo para reemplazar lo que se había perdido por una causa cualquiera. La idea de “recuperar” puede hacernos pensar en que en algún momento al menos algo advino como inscripción simbólica, como representación. Y es en ese “al menos algo” donde se sitúa el trabajo de la memoria que se puesto en el escenario como una acción teatral. Entonces, recuperar conlleva la idea de la retención, de lo que insiste en ser simbolizado para los jóvenes. Sin embargo, paradójicamente, recuperar también implica una posición de renuncia y de resignación<sup>9</sup>.

De modo que hablar de recuperar alguna experiencia, nos mueve a pensar en la necesidad de renunciar a la idea de la reproducción automática del lenguaje y hacerse cargo de la propia palabra para poder dejar un signo, una marca, que al haber sido olvidada por efectos de la historia y el tiempo, “*hacen de nosotros lo que somos*” (Uriarte, 2006). La cuestión, entonces, reside en que existen experiencias donde se hacen nuevas descripciones de las memorias singulares y colectivas que permite que se haga de nosotros, otros y en este caso sería de ellos, otros.

Por lo cual, para los jóvenes teatreros recuperar historias y apropiarse de las mismas implica otorgar sentidos a las representaciones y acciones teatrales, es allí donde surgen posibilidades de configurar tantas versiones como posibles tiempos imaginados pueden mostrarse socialmente. Por lo cual, desde esta mirada se podría discutir esa lectura lineal que se hace en algunos casos donde se señala que la pertenencia a un plan de inclusión social implica la reproducción casi lineal de un sistema imperante.

### **A modo de cierre**

Uno de los puntos debatibles cuando se habla de políticas culturales es la definición de las necesidades culturales que se pretende satisfacer, dado que representan necesidades

---

<sup>9</sup> Rovacio, Iturralde, Novo (2007) “Los jóvenes y la recuperación del pasado reciente”. Primera Reunión Nacional de investigadores en juventudes. Red de investigadores en Juventudes Argentinas. Facultad de Trabajo Social de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 16 y 17 de noviembre de 2007.

de difícil definición y de más difícil consenso, que la mayoría de las veces no alcanzan a expresarse en demandas claras Domínguez (1996). A diferencia de las necesidades de vivienda, salud, educación, sobre las que se cuenta con criterios estandarizados más o menos expandidos y discutibles, en esta arena el campo es muy abierto. Como necesidad que refieren a nuestra diversidad creativa privilegian muy distintos dominios, que no son coincidentes, que nos enfrentan y nos unen en el mismo conflicto que nos constituye. Son necesidades que demandan de una especial atención sobre los grupos e individuos que integran una sociedad concreta para ser definidas y atendidas satisfactoriamente.

Considerando las diversas acciones realizadas por el gobierno puntano en el ámbito de las políticas culturales, se ha visto como la regulación de la industria cultural realizada por el gobierno impacta en la subjetividad juvenil generando tensiones en el marco de lo efímero y lo perdurable de la población joven; podemos afirmar que en el nicho construido por los grupos teatrales existe una definición de las necesidades culturales.

La definición propia de aquello que se necesita para sostener una propuesta cultural se pone en tensión frente a un Estado provincial, que presenta un proyecto relacionado con el campo de la cultura en los cuales los jóvenes no se sienten incluidos. El gobierno provincial le dio una impronta a la cultura muy particular y visible tanto hacia fuera como así dentro de la provincia, cuando creó la ley N° 5675: *“de promoción industrial del cine la cual tiene como objeto la radicación de inversiones en la industria del cine en San Luis, promoverá el desarrollo turístico, generará nuevos empleos y fortalecerá el desarrollo cultural en el ámbito local y regional”*, generando una fuerte ligazón entre económica, cultura y política a la que se aduce.

