



Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Licenciatura en Sociología

“El teatro comunitario en el proceso de transformación de la sociedad:

El caso de Res o no Res en el barrio de Mataderos”

Alumna: Romina Sánchez Salinas - Reg. 12671

Director de tesina: Lic. Javier Ozollo.

Co-directora: Prof. Marcela Bidegain

- Mendoza, Octubre de 2011 -

INTRODUCCIÓN

El tránsito a la globalización neoliberal en América Latina en las últimas décadas estuvo signado por la implementación de una serie de reformas estructurales que dejaron como saldo la acentuación de las desigualdades ya existentes así como el surgimiento de nuevas brechas políticas, económicas, sociales y culturales. En la Argentina se reflejó, por un lado, en la concentración política y económica de los sectores altos y medios altos y en las elites de poder internacionalizado; y por otro lado, en la fragmentación y la pérdida de poder de los sectores populares y amplias franjas de las clases medias.

Los nuevos grupos sociales excluidos del mundo laboral, educativo y cultural, empezaron a hacer visibles sus demandas a través de nuevas modalidades de protesta marcando una diferencia con los viejos movimientos sociales ligados a una clase social definida y con fuerte tradición política. Se observa a nivel regional un notable protagonismo y crecimiento de nuevos movimientos sociales, organizaciones no gubernamentales, agrupaciones artísticas, manifestaciones culturales, etc. que pasan a ocupar el vacío que deja el estado desde la implementación del modelo neoliberal. El surgimiento de estos movimientos ha ido tejiendo un entramado social complejo, que al tiempo que fortalece la sociedad civil fomenta a los individuos a la participación social y al involucramiento en prácticas colectivas que permanecían inhibidas tras décadas de represión militar.

Estos movimientos recrean mecanismos de resistencia a la consolidación de la cultura globalizada, librando una lucha que no está centrada en el estado o en la conquista del poder del estado sino en forjar una nueva sociabilidad, solventada en un concepto de poder-hacer distinto al de poder-dominación, como plantea Holloway. La ideología neoliberal asume modalidades específicas en las coyunturas políticas desarrollando diversos dispositivos que impiden y obstaculizan la organización de los individuos: crea mecanismos que dificulten la permanencia y consolidación en el tiempo de movimientos que puedan convertirse en actores político-sociales de relevancia, opera con recursos legales que permanentemente coartan el accionar de estas fuerzas evitando que se

establezcan en espacios físicos, impidiendo que los adquieran o directamente realizando desocupaciones forzosas. Otro recurso frecuente es la penalización de modalidades de protesta implementadas por estos sectores, como los piquetes, o bien las multas por intervenciones en espacios públicos.

En nuestro país son numerosas las reivindicaciones que se han logrado resultado de la lucha y perseverancia de estos movimientos. El ejemplo más reconocido es el de las Madres de Plaza de Mayo, que después de 30 años de lucha han logrado el juzgamiento a los responsables de los crímenes de lesa humanidad, la recuperación de más de 100 nietos, la identificación de casi 50 desaparecidos y un elevado reconocimiento y respeto de la sociedad que les permite sostener un instituto de enseñanza propio, centros culturales, administración de planes, entre otras cosas. También merece destacarse el caso de la organización HIJOS (de desaparecidos por la dictadura) que han sabido ganarse el respeto del conjunto del movimiento popular, de los medios y los intelectuales, y, sobre todo, han logrado que la acción que los caracteriza, el escrache (concentración frente al domicilio de un genocida para que lo conozca toda la comunidad), haya sido adoptada por amplias franjas de la sociedad en los periodos de mayores movilizaciones.

Estos movimientos, suelen generar un accionar político y cultural que va erosionando la dominación hegemónica al tiempo que proponen la construcción de una visión del mundo alternativa que cimienta paulatinamente las bases de una nueva sociedad. Desde esta perspectiva analizaremos aquí un movimiento artístico que ha crecido de forma acelerada en los últimos años en la Argentina, pues en definitiva de lo que se trata es de avizorar conjuntamente la salida del modelo neoliberal, que supone la potenciación de la participación popular en un nuevo espacio democrático y el impulso de una matriz igualitaria de las relaciones sociales. Nos referimos al movimiento denominado **teatro comunitario** que se autodefine como **teatro de vecinos hecho para vecinos**. Son grupos de vecinos que entablan una nueva forma de relación con la comunidad/barrio al que pertenecen a partir de una actividad artística. Este movimiento ha tenido un crecimiento vertiginoso en los últimos años: hasta el año 2000 eran 4 grupos, después del 2001 aparecieron alrededor de 20 nuevos grupos y en los últimos 5 años han llegado a ser casi 50 en todo el país.

Tanto la literatura existente sobre este fenómeno como también las definiciones y aportes de quienes lo practican, le reconocen a esta práctica teatral innumerables potencialidades como elemento transformador de una comunidad. Los autores referentes en el tema afirman que el teatro comunitario en tanto proceso cultural popular: **produce participación:** los vecinos realizan un análisis propio de las realidades, proponiendo un revisionismo histórico con la propia historia que cuestiona los discursos dominantes; **produce conocimiento:** muestra realidades diferentes, otras sociedades posibles, nuevos mecanismos de funcionamiento que generan un conocimiento orientado a la acción directa en un nuevo modo de conocer la realidad local y la general en consecuencia; **produce política:** genera la construcción de un nuevo poder que está en cada sujeto y no “en otro lado”, restándole espacio a la función delegativa de la política y promoviendo individuos que asumen el rol de protagonistas del cambio social.

Además el teatro comunitario cumple una función de rescate de identidades y de resignificación de los espacios públicos al romper con la lógica del aislamiento y la pérdida de diferencias locales y regionales que propone la cultura globalizada. Para Bidegain, la práctica teatral comunitaria reivindica la horizontalidad como forma de trabajo y la organización, lo que implica dejar de lado el individualismo y empezar a pensar colectivamente. Así la transformación empieza en el grupo y luego se proyecta a otros ámbitos: familia, trabajo, etc. y por ende a la comunidad de la que forma parte el vecino.

Reconociendo el aporte fundamental de las primeras teorizaciones sobre el fenómeno y en un afán de superar lo ya revisado, nos proponemos abordar una nueva dimensión que pretende echar luz acerca de la potencialidad transformadora del movimiento. Esta nueva dimensión se hace presente al vislumbrar dos aspectos no abordados en profundidad en estudios anteriores. El primero es que la mayoría de estas teorizaciones se refieren a los cambios reales que se producen entre quienes practican la actividad (los vecinos-actores), es decir nos relatan la experiencia positiva y transformadora que vivencian quienes son parte activa del grupo, dejando un oscuro sobre el conocimiento, valoración y percepción que construye el resto de la comunidad que no pertenece al grupo. El segundo aspecto, estrechamente relacionado con el primero, es que estas conclusiones sobre las potencialidades transformadoras se hacen extensivas a la comunidad barrial obviando

análisis que indaguen en qué niveles o instancias se producen las transformaciones, y omitiendo relevamientos empíricos que brinden una noción aproximada acerca del impacto del fenómeno en el medio, o el nivel de involucramiento de los grupos con la comunidad inmediata, entre otros aspectos.

Partiendo de este contexto es que nos planteamos: ¿De qué tipo de transformación hablamos cuando nos referimos a este fenómeno? ¿En qué niveles opera esa transformación? ¿Puede ser una práctica artística en sí misma transformadora de lo social? ¿Cuál es la relación de esta práctica con la política? ¿Cuál es la repercusión en la comunidad inmediata en la que se inserta un grupo de teatro comunitario? ¿Cómo se integra el grupo en el resto del entramado social? ¿Es el teatro comunitario una forma de teatro popular? ¿Forma parte del proceso de construcción de una hegemonía alternativa?

Dada la profundidad que exige el abordaje de nuestro estudio, nos centraremos en un estudio de caso para analizar el fenómeno: el caso del grupo de teatro comunitario Res o no Res en el barrio de Mataderos. La elección de este objeto de estudio estuvo relacionada con las características peculiares de este grupo y de su comunidad, que lo vuelven muy apropiado para la problemática que motiva el estudio. Como aquí interesa explorar el alcance y los límites del fenómeno dentro de la comunidad-entorno, se precisa de un grupo que funcione en una comunidad que posea límites geográficos definidos, una historia en común reconocida, identidad marcada, sentimiento de pertenencia entre sus habitantes, etc. El barrio de Mataderos, uno de los pocos barrios que es además “República” en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, posee estas cualidades. Además, Res o no Res es un grupo que no trabaja de forma aislada, permitiendo analizar su impacto en la comunidad con amplitud.

Sin intención de generalizar la práctica de teatro comunitario ni de homogeneizar las particularidades que presenta cada grupo, partimos de la idea que las características distintivas de este fenómeno lo ubican dentro de lo que llamamos movimientos culturales contrahegemónicos, en tanto se proponen cambiar la visión del mundo que se presenta como dada y guardan en su seno el germen de un nuevo modelo de organización social. Además, lo reconocemos aquí como una forma de teatro popular o de teatro crítico en la medida en que se ubica en una posición antagónica a la de la clase dominante dentro del campo de la lucha ideológica de clases. Teniendo presente estas consideraciones y tomando

como punto de partida el materialismo histórico nos proponemos en esta investigación responder a los siguientes objetivos:

Objetivo General

- Contribuir al conocimiento existente sobre el fenómeno de teatro comunitario en la Argentina vislumbrando sus potencialidades y sus limitaciones en el proceso de transformación de la sociedad.

Objetivos específicos

- Observar esta temática en el barrio de Mataderos (CABA) a partir de la experiencia del grupo de teatro comunitario Res o no Res desde el 2002 a la actualidad.
- Conocer la valoración y percepción del grupo desde la perspectiva de referentes institucionales de la comunidad.
- Describir la relación que entabla el grupo con el entorno barrial:
 - Relación con otras organizaciones artísticas, sociales, etc.
 - Relación con instituciones (educacionales, políticas, etc.)
- Reconocer el lugar que ocupa el grupo en el entramado institucional del barrio, procurando determinar las alianzas que establece y su posicionamiento ante las coyunturas políticas que se presentan.
- Analizar el papel que cumple la práctica teatral comunitaria en el proceso de construcción de una hegemonía alternativa.

Metodología de la investigación

La lógica de investigación que subyace a este estudio es cualitativa, en tanto se concibe al hecho social como una construcción y no como algo que está “dado” en la realidad esperando ser descubierto; compartimos con Sirvent que el objeto de investigación se construye según los significados que los actores y el investigador le atribuyen al mismo. Siguiendo esta línea, al momento de confrontar la teoría y la empiria elegimos el camino de la inducción analítica, que implicó partir de conceptos generales y proposiciones amplias que orientaron la focalización del objeto y del problema para luego sumergirnos en terreno empírico y construir en un movimiento dialéctico (de la empiria a la teoría y de la teoría a la empiria) nuestras propias categorías y supuestos teóricos.

Dado que decidimos abordar un estudio de caso y que pretendemos que esta investigación se profile como puente para avanzar hacia otros de mayor profundidad y alcance, tipificamos a este estudio como exploratorio. A su vez, la falta de antecedentes específicos en el tema implicó una indagación exhaustiva en la problemática, tanto en la teoría como en la empiria. En la teoría, fue preciso recurrir a la *triangulación teórica* que postula Mandioca, ya que el conocimiento de nuestro objeto implicaba por un lado el insumo de la sociología del arte, pero por el otro, el de la literatura teatral, especialmente la de teatro comunitario¹. Combinar ambas tradiciones en el marco teórico fue una tarea compleja, que implicó permanentes cambios en las formulaciones teóricas pero que sin duda enriqueció nuestro trabajo convirtiéndolo en el primer estudio de teatro comunitario desde una perspectiva sociológica. Para el abordaje empírico, fue determinante el antecedente de un estudio en el entorno titulado “Cultura popular y participación social: una investigación en el barrio de Mataderos” de M. Teresa Sirvent, que iluminó el camino para introducirnos en la comunidad y brindó un sustento teórico a todas las observaciones y supuestos construidos en el campo.

Sin olvidar el proceso en espiral entre teoría/empiria que acompañó todo el recorrido, podemos distinguir tres momentos en el trabajo de campo: el primero caracterizado por un proceso de reconocimiento y familiarización con el entorno: visitas al barrio, recorrido de

¹ La mayoría de las fuentes específicas de teatro comunitario al momento del estudio, eran investigaciones de profesionales de letras o artes escénicas que distaban del enfoque sociológico.

monumentos y avenidas principales, clubes, bares, etc; así como el diálogo con vecinos, recolección de testimonios, anécdotas, etc. También en este momento realizamos *observación participante (OP)* en el grupo de teatro, presenciando ensayos, asambleas, actuaciones, incluso participando activamente de algunas instancias de creación. Para darle rigurosidad a la información recabada en esta etapa, se consultaron fuentes secundarias que solventaron y organizaron el registro observacional. Cabe aclarar que si bien para la OP nos apoyamos en el desarrollo conceptual de Taylor y Bodgan, no consistió en un proceso riguroso como el que postulan ya que nuestro verdadero objeto de estudio no era el grupo en sí mismo, sino su entorno. Aún así, la OP realizada fue un aporte muy valioso para la interpretación general de los resultados al igual que toda la información recabada en esta etapa.

