

## **El teatro comunitario como (im)posibilidad de cierre del discurso hegemónico. Reflexiones sobre la memoria colectiva, verdad y experiencia**

Gastón Falzari\*

### **Resumen:**

Una de las temáticas más recurrentes que atraviesa la construcción discursiva y la activación en el terreno de la disputa política por el sentido desde teatro comunitario, tiene que ver con la problemática de la recuperación de la memoria colectiva.

El teatro comunitario se presenta como un lugar de rescate de la mirada de la comunidad en la que se constituye y crea, a partir del arte, una mirada diferente de la realidad que lo rodea, en una búsqueda de lo que fuimos como sociedad y del rescate de la memoria colectiva, que se manifiesta en la puesta en común de las experiencias y vivencias de los vecinos, en tanto partícipes activos de la vida social de la comunidad. Esta recuperación está condicionada por los marcos ideológicos en los cuales se han ido encuadrando las memorias dominantes y subalternas, y propone una forma alternativa a la de la recuperación histórica. El trabajo se propone pensar cómo el teatro comunitario cuenta una verdad desde el lenguaje del arte, apelando al saber colectivo y a la memoria individual.

---

\* Profesor de enseñanza media y superior de Ciencias de la Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (UBA)

## **El teatro comunitario como (im)posibilidad de cierre del discurso hegemónico. Reflexiones sobre la memoria colectiva, verdad y experiencia**

Una de las temáticas más recurrentes, y que podríamos definir como hilo conductor, que atraviesa la construcción discursiva y –por lo tanto- la activación en el terreno de la disputa política por el sentido por parte del teatro comunitario, tiene que ver con la problemática de la recuperación de la memoria colectiva.

El teatro comunitario se presenta como un lugar de rescate de la mirada de la comunidad en la que se constituye y crea a partir del arte, una mirada diferente de la realidad que lo rodea, a partir una búsqueda de lo que fuimos como sociedad, del rescate de la memoria colectiva que se manifiesta en la puesta en común de las experiencias y vivencias de los vecinos, en tanto partícipes activos de la vida social de la comunidad. Y es a partir de la –literal- puesta en escena y circulación de sus relatos, que el teatro comunitario se erige como un **otro antagónico** en la estructura discursiva montada por el bloque hegemónico.

### El teatro comunitario como otro antagónico

Para Laclau, el antagonismo sería una relación en la que se muestran los límites de toda objetividad, en tanto se manifiesta como identidad inacabada. La presencia del Otro impide la determinación plena de los actores que disputan sentido en la arena social. El antagonismo como negación de un cierto orden sería el límite de dicho orden y no el momento de una totalidad más amplia respecto de la cual los dos polos del antagonismo constituirían instancias diferenciales. Para el autor, la sociedad no debe pensarse como totalidad cerrada, en el que el sentido de cada momento está plenamente fijado, sino que existe un exceso que imposibilita ese cierre. Este exceso es el que hace posible la práctica hegemónica. “Lo social sólo existe como esfuerzo parcial por instituir la sociedad.” (Laclau y Mouffe. et al.,1987) Las dos condiciones de una articulación hegemónica serían la presencia de fuerzas antagónicas y la inestabilidad de las fronteras que las separan.

La pregunta sería entonces ¿porqué el teatro comunitario se presentaría como la imposibilidad de cierre de lo social? Y la respuesta está dada, por una parte, por el lugar que ocupa el arte en general y el teatro comunitario en particular, en tanto discurso de verdad, cuestión sobre la que se volverá más adelante. Por otra parte, porque está en estrecha relación con el momento histórico que atraviesa la práctica, y que se desarrollará a continuación.

En los últimos tiempos se ha instalado la problematización de la cuestión de la memoria como agenda, tanto por parte del Estado como por parte de los medios masivos de comunicación. Como hemos visto, el año 2001 significó la caída del discurso único neoliberal que, entre otras cosas, representaba una mirada sobre la realidad que buscaba borrar la memoria. Una de las consecuencias de la crisis desatada en esos años fue una suerte de revisionismo histórico que permitió, entre otras cosas, la reapertura de los juicios contra los crímenes de lesa humanidad cometidos por la última dictadura, y la caída de las leyes de punto final y obediencia debida.

