


Los usos metodológicos del teatro como espacio heterotópico para la investigación educativa

The Methodological Uses of Theater as a Heterotopic Space for Educational Research

Huayra Martincic

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA); huayramartincic@gmail.com;  [0009-0008-5799-9368](https://orcid.org/0009-0008-5799-9368)

Historia editorial

Recibido: 17-12-2024

Aceptado: 25-10-2025

Publicado: 05-02-2026

Palabras clave

Investigación educativa;
Metodología; Teatro;
Investigación participativa;
Enfoque interdisciplinario

Resumen

En este artículo desplegamos una serie de reflexiones sobre la incorporación de prácticas teatrales para habilitar modos innovadores de acercamiento a las experiencias que se problematizan en la investigación educativa. Para ello, argumentamos la fuerza e importancia de considerar al teatro como heterotopía y su relevancia para dar curso a múltiples perspectivas, sentidos y sinsentidos respecto al devenir de la sociedad actual. Se procura describir las posibilidades de las formas de producción de información al incorporar prácticas teatrales como parte del diseño metodológico. Referimos a su incorporación y uso en talleres de co-producción que potencia las maneras en que los sujetos dan cuenta de sus experiencias escolares, de sus vidas cotidianas y sus horizontes futuros. Finalmente, planteamos los aportes que el teatro puede ofrecer como espacio heterotópico y poético.

Abstract

In this article, we develop a series of reflections on the incorporation of theatrical practices as a means to enable innovative approaches to the experiences problematized in educational research. To this end, we argue for the strength and significance of considering theater as a heterotopia and its capacity to give way to multiple perspectives, senses, and nonsenses regarding the unfolding of contemporary society. We seek to describe the potential of theatrical practices for information production when incorporated into methodological design. We refer specifically to their use in co-creation workshops, which enhance the ways in which subjects account for their school experiences, everyday lives, and future horizons. Finally, we outline the contributions that theater can offer as a heterotopic and poetic space.

Keywords

Educational research;
Methodology; Theatre;
Participatory research;
Interdisciplinary approach

Martincic, Huayra. (2026). Los usos metodológicos del teatro como espacio heterotópico para la investigación educativa. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 26(1), e3788. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.3788>

Introducción

El uso del teatro como espacio para reflexionar e intervenir en la vida social se encuentra presente desde sus orígenes (Rossiter et al., 2008). Como práctica artística, el teatro ha buscado ser un medio para la *representación de la realidad* ante una sociedad específica, ya sea para cumplir una función de modelo, para mantener el status quo o como herramienta para su transformación. En similar sentido, es posible dar cuenta de la diversificación del arte dramático, tanto en lo que refiere a la producción artística como al desarrollo de

variadas propuestas alejadas de la creación ficcional y enmarcadas en el teatro aplicado (Fukelman, 2019).

En Latinoamérica, el desarrollo de proyectos que articulan prácticas sociales con prácticas teatrales, a partir de diversas técnicas que se inscriben en el teatro del oprimido (Boal, A., 1980/2015a), promovió la idea del hecho artístico como un espacio en el que todos pueden ser actores, y desde el cual es posible articular redes para la reflexión y la acción con otros. En esta búsqueda colectiva por decir la propia palabra y encontrarse para transitar caminos, surgen y se desarrollan propuestas de teatro del oprimido (Boal, A., 1980/2015a) —ya sea como marco de referencia o como punto de inflexión para el desarrollo de otras poéticas que la cuestionan (Boal, J., 2014; Rancière, 2008/2010)—, de teatro popular (Boal, A., 1975/2015b) y de teatro comunitario (Scher, 2010). Desde la producción de espectáculos puestos en escena «para el pueblo» o «por el pueblo», o mediante prácticas teatrales en espacios educativos de diverso grado de formalidad, es posible dar cuenta del modo en que estas propuestas invitan a pensar la práctica artística teatral en relación directa con la vida cotidiana. Más allá de las diferencias entre ellas, en todas estas propuestas se considera al teatro como medio desde el cual involucrar/se para dar lugar a vivencias compartidas e imaginar alternativas, y desde el cual es posible explorar nuestros modos posibles de vivir, de ser, de estar, así como otras alternativas respecto a aquello que acontece en el día a día.

En este último sentido, el de imaginar alternativas, aquí partimos de considerar el posicionamiento epistemológico posestructuralista que habilita a «elaborar formas alternativas en la comprensión de la sociedad, la política y la subjetividad, generando conceptos y metodologías divergentes respecto de los enfoques tradicionales en la filosofía y las ciencias humanas» (Tonkonoff, 2021, p. 39). La relevancia de ese posicionamiento epistemológico es que desde allí se pueden proponer y pensar técnicas de producción, recolección y análisis de información, así como aportar creativamente a la producción de conocimientos.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, sostenemos que la incorporación de prácticas teatrales (Diéguez, 2014) permite habilitar otros modos de acercamiento a las experiencias que se problematizan en la investigación educativa. En esa línea, desplegamos una serie de reflexiones sobre la incorporación de prácticas artísticas como parte del diseño metodológico, resaltando las posibilidades que ofrece para ampliar las formas de producción y recolección de información en la investigación educativa. A lo largo del trabajo, procuramos argumentar en favor de la incorporación de prácticas teatrales, en tanto que las mismas potencian las maneras en que los sujetos dan cuenta de sus experiencias escolares, de sus vidas cotidianas y sus horizontes futuros.

Para ello, en este artículo atendemos a la fuerza e importancia de considerar al teatro como heterotopía y su relevancia para dar curso a múltiples perspectivas, sentidos y sin sentidos (Deleuze, 1969/1994) respecto al devenir de la sociedad actual. También abordamos el valor performativo de la relación entre teatro y pedagogía para la investigación

educativa. De igual modo, destacamos el valor de la perspectiva posestructuralista al momento de plantear la pregunta respecto a quiénes estamos siendo hoy. Luego, proponemos una forma de articular prácticas artísticas como parte del despliegue del diseño de investigación en educación. Finalmente, a modo de reflexiones finales, planteamos los aportes que el teatro puede ofrecer como espacio heterotópico y poético.