En el segundo momento se recurrió a la estrategia de la *triangulación de datos por niveles*, técnica que brinda una interpretación abarcativa del objeto de estudio al posibilitar un análisis desde lo individual, lo interactivo y lo colectivo, siguiendo a Mandioca. Así se realizaron *entrevistas en profundidad* a integrantes del grupo de teatro comunitario (del equipo de coordinación), a referentes o representantes de instituciones cercanas al grupo y a otras que no tenían vínculo con el mismo. En algunos casos se utilizó el recurso de la “bola de nieve” para el contacto con los distintos informantes, en otro decidimos intencionalmente no utilizarla, justamente para diversificar el ámbito institucional. En total fueron entrevistados ocho informantes claves (todos representantes de alguna institución o asociación del barrio de Mataderos), más las dos entrevistas a coordinadores del grupo de teatro comunitario. En el Capítulo III se detallarán las instituciones relevadas y en el Anexo I pueden consultarse las guías de pautas utilizadas para las entrevistas.

El tercer momento consistió en un acercamiento al público espectador en presentaciones públicas del grupo de teatro. Se entrevistaron de forma aleatoria a vecinos que presenciaban la función teatral del grupo en la calle. Este procedimiento se realizó en dos oportunidades: la primera se entrevistó a los espectadores cara a cara, la segunda se les pidió un correo electrónico y posteriormente se les envió la entrevista digital con preguntas abiertas. En total se recabaron 18 testimonios del público.

Otra experiencia que nutrió esta investigación fue la participación en el VII Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en Oberá (Misiones) realizado en octubre del 2010, donde se presenciaron grupos de discusión en torno a la problemática actual del teatro comunitario, se discutió con otros hacedores, se observaron producciones en otros contextos, brindando un panorama integral de la actividad teatral comunitaria a nivel nacional. Asimismo, el intercambio y debate con investigadores de distintas disciplinas en tanto miembro de la Red de Investigadores de Teatro Comunitario, obligó a la constante reformulación teórica y ajuste del diseño de investigación.

Cabe aclarar que esta investigación no se agota en este objeto de estudio sino al contrario, insta e invita a analizar el mismo problema en otras experiencias comunitarias para dilucidar las diferencias que aparecen en el análisis de una comunidad concreta de un fenómeno que, desde una mirada teórica, presenta rasgos comunes.

Compartimos con Svampa que la apuesta teórica y epistemológica consistirá en desarrollar un abordaje que se instale en el vaivén entre estructura y acción, cuidando de no caer aquí en una visión ingenua y apologética de las luchas y los movimientos sociales; y teniendo siempre presente el determinismo que imparten las estructuras, particularmente las correspondientes al arte. Así, nos ocuparemos en el Capítulo I de definir el arte y el teatro en particular a partir del lugar que ocupa en la estructura social, analizando sus determinaciones y autonomía. Discutiremos su papel en la lucha de clases y las posiciones que puede asumir, y tomaremos a Gramsci y su teoría de la revolución para entender el papel que puede cumplir en el proceso de transformación de la sociedad. Por último, rescataremos experiencias históricas de teatro popular (Brecht, Boal) que serán fundamentales para llegar a nuestro propio concepto de teatro popular.

En el Capítulo II desarrollaremos la historia y contexto de surgimiento del teatro comunitario, profundizando en la relación que encontramos con los nuevos movimientos sociales en nuestro país y en la región. Abordaremos los rasgos distintivos y las peculiaridades que presenta, especialmente en aquellas relacionadas al eje central de esta investigación que es la potencialidad transformadora de esta práctica al interior de una comunidad y sus posibles limitaciones para producir transformaciones a escala social.

Nos adentraremos en nuestro estudio de caso en el Capítulo III. En primer lugar un breve recorrido por la historia del grupo para empezar a comprender las singularidades del caso. A partir del análisis de las entrevistas a sus coordinadores veremos las propias definiciones y proyección del grupo en la comunidad, su forma de trabajo, su vinculación con el medio. En esta sección sintetizaremos también, algunas conclusiones extraídas del análisis en términos brechtianos del relato de espectadores que presenciaron funciones del grupo. Seguidamente, veremos el resultado del análisis de las entrevistas a representantes de instituciones y actores políticos/culturales de reconocida trayectoria del barrio, que nos indicará la percepción de la comunidad en torno al grupo, las características que le atribuye, etc. Dedicaremos un apartado especial al análisis del entramado institucional del barrio, en tanto brinda una noción del tipo de escenario socio-político donde se desenvuelve el grupo de teatro.

Concluiremos volviendo a nuestro punto de partida donde reconocíamos la importancia de estos movimientos en la construcción de una alternativa contrahegemónica; y en ansias de colaborar con dicha causa, defenderemos acciones que serían necesarias para potenciar la capacidad transformadora del teatro comunitario fructificando la ventaja de su expansión creciente e inevitable por todo el país.

CAPÍTULO I: ACERCA DEL ARTE Y DEL TEATRO EN PARTICULAR

Nos ocuparemos en este capítulo de definir el arte y el teatro en particular a partir del lugar que ocupa en la estructura social, analizando sus determinaciones, implicancias y funciones. También discutiremos su papel en la lucha de clases, las posiciones que puede asumir y las formas que ha asumido históricamente y que aquí nos interesa abordar. Destacaremos la importancia de la articulación con la política y con una organización de la lucha en términos gramscianos, para entender el papel que puede cumplir el arte en el proceso de transformación de la sociedad. A partir de un recorrido por las teorizaciones de Bertolt Brecht y Augusto Boal llegaremos a una definición de teatro popular que guiará nuestro estudio.

1.1. Lugar que ocupa el arte en la estructura social

Tomando como marco principal la Teoría Crítica y partiendo por ende de una concepción marxista de la estructura social, entendemos que toda formación social está compuesta por tres niveles específicos: el nivel económico, el nivel político y el nivel ideológico. Cada nivel tiene una estructura propia y a su vez todos los niveles se articulan entre sí de forma compleja y dialéctica constituyendo una estructura global. En esta estructura es siempre el nivel económico el que ejerce un papel dominante en última instancia, es decir es la infraestructura o base económica compuesta por la unidad de las fuerzas productivas y relaciones de producción, la que determina en última instancia la superestructura que comprende la instancia jurídico- política (el derecho y el estado) y la ideológica (ideología moral, religiosa, estética, filosófica, etc).

Consideramos que el arte, en tanto práctica que transmite y comunica “ideas” y “gestos” forma parte del espacio ideológico, y en consecuencia, el arte en general y el teatro en particular “reflejan, aunque de una manera no especular, las íntimas relaciones económicas,

sociales y políticas de una formación social determinada en un momento histórico específico.”²

Para hacer más precisa nuestra ubicación del arte y el teatro en particular en la estructura social, citamos a Nicos Hadjinicolaou quien divide el nivel ideológico en regiones o formas ideológicas. El arte, en tanto expresión que tiene siempre (aunque no únicamente) un resultado estético, forma parte de la región ideológica estética. A su vez “la región de la ideología estética está, en cada sociedad, no sólo determinada por la ideología de la clase dominante (...) sino además dividida en subregiones según el sistema de las “artes” de cada época (subregión ideología estética de la imagen, ideología estética musical, etcétera). Estas diferentes subregiones existen en las diferentes prácticas de la ideología estética.”³.

Si bien las prácticas artísticas forman parte del espacio ideológico y son transmitidas a partir de “ideas” y “gestos” no tienen una existencia ideal, sino que están dotadas de una materialidad propia. Tal materialidad es soportada por determinadas instituciones que le dan funcionalidad, historicidad y especificidad y que desarrollamos a continuación.

1.1.1. Acerca de la Ideología

Raymond Williams distingue tres versiones usuales del concepto ideología que resultan comunes a todos los escritos marxistas:

- 1) “Un sistema de creencias característicos de un grupo o una clase en particular.
- 2) Un sistema de creencias ilusorias –falsas ideas o falsa conciencia- que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico.
- 3) El proceso general de la producción de significados e ideas.”⁴

² OZOLLO, Javier (2000) **Juan Moreira: teatro, puerto e interior. El teatro popular gauchesco en una perspectiva sociológica.** En FRANCO, M., OZOLLO, J. y PADILLA, M.: Papeles de cultura. Inédito. Pág. 1

³ HADJINICOLAOU, Nicos, (2005) **Historia del arte y lucha de clases**, Pág. 16-17.

⁴ WILLIAMS, Raymond, (2009) **Marxismo y literatura**, Pág.78.

Todos estos variados usos del concepto se han conservado en el desarrollo general del marxismo desatando diversas polémicas aún discutidas y en muchas ocasiones llegando a definiciones distorsivas de los aportes originales de Marx y Engels. Sin ánimos de exponer aquí en detalle las distintas acepciones que han sido defendidas, adherimos a la conclusión del autor de considerar que no se puede concebir a la ideología como “ideas” o “teorías” separables del proceso de significación social y material, lo que nos es otra cosa que decir que “los procesos fundamentales de significación social son intrínsecos a la “conciencia práctica” y asimismo intrínsecos a las “concepciones, pensamientos e ideas” que son *reconocibles* como sus productos”.⁵

Una vez expuesto que en este trabajo entendemos la ideología como parte inseparable de la producción de la vida real (y no como efecto secundario), realizaremos una última aclaración antes de volver a la metáfora del edificio para desarrollar el concepto de ideología. Decimos que el uso de la metáfora se vuelve útil, cuando entendemos a la base o infraestructura como un proceso dinámico e internamente contradictorio, jamás considerado como un cuerpo de actividades uniforme u estático y muy distinto a un área con propiedades fijas para la deducción de los procesos variables de una “superestructura”.⁶

Siguiendo a Althusser decimos que la determinación en última instancia de la base económica influye de distintas formas sobre la superestructura, es decir, los diferentes “pisos” de la superestructura se hallan afectados por diferentes “índices de eficacia”. Desarrolla el autor “Su índice de eficacia (o de determinación) (...) es pensado en la tradición marxista bajo dos formas: 1) existe una “autonomía relativa” de la superestructura con respecto a la base, 2) existe una “reacción” de la superestructura sobre la base”.⁷ Si bien el autor concuerda con esta representación, considera que se mantiene en un plano descriptivo, y para salir del mismo encuentra necesario plantear estas cuestiones desde el punto de vista de la reproducción. Con este cambio de perspectiva se hace posible pensar en lo esencial de la existencia y naturaleza de la superestructura y cobra importancia el concepto de ideología.

⁵ Ídem, Pág. 102.

⁶ Ídem.

⁷ ALTHUSSER, Louis, (1992) **Ideología y aparatos ideológicos de estado**, pág. 17.

Althusser considera que los clásicos del marxismo reconocieron la complejidad del concepto de estado en su práctica política, pero no lograron representarla de forma correspondiente en la teoría. Para ampliar la teoría del estado y reconocer el papel fundamental de la ideología el autor incorpora el concepto de Aparatos Ideológicos de Estado (AIE). Los va a definir como “cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas”⁸ y enumera aleatoriamente cuáles son: AIE religioso, AIE, escolar, AIE familiar, AIE jurídico, AIE político, AIE sindical, AIE de información y AIE cultural. Para identificar a qué se refiere con los AIE, los diferencia del aparato represivo del estado, caracterizado por funcionar principalmente mediante la violencia, mientras que los AIE lo hacen principalmente por la ideología. También distingue que generalmente los AIE pertenecen al ámbito privado mientras que el aparato represivo pertenece principalmente al dominio público.

La diversidad de los AIE y sus contradicciones, está unificada bajo la ideología dominante, que no es más que la ideología de la clase dominante, que a su vez maneja el aparato represivo del estado. Controlando ambos aparatos (el represivo y el ideológico), la clase dominante asegura la reproducción de las relaciones de producción, proceso fundamental para garantizar la existencia de una formación social determinada.⁹

Nos interesa exponer aquí dos tesis que Althusser desarrolla en el artículo citado ampliando el concepto de ideología:

1. “La ideología representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”¹⁰. Esto quiere decir que no representa las relaciones de producción existentes, sino la relación imaginaria de los individuos con las relaciones de producción. Es decir, “en la ideología no está representado entonces el sistema de relaciones reales que gobiernan la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de esos individuos con las relaciones reales en que viven.”¹¹

⁸ Ídem, Pág. 24.

⁹ Ídem.

¹⁰ Ídem, Pág. 43

¹¹ Ídem, Pág. 46

2. “La ideología tiene una existencia material”. Esta tesis, reafirma lo que decíamos acerca de que las ideas y representaciones de las que parece compuesta la ideología no tienen existencia ideal, espiritual, sino material. Esto implica que un sujeto libre traduce en los actos de su práctica material sus propias ideas (en rituales por ejemplo). Resumiendo “diremos pues, considerando sólo un sujeto (un individuo), que la existencia de las ideas de su creencia es material, en tanto esas ideas son actos materiales insertos en prácticas materiales, reguladas por rituales materiales definidos, a su vez, por el aparato ideológico material del que proceden las ideas de ese sujeto.”¹²

La primera tesis nos interesa por su relación directa con la idea que la ideología política de un artista no necesariamente coincide con la de sus obras. La segunda, se vuelve relevante para analizar la ideología materializada en las prácticas teatrales que aquí se estudian y los rituales que las regulan. Volveremos a estos temas más adelante para realizar su desarrollo pertinente.