Estas circunstancias abrieron un amplio debate social, en donde se presentaron fundamentalmente dos posturas. Una, la que propone revisión, juicio y condena por lo sucedido en los años de plomo, pero que no se reduce a eso, sino que señala 1976 como el origen en las políticas neoliberales instaladas a fuerza de sangre y desaparecidos, y

una continuación en los años de la década de 1990, con la consecuente crisis desatada en 2001.

En la otra orilla aparece el tiempo del mercado, el tiempo neoliberal. En el tiempo del mercado el pasado es lo viejo a superar, lo necesariamente olvidable. Es el hoy y el mañana. Una vez adquirido lo nuevo, se debe dejar de lado lo viejo por ser aquello que no sirve. Trasladado a los procesos sociales, el pasado debe ser relegado al olvido, en vista y pos del tiempo futuro. El presente no es más que la realización fugaz del futuro siempre futuro, y las condiciones de existencia social no remiten a actos de causalidad histórica, sino a la casualidad por la que se rige el juego azaroso del mercado<sup>†</sup>.

Entonces, podemos diferenciar respecto a la problemática de la memoria colectiva, dos posturas opuestas dentro del bloque hegemónico. Por un lado la necesidad de su recuperación, y por lo tanto la cuestión de la memoria como una problemática a tener en cuenta por el conjunto de la sociedad. Por el otro, su completa negación. La cuestión de la memoria no se erige como problema porque es borrada de plano. En el tiempo del mercado no hay pasado, no hay memoria. El presente se consume en su pasar y se transforma en futuro siempre futuro. En este sentido, y siguiendo a Laclau, ambos discursos se presentarían como “cadenas frontales de equivalencias” (Laclau y Mouffe, et al., 1987). Para el autor la lógica de la equivalencia es una lógica de la simplificación del espacio político, en donde las posiciones están cerradas y no permiten la disputa por el sentido, y con ello la práctica hegemónica.

Así, respecto de la cuestión de la memoria colectiva, la escisión del bloque hegemónico no habilita la disputa, en tanto no habría sobre qué disputar. Laclau define como significante flotante aquel elemento dentro de la cadena discursiva que no permite el cierre del discurso y a partir del cuál se genera la disputa por el sentido de lo social. Es gracias a la *neutralidad de la palabra* (Voloshinov et al., 2009), que podemos pensar a ésta como terreno de disputa ideológica por el sentido. Y en esta arena es en donde aparece como otro antagónico el teatro comunitario, imposibilitando el cierre de lo social.

### La memoria como terreno de disputa

*Vengan, y serán inmortalizados en la mejor imagen jamás vista en este barrio.  
¿O acaso hay alguien que no quiera quedar en la memoria?  
Zumba la risa, Matemurga*

*Vení que el pueblo quiere recordar  
Vení que el barrio sabe su verdad  
Vení, llevá la voz.... a tu lugar!  
Fuentevacuna, Res o no res*

*Hacer labor de historiador no significa “saber cómo las cosas han pasado realmente.  
Significa adueñarse de un recuerdo tal y como ha surgido en el instante de peligro*

---

<sup>†</sup> Sobre este debate hay una amplia circulación de artículos periodísticos y registros audiovisuales en donde se ponen de manifiesto las dos posturas. Por cuestiones de extensión del presente trabajo se omiten fuentes, pero se puede tomar como referencia el 24 de marzo de 2004, cuando el ex Presidente Néstor Kirchner sacó los cuadros de los represores de la última dictadura.

