

Resumen

En la primera parte del trabajo se describen las características generales del teatro comunitario, sus dimensiones colectiva e individual y se reflexiona sobre su componente político y social. También se analiza al fenómeno en contraposición a las condiciones de comunicación impuestas por la globalización. En la segunda parte se tratan dos casos concretos: el Grupo de Teatro Comunitario Patricios Unidos de Pie y el Grupo de Teatro Popular de Sansinena.

Palabras clave: teatro comunitario, cohesión social, territorialidad, transformación social, militancia artística.

El ideal de la sociedad igualitaria se va perdiendo cada vez más en la fragmentación social y el individualismo, donde el éxito económico es el estandarte ficticio de la felicidad. Para despegarnos de esta carrera hacia el éxito, tal vez no haya otra opción que buscar esa utopía que, según Eduardo Galeano, nos enseña a caminar. Estamos hablando de lo mismo que buscan muchos vecinos de todo el país, reunidos en los más de treinta grupos de teatro comunitario que han surgido desde el año 1983: una esperanza, una forma de lucha frente a la adversidad.

De qué se está hablando...

Una práctica de resistencia

Reunión barrial, donde grandes y chicos, ancianos, jóvenes y hasta bebés se congregan para esta tarea creativa. Toman mate, comentan experiencias pasadas y entre risas y recuerdos van armando una situación teatral; la que tiempo después pertenecerá a un episodio de la gran obra. No tienen miedo de salir a la calle, a la plaza, a ese espacio público que les pertenece. Sino todo lo contrario, se lo apropian y lo utilizan para sus ejercicios y ensayos. Sin darse cuenta comienzan a formar parte de un proceso de recomposición social, en el cual ellos mismos reconstruyen su propia historia y reafirman su identidad; defienden su territorialidad y generan un espacio de organización y comunicación horizontal que difícilmente se da en otro tipo de agrupaciones.

La poética de la crisis, la llama Lola Proaño Gómez, esa "capacidad de concentrar en imágenes teatrales la complejidad de la historia, de descubrir sus aspectos ocultos con un lenguaje que si bien incorpora lo cotidiano, también lo hace con la simbolización estética, con su capacidad autoreflexiva y la pluralidad del signo teatral" (1).

Sentirse contenido en un grupo social, que comparte los mismos problemas, los mismos miedos e inseguridades resulta reconfortante. Los grupos de teatro comunitario están compuestos de personas que ejercen diversas profesiones, lo que enriquece las perspectivas desde las cuales se realizan las obras, y genera un variado intercambio de ideas. Pensar en conjunto y actuar en consecuencia; todo se hace en grupo. Si bien hay un director que coordina la tarea teatral, los vecinos participan de todo el proceso. Participación, compromiso y placer, conjugación difícil en una misma actividad.

Como toda práctica artística, el teatro comunitario está conformado de una ideología, una forma de ver el mundo. Los vecinos-actores dan a conocer esa visión en cada espectáculo, que es compartida por la mayoría de los espectadores, y cuyo mensaje tiene que ver con una situación social, una realidad compartida. Es una forma de *hacer política*, no partidaria, donde se dice lo que se quiere, siempre utilizando el grotesco, por medio de la broma y la ironía.

Cabe la posibilidad de que ciertos sectores, pertenecientes en su mayoría a agrupaciones políticas, implanten el debate en torno a la función social del teatro comunitario. Tal como afirma Jorge Dubatti, no podemos perder de vista que todo teatro es político, y cumple una función social. "Lo político involucra todas las esferas de la vida teatral y es pertinente hablar, entonces, de la capacidad política del teatro, de sus múltiples posibilidades de producir sentido y acontecimiento político en todos y cada uno de los órdenes de la actividad teatral" (2).

¿Qué mejor que denunciar por medio del humor? Los vecinos actores adquieren así un rol en la sociedad: ellos hacen teatro. ¿Y por qué teatro? Porque el teatro es creatividad con diversión, es reunión y trabajo, es construir en el colectivo, eso que se perdió de vista hace tiempo, y cuesta tanto conseguir. Un objetivo común en el cual creer, comprometerse, sentirse libre y seguro. Con el escepticismo generalizado, la política partidaria como mala palabra y el miedo a la inseguridad espectacularizado por los medios de comunicación, el teatro comunitario aparece como una opción más que tentadora para aquellos que buscan participar en el

cambio. Es aún más tentadora la forma en que el teatro busca incidir: por medio de la metáfora, perfecta manera para decir aquello que no decimos, expresar lo silenciado, juego que habla de la realidad social.