El espacio teatral como heterotopía y su valor metodológico

En la conferencia «Espacios otros», Michel Foucault (1984/2007) plantea una serie de reflexiones que problematizan los modos en que se hace uso de los espacios, a partir de sus emplazamientos y relaciones de vecindad, y sus efectos sobre el gobierno de las poblaciones. Centra su interés en la existencia de dos tipos de emplazamientos que tienen la particularidad de «estar en relación con todos los demás emplazamientos, pero de tal modo que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan, por ellos, designadas, reflejadas o reflectadas» (Foucault, 1984/2007, p. 18). El primer tipo son las utopías, que presentan una analogía directa o invertida con el espacio real, pero son espacios irreales. El segundo tipo son las heterotopías, las cuales consisten en:

Lugares reales, lugares efectivos, lugares dibujados en la institución misma de la sociedad y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas donde los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, contestados e invertidos; suertes de lugares que, estando fuera de todos los lugares son, sin embargo, efectivamente localizables. (Foucault, 1984/2007, p. 19)

Como una de estas heterotopías, el autor ubica al teatro. De manera explícita, lo hace a partir de mencionar que «tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos, incompatibles entre sí» (Foucault, 1984/2007, p. 22). Siguiendo al autor, el jardín¹ es el ejemplo más elocuente de heterotopía, pues allí es posible delinear un orden preciso respecto a cómo es la totalidad del mundo, pero también porque ofrece un refugio ante el desorden que puede encontrarse en los espacios que habitamos cotidianamente. Siguiendo esta línea de pensamiento, comprendemos que el espacio escénico teatral permite presentar ante los espectadores una *pequeña parcela del mundo*, mediante la cual es posible observar la *totalidad del mundo* (Foucault, 1984/2007). Al habilitar la coexistencia de emplazamientos diversos e incluso quizás incompatibles

1 El autor retoma los jardines orientales —y sus derivas en invernaderos y tapetes— en cuanto creación milenaria que, significación mágica mediante, representa las regiones del mundo, los cuatro elementos y el centro como un espacio sagrado. Asimismo, el tapete permite trasladar los jardines por el mundo, profundizando la imbricación entre espacios que el jardín persa produce.

entre sí, el espacio escénico invita a delinear las formas y límites de nuestra existencia. Asimismo, al colocar ante la vista espacios cuyos emplazamientos pueden resultar incompatibles entre sí, habilita la posibilidad de ensayar relaciones de vecindad y sus efectos.

Si bien las heterotopías de crisis han sido sustituidas en la actualidad por las de desviación (Foucault, 1984/2007) —reservadas para aquellos sujetos cuyos comportamientos no responden a la norma exigida— es posible identificar la existencia de espacios que se sitúan en el límite entre ambas. Estos procuran producir un lugar sin ubicación geográfica y con cierta carga vinculada al privilegio e, incluso, en las búsquedas por recuperar lo sagrado (Artaud, 1938/1971, pp. 15–32).

Si en las sociedades antiguas el espacio teatral era sagrado y se vinculaba a una práctica ritual, las sociedades modernas desplazaron el valor desde lo espiritual hacia racionalidades (Castro, 2011) que se sustenten en su valor científico. El teatro anudó su valía a su capacidad de mimesis de una realidad externa, medible, cuantificable y posible de ser claramente descrita y documentada. Este proceso alcanza su punto de mayor auge con el naturalismo (Zola, 1880), y si bien esta perspectiva será objeto de debate, dejará huellas profundas en la práctica teatral.

Esta mutación respecto al lugar —físico y simbólico— que el teatro ocupó y ocupa en nuestras sociedades se anuda al segundo principio propio de las heterotopías: «una sociedad puede hacer funcionar de manera muy diferente una heterotopía que existe y no ha dejado de existir» (Foucault, 1984/2007, p. 21). Los cambios en las formas en que cada sociedad hace uso de sus heterotopías dan cuenta a su vez de las modificaciones que se producen en las relaciones de saber y poder. Transitamos tiempos en que el propio teatro problematiza los esquemas convencionales teatrales y se hacen visibles los sistemas de construcción de estas convenciones como aparatos de producción de sentidos (Cornago, 2006). Así, la heterotopía que produce en tanto práctica permite otro tipo de acercamiento respecto al devenir de nuestras sociedades actuales, donde ya no se pretende una representación sobre la base de la semejanza, sino que se despliegan prácticas que permiten identificar en su reiteración similitudes. Para dar mayor entidad a la importancia de esta diferenciación, recuperamos aquí a Michel Foucault (1973/1981):

La semejanza tiene un «patrón»: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella. La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar. (p. 64)

También, el cuarto principio que caracteriza a las heterotopías se observa en el caso del teatro, pues se produce una ruptura con el tiempo tradicional. La relación entre espacio/tiempo se desacopla, y se evidencia una multiplicidad de registros y temporalidades. En el teatro, el aquí y ahora propio de la (re)presentación destaca su carácter precario, mutable. De igual modo —y tal como sucede con las ferias (Foucault, 1984/2007)— la espacialidad reservada a la representación teatral suele constituirse a partir de una heterocronía-crónica, donde esos emplazamientos vacíos quedan a merced para esporádicos usos. Si bien esta primera heterocronía es la más próxima al tipo de experiencias a las cuales aquí prestamos atención, corresponde mencionar que no solamente es posible identificar las heterocronías propias de su carácter pasajero. Pues, muchas veces, la presencia de estos elementos que atestiguan el paso del tiempo permite que los teatros y los cines se vuelvan lugares donde se despliegan lógicas propias de los museos: la pretensión de ser archivo y reservorio, habilitando un tiempo fuera del tiempo, para lograr la acumulación perpetua e indefinida del tiempo. Se sucede en los teatros la existencia de espectáculos que dan cuenta de su finitud, pero conviven con recursos y archivos que documentan una historia, memoria y pasado. De modo similar al de la aldea vacacional, al asistir al teatro «queda abolido el tiempo, pero también son el reencuentro con el tiempo, con toda la historia de la humanidad que remonta hasta su fuente como en una suerte de gran saber inmediato» (Foucault, 1984/2007, p. 24).

En cuanto a los sistemas de apertura y cerramiento propios de las heterotopías, es posible identificarlos en el teatro. Este quinto principio se advierte cuando se contempla el ingreso a un espacio destinado específicamente para la representación teatral o si se toma en consideración alguna intervención de matriz teatral (Dubatti, 2016) en otro tipo de espacialidades. En ambos casos, sucede que para formar parte de dicha experiencia compartida existe una invitación por parte de quien asume el lugar de intérprete, así como el acatamiento de ciertos gestos por parte de quienes serán espectadores. En el caso de un edificio destinado a la actividad teatral, el ingreso al mismo implica acciones muy concretas, como apagar los teléfonos celulares —como en una especie de «purificación», para sostener el paralelo con lo planteado por Michel Foucault (1984/2007)— o mantenerse en silencio, hasta otras que involucran, por ejemplo, el comprometerse y asumir como verdad aquello que se atestiguará en tanto espectadoras/es. Pero también es el caso de la expectación que provoca un espectáculo callejero o una situación con carga de teatralidad (Dubatti, 2018) —como una discusión acalorada—, donde el inicio mismo de la performance en el espacio público establecerá una invitación de hecho. La decisión de quedarse y ser parte de su público implicará asumir determinada conducta durante el despliegue de la escena.