1.2. Lugar que ocupa el arte en la lucha de clases

Compartimos la tesis marxista de que la “la historia de todas las sociedades que han existido hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases”¹³ y creemos que la historia o momento del arte que analicemos aquí será una historia particular de la historia general de la lucha de clases. Entendemos que el campo de la lucha de clases es el resultado de la oposición y contradicción de las prácticas de clases.

Para comprender mejor este proceso y sus especificidades citamos a Hadjinicolaou que sostiene “ (...) la “lucha” de clases, incluso la existencia de las clases mismas, son el efecto de las relaciones entre las estructuras de la estructura global, la forma que las contradicciones de estas estructuras revisten en las relaciones sociales; definen en todos los niveles relaciones fundamentales de dominación y de subordinación de las clases (de las

¹² Ídem, Pág. 50

¹³ MARX, K, ENGELS, F, (1997) **El manifiesto comunista**, Pág. 21.

prácticas de clase) que existen como contradicciones particulares.”¹⁴ Dependiendo del tipo de prácticas donde se de la contradicción se configurará una lucha económica, política o ideológica. El arte en tanto región estética de la ideología, formará parte de la lucha ideológica, materializado en prácticas antagónicas que tienden a aceptar el “modo de vida” existente y las que, por el contrario, tienden a su transformación. En ocasiones podrán darse acoplamientos con la lucha política, signada por la contradicción de las prácticas que tienden al mantenimiento de las relaciones sociales existentes y las que tienden a su transformación.

Por otro lado, Althusser manifiesta que si bien los AIE están unificados por la clase dominante, tal ideología no se convierte en dominante por gracia divina ni por la toma del poder del estado, sino que por el contrario, se convierte en dominante con la puesta en marcha de los AIE producto de una muy dura lucha de clases.¹⁵ Por tanto los AIE también son objeto de la lucha de clases y, lo que más nos interesa es que son también lugar de la lucha de clases. En palabras del autor “La clase (o alianza de clases) en el poder no pueden imponer su ley en los aparatos ideológicos de Estado tan fácilmente como en el aparato represivo de Estado, no sólo porque las antiguas clases dominantes pueden conservar en ellos posiciones fuertes durante mucho tiempo, sino además porque la resistencia de las clases explotadas puede encontrar el medio y la ocasión de expresarse en ellos, ya sea utilizando las contradicciones existentes, ya sea conquistando allí posiciones de combate mediante la lucha”.¹⁶

Es decir que es posible librar batalla en el terreno ideológico y es esta la función que debe cumplir un arte popular que lucha contra su posibilidad y amenaza constante de ser reproductor de las condiciones de existencia dadas, o lo que es peor, colaborar con su reproducción ampliada. Siguiendo a Balibar y Macherey, “la lucha de clases no está abolida: puede siempre (...) ser retomada y desarrollada y conducida sobre las condiciones de la clase explotada, hasta entonces dominada también ideológicamente”.¹⁷

¹⁴ HADJINICOLAOU, Nicos, (2005) óp. cit. Pág. 10.

¹⁵ ALTHUSSER, Louis, (1992) óp.cit.

¹⁶ Ídem, Pág. 28.

¹⁷ BALIBAR, E., MACHEREY (1974) **Sobre la Literatura como forma ideológica**, en **Para una crítica del fetichismo literario**, de Poulantzas, N. y otros. Pág. 46.

1.2.1. El carácter de la ideología

Siguiendo el razonamiento teórico expuesto podemos afirmar que una práctica ideológica es una práctica de clase y en tanto tal, puede situarse en distintas posiciones dentro del campo de la lucha de clases. Retomaremos a Hadjinicolaou para desarrollar el carácter que puede asumir la ideología según la manera en que se entabla la lucha de clases, en este caso la ideológica.

Denomina “ideologías positivas o afirmativas” a la ideología de la clase dominante que finge ignorar tanto la clase a la que pertenece como a las clases antagónicas o la lucha de clases. Es afirmativa en tanto “afirma” los valores e intereses de una clase, que no tienen relación alguna con la división de la sociedad en clases. En tanto la ideología en general tiene por función disimular las contradicciones, la ideología de la clase dominante hace lo mismo. En contraposición define como “ideología crítica” a todas las ideologías que se oponen directa o indirectamente a determinadas prácticas de clase o a determinadas ideologías de clase.¹⁸

Si bien en general las ideologías críticas corresponden a las ideologías de las clases dominadas, no es posible realizar una identificación inmediata del carácter de clase que posee debido a que en el terreno ideológico, y más aún en el artístico, es sumamente complejo determinar el verdadero carácter de una práctica. Esto se debe fundamentalmente a dos razones:

- a. *“La ideología de una imagen no es su “contenido” ”*. No se deben buscar las ideologías en el “contenido” de las imágenes, sino en su presentación, lo que implica la unidad entre forma y contenido. Tampoco puede ni debe pretender verse la lucha de clases o las clases sociales en las imágenes, en todo caso lo visible son sus efectos o la conciencia de sí mismas, su ideología¹⁹.

¹⁸ HADJINICOLAOU, Nicos, (2005) óp. cit.

¹⁹ El autor ejemplifica “(...) puesto que en la imagen “se ve” algo, los que oyen hablar de lucha de clases esperan ver (...) a sus representantes como en el escenario de un teatro, denunciando, con el dedo tendido, a sus enemigos de clase”. Ídem, Pág. 18.

- b. “*La ideología político-social del artista no corresponde necesariamente a la de una de sus obras*”. La conciencia que tiene un artista de su trabajo, mientras se mantiene al nivel ideológico, no puede descubrirnos el conocimiento de sus obras, ya que esa “conciencia” no es el conocimiento sino la percepción ideológica de estas obras. Por tanto no se debe confundir la ideología política personal de un artista (que no se deduce necesariamente de sus obras sino de su actividad política y de su actitud frente a los acontecimientos políticos) con la ideología política de obras de carácter político producidas por él.²⁰

Este último enunciado nos parece muy importante para ser tenido en cuenta en el análisis de nuestro objeto de estudio, dado que es muy usual en este tipo de estudios asignar *a priori* un carácter crítico a las producciones, determinado por lo que manifiestan sus creadores o por su origen de clase sin tener en cuenta las acepciones arriba explicitadas.

Exponemos esta tipificación de las ideologías a fin de hacer más comprensible la caracterización que realizaremos más adelante del fenómeno artístico teatral (popular/crítico vs conservador). Sin embargo, no creemos que el carácter de clase de una ideología sea intrínseco a ésta, sino más bien adherimos al concepto de ideología de Gramsci que sostiene algo distinto. Dedicaremos un apartado especial a la concepción gramsciana de hegemonía por el papel fundamental que le asigna a la lucha ideológica en el proceso de transformación de una sociedad ahora que hemos entendido que es en el terreno ideológico donde el arte y el teatro en particular pueden librar batalla.

1.2.2. Importancia de la lucha ideológica

Gramsci fue el primer teórico marxista en establecer una problemática no reduccionista de la ideología al brindarle un papel esencial en el proceso de construcción de hegemonía. Esto fue posible a su vez, por la incorporación de un concepto de estado ampliado que

²⁰ Ídem.

advirtió sobre la complejidad del proceso de dominación y reorientó la estrategia socialista. No desarrollaremos en esta ocasión todo el aparato teórico gramsciano, igualmente aclaramos que está en la base de los conceptos aquí abordados.

Para Gramsci en una formación social, el orden establecido no sólo se sostiene debido a la dominación económica sino además por la capacidad de las clases dominantes para ejercer las funciones de dirección política. Por lo tanto, la cultura va a cumplir un papel decisivo en la lucha por la dirección política-cultural, que se libera en el terreno de la sociedad civil e implica la disputa por la hegemonía. Como afirma Portantiero “las instituciones de la sociedad civil son el escenario de la lucha política de clases, el campo en el que las masas deben desarrollar la estrategia de la guerra de posiciones”²¹.

Llegamos así a la noción de hegemonía, definida por Gramsci como la “dirección política, intelectual y moral”. Es necesario distinguir dos aspectos importantes en esta definición: el *aspecto político* que consiste en la capacidad que tiene una clase dominante de articular a sus intereses los de otros grupos, convirtiéndose así en el elemento director de una voluntad colectiva, y el *aspecto de la dirección intelectual y moral* que indica las condiciones ideológicas que deben ser cumplidas para que sea posible semejante voluntad colectiva.²²

En cuanto al espacio donde se realiza la hegemonía podemos agregar que en el primer aspecto, la hegemonía tiene como espacio de constitución a la política ya que el grupo hegemónico es aquel que representa los intereses políticos del conjunto de los grupos que dirige. En cuanto al segundo, vemos que la hegemonía se realiza en los aparatos hegemónicos, instituciones de la sociedad civil, en donde se juega la lucha por la construcción del sentido común.

La construcción del sentido común será moldeada por la visión del mundo que intente imponerse. Chantal Mouffe afirma que: “Para Gramsci, los hombres siempre “toman conciencia de sí mismos y de sus tareas”, en el terreno de una concepción determinada del mundo, y toda posibilidad de transformar la sociedad debe pasar necesariamente por la

²¹ PORTANTIERO, Juan Carlos, (1983) **Los usos de Gramsci**, Pág. 114.

²² MOUFFE, Chantal , **Hegemonía, política e ideología**, en Labastida Martín del Campo, Julio (1985) **Hegemonía y alternativas políticas en América Latina**.

transformación de esta concepción del mundo. En efecto, es la condición para que “otros sujetos” puedan ser creados”²³. Será la creación de estos nuevos sujetos políticos a través de la lucha ideológica la condición necesaria para que pueda formarse un amplio movimiento popular en condiciones de transformar la sociedad. Esta transición sólo será posible a condición de que se cree una nueva voluntad colectiva nacional-popular bajo la dirección de la clase obrera, que exige la transformación de la subjetividad de las masas a través de la “reforma intelectual y moral”.

Este proceso no es más que la lucha por la hegemonía y es precisamente en lo que consiste la “guerra de posición”, que no es presentada por Gramsci como excluyente de la guerra de movimiento sino como condición necesaria para que esta última resulte victoriosa. “La guerra de movimiento no es pues sino un momento en el proceso de transición, momento que debe ser preparado por la guerra de posición”.²⁴

Gramsci anunciaba en sus Cuadernos de la Cárcel: “De esto se deduce la importancia que tiene el momento cultural también en la actividad práctica (colectiva): cada acto histórico no puede sino ser realizado por el hombre colectivo, o sea, presupone el logro de una unidad “cultural-social” por la cual una multiplicidad de deseos disgregados con finalidades heterogéneas, se sueldan en torno a una misma finalidad, sobre la base de una (igual) y común concepción del mundo.”²⁵

Esa “visión del mundo” no se corresponde con la ideología de la clase burguesa, y aquí Gramsci refleja que para él la ideología no posee un carácter de clase predeterminado. Como sostiene Chantal Mouffe, esa visión común establecida es el resultado de “un conjunto ideológico compuesto que consiste en la articulación con el principio hegemónico de la burguesía, de toda una serie de elementos ideológicos cuyo carácter de clase no está predeterminado”²⁶. Por tanto una clase hegemónica es aquella que fue capaz (a través de la lucha ideológica) de articular a su principio hegemónico la mayoría de los elementos ideológicos importantes de una sociedad dada.

²³ MOUFFE, Chantal, (1985) óp.cit, pág. 130.

²⁴ Ídem, pág. 132.

²⁵ GRAMSCI, Antonio, **Cuadernos de la cárcel**, citado por MOUFFE, C., (1985) óp. cit., pág. 130.

²⁶ MOUFFE, Chantal, (1985) óp. cit. pág. 130.

Observamos entonces que para Gramsci el carácter de clase de un elemento ideológico no le es intrínseco sino que es el resultado del tipo de articulación al que este elemento está sometido. Por lo tanto, existe la posibilidad de transformar ese carácter de clase de los elementos ideológicos mediante un proceso de “desarticulación-rearticulación”. Llegamos así al concepto de ideología y de lucha ideológica: “la ideología es “el terreno de una lucha incesante entre dos principios hegemónicos”, es un campo de batalla en el cual las clases principales luchan por apropiarse de los elementos ideológicos fundamentales de su sociedad para articularlos a su discurso.”²⁷

La lucha ideológica no es un enfrentamiento de concepciones del mundo predeterminadas que tienen su origen fuera de la ideología y cuya unidad y contenido están establecidos de forma definitiva, su objetivo no es destruir la concepción del mundo opuesta sino desarticularla, transformarla. “La lucha ideológica tiene lugar en el interior de las formaciones ideológicas existentes a fin de modificar su principio de articulación y no entre formaciones ideológicas diferentes que expresarían posiciones de clase opuestas”.²⁸

Queda manifiesto el papel protagónico que cumplen las masas, la cultura y sus instituciones para cambiar las relaciones de fuerza dando lugar a la construcción de una hegemonía alternativa. Las prácticas artísticas y teatrales pueden ser parte en este proceso de construcción de contra-hegemonía, pero ello dependerá (en términos gramscianos) del principio hegemónico al que articulen/desarticulen su discurso.