Las temáticas abordadas por el teatro comunitario tienen un fuerte anclaje en cuestiones relacionadas al ejercicio de la memoria colectiva. Las distintas obras de los diferentes grupos giran en torno de la conservación-recuperación de la memoria de la comunidad en la que intervienen y/o se conforman, llevando como estandarte la idea de que no puede haber futuro sin la recuperación “viva” del pasado. Esta recuperación está condicionada por los marcos ideológicos en los cuales se han ido encuadrando las memorias dominantes y subalternas, y propone una forma alternativa a la de la recuperación histórica. El teatro comunitario se propone contar una verdad desde el lenguaje del arte, apelando al saber colectivo y a la memoria individual. Esta recuperación de la historia, a partir del recuerdo de los diferentes grupos que animan una sociedad, genera una disputa por el sentido frente al discurso de la historia hegemonizada. O mejor, este recuerdo, del que es hija la memoria colectiva, es el resultado de la lucha por la apropiación de sentido entre los distintos actores que representan las diferentes voces, condicionadas por el contexto en el que circula<sup>‡</sup>, a la vez que está en permanente relación dialéctica con el relato hegemónico acerca de los sucesos del pasado.

Como se planteara más arriba, el quiebre del 2001 habilita otra instancia respecto al tratamiento que el bloque hegemónico realiza respecto de la cuestión de la memoria. Pero el tratamiento que se le da está, la mayoría de las veces, orientado a los años de la dictadura y, en menor medida, a la década menemista. Esta mirada descuida otros aspectos que son también relevantes a la hora de pensar la cuestión de la memoria colectiva y la conformación de la sociedad tal cual la conocemos.

#### Memoria y olvido (o silencio): dos caras de la misma moneda

El discurso de la memoria es una construcción que podría ser otra, vinculada a intereses particulares en un momento determinado. Y el ejercicio de la memoria contiene, indefectiblemente, su contracara necesaria: el olvido.

A partir de sus producciones, el teatro comunitario pone de manifiesto lo inefable, lo no dicho por el relato oficial, y lo hace de una manera distinta a la forma que adquiere el discurso hegemónico, un relato mediatizado en donde la realidad no *nos pasa*, sino que sucede delante de nosotros, soportada, producida y reproducida la más de las veces, en los medios masivos de comunicación.

La memoria colectiva no es pasado muerto, recuperado por historiadores a partir de los relatos, documentos, monumentos, etc., sino que *es* esos mismos relatos, recuperados por los propios actores de esa historia. La memoria colectiva es *un* pasado –un pasado posible- hecho presente. Aquellos relatos que informan el presente, pero que a la vez cobran sentido en función de ese presente que viene a informar. Como afirma Maurice Halbwachs, “la historia no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda del pasado. O si se quiere, junto a una historia escrita, se encuentra una historia viva que se perpetúa o se renueva a través del tiempo y donde es posible encontrar un gran número de esas corrientes antiguas que sólo aparentemente habían desaparecido” (Halbwachs, et al., s/r) <sup>§</sup>

---

<sup>‡</sup> En este sentido es necesario pensar en la relación dialéctica y dialógica entre contexto como condicionante de los sentidos que circulan, a la vez de condicionado por éstos.

<sup>§</sup>

La diferencia entre la historia y la memoria colectiva estaría dada en que la segunda, retiene del pasado solo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. La historia, en cambio, se sitúa fuera de los grupos y por encima de ellos, esquematizando en divisiones simples, períodos de tiempo, e interpretando cada uno de estos períodos en forma cerrada y separada, como si cada instancia no tuviera nada en común con la precedente y con la subsiguiente, o mejor, comparando cada uno de estos períodos al que le antecede y al que le sucede. En este sentido la memoria colectiva se define como continuidad y no como ruptura, y esa continuidad está garantizada en la medida que un grupo la reivindique como suya. En cuanto el grupo desaparece, la memoria desaparece en tanto no hay quién sustente ese relato como aún vivo. Pero es difícil determinar cuando un recuerdo colectivo ha desaparecido de la conciencia del grupo, porque basta con que se conserve en una parte limitada del cuerpo social para que podamos encontrarlo siempre. Uno de esos lugares limitados es el teatro comunitario.

### Posicionamientos: una mirada común

La recuperación de la memoria colectiva por parte de los grupos de teatro comunitario puede leerse sobre dos ejes: a partir de un posicionamiento común frente a la necesidad de recuperar y mantener viva la memoria; y a partir de posicionamientos diferenciales, en tanto que cada grupo cuenta una historia que tiene una vinculación más profunda con la comunidad a la que pertenecen.