En relación con lo anterior, la potencia del acto teatral radica además en que este implica una aparición pública, una exposición de la propia vulnerabilidad, mostrarse ante otros que pueden cobijar, pero también dañar (Butler, 2015/2017). Y, en ello, este mismo acto se vuelve profundamente político al desafiar las formas de inclusión/exclusión respecto de aquello que se puede ser, hacer, ver, decir en la esfera pública (Butler,

2015/2017). Esta exposición se da entre quienes participan como intérpretes de la escena teatral al involucrarse en su armado y exposición, en cuanto deciden exponer sus cuerpos y producir sentido a partir de aquello que se plantea como escena posible. Asimismo, entre quienes participan en su condición de espectadoras y espectadores, al momento en que expresan de manera pública su acuerdo, desacuerdo, dudas o argumentos respecto de aquello que fue objeto de expectación.

Recuperando el último de los rasgos enumerados por Michel Foucault (1984/2007), el teatro ha cumplido y cumple tanto la función de «crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior la vida humana queda tabicada» (pp. 24–25). Asimismo, ha desempeñado la función de crear otro espacio «tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal organizado y enmarañado» (p. 25). La condición de ilusión del teatro ha sido ya referida cuando señalamos la pretensión por ser una mimesis objetiva y científicamente comprobable de la realidad, pero también se expresa en algunas de las búsquedas que orientan la producción de espectáculos que pretenden confrontar al espectador con los límites que su realidad le impone. Recuperamos aquí a Augusto Boal (1999/2015c), que, si bien parte de una posición ontológica distinta, sostiene que en la vida cotidiana cada sujeto crea su propio personaje, pues tiene una forma particular de hablar, caminar, pensar, expresar sus emociones. Esta delimitación produce rigidez respecto de aquello de lo que cada quien supone que es capaz de decir, ver, sentir, pensar. Por ello, el actor debe ampliar sus posibilidades expresivas y de percepción más allá de las que le prescriben las interrelaciones en las que se encuentra inmerso. Se trata de prestarse al juego para producir prácticas móviles que encuentran ecos en el acrónimo móvil y polisémico SF —ciencia ficción, fabulación especulativa, feminismo especulativo, hechos científicos, figuras de cuerdas, entre otras variantes posibles en su idioma original— propuesto por Donna Haraway (2016/2019). Siguiendo a la autora, se trata de promover prácticas que permitan entamar desde un hacer colectivo multiespecies. En este sentido, recuperamos su mención a las figuras de cuerdas, pues sostenemos la existencia de puntos de contacto con las prácticas teatrales en el hacer colectivo, en la atención a los detalles, así como en la transmisión y problematización de patrones narrativos. Al respecto, recuperamos que:

Jugar figuras de cuerdas va sobre dar y recibir patrones: dejar caer hilos, fracasar y a veces encontrar algo que funciona, algo consecuente y quizás hasta bello, algo que antes no estaba allí; va sobre transmitir conexiones que importan, sobre contar historias con manos sobre manos, dedos sobre dedos, puntos de anclaje sobre puntos de anclaje; sobre elaborar condiciones para florecer finito en terra, en la tierra. (Haraway, 2016/2019, p. 32)

Al propiciar estas búsquedas, tanto actores como actrices registran e intervienen activamente en la búsqueda por hacer lo que hacemos en la vida diaria, pero de manera liberada. Y, al saber que están usando un lenguaje, pueden ser más eficaces para hacerlo.

Entonces, el teatro permite denunciar el carácter ilusorio de la vida humana en tanto se encuentra tabicada a partir de las mecanizaciones cotidianas que afectan a nuestros modos de actuar, pensar, sentir. En diálogo con Haraway (2016/2019), comprendemos que ello implica ejercitar una presencia situada que problematiza experiencias a partir de reconocerse entrelazada a miríadas inacabadas de configuraciones temporales, materiales, espaciales, de significados y lugares. Es decir, al habilitar mediante el teatro la exploración de otras formas de moverse, actuar, decir, también se problematizan comportamientos y discursos antes asumidos como dados. Por otra parte, el espectador o la espectadora (Boal, A., 1980/2015a), al encontrarse librado de estas mecanizaciones cotidianas, es invitado a preguntarse respecto a si este mundo-real en que se despliegan nuestras vidas se encuentra mal organizado, enmarañado. Así, el despliegue de prácticas discursivas y no discursivas (Foucault, 1969/2018) permite poner en escena la cotidianidad escolar. Mediante palabras, cuerpos, objetos, entre otros, que son escogidos y combinados por los participantes, se visibiliza aquello que acontece en el día a día de las escuelas, pero también las razones y supuestos que sustentan que sea así y no de otro modo, permitiendo relativizarlos y ensayar alternativas. En cada oportunidad en que recordamos lo que pensamos que sabemos o nos prestan saberes nuevos (Haraway, 2016/2019), se ejercita y mejora la complejidad del pensamiento y el movimiento colectivo. Ya sea para evidenciar las características que asocian a estos escenarios y experiencias, o para proponer líneas de fuga posibles, en este devenir-con, el teatro se vuelve un espacio mediante el cual habilitar y potenciar las posibilidades de expresión y comunicación de cada participante.

Como se desprende de lo anterior, las actrices y los actores asumen una función de compensación: presentan, ante la mirada de los espectadores, un uso más adecuado de las posibilidades expresivas y comunicativas que cada sujeto posee. Mediante un uso acertado y preciso del cuerpo, el gesto, la voz, la espacialidad, evidencian la potencia de la presencia, acción y discurso humano, y lo confrontan con una realidad en la que las intervenciones de los sujetos, en contraste, quedan empobrecidas a los ojos de los participantes. Como si se tratase de corporizar la idea de que «las cosas» podrían hacerse mejor, podrían ser mejor, podrían resultar mejor de lo que están siendo.

Al brindar la oportunidad de explorar otras formas de ser humanas, se habilita la posibilidad de habitar/deshabitar otras subjetividades. La oportunidad de ponernos en la piel de una persona que no tiene nada en común con nosotros, o, incluso, que asume perspectivas opuestas a las que sostenemos en el día a día, ejercita la empatía y amplía las opciones posibles respecto a modos de actuar, sentir, pensar. A su vez, invita a preguntarse respecto de por qué se asume como cierto y válido determinados modos en detrimento de otros, alternativos, o quizás incluso superadores.