Compartimos el aporte de Williams siguiendo el pensamiento gramsciano de la noción de hegemonía, que el principal problema teórico reside en distinguir entre las iniciativas y contribuciones alternativas y de oposición que se producen “dentro de” o “en contra de” una hegemonía específica (que les fijará límites y/o intentará permanentemente neutralizarlas, cambiarlas o incorporarlas) y las iniciativas que resultarán irreductibles a la hegemonía originaria y que por tanto serán independientes. En el caso de encontrarnos antes las primeras (iniciativas de oposición que en la práctica se hallan inevitablemente vinculadas a lo hegemónico) estarán limitadas por la cultura dominante. Esto nos lleva a

²⁷ Ídem, pág. 131.

²⁸ Ídem, pág. 143.

concluir que “La cultura dominante (...) produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura”.²⁹

Será imprescindible tener en cuenta esta aclaración al momento de analizar frente a qué tipo de iniciativa nos encontramos en relación a las prácticas artísticas que nos motivan.

1.3. Papel que cumple en el proceso de transformación social

Nos interesa en este trabajo dilucidar el rol que cumple o puede cumplir el arte y el teatro en particular, en vistas a un cambio social, a una transformación de la realidad donde se inserta. Para este análisis seguiremos el razonamiento teórico de Gramsci que venimos desarrollando y hablaremos de la lucha ideológica y de su necesidad de la política para conducir la acción hegemónica.

A la conclusión que llegamos a partir del concepto de hegemonía y en general de toda la teoría de la revolución en Gramsci, es que la lucha ideológica y cultural es necesaria pero no suficiente. Si bien constituye una dimensión fundamental en la construcción de una nueva visión del mundo que crea sujetos nuevos, es preciso sumar otras dimensiones para lograr una verdadera acción contrahegemónica. Nos referimos a la lucha política y especialmente a la tarea organizativa.

Al respecto afirma Portantiero: “la hegemonía implica necesariamente una dimensión organizacional: no hay producción de hegemonía sin desarrollo de instituciones o aparatos, sin una práctica estructurada materialmente, de la lucha ideológica, cultural y política.”³⁰ Por tanto la lucha que se libra en el seno de la sociedad civil, debe ser conducida y guiada en el proceso de conquista del poder.

Si bien Gramsci le brindó ese papel de conducción esencialmente al “nuevo príncipe”, al partido, como elemento unificador de las fuerzas populares en la clase obrera, su teoría de la organización no se limitaba a éste si no que incluía la forma en la que debían articularse las diferentes instituciones en que se expresan las clases subalternas. Por ello recalcó el

²⁹ WILLIAMS, Raymond, (2009) óp. cit, Pág. 157.

³⁰ PORTANTIERO, Juan Carlos, **Los usos de Gramsci**, Pág. 150.

papel fundamental que cumplen los consejos de fábrica, los sindicatos y el Partido Comunista para llevar adelante el proceso revolucionario, ya que es en esta red de instituciones desde donde se debe realizar la hegemonía.

La estrategia principal para lograr esta unificación es la del “frente único”. Esta propuesta remite a la necesidad de consolidación de la unidad política de las clases populares, a través de la creación de organizaciones de masas capaces de superar las divisiones ideológicas y de los distintos encuadres partidarios. Este concepto pone en evidencia la necesidad de que los trabajadores organicen sus fuerzas y las contrapongan a las de todos los grupos de origen y naturaleza burguesa a fin de cambiar las relaciones de poder existentes.

Volviendo al arte y específicamente a su lucha coincidimos con Gramsci en que se debe hablar de la lucha por una “nueva cultura” y no por un “nuevo arte”, y al mismo tiempo que tampoco se lucha por un nuevo contenido del arte pues este no puede ser pensado de forma abstracta, separado de la forma. “Luchar por un nuevo arte significaría luchar por crear nuevos artistas individuales (...) Se debe hablar de lucha por una nueva cultura, es decir por una nueva vida moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta que devenga en una nueva manera de ver y sentir la realidad...”³¹. Esto no significa que no puedan surgir nuevos artistas, al contrario, el autor afirma que del mismo movimiento nacerán nuevos artistas.

Para concluir, decimos que sólo la conjunción de las prácticas culturales y de las prácticas políticas organizadas por una clase que lucha por la construcción de una voluntad colectiva nacional/popular y que articula bajo su dirección a otros grupos sociales, constituirá una nueva acción hegemónica. Aquellas prácticas culturales teatrales que contribuyan en este proceso serán entendidas aquí como formas de teatro popular. Desarrollamos a continuación este concepto.

1.4 Acerca del teatro popular

³¹ GRAMSCI, Antonio, (2009) **Literatura y vida nacional**, Pág. 21.

En sociología del arte y en teoría teatral, encontramos múltiples clasificaciones de esta forma particular del arte que responde a distintos criterios analíticos e ideológicos. Nos interesa desarrollar aquí un concepto de teatro popular a partir de algunas teorías y prácticas teatrales existentes, contemplando al mismo tiempo las consideraciones respecto al arte que venimos desarrollando. Diseñaremos una categoría analítica propia a los fines de poder observar el objeto de estudio a la luz de nuestra perspectiva teórica.

Dos autores altamente reconocidos en la tradición del teatro del pueblo van a ayudarnos principalmente a construir nuestra categoría de teatro popular: Bertolt Brecht y Augusto Boal.

1.4.1 El teatro crítico de Bertolt Brecht

Brecht proponía un teatro político que llegara a las “masas”, esto es, al pueblo. Para ello no pensaba al teatro como un arte intelectual y complejo sino que al contrario, lo asociaba al entretenimiento. El teatro a la vez de entretener debía enseñar. Para ilustrar esto lo comparaba con la ciencia en tanto consideraba que una y otra tenían algo en común: hacer más fácil la vida del hombre; la ciencia desde las necesidades materiales y el teatro desde las espirituales. Para lograr este objetivo era necesario dar un giro teatral y pasar de la teoría aristotélica del teatro a la teoría dialéctica, y a su vez pasar del método de actuación stanislavskiano a uno brechtiano³². Este “nuevo teatro” iba a ser esencialmente educativo y permitiría a las masas identificar sus propios intereses y quitar los velos ideológicos que los ocultan, y lo más importante: fundaba un teatro que no finalizaba con la función sino que terminaba incrustado en la conciencia del espectador y se traducía posteriormente en una acción real.³³

Para lograr ese “giro teatral” Brecht desarrolló la Teoría del Distanciamiento en oposición a la identificación que se produce en el “viejo teatro”, donde el espectador al asumir el conflicto moral o ideológico del actor como suyo propio, produce una suspensión de su propia temporalidad y pierde así conciencia del momento de la recepción: al entrar en

³² IRAZÁBAL, Federico, (2004) **El giro político**.

³³ FRANCO, Mario, (1980) **Teatro y realidad**, Revista Psykhe.

empatía con el personaje sucede lo mismo con todo el universo ficcional y esto le impide una “bajada” a lo social. Esto es, cierra allí el discurso teatral imposibilitando la “transformación de sus condiciones de existencia ocultas tras el velo ideológico que ha apuntalado el melodrama”.³⁴ El efecto del distanciamiento en cambio, produce un fortalecimiento de la temporalidad al poner en tensión la temporalidad ficcional (escena) con la no ficcional (platea). El espectador no sólo no pierde conciencia de su ser espectador sino que además coparticipa en la construcción de la escena ya que la línea dramática es quebrantada permanentemente y las estructuras se presentan como autónomas y disociadas entre sí³⁵. Tal disociación funda su unidad en la conciencia del espectador, impide el cierre del discurso teatral y lleva al espectador a una acción concreta sobre esta misma realidad³⁶.

El teatro dialéctico trata las situaciones sociales como procesos y analiza las contradicciones que se producen en ellos. Para lograrlo crea obras donde lo visible es el nudo y no el resultado en sí, ya que la detección del nudo permite al espectador buscar y preveer otras posibles respuestas y soluciones: de esta forma se produce una nueva visión del mundo que culmina en una actitud crítico-transformadora. Ese análisis crítico será estimulado al apoyar la ficción sobre elementos concretos que circulan discursivamente en lo social, bajo el rótulo de valores positivos o acontecimientos verídicos³⁷. Vemos que Brecht toma como materia prima los potenciales saberes previos del espectador para lograr la dialéctica que producirá un nuevo saber.

Nos interesan estos conceptos para indagar la recepción de los vecinos reflejada en entrevistas realizadas a espectadores, en un intento de esbozar si se produce el nacimiento de una conciencia crítica que se transforma en acción concreta sobre su comunidad o si por el contrario, los vecinos se identifican y resuelven su contradicción en la temporalidad ficcional y cierran allí el discurso teatral recibido.

³⁴ Ídem, pág. 19.

³⁵ IRAZÁBAL, Federico, (2004) óp.cit.

³⁶ FRANCO, Mario, (1980) óp.cit.

³⁷ IRAZÁBAL, Federico, (2004) óp.cit.

1.4.2 El teatro del oprimido de Augusto Boal

Augusto Boal continúa la línea brechtiana del teatro crítico tomando como punto de partida su alejamiento del teatro épico y realizando a partir de allí un nuevo aporte con el desarrollo de su “Poética del oprimido”.

Para el autor el teatro debe volver a las manos del pueblo, como en sus orígenes. Al principio el teatro era del pueblo, el pueblo era el creador y el destinatario del espectáculo teatral, ya que era una fiesta de la que todos podían participar libremente. Luego la aristocracia de la sociedad ateniense, a través de su teatro griego, estableció divisiones que dejaron al teatro en manos de las clases dominantes. Primero dividieron al pueblo separando actores de espectadores, sólo algunas personas irían al escenario y las demás se quedarían sentadas, pasivas. Luego con el objetivo que el espectáculo pudiera reflejar la ideología dominante, construyeron un muro divisorio entre los actores, algunos serían los protagonistas, representando la aristocracia, y otros el coro, simbolizando la masa. Finalmente vino la burguesía y transformó a esos protagonistas en individuos excepcionales apartados del pueblo, como nuevo aristócratas.³⁸

Boal se propone demostrar que el teatro es un arma, y un arma muy poderosa ya que puede ser opresora o liberadora. Y como esto es algo que las clases dominantes saben, intentan adueñarse de él y utilizarlo como instrumento de dominación. Por eso el intentará crear las formas teatrales correspondientes para que el teatro sea un arma de liberación de los oprimidos volviendo posible “la conquista de los medios de producción teatral”³⁹.

El autor desarrolla su teoría a partir de la sistematización de experiencias de teatro popular realizadas en distintos países latinoamericanos, demostrando que es posible que el pueblo reasuma su función protagónica en el teatro y en la sociedad. Para destruir la barrera entre actor/espectador, propone técnicas como teatro foro, teatro invisible, teatro de imágenes, etc. Para destruir la barrera entre protagonistas y coros crea el “sistema

³⁸ BOAL, Augusto, (1985) **Teatro del oprimido I.**

³⁹ Ídem, Pág. 12.

comodín”, que termina con “la propiedad privada de los personajes por los actores individuales”⁴⁰

El teatro del oprimido se diferencia del “teatro psicológico” que motiva la catarsis (esencia del teatro aristotélico) al promover la acción misma. El “espectador” deja de ser objeto y pasa a ser sujeto que transforma la acción dramática. El sujeto asume un rol protagónico, interviniendo en la acción dramática al ensayar posibles soluciones al conflicto presentado. Vemos que por medio del teatro el pueblo puede entrenarse para la “acción real”. Es decir, a partir de ensayar posibles respuestas a una situación dramática dada, el sujeto se prepara para enfrentar situaciones reales en pos de una transformación social.

Nos interesa especialmente cuando este autor se refiere a las luchas que se liberan dentro del ámbito del teatro por ser uno de los ejes centrales de este estudio. Afirma que “La continua lucha de las élites en contra del pueblo determina en el restringido ámbito del teatro, la continua lucha de ciertas élites intelectuales en contra del teatro popular.”⁴¹ Para las elites, el teatro no puede ni debe ser popular, y para impedirlo despliega diversas afirmaciones que el teatro popular debe desenmascarar.

Una de ellas es la que separa el fenómeno artístico del fenómeno político o moral, considerando que la presencia del pueblo en masa retira del espectáculo su posibilidad de ser arte. Así lo convierte en un hecho moral y político, ya no estético. Otra forma es determinar si estamos ante un hecho artístico según el espacio donde se realice y según los destinatarios que lo gocen: si es en la calle o en un circo en presencia de la masa, estamos frente a un fenómeno político y moral, si es en una sala destinada a pequeñas élites, es un fenómeno teatral “estético”. En definitiva, se niega la posibilidad del teatro popular como arte, como forma de comunicación y como forma de conocimiento. Al mismo tiempo se hace creer que el fenómeno teatral estético destinado a las minorías, no tiene nada de moral ni de político, ocultando el hecho de que todo teatro es necesariamente político en tanto defiende intereses de clase.