Tal como afirma Marcela Bidegain, “la creatividad subvierte y puede ser sospechosa, tiene que ver con la emoción rebelde que paraliza y molesta al pensamiento hegemónico” (3). Porque el poder hegemónico busca dividir, fragmentar, alienar, el teatro comunitario es una herramienta de cohesión, de unión y reconstrucción de lazos sociales. Esto es peligroso para el poder, porque invita a reflexionar sobre el estado de las cosas, y sobre todo, a darnos cuenta que existen posibilidades de cambio, y que las mismas dependen de nosotros mismos.

¿Y qué cambios? Estos se producen en varios niveles. En primer lugar, existe un cambio individual del vecino-actor, quien, según Bidegain, encuentra en el arte una lógica de producción que lo salva de la marginación y la exclusión y que le permite reingresar en el haber de la cultura y el desarrollo. Se siente parte, y encuentra en esta actividad un motivo para abandonar el aislamiento y reemplazarlo por la acción multiplicadora. Es necesaria para un cambio real esta síntesis individuo-colectivo, que genera otra de las grandes virtudes de este arte: el cultivo en el espectador de un sentimiento de profunda identidad y correspondencia, que motiva y multiplica las ganas de participar. Las letras de las canciones hablan sobre lugares comunes, una historia compartida y sufrida que van desde los años treinta hasta la actualidad. Los espectadores se ríen de ellos mismos y toman conciencia de que son parte de ese relato, retro trayéndose a su situación en cada momento representado.

Por lo tanto no hablamos solo de un cambio en el actor, sino también en el receptor. Como afirma Proaño Gómez, “despierta al espectador hacia una comprensión de la historia pasada y presente en un gesto crítico que discute lo que se presenta en los medios de comunicación masiva, desvía por un momento la atención de los espectadores de la ansiedad causada por el mercado” (4).

Esta autora posiciona al teatro comunitario como un fenómeno que viene a generar una ruptura en la dinámica propia de la globalización, no sólo por la reafirmación que se realiza de la *territorialidad* sino también desde un nivel más profundo. Se habla de un cambio que comienza en la estructura familiar, pasa por el interior del individuo, el barrio, y desemboca en la comunidad en general. Proaño Gómez utiliza términos como la anteriormente nombrada *poética de la crisis, violencia poética o poética del testimonio*, que destacan las características que convierten al teatro comunitario en un fenómeno opuesto a las condiciones impuestas por la globalización y el sistema neoliberal. En primer lugar se apela a la reunión barrial y a los lazos sociales que se crean entre los vecinos; una comunicación cara a cara que desafía los mecanismos tecnológicos de las comunicaciones actuales, trayendo a escena modos de encuentro interpersonal ya perdidos. A su vez, los espectáculos –principalmente del grupo Catalinas Sur– contienen un discurso, que por medio del carnaval, la murga y el grotesco, hace memoria de nuestra historia, refleja nuestras tragedias y alegrías como sociedad; habla de la desocupación, la exclusión y la pobreza como consecuencia de un sistema creado y mantenido por intereses económicos de diversos sectores de poder. El teatro comunitario presta sus armas para contraponerse a este modelo desde la base, tanto en la organización como en el funcionamiento dentro de los grupos que es de forma democrática y horizontal. Cualquiera que quiere participar puede ingresar, los elementos del grupo pasan a formar parte de la comunidad y viceversa; la plaza, la estación, todos esos lugares muertos reviven con el color y la alegría de las funciones, la gente se acerca para ser espectador activo.

Es imposible no sentirse embargado por un sentimiento de correspondencia, ya que los episodios teatrales son experiencias vividas por los propios actores y los espectadores. Un show con despliegue de colores, música y canto nos hace bailar y sonreír al mismo tiempo que resignificamos cada sentido de la obra y nos apropiamos de ese sentir que también nos pertenece.

A su vez los espectáculos retoman los temas significativos para cada barrio. Por ejemplo el grupo de teatro Comunitario Patricios Unidos de Pie tiene como punto fundamental en sus obras la desaparición del tren, y la desolación que ello produjo en el pueblo. El Grupo del Circuito Cultural Barracas denuncia el advenimiento de la desocupación, la pobreza y la marginación producto de la construcción de las grandes autopistas y el cierre de fábricas. Podríamos decir que es una *militancia artística*, en donde los miembros de la comunidad reconocen cuáles son sus problemas y los enfrentan reflejándolos en sus obras. Porque no se quedan con esa mirada melancólica de lo que fue, sino que tratan de producir una nueva mirada de la situación, reconociendo los errores pasados y generando un planteo hacia el futuro.