Las diferencias son abordadas desde la intimidad, desde lo grupal, en aquellas instancias donde es posible advertir las fisuras, intersticios del poder. En un territorio vasto como lo representa la cultura, el trabajo, la política, el de las luchas generacionales no se advierte en todas las experiencias un proceso lineal, sino controversial. Aquello que da lugar a las opiniones opuestas, a las diferencias, al uso que hacen los jóvenes del legado generacional en un proceso de transmisión.

Como dice Hassoun, la transmisión de los hechos de la cultura supone la puesta en marcha de un proceso de identificación, “no en el sentido de un intento desesperado de crear una identidad-calco entre los predecesores y los descendientes sino al modo de un discurso que sería procesado –clandestinamente como un contrabando- de aquello que se



ofrece como herencia” (Hassoun, 1996: 149). La transmisión supone una transformación y una pérdida. Una decisión que involucra éticamente al transmisor es el hacer lugar a esta pérdida, renunciando a la identificación reproductiva. Así la herencia, al ser apropiada, puede ser resignificada sin dejar de hacer uso de la tradición como andamio o sostén “esencial y superfluo a la vez” (*ibidem*: 175). La continuidad de la tradición permite entablar un diálogo intergeneracional, que favorece que miembros de distintas generaciones se sientan parte de la misma comunidad. Es, también, lo que permite que la diferencia y la singularidad tengan lugar en una genealogía de vivientes.

La memoria es política dicen Raúl Zarzuri y Rodrigo Ganter (2002). La memoria es constitutiva de una política de sentido que se hace visible en los diferentes significados y prácticas discursivas que representan la experiencia singular de los diferentes sujetos, si miramos el teatro y la trayectoria que los jóvenes construyen en torno a esta experiencia advertimos que en el caso del agrupamiento de *Los teatreros* la representación teatral esta asociada a las vivencias. En el momento de hacer una lectura sobre el pasado, ellos plantean que esa obra surgió *de la inocencia de no saber*, acción que se auto atribuyen; sienten que fueron colocados en un lugar en el cual, ahora, no les gustaría estar. No es posible advertir que sucedería en el futuro, si por ejemplo alguien con autoridad en el plan les solicitara que realizaran nuevamente esa obra, pero si podemos advertir que recuperar es volver a tener algo que, habiéndolo poseído antes, se había perdido. Trabajar un determinado tiempo para reemplazar lo que se había perdido por una causa cualquiera. La idea de “recuperar” puede hacernos pensar que en algún momento al menos algo advino como inscripción simbólica, como representación.

Para los jóvenes los supuestos de la cultura no se relacionan con el *pico y la pala*, aunque en sus vivencias cotidianas no puedan discriminar en las acciones gubernamentales aquellas que diferencian las necesidades culturales de las políticas implementadas.

Por otro lado, el grupo de *Los teatreros*, diferencia entre lo bello y lo que les gusta, el modo de plantear la preocupación se encuentra mayormente ligado a cuestiones urgentes, a una búsqueda de un lugar en la estructura del plan de inclusión en la cual sea posible hacer algo consigo mismos “*nosotros no lo hacemos sólo por trabajo sino porque nos gusta*”, eso que les gusta es el teatro. Lo que se opone a lo que gusta, o sea el no gusto, sería en este caso trabajar en el plan de inclusión con el pico y la pala. Necesitan diferenciarse de sus pares “*nosotros trabajamos*” pero “*de lo que nos gusta*”.

Por ello, es posible focalizar las *culturas populares*, como aspecto preferencial, en el espacio donde se despliegan. Este es visualizado como un espacio de circulación (simbólica), que es visto como un *espacio de cruce*. Cruce entre los elementos simbólicos que reenvían, por un lado, a tradiciones de clase y funcionamientos internos cerrados y, por otro, a consumos “importados” puestos al alcance de las clases populares gracias al desarrollo de la producción y distribución de masa. Grignon y Passeron focalizan en estos espacios de cruce “*los préstamos y las retraduccion*es”.