⁴⁰ Ídem, Pág. 13.

⁴¹ BOAL, Augusto, (1975) **Técnicas latinoamericanas de teatro popular**, pág. 9.

Por último, compartimos un concepto de Boal que viene a completar el análisis de la popularidad de un hecho teatral al incluir la relación actor/espectador, creador/público: “cuando un artista se propone hacer teatro para pequeñas y bien seleccionadas minorías (aún cuando en ellas haya representantes del pueblo), toda la labor que desarrolle estará determinada por su objetivo final: todas sus técnicas, sus ejercicios de laboratorio, ejercicios físicos, su temáticas, sus ideas, todo, inevitablemente todo, seguirá el camino de diálogo escondido entre pocos sacerdotes-artistas y espectadores-fieles”⁴².

A partir de este concepto diferencia distintas categorías de teatro popular que expondremos aquí brevemente:

1. ***Teatro del pueblo y para el pueblo:*** crea espectáculos que se presentan según la perspectiva transformadora del pueblo, quien es al mismo tiempo su destinatario. Las representaciones se hacen en sindicatos, plazas, carpas, etc., para grandes concentraciones de personas. Dentro de esta categoría encontramos otros tres tipos de teatro popular:
 - a. Teatro de propaganda: se ocupa de los problemas importantes e inmediatos en las comunidades. Busca explicar al público un hecho ocurrido con urgencia, ya que trabaja en la coyuntura. En general se presentaban inmediatamente después de un hecho político. Se trata de un teatro insolente, agresivo, grosero, que provoca movilización, concientización y esclarecimiento.
 - b. Teatro didáctico: a diferencia del anterior se ocupa de temas más generales, no inmediatos. Busca exponer de manera concreta y sensorial un problema ético, generando discusión y análisis en torno al mismo. La finalidad no es movilizar al público frente a un hecho inminente, sino analizar en forma crítica un problema social.

⁴² BOAL, Augusto, (1985) óp. cit., Pág. 12.

- c. Teatro cultural: se preocupa por la forma en la que aborda una obra más allá del tema, ya que ningún tema es extraño al teatro popular, lo popular en teatro es cuestión de enfoque y no de temas. Aborda sus obras siempre entonces desde la perspectiva del pueblo, tratando de un modo menos directo problemas generales de la cultura y no netamente políticos.
2. ***Teatro de perspectiva popular, pero para otro destinatario***: se trata de obras que asumen la perspectiva del pueblo pero que son presentadas en salas donde asiste público burgués y pequeño burgués. Para Boal es muy importante que toda esa mayoría pequeño burguesa pueda ver una obra que presenta un problema social con la perspectiva del pueblo, ya que por el lugar que ocupa en la estructura social, presenta convicciones políticas modificables. Deben utilizarse todos los espacios e instituciones disponibles para ofrecer a todos los sectores sociales la información ocultada por los medios de comunicación oficial y para abrir nuevas perspectivas de análisis. Dentro de esta categoría de teatro encontramos dos tipos:
- a. Teatro de contenido implícito: son espectáculos y obras que no revelan inmediatamente su verdadero significado, logran exponer una problemática desde el punto de vista del pueblo de forma indirecta.
- b. Teatro de contenido explícito: son espectáculos que muestran abiertamente la perspectiva popular para un público que no lo es. Tiene pocas posibilidades de subsistir porque generalmente sus obras son censuradas.
3. ***Teatro de perspectiva anti-pueblo y cuyo destinatario es el pueblo***: este tipo de teatro si bien tiene como destinatario al pueblo, lo hace desde una perspectiva contraria a sus intereses y por tanto refleja la ideología de las clases dominantes. Es utilizada por ellas como un eficaz instrumento de formación de opinión pública. Presenta espectáculos que se pueden realizar en circos o en plazas, sin embargo lo popular en ellos es sólo una apariencia y el pueblo está presente como víctima. Se

incluyen aquí casi todas las series de TV, obras teatrales comerciales, cine norteamericano, etc.

4. *Teatro periodístico*: en esta categoría el teatro es hecho *por* el pueblo y *para* sí mismo. En las tres primeras categorías el pueblo consume, es pasivo. En este tipo de teatro el pueblo es agente creador, es activo: produce teatro. En las otras categorías la instancia mediadora es el artista, aquí el propio pueblo es el artista, desapareciendo la dicotomía “artista/espectador”. El teatro periodístico intenta popularizar “los medios de hacer teatro” para que el propio pueblo pueda servirse de ellos y hacer su teatro⁴³

1.4.3 Hacia una definición de teatro popular

A partir del recorrido teórico realizado llegamos a dos clasificaciones complementarias del teatro que van a nutrir nuestro concepto de teatro popular.

Teatro crítico vs Teatro positivo

Recordemos nuestra afirmación acerca de que el arte y el teatro en particular, en tanto parte del espacio ideológico, podían asumir distintas posiciones dentro de la lucha ideológica, colaborando a consensuar y a legitimar la dominación vigente o intentando construir una visión del mundo diferente que originase un proceso de transformación social. Clasificaremos a los procesos y producciones artísticas según su relación y proximidad con las posibles construcciones hegemónicas alternativas o contra-hegemónicas al interior de una comunidad dada.

Diremos que estamos antes un *teatro positivo* (siguiendo la división de Hadjinicolaou) cuando el mismo se convierte en un elemento “orgánico” a la clase hegemónica,

⁴³ BOAL, Augusto, (1975), óp.cit.

colaborando en la articulación de elementos ideológicos de otras clases y naturalizando las contradicciones existentes. Es parte de la clase hegemónica en tanto hace creer al resto de las clases que sus intereses son los propios.

Hablaremos de *teatro crítico* para referirnos a aquel que en la lucha de clases se coloca del lado de los sectores dominados, colaborando en la construcción de una nueva visión del mundo y creando nuevos sujetos. Esta lucha ideológica si logra acoplarse con la lucha política formará parte en la cimentación de un movimiento contra hegemónico.

Esta aclaración nos resulta muy relevante ya que insistimos en la idea de que la práctica artística ideológica es necesaria pero no suficiente para la transformación radical de una sociedad, por ende, un teatro crítico que lo pretenda, deberá acoplarse a la política.

Teatro crítico/popular vs, teatro conservador/de elites

Considerando que todo fenómeno artístico tiene la peculiaridad de representar en forma imaginaria las contradicciones reales, diremos que lo que caracteriza al arte, en forma determinante es su capacidad de resolver (o no) las contradicciones reales en un plano no real. He aquí la característica que divide al fenómeno artístico en conservador o crítico.

Estando ante un *teatro conservador o de élite* cuando el mismo resuelve en el plano imaginario las contradicciones reales, manteniendo así el orden social establecido. Lo que caracteriza al teatro conservador, es su capacidad de “desplazar ("fugar") los conflictos, hegemónicamente de clase, a un espacio donde su resolución resulta de un gasto "energético social" mucho menor”⁴⁴, la escena ficcional.

Por el contrario, el *teatro crítico o popular* no resuelve las contradicciones reales en el plano imaginario sino que las pone en tensión, de forma tal que exige al espectador realizar la interpretación del conflicto e impulsar su resolución en el plano real. El teatro crítico será aquel que contribuya a que las personas tomen conciencia de las estructuras que los oprimen.

⁴⁴ OZOLLO, Javier, (2000) óp. cit. pág. 1 y 2.

Tomando entonces las distintas definiciones de teatro popular acuñadas por teóricos teatrales marxistas, y articulándolas con la teoría gramsciana, llegamos a nuestro propio concepto de teatro popular.

Teatro popular: incluimos en esta forma a todas aquellas prácticas teatrales que reflejan las contradicciones reales de forma tensa en el plano imaginario, y que en consecuencia libran una batalla en el campo ideológico a favor de las clases dominadas por su intento de construir una visión del mundo diferente, creando sujetos nuevos y colaborando activamente en la construcción de una hegemonía alternativa.

Nos adentramos en el próximo capítulo en la práctica de teatro comunitario y explicaremos por qué la concebimos como una forma de teatro popular.

CAPÍTULO II: ACERCA DEL TEATRO COMUNITARIO EN LA ARGENTINA

En este capítulo recorreremos el origen y contexto de surgimiento del teatro comunitario, prestando especial atención a su contemporaneidad con los nuevos movimientos sociales. Describiremos sus características principales a modo de comprender su naturaleza y profundizaremos en las causas que nos llevan a considerarlo como una forma de teatro popular, analizando su papel en el proceso de construcción de una hegemonía alternativa. Finalmente, vislumbraremos los aspectos que potencian su acción transformadora y aquellas condiciones (propias o ajenas) que lo limitan en este sentido.

2.1 Teatro de vecinos para vecinos

*Teatro comunitario*⁴⁵ es una definición acuñada por Adhemar Bianchi, a partir de una experiencia de teatro con vecinos del barrio de La Boca que comenzó en una plaza de ese mismo barrio en 1983. Recibe ese nombre porque es un teatro que se define esencialmente por quienes lo crean y para quienes lo recrean: teatro de vecinos hecho para vecinos. “El teatro comunitario surge como necesidad de un grupo de personas de determinada región, barrio o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro”.⁴⁶

Esta práctica entabla una nueva forma de relación con la comunidad/barrio al que pertenece a partir de una actividad artística. “El teatro comunitario es de y para la comunidad: no se concibe como un pasatiempos (...) sino como una forma de producción, un espacio para la voluntad de hacer o de construir”.⁴⁷ Si bien la mayoría de los grupos

⁴⁵ Nos referimos a la práctica teatral realizada por vecinos que presenta algunas características comunes que en este capítulo se describen, y que tal caracterización da origen a un fenómeno denominado *teatro comunitario*. No estamos negando aquí las múltiples formas de teatro y arte comunitario que han existido a lo largo de la historia en infinidad de formaciones sociales.

⁴⁶ BIDEGAIN, Marcela. (2007) **Teatro Comunitario: Resistencia y Transformación Social**. Pág. 33

⁴⁷ Ídem, Pág.33

programan sus ensayos y presentaciones en días y horarios que suelen ocupar tiempo de ocio de los integrantes, la actividad no es vivenciada como un momento de esparcimiento o una ayuda terapéutica sino como una construcción colectiva de un sentido y un hacer.

La motivación principal de quienes practican el teatro comunitario va más allá de una finalidad meramente estética, los grupos de teatro comunitario se definen también por trabajar por el rescate de la cultura popular, la recuperación de la memoria colectiva y la reconstrucción de los vínculos del tejido social.

2.2 Origen y contexto de surgimiento

La primera experiencia de teatro comunitario como aquí la entendemos, nace a partir de la propuesta de la cooperadora de una escuela del barrio porteño de La Boca a Adhemar Bianchi para que dictase un taller de teatro. Bianchi, que venía hacía tiempo cuestionando algunas formas de la docencia teatral y del teatro independiente, les dijo que no quería dar talleres y propuso a cambio hacer teatro en la plaza del barrio. En julio de 1983 comienza la historia del grupo Catalinas Sur, nombre de un complejo de edificios del barrio donde vivían los vecinos que integraban el incipiente grupo.

Tanto la propuesta de actuar de los miembros de la cooperadora⁴⁸ como la inflexión en la carrera de Bianchi, con la consecuente creación de un grupo de vecinos que deciden hacer teatro en una plaza, está estrechamente relacionada con el retorno de la democracia: reflejaba la necesidad impostergable de volver a participar, de decir “basta” al miedo, al encierro y al silencio que venían perpetrando los gobiernos militares en la sociedad argentina. No es posible pensar el origen del teatro comunitario separado de este contexto nacional donde empezaban a consolidarse las movilizaciones por los derechos humanos, donde los partidos políticos recuperaban su voz y volvían a la escena pública.

A su vez, a escala regional los movimientos sociales se renovaban al tomar distancia de los “viejos movimientos” y ponían en el centro de la escena el concepto de “comunidad”,

⁴⁸ La cooperadora había sido echada por la dictadura militar porque no querían que adentro de la escuela funcionara una asociación democrática y autogestiva.

abogando por una transformación social más referida a un cambio de valores que a una lucha política por la conquista del poder. En este contexto se inscribe el teatro comunitario, como una nueva forma de teatro popular pero también como un nuevo movimiento sociocultural dada su propuesta que trasciende un objetivo meramente estético.

Durante los años siguientes Catalinas Sur no se detuvo en su crecimiento, al tiempo que estrenaba espectáculos y trabajaba por conseguir un espacio propio, afianzaba su arraigo en la comunidad relacionándose con otros grupos que tenían objetivos similares. En 1986 se crea el Movimiento de Teatro Popular (MO.TE.PO) conformado por doce grupos que se proponían explorar experiencias de arte solidarias y transformadoras de la sociedad por medio de festivales y encuentros. Catalinas Sur y Los Calandracas⁴⁹ eran parte del movimiento, y es allí donde se conocen Ricardo Talento y Adhemar Bianchi.