Cada espectáculo es distinto y más allá de que todos ellos tienen elementos en común, cada uno posee características propias. Se puede decir que el Grupo Catalinas y el de Barracas, por ser los más antiguos, los pioneros, y al estar dirigidos por personas que antes de la formación de los grupos habían pertenecido al ámbito del teatro y la cultura, son los que poseen infraestructura y recursos más numerosos. En el caso de Catalinas, tienen un galpón propio en donde se realizan muchos de sus espectáculos, y los mismos se componen de una riquísima cantidad de recursos como muñecos gigantes, títeres, amplia gama de vestuario, grupo musical, luces, maquillaje, etcétera. En fin, un espectáculo nutrido de toda clase de elementos escénicos.

Justamente por esta experiencia, estos dos primeros grupos son los que motivaron y brindaron su conocimiento a todos los que

fueron surgiendo después, creando esa cadena de solidaridad que desembocaría en lo que hoy se llama la Red Nacional de Teatro Comunitario, y que año a año sigue creciendo.

El peligroso vaivén de la política...

Un interrogante que se presenta sin retraso es el tema de la posibilidad de la cooptación de los grupos por algún ente partidario, o un sector de poder político determinado. No se debe perder de vista que los espectáculos se realizan a pulmón, soy autogestionados, se han mantenido “pasando la gorra” y de la venta de alimentos y bebidas en las funciones, y con el tiempo han logrado cierta atención de los municipios. La Municipalidad apoyó a varios profesores con contratos para que den talleres y clases. También se aceptan subsidios en el caso que se dé la posibilidad. Y aquí es cuando acecha el peligro de la dependencia económica y la cooptación política. Para el director de Catalinas, Adhemar Bianchi, el punto de inflexión entre el dejarse o no dejarse cooptar por el poder, se halla en la firmeza de defender un proyecto propio y original. De esta forma el hecho de recibir fondos del Estado no modificaría la naturaleza del proyecto, siempre y cuando el poder no logre manejarlo por medio de los hilos de la dependencia económica.

Por un lado, tal como afirma Proaño Gómez, es importante destacar que “los grupos hacen cultura sin que sus productos dependan de la economía (5). Con el solo hecho de que la explosión de este fenómeno se produjera con más fuerza a partir del año 2001 –año caótico para la economía argentina y, particularmente, para la clase media– tenemos una pauta de que no hace falta riqueza de recursos materiales para hacer teatro comunitario. Porque justamente de eso se trata: poner un poco de lo que tenga cada uno, e ir reuniendo elementos sin necesidad de inversiones mayores. Y aquí nos encontramos con una disyuntiva: ¿si la población sufre cada vez más desocupación, pobreza y marginación, surgirá motivación en estos sectores para participar de este tipo de actividades? ¿No ocuparán la mayor parte de su tiempo buscando los recursos mínimos para subsistir?

La respuesta la podemos visualizar en la composición social de los grupos. Allí nos encontramos con que la mayoría de los integrantes pertenecen a la clase media recientemente pauperizada, muchos de ellos son profesionales y tienen claro su objetivo: llegar a esa sociedad igualitaria, segura y libre de la miseria que vemos hoy. Difícilmente distinguimos en las obras personas indigentes. Sin embargo, lo que destaca a esta práctica teatral es la capacidad seductora del arte, en contraposición con otro tipo de organizaciones sociales, políticas o religiosas que buscan el cambio social. El arte como herramienta para un proyecto de transformación es una propuesta atractiva, divertida, liberadora que nos hace, sin darnos cuenta, olvidarnos de las miserias, pero a la vez trabajar en pos de su desaparición. Esta condición es la que se pone en juego a menudo cuando se integra un miembro nuevo al grupo. La sensación de contención que se siente por el solo hecho de *ser parte*, de *poder participar* y *ser escuchado* ha traído como consecuencia que se acerquen al teatro jóvenes y niños en graves condiciones de pobreza, integrándose y tomando un rol activo en las obras.

Retomando la reflexión sobre la cuestión del poder, Proaño Gómez plantea con razón que es necesaria la historia oficial y el discurso hegemónico para generar la historia y el discurso propio, porque son justamente los elementos a *des-construir* que utilizan los actores en los espectáculos. No puede mostrarse una historia distinta, basada en la verdad del pueblo, sin partir de aquella que está establecida, justamente para negarla, decodificarla, afirmarla o modificarla. Las verdades de los grupos son aquellas que fueron silenciadas por el poder.