Antonin Artaud (1938/1971, pp. 15–32), mediante la comparación de dos nociones como las de teatro y peste, recupera cómo el flagelo que implica la última produce el derumbe de las formas sociales y el orden social, al mismo tiempo que nos permite registrar aquello que podemos producir como verdad. En este sentido, continuando con la pro-

puesta del autor, al igual que la peste, el teatro habilita el tránsito por estados de quebrantamiento moral, desastres psicológicos y el murmullo de los propios humores, pues, aun cuando acontece una vertiginosa pérdida de la materialidad del cuerpo, quien se encuentra en dicho estado sabe que «en sueños no se muere, que la voluntad opera aun en lo absurdo, aun en la negación de lo posible, aun en esa suerte de transmutación de la mentira donde puede recrearse la verdad» (Artaud, 1938/1971, p. 15). La peste, para el autor, afecta con su presencia en los particulares puntos físicos del cuerpo donde se manifiesta la voluntad humana. Como la peste, el teatro permite la transmutación de la mentira para recrear una verdad, el acto de poner en juego la propia voluntad y la capacidad de dar cuenta de sí, incluso cuando lo que allí se exprese no se vincule con lo empíricamente comprobable. En el caso del relato del virrey presentado por Antonin Artaud (1938/1971, pp. 15–32), la afectación producida por la peste se inscribe en el campo de sus sueños. Sin embargo, tienen reales efectos performativos sobre lo que acontece. Similar sería el poder performativo del teatro, dado que:

El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados. (Artaud, 1938/1971, p. 27)

Si bien Antonin Artaud pretendía revelar una verdad esencial mediante un teatro catártico, es menester señalar que no se trata de la finalidad por la que este planteamiento metodológico aboga. Aquí se retoma la propuesta del autor como punto desde el cual hacer pie para pensar sobre la incorporación de talleres de co-producción artística como parte de diseños metodológicos en la investigación educativa que da cuenta de una búsqueda por «afinar los artefactos de investigación de modo que permita examinar lo múltiple, lo díscolo, lo impredecible e inesperado» (Grinberg, 2020, p. 5).

Nos permitimos aquí asumir que las prácticas teatrales a las que referimos procuran producir un efecto similar al de las obras de René Magritte², que aun cuando pretenden reproducir una imagen que se vinculan fuertemente con la pretensión de ilustrar el mundo, impiden por su misma forma determinar con firmeza lo que las cosas son. Sostenemos que el despliegue del teatro produce efectos similares al descrito por Foucault (1973/1981) respecto al caligrama, el cual acorralla dos veces a la cosa sobre la cual habla: por la palabra y por el dibujo. En el teatro, la escena dice y muestra. Como parte de la hechura de una investigación, permite producir información tanto a partir de aquello que se enuncia con diversos grados de formalidad, como por lo que sucede en ese hacer atravesado de prácticas, discursos y sentires. La información que se produce es tanto aquello que explícitamente se quiere decir o mostrar, como la serie de elementos que constituyen lo tea-

2 Sugerimos al lector o lectora indagar en la serie de cuadros *La Trahison des images*.

tral, inscribiéndose en el espacio y en el tiempo mediante el discurso de la palabra hablada, pero también mediante los tonos, las pausas, los silencios, las acciones, movimientos, miradas, elementos que se incorporan, entre otros. Si el caligrama:

Conjura la invencible ausencia sobre la que no llegan a triunfar las palabras, imponiendo en ellas, por las astucias de una escritura que actúa en el espacio, la forma visible de su referencia: sabiamente dispuestos en la hoja de papel, los signos apelan, desde el exterior, por el margen que dibujan, por el recorte de su masa en el espacio vacío de la página, a la cosa misma de la que hablan. Y de rechazo, la forma visible es surcada por la escritura, labrada por las palabras que la trabajan desde el interior, y, conjurando la presencia inmóvil, ambigua, sin nombre, hacen brotar la red de significaciones que la bautizan, la determinan, la fijan en el universo de los discursos. (Foucault, 1973/1981, pp. 34–35)

La escena teatral puede funcionar al modo de esa hoja de papel. La misma idea de lo real entra en tensión cuando se produce ficción a partir de la materialidad de los cuerpos y objetos en la escena. No se trata de ilustrar las cosas tal cual son. Y, al mismo tiempo, todo aquello que se trae a escena nos habla inevitablemente del universo de discursos y la red de significaciones que la sostienen, al permitir decir y mirar aquellas aristas de la vida diaria que, en la cotidianeidad, se invisibilizan a partir de su naturalización, o porque al nombrarse pierden definición.

Al igual que el caligrama, la escena permite apelar a signos externos al establecer un margen que recorta la vida cotidiana. Asimismo, despliega un espacio en el cual pueden disponerse y combinarse de las más diversas formas una serie de signos que refuerzan, tensionan o confrontan con aquello que pueda decirse respecto de lo que se decide mostrar, hacer o decir desde la escena. En este sentido, pensar y utilizar prácticas artísticas como estrategia para registrar aquello que acontece resulta valioso en cuanto nos permite una suerte de «doble trampa; cepo inevitable: ¿por dónde escaparían en lo sucesivo el vuelo de los pájaros, la forma transitoria de las flores, la lluvia que chorrea?» (Foucault, 1973/1981, p. 35). Es decir, si el conocimiento científico procura dar cuenta de aquello que acontece a partir de atrapar la experiencia en términos precisos y objetivables, las prácticas artísticas nos permiten abrir nuestras indagaciones a lo efímero, lo espontáneo, lo difuso, que también forma parte de dicha experiencia y que no logra ser expresado cuando esta expresión se limita a un lenguaje que pretende representar una nítida realidad.

Más allá de la pretensión propia de la propuesta de Augusto Boal (1980/2015a, 1975/2015b) o de la búsqueda de un estado vital en la propuesta de Antonin Artaud (1938/1971, pp. 15–32), aquí interesa destacar el modo en que el teatro permite poner en juego las reglas mismas de posibilidad vinculadas a prácticas discursivas y no discursivas que puedan producirse (Foucault, 1969/2018). Esta potencia artística radica en que el uso de prácticas teatrales permite ampliar aquello que se registra de lo que acontece en el día

a día escolar, pues al no excluir aquello que puede no ser real o verídico en principio, «estallan como increíbles imágenes, que otorgan derechos ciudadanos y de existencia a actos que son hostiles por naturaleza a la vida de las sociedades» (Artaud, 1938/1971, p. 28). Acto tras el cual es posible discutir qué, cómo y por qué aquello dicho o mostrando fue escogido para formar parte de la escena, así como su valor dentro de la producción de discursos y sentidos compartidos.