Los Calandracas habían surgido en 1988 en parque Lezama y venían trabajando en escuelas y salas con la técnica de Teatro para Armar (Boal) desde aquel entonces. En 1996 empiezan a sentir la necesidad de echar raíces y comenzar a trabajar en una comunidad determinada y es así que crean el Circuito Cultural Barracas, que nace con la propuesta de trabajar en el fragmentado barrio de Barracas. En sus inicios comenzaron con talleres y propuestas que no estaban del todo integradas entre sí pero que les permitieron radicarse en ese barrio que hasta el momento no tenía ningún espacio cultural. Luego de un tiempo se convirtió en un lugar de encuentro y pertenencia de familias enteras y de vecinos de todas las edades. Nace así el segundo grupo de teatro comunitario en plena década neoliberal, en un año donde empezaba a visualizarse el resquebrajamiento de la estructura social producto de la gestión menemista.

Tras el aumento de la desocupación y la falta de oportunidades para las clases medias y bajas, empiezan a registrarse nuevas formas de manifestación por parte de los sectores desfavorecidos como fueron los cortes de ruta, los piquetes y posteriormente la recuperación de fábricas en manos de los trabajadores. Estas prácticas empiezan a configurar un nuevo escenario de movimientos sociales en la Argentina que pone de relieve un nuevo sujeto activo y consciente de sus derechos y que empieza a limitar los abusos de

⁴⁹ Ricardo Talento fue el creador del grupo de teatro callejero Los Calandracas.

la clase en el poder. El vacío que dejó el desmantelamiento del estado de bienestar tras el cumplimiento tácito de las reglas del Consenso de Washington, estallaron en una proclama masiva en diciembre de 2001, que terminó en la renuncia del presidente Fernando De La Rúa en respuesta al imponente grito del “¡que se vayan todos, que no quede ni uno solo!”.

Los meses inmediatamente posteriores al estallido surge otro gran movimiento, el de las asambleas barriales, que van a reivindicar una democracia participativa en rechazo a la representativa. Las asambleas fueron las legítimas herederas de este mandato destituyente que reflejaba un desplazamiento hacia nuevas formas de protagonismo rompiendo con el reducido mundo de la política institucional subordinada a los intereses económicos financieros presentes en los años '90. Este nuevo escenario promovió los vínculos con otros sectores sociales movilizados, dando lugar a la emergencia de nuevas formas auto organizadas de lo social: experiencias de trueque, grupos de ahorristas, cartoneros, colectivos contraculturales, etc.⁵⁰. El desmoronamiento del estado tras el experimento neoliberal dejó un vacío en términos de representación política: ausente el estado como sujeto, el vacío se llena con variantes de las ideas autonomistas, de raíz anarquista, o sus versiones neozapatistas, que hacen hincapié en la devolución del poder a la comunidad.⁵¹

Mientras tanto en los barrios de Barracas y La Boca, Talento y Bianchi se proponían algo similar en sus comunidades de pertenencia, convencidos de la fuerza transformadora que poseía el teatro de vecinos después de haber viajado, entusiasmado y visto nacer algunos grupos en el interior y exterior del país. Siguiendo tal convicción, arman en el año 2002 el proyecto de la Carpa Cultural Itinerante que tenía como finalidad sembrar la semilla del teatro comunitario en todos los barrios de la Ciudad de Buenos Aires, iniciativa que tiene como resultado satisfactorio el surgimiento de 6 grupos de teatro de vecinos en la Capital Federal. El nuevo escenario político regional post '90 fue propicio para la consolidación de estos grupos, marcado por los discursos críticos al neoliberalismo, la circulación de prácticas contestatarias ligadas a la acción directa y la emergencia de gobiernos de centroizquierda; factores que favorecieron la multiplicidad de luchas sociales, de movimientos territoriales y acciones sindicales (Svampa:2009). Desde entonces y hasta

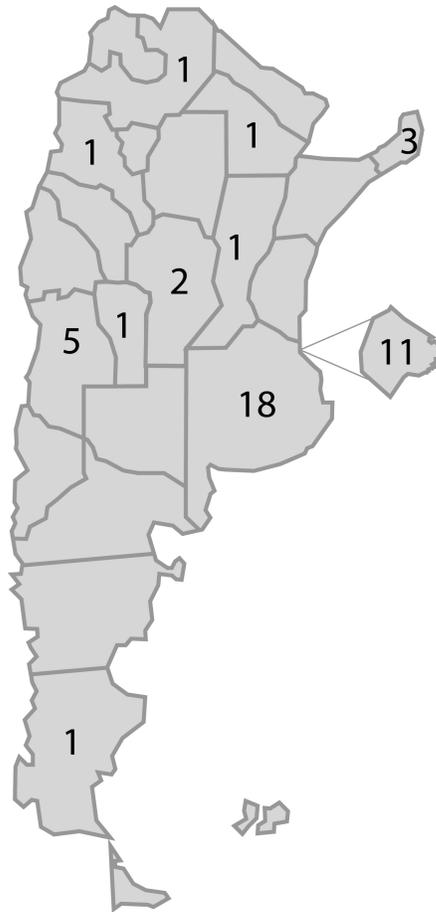
⁵⁰ SVAMPA, Maristella (2009) **Cambio de época. Movimientos sociales y poder político.**

⁵¹ GONZÁLEZ, Michael (2009) **Los Nuevos movimientos sociales.**

hoy, este nuevo clima de participación social, de multiplicación de partidos políticos, de recuperación de espacios de debate y de acción, ha estimulado y favorecido el crecimiento exponencial del teatro comunitario, al punto que hoy existen en el país casi 50 grupos de estas características distribuidos de la siguiente forma:

Mapa n° 1

Grupos de teatro comunitario y grupos en formación en Argentina (2011)



Fuente: Elaboración propia en base a datos de la Red Nacional de Teatro Comunitario

2.2.1 Los nuevos movimientos sociales y el teatro comunitario

Nos interesa ahondar aquí en algunas características de los nuevos movimientos sociales contemporáneos al teatro comunitario, porque en cierto sentido este fenómeno forma parte de estos nuevos movimientos, o bien, le han preparado un terreno propicio a su expansión. Zibechi señala que “una imagen que va ganando terreno entre los nuevos movimientos es la que muestran numerosos medios: grupos de vecinos, desocupados o campesinos trabajando en emprendimientos colectivos o comunitarios (...) Estas imágenes sencillas, mucho menos "heroicas" que las que conocimos en los años `60 y `70, forman parte del nuevo paisaje del movimiento popular. Incluyen la idea de potenciar la autonomía, asentada en la creación de hecho de territorios donde los colectivos van construyendo su nuevo mundo, ganando espacios en los que buscan asegurar el sustento cotidiano, pero también establecer relaciones solidarias e igualitarias”.⁵²

Algunos planteamientos comunes sobre los nuevos movimientos sociales se asientan en las diferencias cualitativas que presentan respecto los movimientos clásicos. En relación a su *ideología*, estos movimientos no se ocupan de los asuntos de distribución del poder económico o político, sino de la calidad de vida. “La emancipación por la que luchan no es política sino ante todo personal, social y cultural. Las luchas en que se traducen se pautan por formas organizativas (democracia participativa) diferentes de las que precedieron a las luchas por la ciudadanía (democracia representativa).”⁵³. Su *base de apoyo*, no tiene carácter de clase, mientras que la base social de la vieja izquierda era la clase obrera, la de los nuevos movimientos de ideología izquierdista está constituida predominantemente por las clases medias.⁵⁴. Para Sousa Santos los protagonistas de estas luchas no son las clases sociales, sino grupos sociales mayores o menores que las clases, con contornos más o menos definidos en función de intereses colectivos, a veces muy localizados pero en general potencialmente universalizables. Además las formas de opresión y de exclusión

⁵² ZIBECHI, Raúl, (2004) **El zapatismo y América Latina: profunda revolución cultural**, artículo publicado en la revista italiana Carta, enero 2004.

⁵³ De SOUSA SANTOS, Boaventura (2001), **Los nuevos movimientos sociales**, Revista Osal, Septiembre de 2001, Pág, 180.

⁵⁴ DALTON Y KUECHLER citado por GONZÁLEZ, Michael (2009), óp.cit.

contra las cuales luchan no pueden, en general, ser abolidas con la mera concesión de derechos, exigen una reconversión global de los procesos de socialización y de inculcación cultural y de los modelos de desarrollo, o exigen transformaciones concretas, inmediatas y locales (por ejemplo, la pavimentación de una ruta de acceso a un pueblo, caso de Patricios Unidos de Pie⁵⁵), exigencias que, en ambos casos, van más allá de la mera concesión de derechos abstractos y universales⁵⁶. Respecto a su *estructura organizativa* rehúyen a la centralización y jerarquía características de los partidos tradicionales, optando por una estructura descentralizada, abierta y democrática⁵⁷. Por último, se observa que marcan un *estilo político* diferenciado de los movimientos clásicos, dado que se desarrollan en el marco de la sociedad civil y no en el del estado, manteniendo una distancia calculada con este.⁵⁸

Para finalizar nuestro análisis del teatro comunitario a la luz de las teorizaciones de movimientos sociales, nombramos algunas reflexiones de Zibechi que coinciden plenamente con proposiciones fundamentales del teatro comunitario. Por un lado la idea que la horizontalidad es un esfuerzo, una demanda a cada uno por poner lo mejor de sí y por no descansar en las habilidades ajenas, y fundamentalmente por adaptarse a las decisiones y a los tiempos del colectivo. Veremos en este capítulo de qué manera el teatro comunitario trabaja por construir una convivencia donde se prioriza siempre el bien del grupo por sobre el individual, al tiempo que valoriza los conocimientos y habilidades (innatas o adquiridas) de los participantes. Por otro lado este autor afirma que todas las organizaciones expresan en su forma de trabajar el norte al que quieren llegar, su forma de hacer política es una muestra del mundo, la sociedad, en la que quieren vivir. El teatro comunitario intenta contagiar a la comunidad la lógica que recrea en su interior, basada en valores y mecanismos antagónicos a los que fomenta el individualismo y que están

55 Nos referimos a una lucha puntual del grupo de teatro comunitario de Patricios, pueblo que quedó aislado tras el fin del paso del ferrocarril. Si bien desde hace casi 10 años vienen trabajando por lograr que se pavimente el camino del ingreso al pueblo y por ello lo mencionamos como ejemplo de exigencia de transformación concreta y local, no significa que la razón de ser de este grupo sea esa causa, sino que es una reivindicación que exigen y que forma parte de un proyecto mucho más amplio.

56 De SOUSA SANTOS, Boaventura (2001), óp.cit.

57 DALTON Y KUECHLER citado por GONZÁLEZ, Michael (2009), óp.cit.

58 De SOUSA SANTOS, Boaventura (2001), óp.cit.

naturalizados en la sociedad actual. Por último, la idea que promueve el teatro de vecinos acerca de que el cambio social empieza por uno, es parte también de la ideología de los nuevos movimientos: “de forma muy desigual va ganando terreno una idea diferente del cambio social. No se trata de una propuesta nítida, acotada y precisa, sino la convicción de que los cambios deben estar ligados a la reconstrucción de los vínculos que el sistema destruye a diario, desde hace siglos (...) la sensación de que los cambios son "entre nosotros" o, sencillamente, no son.”⁵⁹

2.3 Principales características

Existen al momento de esta publicación vastos registros en torno a nuestro objeto de estudio que describen y analizan detalladamente cada una de las especificidades de esta forma peculiar de hacer teatro. Tomando como punto de partida tales teorizaciones, expondremos aquí de forma breve y descriptiva las principales características sin profundizar en todas las aristas que de ellas se desprenden, dado que no es el objetivo de este estudio. Sí nos adentraremos en algunos aspectos que vislumbran nuestra problemática.

La composición diversa y dinámica de los grupos

Los grupos de teatro comunitario están abiertos a toda persona que desee sumarse, trabajan de forma inclusiva al abrir sus puertas a la comunidad toda sin ningún tipo de restricción. Esto se fundamenta en la convicción de que toda persona es esencialmente creativa y que sólo hay que crear el marco adecuado y dar la oportunidad para que esta potencialidad se desarrolle, dado que las capacidades creativas son inhibidas a lo largo la vida. Quienes lo componen lo hacen por amor al arte (amateurs) y la única condición es tener deseo de hacer teatro⁶⁰. Si bien la mayoría de los grupos están compuestos por vecinos-actores que en general se acercan sin formación teatral, encontramos dentro de los

⁵⁹ ZIBECHI, Raúl (2004), óp. cit.

⁶⁰ BIDEGAIN, Marcela, (2007), óp.cit.

grupos personas que se dedican profesionalmente al arte, no sólo al teatro sino también a la plástica, a la música, etc., que suelen brindar un aporte fundamental al funcionamiento del grupo.

De esta apertura del grupo respecto a sus integrantes resultan grupos heterogéneos y diversos en cuanto a ocupaciones, intereses, edades, etc. Aún así, observamos que el contexto de interacción y la forma específica de integración en cada comunidad determina algunas características particulares en cuanto a condición socioeconómica, resultando algunos grupos más próximos a las capas sociales medias (la mayoría) y otros a capas medias bajas y en algún caso marginales. Esto de ninguna manera quiere decir que los 30, 40 o 50 integrantes de un grupo pertenecen a tal clase social, ya que al interior de cada uno se encontrarán diferencias significativas en este sentido. Lo que queremos decir es que, en consonancia a nuestra concepción del arte como práctica indiscutiblemente articulada a la totalidad social que le da existencia material, la inserción en tal o cual sector de tal o cual barrio determinará las características del grupo (inclusive su composición).