Para el pueblo, por el pueblo

Dos casos concretos: Patricios y Sansinena

Bidegain acierta al definirlo como *un caso emblemático*, el de este pueblo cuya actitud fue cambiando en gran parte gracias al teatro comunitario. El recorrer Patricios produce una especie de melancolía de lo que fue; las vías del tren abandonadas y destruidas por el paso del tiempo hacen recordar a una película de terror. Sus calles de tierra, por donde circula poco y nada de gente se van perdiendo en el mapa hasta casi no existir. Este pueblo pertenece al partido de Nueve de Julio, y está ubicado a 240 kilómetros de la Capital Federal.

Su fundación fue en el año 1907, y ya para el año 1930 la actividad del tren había hecho de este pueblo un lugar próspero, en donde vivían cerca de seis mil habitantes, con muy buenos sueldos y esperanzas de progreso. Pero al pasar los sucesivos gobiernos y llegar los años setenta, Patricios fue otra de las víctimas del desmantelamiento del Estado, y con ello vino el cierre del tren, los despidos, la indiferencia, la bronca, la emigración y la pobreza.

Fue en el año 2002 cuando la pediatra del pueblo, Inés Hayes y Alejandra Arosteguy, actriz y residente en Nueve de Julio, asistieron a una charla que daban en La Plata, Ademhar Bianchi y Ricardo Talento sobre teatro comunitario, y decidieron armar un grupo en Patricios.

A partir de allí comenzó la transformación. El pueblo comenzó a ser sede de varios Encuentros Nacionales de Teatro Comunitario:

hoy los vecinos se preparan para recibir gente de todo el país, generando un espacio abierto de convocatoria. Se realizan prácticas, talleres, debates y comidas populares. Diferentes grupos muestran sus obras y se invita a todo aquel que quiera participar. Las calles se visten de fiesta y el sonido de la bocina del tren comienza a ser escuchado en los oídos de todos los espectadores que ven *Nuestros Recuerdos*, el primer espectáculo del Grupo Patricios Unidos de Pie.

Pero la cosa no queda ahí, los vecinos generaron microemprendimientos a raíz del teatro comunitario, que dieron un nuevo impulso a los habitantes. Se hacen artesanías, productos alimenticios regionales, se planifican visitas al Museo Ferroviario, se implementó al sistema de hotelería D y D (Dormir y desayunar), donde los visitantes del pueblo pueden alojarse en casas de familia, pasar la noche y disfrutar de un ambiente familiar y cálido.

Otro proyecto que surgió gracias al despertar que trajo el teatro fue la Asociación de Amigos del Ferrocarril General Belgrano, un grupo de jóvenes que los fines de semana se dedican a hacer mantenimiento de toda la zona ferroviaria del pueblo: desmalezan, limpian y mantienen la infraestructura del tren. A su vez comenzó a funcionar el *Programa Pueblos*, cuyo objetivo es lograr revertir la situación de los pueblos que quedaron abandonados y olvidados, convertidos en pueblos fantasmas. La idea fue organizar microemprendimientos por medio de los cuales se generen fuentes de trabajo para los habitantes locales. Por último, es importante destacar la creación de un plan de desarrollo local, en el cual se incluyen catorce microemprendimientos propuestos para reactivar la producción y la actividad turística del pueblo. Estos proyectos fueron presentados ante las autoridades municipales para recibir apoyo presupuestario; algunos ya están en marcha (como el D y D), y otros en su etapa de revisión.

Sansinena era otro lugar que se perdía en el mapa, donde sus habitantes, que suman alrededor de 500 personas, vivieron la experiencia del éxodo, la decadencia del tren, graves inundaciones y la pérdida de fe de que el pueblo resurja. Ubicado en el partido de Rivadavia, este pequeño pueblo comenzó a sentir motivación; también gracias al teatro volvió a la vida de la mano de María Emilia, una periodista-vecina que nunca se resignó, a la que se sumó el trabajo de muchos vecinos. Y así en el año 2005 comenzaron las reuniones, los debates, los ensayos, las obras que convocaban a trescientas personas –de un pueblo de quinientos habitantes– y cuya recaudación era donada a las instituciones del pueblo.

El letargo se volvió acción y la tristeza en esperanza. Generaciones dispares unidas por un mismo proyecto: su pueblo y su gente; recuperando su historia y reafirmando su identidad. Iniciativas multiplicadoras y proyectos que pudieron llevarse a cabo gracias al esfuerzo y la voluntad. Otro pueblo que se activó, otra respuesta entusiasta al entusiasmo, otra voz que estaba silenciosa y se volvió a escuchar. El teatro comunitario pasa a ser un ritual fundacional, ya que siempre es necesario volver a empezar.