En sus biografías, los jóvenes asocian la experiencia de la obra con sus posiciones políticas, pareciera ser que tanta cercanía con el poder oficial los vuelve visibles frente a los otros pero también le devuelve una mirada de sí como grupo en la cual necesitan plantear “*no somos politiqueros*”. Por otro lado, aparece como atribución de la identidad la idea de “*está bien somos del Alberto*”, esa idea del contexto ha mostrado en los jóvenes la acentuación de aquello de lo cuál no nos podemos desprender.

Un vínculo político directo, para ellos, sería sostener una campaña política a un candidato, esa distancia la establecen, pero existe la preponderancia de los afectos, de los sentimientos; ellos “hablan” de un modo de hacer política por parte del gobierno provincial basado en criterios que nada tienen que ver con los derechos y lo colectivo.

En el marco de esas concepciones aparece la idea de “*lo popular*”, en una primera instancia hablan de que ellos realizan un tipo de teatro en el cual “*cualquiera puede subir a un escenario*”, y “*esos cualquiera*” son ellos mismos. Por lo cual los que ocuparon una posición desde el inicio fueron ellos, pero en sus modos de pararse no pueden de dejar de dar visibilidad a una persona, “El Alberto”, que encubre el poder en el afecto, desconociendo al otro como sujeto de derechos, y mostrando que las potencialidades están en las biografías personales.

De las apariencias a las estrategias es una temática que permitió interpretar los posicionamientos juveniles respecto de los siguientes interrogantes: ¿Cómo registrar los cambios que se producen, o que se han producido en el imaginario social respecto del trabajo y la identidad en estos sujetos jóvenes cuyo detonante fue una política cultural oficialista? ¿Cómo registrar las continuidades y discontinuidades de lo que una generación transmite a la otra acerca del acontecimiento teatral que encubre prácticas sociales más amplias? ¿Cuáles elementos son los que otorgan la independencia o la dependencia en una

gestión teatral? ¿En qué aspectos se pone en juego un acuerdo generacional?

A estos cabría agregar el interrogante *¿alternancia de proyectos o alternancia de personas?* realizada por Hugo Zemelman (2008) hace unos días en el marco de una conferencia en la Universidad de Córdoba, apelando a la importancia de que los investigadores se posicionen frente a las problemáticas de estudio dispuestos a “mirar” aquello que en muchas oportunidades aún no tiene nombre y es necesario darle una visibilidad a partir de mostrar sus evidencias en lo social.

Lo anterior resulta sugerente a la presente investigación porque las experiencias juveniles suceden en los ámbitos no formales; en el caso del agrupamiento *Los teatreros* se ha podido advertir cómo la permanencia en el tiempo y la consolidación como proyecto grupal, como espacio de sociabilidad alternativa, podríamos atrevernos a denominarlo, ya que la “*sinergia grupal*” se transforma en una alternativa a los contextos oficialistas, los sujetos construyen un espacio que en definitiva hace circular al alternancia del poder.

La mayor expresividad de lo señalado sucede en el momento en que los jóvenes deciden no afiliarse a un partido político, deciden dejar de estar sometidos a un poder adulto, posición que imprime una marca en el grupo ya que dicha opción los priva de beneficios posibles en el marco del plan de inclusión, esto se vincula con la distancia que se estableció con la coordinadora a partir de la decisión juvenil.

Podemos entonces expresar que las prácticas juveniles de los teatreros construyeron alternancia de poder en el marco de la construcción de la sociabilidad juvenil.

Respecto del binomio inclusión/ exclusión que reclamara la pregunta ¿Por qué es necesario recuperar para incluir? Como ya se ha podido advertir el objetivo de este trabajo no ha sido discutir los atravesamientos que implica hablar de exclusión/inclusión en los términos de la modernización, ya que desde esa perspectiva la mirada tomaría otros rumbos, aquí la idea ha sido analizar cómo es vivida esa experiencia que el gobierno ha denominado inclusión a partir de un plan de gobierno denominado por los beneficiarios “*pico y pala*”.