La composición dinámica y fluctuante es el resultado de que las barreras de entrada y salida a los grupos son altamente flexibles. Un vecino-actor puede permanecer muchos años y en un momento particular tener que abandonar el grupo sin que esto implique un conflicto ni que imposibilite su retorno. Como se trabaja con un sistema de reemplazos de forma tal que ningún actor sea protagonista dueño de un papel o de un personaje, el flujo de personas se hace posible sin que esto genere grandes repercusiones en el funcionamiento grupal. En general nunca un grupo empieza y termina un año con la misma cantidad ni con los mismos integrantes, suelen entrar camadas de “nuevos” al mismo tiempo que vuelve alguno que había abandonado y se retira una familia entera.

Por último, es importante destacar que los grupos resultan “multigeneracionales” al estar integrados por vecinos desde los 4 a los 90 años, “son abiertos y no endogámicos, se conforman con integrantes de diferentes generaciones”⁶¹. En muchas agrupaciones participan familias enteras, o comparten el espacio personas de distintas generaciones habilitando instancias de vinculación atípicas en nuestra sociedad.

⁶¹ BIDEGAIN, Marcela, (2007), óp. cit., pág. 36.

Organización interna de los grupos

Existe dentro de todos los grupos una figura fundamental para la existencia y funcionamiento del equipo que es la de la dirección o coordinación. Hasta el momento no se conocen experiencias de teatro comunitario que hayan surgido o sobrevivido sin la presencia de una dirección artística y grupal, concentrada en una persona o en grupo coordinador dependiendo de las características específicas de cada grupo. Quien o quienes ocupan la dirección son personas que poseen conocimiento o experiencia en el campo teatral que les permite pautar, organizar y montar finalmente un espectáculo con determinado criterio artístico. Además de esta función artística, se encargan de transmitir la esencia del teatro comunitario: trabajo solidario, respeto por las capacidades del otro, conciencia de que todos son importantes pero nadie indispensable, priorización del producto colectivo por sobre el individual, entre otras tantas. En general, se apoyan en un equipo de trabajo integrado por los responsables de las distintas comisiones: plástica, gestión, tesorería, etc. y se va conformando un equipo cercano a la dirección que acompaña y colabora con la dirección.

La idea de lo comunitario suele ser malinterpretada muchas veces en lo que respecta a la organización y participación dentro de los grupos. El teatro comunitario trabaja en potenciar creativamente los saberes y habilidades que cada vecino trae, convencidos en la idea de que todas las personas tienen algo para aportar. Esto, lejos está de pretender que todos participen en todo, al contrario, se hacen explícitas las fortalezas y debilidades de cada uno y se trabaja en la aceptación de que tal o cual es más idóneo para "x" personaje o tarea, evitando actitudes narcisistas o competitivas que no priorizan el proyecto colectivo. El trabajo es horizontal en la medida que la voz de cada integrante vale y es escuchada, en la medida en que nada es incuestionable, hay espacio para la reflexión y la crítica, las decisiones relevantes se evalúan en el conjunto. Pero para que esta horizontalidad sea posible, es preciso el reconocimiento de una dirección que organice y aceite el funcionamiento de tal maquinaria.

Gestión de recursos

Los grupos recurren a diversos mecanismos de gestión para lograr el “autosustento”. Uno común a la mayoría de las agrupaciones es el de la cuota mensual que aporta cada integrante. Otro ingreso significativo es el paso de la tradicional “gorra” después de las funciones o el cobro de una entrada en los grupos que disponen de espacio propio. En general, el hecho de cobrar una entrada o de pedir colaboración en la gorra está más relacionado con el objetivo de fomentar en el vecino-espectador la valoración del trabajo artístico que por una intención netamente lucrativa.

Otra práctica autogestiva común en los grupos es organizar peñas, fiestas, encuentros, comidas, rifas, etc.; eventos en los que en general se busca apoyo en la comunidad (auspicios de comerciantes, descuentos, etc). También suelen ser importantes los ingresos provenientes de subsidios, programas, concursos, etc., especialmente para los grupos de mayor antigüedad que han logrado consolidar cierto nivel de organización en esta aspecto de por sí complejo (implica formular proyectos, rendir gastos, tramitar expedientes, etc.). Los más conocidos son los solicitados a organismos como el Instituto Nacional del Teatro, Fondo Nacional/Metropolitano de Artes, Proteatro, Programa Cultural en Barrios, Ley de Mecenazgo, entre otros.

Uno de los problemas comunes en torno a la gestión, es que los grupos no asimilan frecuentemente la idea que un proyecto de arte y transformación social que pretende construir una propuesta que permanezca y crezca a lo largo del tiempo y constituya una alternativa al modelo cultural hegemónico, no puede sostenerse sin recursos⁶². Al mismo tiempo existe un miedo y prejuicio enorme dentro de los grupos a entrar en la lógica del dinero por temor a contaminarse de la impronta de la sociedad capitalista. A esta problemática propone Scher darle batalla planteando “la gestión como algo ligado al crecimiento y a la posibilidad de construir una alternativa fuerte. Es imprescindible entender el dinero no como algo relacionado con el lucro ni el enriquecimiento personal de

⁶² SCHER, Edith, (2010) **Teatro de vecinos: de la comunidad para la comunidad.**

nadie, sino como una necesidad para construir un proyecto cada vez más grande...”⁶³. Los grupos que han logrado comprender este concepto, son los que más han crecido, especialmente en cuanto a dimensiones y expansión en la comunidad.

Otra premisa que tienen presentes muchos grupos en cuanto a gestión, es que siempre se debe pensar primero en qué se quiere y luego en cómo lograrlo. De esta manera no se limitan las ideas a los recursos disponibles sino que al contrario, se prioriza el objetivo grupal y después se vuelve un desafío resolver cómo afrontarlo. Así el dinero deja de ocupar un lugar central en lo imaginario y se vuelve funcional a este.

Resignificación del espacio público

Los grupos de teatro comunitario no tienen existencia por fuera de un espacio determinado donde ejercitan su práctica. Desde su origen están ligados a una historia particular enraizada a un territorio, que le da identidad y sentido a su existencia. Este espacio suele ser un barrio en los grandes conglomerados urbanos, y una ciudad o pueblo en localidades de menor población.

El teatro comunitario entabla una peculiar relación con el espacio público: lo recupera al utilizarlo como escenario, como sala de ensayo, como espacio de comunicación con la comunidad. Los grupos generan una apropiación del espacio (la plaza, el parque, la escuela, el club, la feria), no en el sentido de ocupación si no de resignificación: allí donde estaba un monumento mutilado se instalan a contar una historia que refiere a tal mutilación, allí donde existió un frigorífico montan la historia de su huelga, allí donde pasaba el tren reviven la historia de un pueblo ferroviario. Al vincular territorio- historia apelando a la memoria colectiva, se recupera el sentido de pertenencia del vecino para con su espacio público, lo público deja de ser ajeno (“del estado”, “de otros”) y vuelve a ser “de todos”.

En muchas ocasiones se denomina a este tipo de teatro como “teatro callejero”, justamente por esta característica de realizar sus presentaciones o ensayos en la calle. Si bien tienen este punto en común, hay una diferencia fundamental entre estos dos tipos de

⁶³ Ídem, Pág, 121.

teatro y es que el teatro callejero es realizado por actores profesionales que deciden montar sus espectáculos en el espacio público mientras que el teatro comunitario es protagonizado por vecinos. Además esta decisión está más vinculada con la relación y con el tipo de público con el que se proponen trabajar más que con la intención de construir un relato ligado a un territorio determinado, de esto deviene una segunda diferencia: un grupo de teatro callejero es itinerante (más allá de presentarse con mayor frecuencia en un determinado lugar), mientras que un grupo de teatro comunitario pertenece a un espacio determinado (más allá de que ocasionalmente se presente en otros barrios o ciudades). Por último, existen grupos de teatro comunitario que han pasado de la calle/plaza al galpón y que siguen siendo teatro comunitario. Esto de ninguna manera implica alejarse de la comunidad, al contrario, se generan una serie de actividades alrededor de los galpones que son indicios del arraigamiento en la misma (venta de comidas y bebidas antes y después de las funciones, cuidacoches, vendedores ambulantes, etc.).

El desarrollo del grupo en la comunidad favorece la idea de volver al barrio como espacio vital y no como *espacio dormitorio*, a la vez que contribuye a perderle el miedo a la calle y al espacio público.⁶⁴

Un público particular: espectadores activos

Pueden rastrearse en las propuestas de teatro comunitario, antecedentes del teatro del oprimido que vimos en el Capítulo II, especialmente la idea del espectador participativo. El uso del espacio escénico en el teatro comunitario no es a la italiana, en las presentaciones se procura tener dos o más frentes, así como generar apariciones de vecinos-actores desde el público o estimular a los espectadores a la intervención desde el canto o desde el cuerpo. Esto sumado a otras características de la interacción del TC con el público (eliminación de asientos fijos, presentaciones en espacios no convencionales, etc.), contribuye a que la barrera entre actor y espectador se vuelva cada vez más difusa y hace desaparecer el espectador pasivo, contemplativo.

⁶⁴ BIDEGAIN, Marcela, (2007), óp.cit.

Las presentaciones de teatro comunitario se vuelven así encuentros participativos donde se integra al público durante la función, se lo hace parte de la historia creando un espectador activo. Como describe Bidegain, “la esencia del convivio, del intercambio de ida y vuelta entre vecino-actor y vecino-espectador se concretiza (...) en que quienes fueron espectadores de una obra en principio luego pasan a formar parte del grupo y así surgen otros modos de pensar la realidad y generar proyectos nuevos”.⁶⁵

Existen otros elementos más relacionados con el lenguaje y la estética del teatro comunitario que interpelan a los espectadores rompiendo con la pasividad del público tradicional. Nos referimos a los recursos que utiliza, como el canto y el baile comunitario, y a los géneros que retoma, la murga, el sainete, que ponen al alcance de todo tipo de público textos de la “alta cultura” o de la “alta academia” gracias al cruce con los géneros y recursos populares⁶⁶. Los géneros populares acortan distancias al establecer códigos comunes que están latentes en la comunidad, hacen aprehensible contenidos complejos desde la forma, y vuelven accesible la obra a públicos de distintas edades, de diferentes formaciones culturales, educativas, etc.

Rescate de la memoria colectiva

Un rasgo común a todos los grupos de teatro comunitario es la construcción, ejercicio y recuperación de la memoria colectiva. Las obras, en general resultado de la creación colectiva, realizan procesos de recuperación de la memoria a partir de la recolección de anécdotas que permanecen vivas en el relato de familiares y vecinos, rescate de historias plasmadas en fotografías, objetos familiares, canciones, etc. Lo particular reside en que son rescatados aquellos elementos identitarios que la comunidad o los individuos reconocen como propios, que no siempre son los mismos (en general muy diferentes) a los que la cultura o historia oficial instala como verdaderos a partir de la cristalización de determinados momentos de la historia. El teatro comunitario busca en los relatos de la

⁶⁵ Ídem, Pág. 60.

⁶⁶ FALZARI, Gastón (2011) **La comunicación teatral comunitaria: La obra como estrategia**. *La revista del CCC*. Enero / Abril 2011, n° 11.

memoria un sentido que de identidad al sujeto y que permita descubrir la historia propia cuestionando la homogeneización cultural que impone una identidad colectiva estática.⁶⁷

2.4 La Red Nacional de Teatro Comunitario

Los grupos, convencidos en la idea de que siempre es mejor y más transformador trabajar en conjunto, están vinculados desde el origen del movimiento a través de una red. “La Red Nacional de teatro comunitario conecta, entrelaza y contiene a todos los grupos de teatro comunitario, con el fin de intercambiar experiencias e información, compartir y debatir problemáticas comunes y realizar acciones en forma conjunta para difundir y fortalecer el crecimiento de todos ellos.” Así se describe la red en su sitio web, donde se puede consultar información acerca de los grupos de todo el país, funciones programadas, encuentros regionales y nacionales, etc.

El trabajo de la red pretende tener un alcance nacional, procurando acortar distancias entre grupos que geográficamente están relativamente aislados de otros. La alta concentración en la región bonaerense genera que las reuniones mensuales de la red se realicen en Capital Federal, a donde se acercan muchos representantes de grupos de la provincia de Bs As. Los objetivos y tareas principales de la red son:

- Capacitar a nuevos formadores y propagar el proyecto en todo el país
- Organizar encuentros y festivales
- Planificar seminarios de perfeccionamiento, brindar asistencia técnica
- Intercambiar opiniones e ideas a modo de fortalecer las experiencias comunes
- Consultar problemáticas, evacuar dudas, etc.

La red traslada la dinámica de organización de los grupos a la organización de la red, por tanto trabaja construyendo desde la diversidad y aceptando las particularidades de cada

⁶⁷ FOS, Carlos (2011) **Del teatro anarquista al teatro comunitario actual.**

grupo. A su vez “genera un orden y un reconocimiento natural de la autoridad, que están dados por la experiencia y el saber, ambos legitimados por el hacer”⁶⁸. Al día de hoy ya son 47 grupos los que integran la red, casi la totalidad de los grupos que existen en nuestro país.