Cada una de estas decisiones va tejiendo en un hacer colaborativo el entramado que sostiene sus prácticas cotidianas, así como los sentidos que las envuelven y atraviesan. A su vez, este hacer junto con otros requiere también un trabajo reflexivo y de problematización (Foucault, 1988) constante y continuo, a fin de lograr producir marcos de inteligibilidad respecto a aquello que estamos siendo. De modo tal que el teatro, en tanto práctica, nos invita a volver visible lo ya visible, a problematizar las condiciones que permitan que las cosas sean de ese modo y no de otro, pero también habilita formas distintas en que podría(mos) estar siendo. Ello, en cuanto el teatro es un espacio «donde parece que lo difícil, y aun lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal» (Artaud, 1938/1971, p. 30), y a partir del cual podemos permitirnos poner en juego las reglas que delimitan la cotidianeidad de nuestras vidas.

Vale aquí señalar que no pretendemos con ello descifrar una verdad esencial respecto a esta realidad cotidiana —en cuanto comprendemos que la misma en esos términos no existe— si no entender por qué surgen determinadas respuestas ante ciertos aspectos de nuestro transitar en el mundo. Retomando a Foucault (1988), comprendemos al proceso de problematización como aquel que permite preguntarse respecto a cómo y por qué determinados procesos, fenómenos o comportamientos se convierten en un problema. El trastocamiento que provoca el teatro permite que aquello asumido como natural pueda ser pensado a partir de las relaciones entre poder, saber y subjetividad que involucra. Asimismo, considerando que dicho proceso da cuenta de la particularidad de las respuestas de un grupo específico de sujetos, la presencia e interacción de quienes son partícipes del proceso de producción, así como su activo compromiso con la actividad artística teatral durante su desarrollo, permite que puedan reafirmar, agregar, corregir o alterar los hallazgos de investigación (Rossiter et al., 2008).

No pretendemos igualar arte y ciencia, pero comprendemos que desde y entre ambas prácticas es posible producir conocimiento, pues el arte puede decir algo sobre el mundo, pero también es posible que el mundo requiera del arte para poder decir. Ello en cuanto consideramos al arte como espacio de enunciación que permite habitar lo abyecto (Kristeva, 1988/2004), en cuanto perturba un orden, un sistema, una identidad y, al trastocar los límites, da lugar a lo ambiguo, lo informe. Desde allí sostenemos que el arte opera como lugar desde el cual es posible deconstruir sentidos y replantear relaciones a partir de las cuales se enuncia el mundo; no solo permite expresar visiones sobre aquello que estamos siendo, sino confrontarlo, problematizarlo, habilitando líneas de fuga y nuevas posibilidades de existencia.

Gracias a ello, se amplía la posibilidad de acceder a una variedad mayor y más diversa de fragmentos de mundo. Lo cual permite comprender mejor quiénes estamos siendo, ya sin la pretensión de reconstruir una única imagen universal. Al respecto, mencionamos que, aunque ya no sea posible referir a discursos totalizantes, existe un entramado desde el cual cada sujeto se constituye a partir de las relaciones de dependencia y de control que establece con otros, y que permiten definir un modelo de praxis e inteligibilidad (Butler, 1990/2007). El teatro es un espacio heterotópico que altera lo establecido, y habilita intersticios mediante los cuales otras voces y otros cuerpos pueden hacerse oír, hacerse ver y disputar las reglas de juego que rigen su vida cotidiana, dando lugar a la complicidad, lo mixto, lo ambiguo. Y, al hacerlo, permite correr los límites de lo decible, lo visible y lo pensable. Con esto en vista, desplegamos a continuación una propuesta posible para la incorporación de prácticas teatrales en la investigación educativa.

¿Cómo volver decible y visible aquello que estamos siendo? Sobre la incorporación de prácticas teatrales en la investigación

El teatro propone una organización singular de la mirada que, en tanto acontecimiento, involucra la reunión en cuerpo presente (convivio), la poíesis corporal y la expectación (Dubatti, 2016). Se trata de un uso de la teatralidad humana, donde se configura una experiencia metafórica, con sus reglas específicas, que involucra un conjunto de procedimientos, estrategias y concepciones para la producción de una determinada poíesis corporal convivial (Dubatti, 2018). En este proceso de co-creación se ponen en juego sentidos y sinsentidos (Deleuze, 1969/1994) anudados a las formas en que lo cotidiano se vuelve visible, así como a las formas de decir y pensar que atraviesan nuestras experiencias cotidianas.

Las formas de re/presentación varían de acuerdo al contexto y, por ello, las particularidades que presentan las producciones realizadas en un momento determinado dan cuenta de las relaciones que se producen entre saber y poder, así como del modo en que se entrelazan las formas de comprendernos a nosotres mismos, el mundo y nuestro devenir en él. Referimos, entonces, a un conjunto de análisis que no pretende encontrar un origen o la identidad primera de las cosas (Litvinoff, 2013), pues no se trata de intentar alcanzar aquello que yace oculto, sino de hacer visible lo ya visible. Ello a partir de colocar en el centro de la escena al conjunto de reglas y condiciones que determinan qué tipo de conocimiento es posible, qué clase de discursos se habilitan y qué prácticas pueden acontecer.

Sostenemos que, como parte del diseño metodológico de la investigación, la incorporación de prácticas estéticas y artísticas resulta clave para —desde la materialidad cotidiana— ensamblar, desensamblar, evidenciar percepciones y afecciones, corporeizar deseos y temores (Grinberg, 2020). En este sentido, apostamos por formas de indagación que in-

tentan caracterizar lo que somos, asumiendo en dicho proceso la fragilidad de lo que se es y la posibilidad de que pueda dejar de ser lo que es. En este sentido, no perseguimos en nuestras indagaciones la pretensión de lograr una representación objetiva de una existencia preexistente, sino que partimos de comprender que «la ficción no es tanto en imagen del mundo real como una ejemplificación virtual de un ser-en-el-mundo posible: sus límites no son temáticos, los mundos representables, sino constituyentes de la representatividad de los mundos (cualesquieran sean estos)» (Schaeffer, 2012, p. 97). Asimismo, se hace propia cierta desconfianza respecto a aquellas formas que expresan síntesis superadoras, pues «cuando se mira un poco más de cerca, se descubre un mundo plural, donde los fenómenos aparecen desplazados y se producen reencuentros bastante imprevistos» (Foucault, 1999, p. 310).