En los recortes de diarios citados en esta investigación, se destacaba el discurso del gobernador del 2003 con su apelación a la idea de “oportunidad”, el plan era la oportunidad, desde esta concepción en la cual la responsabilidad es atribuida a la biografía personal del sujeto, los obstáculos o triunfos quedan supeditados a los desempeños de los beneficiarios.

Los jóvenes recuperan lo que es potencial de sí mismos, idea que se relaciona con la amplitud de los límites que muestran los jóvenes. Existe un contexto social auspiciador de políticas culturales surgido a partir del año 2000, el cual es vivido por los jóvenes a partir de estrategias de ingreso y salida de las propuestas. Así perdura en el tiempo la construcción del ámbito de la vida cotidiana y de la organización temporal de la vida, se imprime una construcción de la biografía donde el espacio de lo grupal y el proyecto de cada uno de sus integrantes de hacer teatro se modifica, induciéndolos a redoblar sus apuestas, y afirmarse en lo que no quieren ser.

Esas búsquedas comunes que emprenden los jóvenes en torno a sí, al contexto y a su grupo guardan una permanencia en el tiempo que es necesario advertir porque allí hay proyectos, hay pensamientos colectivos y hay una continuidad marcada por la lucha. Las estrategias que se ponen en juego y que hacen a la alternancia del poder deben ser evidencias porque allí hay política.

### **Bibliografía**

- ARIAS-QUINTEROS (2004) "Inclusión y Seguridad: Dispositivos del poder" en Kairos. Revista de Temas Sociales N° 13 <http://www.revistakairos.org>.
- BAYARDO, Rubens (1997) "El teatro off Corrientes: ¿Una alternativa estético-cultural?" Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- BENJAMIN Walter (1989) "Discursos Interrumpidos". Taurus. Buenos Aires.
- BUSSETTI, Mónica (2007) "Plan de Inclusión Social ¿una nueva forma de ingreso al mercado laboral? Trabajo presentado en V Congreso Latinoamericano de Sociología del Trabajo. 18 al 20 de abril. Montevideo. Uruguay
- BUSSETTI, PAEZ, OLGUIN (2005) "En San Luis no hay desocupados, hay incluidos. La ayuda social en San Luis en el 1er Semestre de 2004. Presentado en el 3º Encuentro de Investigadores de Ciencias Sociales de la Región Centro Oeste. Universidad Nacional de San Juan
- CANO, Fernanda (2007) "Diario íntimo y blog: dos modos de configurar un relato autobiográfico" .1º reunión nacional de investigadores en juventudes. La Plata.
- CHAVES, Mariana (2006) en Informe sobre investigaciones "Juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales". La Plata-Buenos Aires.
- CIENFUENTES, Luis Antonio "Imagen, Memoria y estetización de la vida". Pontifica Universidad Javeriana Carrera 5 N° 30-00 Edificio Manuel Briseño. Bogota, Colombia. Revista de Complejidad, Ciencia y Estética
- DEBRAY, Regis (1997) "Trasmitir". Manantial. Buenos Aires
- DE CERTEAU, Michel (1996) «Prácticas del espacio», en La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer. México: UNAN, 1997.
- DUBATTI, Jorge (1999) Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral. Universidad de Buenos Aires. Dram@teatro revista digital. <http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n12/dubatti>
- \_\_\_\_\_ (1994) "El teatro Laberinto" Ensayos sobre teatro Argentino. Atuel. Buenos Aires
- GRÜNER, Eduardo (2002) "El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires
- HASSOUN, J. (1996) "Una ética de la transmisión", Los contrabandistas de la memoria. Ediciones La Flor.
- NEGT, Oskar (2004) "¿Qué es eso de la cultura?" .Revista de occidente N° 282. Noviembre.

- *Teatro popular: la vivencia juvenil de los sentidos ¿populares?*