El antecedente que iluminó la idea de una red que uniera a todos los grupos de vecinos lo encontramos dentro del movimiento de teatro callejero, fue la experiencia del MO.TE.PO (Movimiento de Teatro Popular) que mencionamos anteriormente. Adhemar Bianchi y Ricardo Talento utilizaron el aprendizaje adquirido en ese movimiento para la creación de la Red Nacional de Teatro Comunitario, que ha contagiado su espíritu a otros grupos que se acercan a trabajar por el fenómeno como lo son la Red de Fotógrafos y la Red de Investigadores de Teatro Comunitario.

Nos interesa relatar un episodio reciente en el que se vio involucrada la red, que demuestra la distancia que mantienen los nuevos movimientos sociales, en este caso el teatro comunitario, ante organizaciones partidarias y ante el estado que mencionábamos anteriormente. La Red Nacional, en tanto entidad que representa el conjunto de grupos de teatro comunitario, resolvió ante una iniciativa del gobierno nacional (Ley de Puntos de Cultura) limitar su adhesión en tanto la misma estuviese abanderada por una agrupación política particular. Así manifestaron en un comunicado producto de un extenso debate:

“La Red Nacional de Teatro Comunitario ve en los Puntos de Cultura⁶⁹ una posibilidad concreta de sustentabilidad y crecimiento, por lo tanto apoya y apoyará toda iniciativa tendiente a que estos se concreten en una Ley dictada por el Congreso Nacional. Violentaría sus principios si viera en esto nada más que un proyecto impulsado por un sector de la política nacional y no como una necesidad, por lo tanto, un derecho, de la comunidad toda. Hemos construido respetando la diversidad de la política partidaria y el pensamiento de cada uno de los vecinos que integran los grupos de Teatro Comunitario; como también comprendemos los tiempos políticos que atravesamos y las tensiones que estos provocan; pero iría en contra de nuestra forma de construcción dejarnos embanderar

⁶⁸ Fragmento de texto en <http://www.teatrocomunitario.com.ar>

⁶⁹ Para más información sobre este tema:

http://www.artetransformador.net/sitio/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=59&Itemid=73

por algún sector que tome Los Puntos de Cultura como una forma más de instrumentación política. Por eso hemos decidido como Red no participar en movilizaciones que contengan, aunque sea de buena fe, una intencionalidad política partidaria, dando a los grupos, como hemos hecho en otras ocasiones, libertad para hacerlo, así como también pedimos que si se nos va a incluir en la gráfica convocante, tanto como Red de Teatro Comunitario o como grupo, se pida la debida autorización para hacerlo.”

De esta manera los grupos, sin dejar de apoyar una iniciativa que admiten que los beneficia ampliamente y reconociendo la legitimidad que tiene su apoyo como red a una política semejante, cuidan al movimiento de no ser utilizado para beneficiar a una determinada agrupación política, al mismo tiempo que respetan la diversidad propia del fenómeno y mantienen coherencia con sus principios fundamentales.

2.5 Teatro comunitario como forma de teatro popular

2.5.1 Fundamentos

Antes de explicitar los motivos por los que consideramos al teatro comunitario como una forma de teatro popular quisiéramos realizar dos salvedades. La primera es aclarar que esta clasificación responde al concepto de teatro popular acuñado en esta investigación y no al conocido en la tradición literaria. Es importante la aclaración ya que el concepto está ligado en la literatura teatral a determinadas experiencias históricas que pueden tergiversar el sentido que aquí le damos. Sin intención de negar la importancia que han tenido en el país grupos de impronta popular como Octubre⁷⁰, no nos basaremos aquí en sus

⁷⁰ El Grupo Octubre, fundado y dirigido por Norman Briski en la década del '70, constituye un referente del teatro popular en la Argentina. Desarrolló una amplia labor en barrios urbano-marginales de Buenos Aires y del interior del país. Estaba vinculado con agrupaciones peronistas de base, las que, además de posibilitarle el contacto inicial con el barrio, garantizaban la continuación del trabajo teatral.

características para abordar el teatro comunitario. La segunda salvedad que resulta indispensable realizar, es la de las generalizaciones en las que aquí incurrimos a fin de hacer posible cierta teorización del fenómeno. Sería un error pensar que todos los grupos de vecinos en su hacer y pensar se ubican en la misma posición. Es evidente que no existen los casos puros en la realidad y que las generalizaciones siempre ocultan alguna falacia. Sin embargo, a los fines analíticos de comprender el papel del fenómeno en una comunidad determinada, tomamos algunas características comunes que se dan en la mayoría de los grupos, que son justamente las que describimos más arriba. En general todos estos rasgos los encontramos en los grupos de mayor antigüedad a quienes el camino transitado los ha conducido a una postura ideológica y política más o menos definida.

Exponemos una vez más nuestra propia definición, esta vez particularizada, para aplicarla a nuestro fenómeno de estudio.

Teatro popular: incluimos en esta forma a todas aquellas prácticas teatrales que (a) reflejan las contradicciones reales de forma tensa en el plano imaginario, y que en consecuencia (b) libran una batalla en el campo ideológico a favor de las clases dominadas por su intento de construir una visión del mundo diferente, creando sujetos nuevos y (c) colaborando activamente en la construcción de una hegemonía alternativa.

(a) Nos estamos refiriendo en esta primera parte de la definición a la teoría brechtiana que desarrollamos en el Capítulo I, específicamente a su teatro crítico/dialéctico. Creemos que el teatro comunitario es crítico en la medida que desnaturaliza la realidad que se presenta como dada e inmutable, en tanto pone en escena desde la forma y el contenido las contradicciones reales de su comunidad y sociedad, y por último, en la medida que desarrolla un revisionismo histórico que va a contrapelo de la historia cristalizada por las clases dominantes. El teatro comunitario contribuye de esta forma a que las personas tomen conciencia de las estructuras que los oprimen.

Coincidimos con Scher en que la creación de una obra de arte implica la invención de un universo con reglas propias que remite al mundo real, pero que no lo copia tal cual es

sino que traduce un punto de vista⁷¹. Esta operación obliga a poner en marcha la creatividad para pensar la opinión que vamos a dar de esa “realidad” que se nos presenta como natural e inmutable. Así el creador (o cualquiera que se lo proponga) tiene la posibilidad de “pensar el mundo fuera de los límites de lo impuesto y allí empieza la transformación”.⁷² Ahora bien, ese nuevo universo podrá bien ser funcional a la reproducción de las relaciones de dominación cuando muestre que la realidad no puede ser modificada o cuando resuelva las contradicciones en escena evitando una actitud crítica. Sería preciso analizar cada una de las obras creadas por todos los grupos de teatro comunitario para determinar con precisión si se produce una tensión en el plano imaginario en todas ellas. Claramente este objetivo supera nuestra posibilidad y nos basaremos aquí en las conclusiones a las que abordan otros estudios de teatro comunitario que reflejan en parte esta idea.

El teatro comunitario intenta permanentemente deshacer la creencia de que las cosas son tal como están dadas y que nada se puede hacer para cambiarlas. Desnaturaliza la aceptación del mundo en el que vivimos, desafía las utopías en vez de abonar la postura que sostiene que han muerto. Uno de las formas de lograrlo es construyendo relato a partir del ejercicio de la memoria, creando una nueva versión de la historia nacional o barrial que deja en evidencia que el mundo y todo el universo simbólico que nos rodea no es una creación ingenua y espontánea sino que es parte de la ideología de una clase en particular. Otra forma es recreando hacia adentro de los grupos lógicas antagónicas a las de sociedad globalizada, originando modalidades de trabajo colectivo de corte horizontal y participativo.

Para finalizar con esta primera parte de nuestra definición, volvemos a Brecht y su noción de distanciamiento, para explicar de qué modo el teatro comunitario desde nuestra perspectiva recrea una nueva forma de distanciamiento consecuencia de su naturaleza. Brecht para clarificar el concepto de distanciamiento se preguntaba por qué si en la calle

⁷¹ Es lo que afirmábamos en el Capítulo I al definir al arte como parte de la ideología: “La ideología representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia (...) en la ideología no está representado entonces el sistema de relaciones reales que gobiernan la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de esos individuos con las relaciones reales en que viven.” ALTHUSSER, Louis (1992), óp.cit.

⁷² SCHER, Edith, (2010) óp.cit. Pág. 87.

uno ve a alguien con ojos de vecino, cuando se enfrenta a un personaje en un escenario cree sentir que su visión es la del personaje⁷³. “Cuando vemos a alguien en la calle que nos llama la atención, se produce un corte en nuestra temporalidad cotidiana.”⁷⁴ El teatro comunitario por su condición de estar representado por vecinos-actores, por la maestra del primario, por el diarero, por ese conocido que muestra que está ocupando el lugar que podría ocupar uno mismo o cualquier ciudadano del barrio, estaría favoreciendo ese corte de temporalidad que evita la función catártica y genera distanciamiento. Si un vecino-actor representa un conflicto del barrio, de mi propia comunidad, la toma de conciencia acerca de tal contradicción es directa y se acorta el camino para generar en el espectador una posición crítica que devenga en un accionar constructivo en su propia comunidad.

También decíamos que Brecht tomaba como materia prima los potenciales saberes previos del espectador para lograr la síntesis dialéctica que produce nuevo conocimiento, apoyando su ficción sobre elementos que circulan discursivamente en lo social bajo acontecimientos ocurridos. Esto es precisamente lo que realiza el teatro comunitario al interpelar a sus espectadores despertando elementos latentes de la memoria colectiva, recurriendo para ello al uso de géneros populares, al uso de espacios no convencionales como escenarios, recuperando historias desde las letras, desde las melodías, etc.

(b) Adentrándonos en la segunda parte de nuestra definición, que remite a la clasificación que vimos de teatro positivo/ teatro crítico según la posición que asume en la lucha ideológica, recordemos que entendíamos por *teatro crítico* a aquel que se coloca del lado de los sectores dominados, colaborando en la construcción de una nueva visión del mundo y creando nuevos sujetos. Consideramos que el teatro comunitario representa las posiciones de las clases dominadas o de la cultura subalterna, en tanto refleja siempre los intereses de la cultura popular y que nunca intenta naturalizar las contradicciones existentes, sino que crea nuevos mundos ficcionales que “avanzan sobre las utopías”⁷⁵ La creación de sujetos nuevos a partir de la práctica teatro comunitario tiene que ver con la

⁷³ BRECHT, Bertolt (2004). **Escritos sobre teatro.**

⁷⁴ IRAZÁBAL, Federico, (2004) **El giro político**, Pág. 71.

⁷⁵ Entrevista a Adhemar Bianchi en largometraje **La utopía teatral.**

propiedad intrínseca de este tipo de teatro de ser practicado por vecinos miembros de una comunidad determinada en la que van a trabajar, de la que van a hablar, para la que van a actuar, como decíamos anteriormente.

Analicemos por qué afirmamos que el teatro de vecinos representa a los sectores dominados en la lucha ideológica. Por un lado, vemos que la mayoría de los espectáculos se pronuncian contra las diferencias socio-económicas, utilizando las obras como elemento de comunicación para lograr reconstruir la identidad social y cultural fragmentada de cada barrio y buscando crear espacios de subjetividad productores de sentido frente al desmantelamiento de las singularidades⁷⁶. Por otro lado, nacen y se mantienen unidos por una problemática común que los une y motiva a la acción: alguna circunstancia particular de la comunidad (inundaciones, conversión de una plaza en shopping), algún padecimiento común de quienes lo integran (desempleo, estrés, sentimiento de soledad) siempre resistiendo por los grupos sociales que sufren tales opresiones. Así son manifestación de resiliencia por su capacidad de construir frente a la adversidad, produciendo desde el sufrimiento y generando riqueza desde la pobreza⁷⁷. Por último, crean y recrean una cultura de la resistencia al librar batalla “contra el individualismo, el solipsismo narcisista y la atomización social”.⁷⁸

Recordemos que para Gramsci, los hombres siempre “toman conciencia de sí mismos y de sus tareas” en el terreno de una concepción determinada del mundo, y toda posibilidad de transformar la sociedad debe pasar necesariamente por la transformación de esta concepción del mundo; es la condición para que “otros sujetos” puedan ser “creados”⁷⁹. El teatro comunitario es un multiplicador de esos sujetos nuevos que transmiten una nueva concepción del mundo incorporada a través de la práctica de crear nuevos mundos posibles dentro de grupos humanos que funcionan a contrapelo de los valores dominantes. Y estos nuevos sujetos nacen a partir del involucramiento en el trabajo artístico y colectivo en un determinado grupo. El trabajo artístico, el hecho mismo de “actuar”, implica poner el

⁷⁶ BIDEGAIN, Marcela, (2007), óp.cit.

⁷⁷ Ídem.

⁷⁸ DUBATTI, Jorge, (1999) **El teatro laberinto**, Pág. 116.

⁷⁹ MOUFFE, Chantal, (1985), óp.cit.