La fragilidad de aquello que estamos siendo encuentra su expresión más extrema tanto en la peste artaudeana como en el cuerpo-objeto-cadáver como máxima expresión de la abyección. El acontecimiento teatral no requiere necesariamente llegar a esas experiencias, pues «no es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas» (Kristeva, 1988/2004, p. 11). Pero, sin llegar a tales extremos, dichas imágenes provocan con su sola enunciación un estado de afectación que se vuelve productivo, ya sea porque desorganiza físicamente a quienes participan del intercambio, ya sea porque habilita pensar lo abyecto. Desde allí, consideramos que el teatro tiene mucho para aportar.

Aquí hay una pretensión por ampliar las formas de enunciar aquello que estamos siendo y haciendo, que encuentra expresiones que recuperan la metáfora y el arte como medio. Sostenemos que, mediante estas formas otras, es posible desplegar otros modos de referir al mundo en que se vive, sumado a qué y cómo ello ocurre. Tal es el caso de Judith Butler, que refiere a las prácticas *drag queen* para problematizar la performatividad de género (1990/2007), o cuando recupera el modo en que se utiliza la poesía para dar cuenta de la respiración de un refugiado (Butler, 2009/2010). También en Byung-Chul Han (2012), cuando compara el caminar y el danzar para evidenciar la potencia de una actitud reflexiva y de contemplación ante sociedades que demandan hiperproductividad.

Proponemos que es posible promover la pertinencia de una investigación sensible y comprometida (Langer, 2017), que pretenda aportar a la inteligibilidad de la vida sin prescindir de la metáfora (Maffia, 2016). Esta investigación comprometida implica una cierta orientación (Ahmed, 2006/2019) respecto a aquello que se investiga, que permita mapear esa cotidianidad a partir de ciertos puntos de anclaje compartidos, pero sin por ello obstar otros caminos posibles. Se trata de reconocer hacia quiénes y qué dirigimos nuestra atención y energía, así como al dar lugar a la intencionalidad emocional que dichas prácticas de investigación involucran, así como al dejarse afectar por aquello con lo que se entra en contacto. Esta posición involucra, como parte constitutiva de la investigación, la pregunta por aquello que produce en nosotres los relatos producidos por otros (Porta et

al., 2023). En esa línea, proponemos pensarlos como relatos performativos que imbrican nuestras propias vidas a una narrativa del mundo.

Sobre dicha base, aquí fundamentamos la potencia del uso de prácticas estéticas para la producción de conocimiento científico en cuanto consideramos que, al pensar en nuestro devenir cotidiano y sus afectaciones, es necesario producir una especie de fractura virtual, al decir de Michel Foucault (1999), que habilite un espacio desde el cual desplegar transformaciones posibles. Una fractura que puede entenderse como pasaje narrativo (Porta et al., 2023), a partir del cual producir un espacio público de conversación que involucre lo común.

Comprendemos que la incorporación de prácticas estéticas para la producción de conocimiento científico implica el despliegue de estrategias que permitan producir y recuperar imágenes/pensamientos que configuran cartografías de la mirada otra y habilitan modos de ver alterizados (Grinberg y Armella, 2021). A partir de esta idea, sostenemos que dichas prácticas pueden también desestabilizar sentidos y sinsentidos en la investigación educativa. Abogamos por la potencia de incorporar el gesto, el movimiento, la metáfora y la producción de imágenes de formas que vayan más allá de una mera ilustración de determinada idea. Estas formas permiten tomar distancia de las pretensiones de referencia explícita y directa entre discurso y realidad, así como evitar la pretensión de transferencia de sentido. En su lugar, habilitan una comprensión más precisa, y asumida en continuo movimiento, entre las experiencias y el conocimiento que se produce —también— en y a partir de las metáforas (Maffia, 2016).

Destacamos la relevancia de este tipo de estrategias para producir conocimiento más allá de la búsqueda por imitar las cosas tal cual son, en cuanto consideramos que la incorporación de este tipo de técnicas para la producción de información resultan especialmente valiosas cuando surge el humor, la ironía (Martincic, 2024a), el absurdo y el horror (Martincic, 2024b), que se vuelven herramientas para potenciar los sentidos y sinsentidos (Deleuze, 1969/1994) que atraviesan las situaciones que se deciden mostrar. Cuando este proceso de exploración se produce en el marco de talleres de co-producción artística en las escuelas, lo que se habilita es la pregunta respecto de qué puede suceder en dichas instituciones, de qué forma y por qué.

Este espacio de encuentro, diálogo y problematización implica situaciones de co-presencia, habilitando intercambios que articulan experiencias y perspectivas convergentes y divergentes sobre la cotidianeidad escolar; y focaliza la atención en la incorporación —o exclusión— de determinados gestos, silencios, desplazamientos, útiles escolares y mobiliario escolar, entre otros. En términos operativos, los talleres de coproducción artística se organizaron a partir de la presencia de entre diez y veinticinco estudiantes, tuvieron una duración mínima de dos horas, con una frecuencia de al menos tres encuentros. En cada una de dichas instancias se abordaron juegos, ejercicios, improvisaciones teatrales y composiciones de escenas, procurando evitar que fueran meros recursos expresivos. En tanto estrategias metodológicas, se trabajó sobre un registro situado de la experiencia es-

tudiantil al producir condiciones específicas de observación, interacción y enunciación, que quedaron registradas —previo acuerdo con el estudiantado— mediante registros de campo y filmaciones.

Las instancias de co-producción incorporan preguntas disparadoras, la búsqueda y selección de material para la creación de escenas colectivas, debates previos y posteriores a cada escena, entre otros. Asimismo, esto abre la pregunta respecto a qué otras cosas podrían acontecer y cuáles serían sus efectos. Este hacer implica que se intercambien perspectivas, sentires e interpretaciones respecto de lo que deciden mostrar, decir, usar, entre otras aristas involucradas con la creación de una escena teatral. Todo ello procurando que el estudiantado comparta supuestos e informaciones diversas, recuperando tanto sus propias experiencias, pero también yendo en búsqueda de prácticas y discursos producidos por otros actores. Este escenario que se habilita para la presentación de sentidos y sinsentidos (Deleuze, 1969/1994) a partir del propio cuerpo, gesto y voz, involucra tanto aquellas producciones que retoman sus propias experiencias, así como toda una serie de opciones a partir de los intercambios que se producen entre quienes participan de esa hechura.