Entonces sólo cuando algunos medios de comunicación como la *Revista Ñ*, de *Clarín*, o el programa de radio “Teatro al Sur” de Radio Provincia de La Plata hablaron de Sansinena –ese pueblo que se estaba perdiendo en la desesperanza– las autoridades se acordaron del teatro, y brindaron el apoyo necesario para que el trabajo que los vecinos vienen haciendo hace cuatro años tenga reconocimiento. Legitimidad que sirve y aporta al crecimiento del fenómeno del teatro comunitario. Ya no hay dudas: el teatro comunitario necesita de los actores del sistema –ese mismo al cual critica– para poder sobrevivir. La famosa contradicción insoslayable que apunta Proaño Gómez.

¿Una nueva estética, una herramienta de cambio, una forma de luchar y de resistencia por medio del arte? ¿Un discurso que denuncia el maltrato, la marginación y el olvido, que rescata la memoria y la identidad? ¿Un fenómeno multiplicador que puede transformar la vida de una persona? ¿De un pueblo?... Sí, todo eso, y más.

¿Una práctica que llevada a cabo principalmente por la clase media, que necesita del apoyo de las autoridades, de la prensa, del sistema?... También.

Pero sobre todo, una forma de llegar a una meta, a una utopía ya no tan lejana.

Notas

- (1) Proaño Gómez, Lola: “Teatro comunitario: un hiato en la estética de la globalización”. Poética de la globalización en el teatro latinoamericano. Colección Historia del Teatro. Irvine. California. Año 2007. Pág. 11.
- (2) Dubatti, Jorge. “Teatro y producción de sentido político en la postdictadura”. Micropoéticas III. Buenos Aires. Ediciones CCC. Año 2006. Pág. 11.
- (3) Bidegain, Marcela. “Teatro comunitario. Resistencia y transformación social”. Buenos Aires. Ediciones Atuel. Año 2007. pág. 35.
- (4) Proaño Gómez, Lola: “Teatro comunitario: un hiato en la estética de la globalización”. Poética de la globalización en el teatro latinoamericano. Colección Historia del Teatro. Irvine. California. Año 2007. Pág. 29.
- (5) Proaño Gómez, Lola: “Teatro comunitario: un hiato en la estética de la globalización”. Poética de la globalización en el teatro latinoamericano. Colección Historia del Teatro. Irvine. California. Año 2007. Pág. 6.

Bibliografía

BIDEGAIN, MARCELA. "TEATRO COMUNITARIO. RESISTENCIA Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL". BUENOS AIRES. EDICIONES ATUEL. AÑO 2007.

DUBATTI, JORGE. "TEATRO Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO POLÍTICO EN LA POSTDICTADURA". MICROPOÉTICAS III. . BUENOS AIRES. EDICIONES CCC. AÑO 2006.

PROAÑO GÓMEZ, LOLA

----- "TEATRO COMUNITARIO: UN HIATO EN LA ESTÉTICA DE LA GLOBALIZACIÓN". PASADENA CITY COLLEGE.

-----"ESTÉTICA SOCIAL Y APARICIÓN DE 'LO POLÍTICO'". TEATRO COMUNITARIO ESPACIO URBANO". MADRID. ED. PROAÑO GÓMEZ. FUNDACIÓN AUTOR. AÑO 2006.

-----"LA MEMORIA, EL RITO Y LA HISTORIA: "LO POLÍTICO" EN EL TEATRO COMUNITARIO. PASADENA CITY COLLEGE.

-----"TEATRO COMUNITARIO, BELLEZA Y UTOPIA". TEATRO MEMORIA Y FICCIÓN. BUENOS AIRES. ED. OSVALDO PELLETIERI. GALERNA. AÑO 2005.

CLARISA INÉS FERNÁNDEZ

Es Licenciada en Periodismo y Comunicación Social egresada de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Es colaboradora en investigación de la cátedra de Historia del Periodismo de la Facultad de Periodismo de La Plata.

Realizó seminarios y talleres con temáticas artísticas: Seminario de Arte, Crítica y Pasión, organizado por el Teatro de la Universidad, dictado por Vicente Zito Lema, Norberto Barruti y Horacio González. Taller de canto participativo y teatro comunitario. Dictado en el Museo de La Memoria, perteneciente a la Comisión Provincial de la Memoria.

Fue expositora en el Centro Cultural de la Cooperación Fiorini en el marco del Séptimo Encuentro Nacional de Teatro Comunitario. Además participó en diversas publicaciones independientes y programas de radio.