Vale referir que la dinámica de taller implica promover la participación y la construcción colaborativa de conocimiento, tanto en aquello que involucra su hechura como en los intercambios verbales que preceden; y acompañar los momentos de exploración para la producción de la escena, como en las instancias de devoluciones en las cuales lo presentado ante los espectadores se vuelve objeto de análisis, debate y conversación. Al respecto, la arena del teatro permite jugar a ser otros (Vallarino y Muri, 2013). Cuando se trabaja con estudiantes —como es nuestro caso—, las formas que adquiere el actuar como docentes, mapadres u otros actores/actrices sociales, tiene especial relevancia, pues parte de definir quiénes se puede ser, cómo se puede ser y qué implica respecto a lo posible, lo válido y lo cuestionable. Aquí se trata de aquello que se dice y se hace, pero también respecto al tono, el gesto y la forma en que se dice o hace. En las instancias de talleres de co-producción, estos intercambios entre los estudiantes participantes requieren que se pongan en juego, que propongan y que negocien entre sí. En los talleres de co-producción artística se fomentan estos momentos de intercambio (Calsamiglia y Cubells Serra, 2016; Rossiter et al., 2008). Asimismo, la indagación a partir de recuperar experiencias propias, pero también al consultar con otros actores institucionales, amplía la densidad de los registros y enriquece la producción colectiva de escenas que serán objeto de análisis tanto en las instancias de taller junto al estudiantado como posteriormente por parte de quien investiga a partir de los múltiples registros producidos; de modo tal que, tanto para la creación de la escena, como para su presentación y análisis, se ponen en juego modos de interpretar y comprender la cotidianeidad de los sujetos involucrados.

A modo de reflexión final: el teatro como nave y la investigación educativa como travesía

«La nave es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos, los sueños se secan, el espionaje sustituye la aventura, y la policía a los corsarios.»

—Foucault, 1984/2007, pp. 25–26)

Asumir el riesgo de producir conocimiento en el ámbito científico incorporando prácticas artísticas teatrales participativas implica aceptar que el caos, lo diverso y lo divergente tengan lugar en el proceso de investigación, escritura y producción de información (Rossiter et al., 2008). Se trata de habitar espacios abyectos (Kristeva, 1988/2004), momentos de desorientación (Ahmed, 2006/2019), que desubiquen a espectadores/as y actores/actrices, a los fines de permitirnos superponer diversos puntos de vista que habiliten corromper, descomponer, desensamblar, desgarrar sentidos y sinsentidos. Implica proponer espacios de juego, resistencias y multiplicidades, a partir de los cuales revisitar, seleccionar, escoger, combinar fragmentos para la hechura de un nuevo texto escénico, de un nuevo texto académico. Ello, además, sobre la base de una serie de estrategias que requerirán todo un entramado que justifique y sostenga como válido aquello que de este tipo de acciones se desprenda.

Las prácticas teatrales como estrategia de producción de información nos ubican entonces en una posición similar a la del virrey al que refiere Antonin Artaud (1938/1971, pp. 15–32) en «El teatro y la peste». En la visión de dicho virrey, el temor ante los vaivenes que la peste —que le amenaza desde un navío— produciría genera en él una actitud reactiva y de clausura. Sin embargo, el desafío radica en asumir la condición caótica como constitutiva de la práctica teatral e investigativa, sabiendo que su incorporación requerirá dar lugar para desorganizar el orden establecido y la aceptación de tomar por igualmente válido lo irracional, desconocido e imposible.

Ese espacio de libertad, que se habilita desde y con las prácticas teatrales en los procesos de investigación, no pretende prescindir ni renegar de ciertas normas propias del ámbito en que una investigación educativa se produce. Más bien, se trata de aventurarnos a experimentar con las múltiples posibilidades abiertas y puestas en relación, considerando en ellas las confrontaciones, negociaciones, luchas y mutuas provocaciones, asumiendo su carácter dinámico y relacional, sin pretender su superación. Pues, es en estas tensiones que se expresan de manera reticular los discursos y prácticas que procuran guiar, ordenar o dirigir las conductas propias y de otros (Foucault, 2004/2006), de maneras variables e incluso contradictorias.

Asumida la investigación como travesía y al teatro como barco para entregarnos a la investigación, surge entonces la necesidad de liberar(nos) de las pretensiones anudadas a ser copia fiel de una realidad reseca, de la búsqueda por develar lo oculto para obtener in-

formación confidencial y de la necesidad de demarcar constantemente los límites propios de cierto orden y seguridad. El espacio teatral resulta ser óptimo para desplegar la imaginación, para trastocar los límites y permitirse experimentar a partir de todo aquello que se encuentra ya presente en ese convivio (Dubatti, 2016) como potencia.

Reconocemos el valor de ese teatro-nave por sí mismo, y a la vez, encontramos en él un medio para ir en búsqueda de algo preciado. Paralelamente, nos permitimos navegar porque —incluso sin verla— imaginamos la orilla de un territorio por alcanzar. En dichas indagaciones, el valor está en poder recuperar la importancia del teatro para expresar lo similar, antes que lo semejante, pues «la semejanza implica una aserción única, siempre la misma: esto, eso, también aquello, es tal cosa. La similitud multiplica las afirmaciones diferentes, que danzan juntas, apoyándose y cayendo unas sobre otras» (Foucault, 1973/1981, p. 68).

La metáfora del teatro como nave nos permite pensar que, mientras el acontecimiento teatral sucede, se transforma en un barco del que tanto actores y actrices, y espectadores y espectatrices somos tripulantes. Nos adentramos al infinito del mar, sin pretender que el mismo sea solo uno, único. Aferrándonos a un trozo de madera flotante que asumimos está en un lugar sin lugar, en el cual, y por el cual, es posible atrapar de manera tentativa lo múltiple, lo ambiguo. Al respecto, las prácticas artísticas potencian los modos en que les sujetos dan cuenta de sus experiencias escolares, de sus vidas cotidianas y de sus horizontes futuros. En este sentido, la relación que se produce entre teatro y pedagogía habilita relatos performativos a partir de los cuales problematizar nuestras propias vidas, inscribiéndolas en una narrativa del mundo.

Este tipo de propuestas metodológicas requiere de un trabajo sostenido en el tiempo, sobre la base de un compromiso político respecto a formas más participativas y solidarias al momento de la producción de la información, así como de las lecturas que puedan hacerse a partir de la misma. Para que estas formas otras de investigar puedan resultar fructíferas, se requiere de un trabajo interdisciplinario, que atienda a las necesidades estéticas y requerimientos técnicos propios del teatro, así como a los criterios de validación y confiabilidad propios de una investigación científica.

Financiamiento

Este trabajo fue realizado en el marco de la beca doctoral CONICET «Los sentidos de la obligatoriedad escolar en las sociedades del gerenciamiento. Un estudio con estudiantes de escuelas secundarias en contextos de precariedad en Caleta Olivia (Santa Cruz)», con dirección del Dr. Langer y codirección de la Lic. Venturini.

Referencias

Ahmed, Sara. (2006/2019). *Fenomenología queer: Oorientaciones, objetos, otros*. Bellaterra.

- Artaud, Antonin. (1938/1971). *El teatro y su doble*. Editorial Sudamericana.
- Boal, Augusto. (1975/2015b). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernica al revés*. Ed. Corregidor.
- Boal, Augusto. (1980/2015a). *Teatro del oprimido*. Interzona Editora.
- Boal, Augusto. (1999/2015c). *Juegos para actores y no actores*. Interzona Editora
- Boal, Julian. (2014). Por una historia política del Teatro del Oprimido. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 16(1), 41–79. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503750635003>
- Butler, Judith. (1990/2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, Judith. (2009/2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Butler, Judith. (2015/2017) *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Calsamiglia Madurga, Andrea, & Cubells Serra, Jenny. (2016). El potencial del Teatro Foro como herramienta de investigación. *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 16(1), 189–209. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1462>
- Castro, Edgardo. (2011). *Diccionario Foucault: Temas, conceptos y autores*. Siglo XXI Editores.
- Cornago, Óscar. (2006). Teatro y poder: Estrategias de representación en la escena contemporánea. *Iberoamericana*, 6(21), 71–90. <https://doi.org/10.18441/ibam.6.2006.21.71-90>
- Deleuze, Gilles. (1969/1994). *Lógica del sentido*. Planeta.
- Diéguez, Ileana. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Ediciones Paso de Gato.
- Dubatti, Jorge. (2016). *Teatro-matriz, teatro-liminal. Estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Ediciones Atuel.
- Dubatti, Jorge. (2018). Teatralidad, teatro, transteatralización: Redefiniendo las acciones de actuación y expectación. *La Escalera*, 28, 11–34. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/725/581>
- Foucault, Michel. (1969/2018). *La arqueología del saber*. Ed. Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (1973/1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama.
- Foucault, Michel. (1984/2007). Espacios otros. *Versión. Estudios de comunicación y política*, 9, 15–26.
- Foucault, Michel. (1988). On problematization. *The History of the Present*. 4. 16–17. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/128/128>
- Foucault, Michel. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós.
- Foucault, Michel. (2004/2006). *Seguridad, Territorio. Población*. Fondo de Cultura Económica.
- Fukelman, María. (2019). *Teatro aplicado. Teoría y práctica*. Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Grinberg, Silvia. (2020). Cartografías de la cotidianidad: Un estudio de la serie barrio/escuela/sujetos en contextos de pobreza urbana. *Psicoperspectivas. Individuo*

- y *Sociedad*, 19(3), 1–11. <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol19-Issue3-fulltext-2079>
- Grinberg, Silvia & Armella, Julieta. (2021). Cartografías de la mirada otra: Jóvenes, pobreza urbana y producción audiovisual en la era postmedia. *Praxis Educativa*, 25(1), 1–18. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/praxis/article/view/5548>
- Han, Byung-Chul. (2012). *La sociedad del cansancio*. Editorial Herder.
- Haraway, Donna. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Ed. Consonni.
- Kristeva, Julia. (1988/2004). *Poderes de la perversión*. S. XXI Editores.
- Langer, Eduardo. (2017). *Escuela, pobreza y resistencia. Defensas y luchas cotidianas de estudiantes*. Del gato gris. <http://hdl.handle.net/11336/111135>
- Litvinoff, Diego. (2013). Lecciones sobre la voluntad de saber. Rey Desnudo. *Revista de Libros*, 1(2), 225–232. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5005388>
- Maffia, Diana. (2016). Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica. En Claudia Korol (Coord.), *Feminismos Populares. Pedagogías y políticas* (pp. 139–153). El colectivo / Chirimbote / América Libre.
- Martincic, Huayra. (2024a). Prácticas juveniles, vivencias escolares y experiencias en torno al trabajo: Un estudio con estudiantes del nivel secundario de Caleta Olivia (Santa Cruz). En Luciana Lago, Julia Sanabria & Jessica Murphy (Dirs.), *Juventudes, experiencias, prácticas y políticas en Patagonia* (pp. 465–489). Teseo. <https://www.teseopress.com/juventudesexperienciaspracticasypoliticasenpatagonia/chapter/practicas-juveniles-vivencias-escolares-y-experiencias-en/>
- Martincic, Huayra. (2024b). Las prácticas artísticas en la indagación de los sentidos y sinsentidos producidos por estudiantes sobre la escolaridad secundaria obligatoria [Ponencia]. *III Congreso Internacional de Ciencias Humanas*. Escuela de Humanidades – Universidad Nacional de San Martín. <https://www.aacademica.org/3.congreso.eh.unsam/438>
- Porta, Luis; Aguirre, Jonathan, & Ramallo, Francisco. (2023). La intimidad como bioestética de lo cotidiano. Ensamblajes metodológicos en investigaciones autobiográfico-narrativas en educación. *Revista Educação E Cultura Contemporânea*, 20. <https://mestradoedoutoradoestacio.periodicoscientificos.com.br/index.php/reeduc/article/view/11204>
- Rancière, Jacques. (2008/2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rossiter, Kate; Kontos, Pía; Colantonio, Angela; Gilbert, Julie; Gray, Julia, & Keightley, Michelle. (2008). Staging data: theatre as a tool for analysis and knowledge transfer in health research. *Soc Sci Med*, 66(1), 130–146. <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2007.07.021>
- Schaeffer, Jean-Marie. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Biblos.
- Scher, Edith. (2010). Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad. *INTeatro - Argentores*. <https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/2010-Teatro-de-vecinos-scher.pdf>
- Tonkonoff, Sergio. (2021). Teoría más allá de la teoría. El movimiento posestructuralista. *Enfoques*, 33(2). <https://doi.org/10.56487/enfoques.v33i2.1013>

Vallarino, Diego, & Muri, Sandra (2013). *Tejiendo humanidades. Un puente entre el arte y lo social*. Homosapiens.

Zola, Émile. (1880). *El naturalismo en el teatro*. Fundación El Libro Total.

<https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=3&d=3894>