Por un lado, hay un posicionamiento común frente a la necesidad de la recuperación de un pasado que sirva para reconstruir la trama social destruida por los gobiernos autoritarios<sup>\*\*</sup>. Así lo manifiesta Adhemar Bianchi, director del *Grupo de Teatro Catalinas Sur de la Boca*:

*“la memoria es un elemento fundamental para los jóvenes, para los viejos también porque es la vivencia que tiene, pero para los jóvenes es la única posibilidad de entender el futuro. En este país, la memoria es fundamental y no surge solo del Museo de la Memoria. Nosotros hicimos obras sobre los años del horror, pero lo que hay que recordar es lo que los militares, los legados autoritarios y los criminales han hecho; han roto la red social, y **para la recuperación de la red social hay que recordar sus momentos de alegría. También en este plano la memoria cumple un rol de resistencia**”.*<sup>††</sup>

Algunas cosas que se pueden leer en esta afirmación. Primero, está la idea de la memoria colectiva como eso que está vivo, que debe ser sostenida en el tiempo y que es fundamental para la constitución del futuro. La memoria no es sólo eso que surge de un museo –real o metafóricamente hablando-, sino que es también la necesidad de que esa

---

<sup>\*\*</sup> En este sentido, el discurso de los directores de Teatro comunitario es homogéneo aunque no siempre está claro qué significa o en qué consiste la rotura de la trama social. Cuando se habla de trama social se hace referencia en general a la sociedad pre-golpe de 1976 y lo que quedó de ella a partir de la recuperación de la democracia en 1983.

<sup>††</sup> Entrevista a Ademar Bianchi realizada por un grupo de estudiantes de Comunicación de la UNLP para su tesis de grado.

memoria se haga carne. En este sentido, en el manifiesto escrito en la página web del grupo de teatro *El épico de Floresta* se da cuenta de un mismo posicionamiento frente a la importancia de mantener viva la memoria: “*sabiendo quienes fuimos y de dónde venimos, podremos discernir libremente hacia donde elegimos ir*”<sup>††</sup>.

Otra de las cosas importantes que se rescatan de la afirmación de Bianchi es la cuestión de la recuperación de los lazos sociales a partir del ejercicio de la memoria. Esto también se puede leer en las razones del surgimiento del grupo de teatro comunitario de Villa Crespo, *Matemurga*:

*“Una consecuencia no previsible del quiebre institucional que significó diciembre de 2001 en la Argentina fue la de estrechar, como un modo de reparación simbólica, lazos sociales en ciertos sectores de la población. La organización de diversos grupos artísticos obedece en cierta manera a esa contingencia política.” “La caravana (la primer obra del grupo) es una mirada sobre la historia de la resistencia, a partir de canciones que quedaron en la memoria colectiva.”*<sup>§§</sup>

El grupo de teatro de Mataderos *Resnores*, hace referencia también a la importancia del rescate de la memoria colectiva para dar forma al futuro: “*...el teatro recrea los mitos y los valores de una comunidad que puede ver sus propios valores revelados poéticamente, reír de su desgracia y sobre todo cantar su esperanza*”. Como se puede ver, los mitos (el pasado) son recreados (lectura desde el presente) para cantar su esperanza (intención de futuro).

Como sostiene Halbwachs, la historia sólo comienza en el punto en el que se acaba la tradición, momento en el que se apaga o se descompone la memoria social. El teatro comunitario en este sentido mantiene encendida la llama de la memoria con el fin de proyectar un futuro posible.

Por último, la reflexión de Adhemar Bianchi da cuenta de puntos de contacto con la recuperación de la memoria por parte del bloque hegemónico (“*[...]Nosotros hicimos obras sobre los años del horror, pero lo que hay que recordar es lo que los militares, los legados autoritarios y los criminales han hecho; han roto la red socia[...]*”), pero apunta a una ampliación de la mirada, al afirmar que “*para la recuperación de la red social hay que recordar sus momentos de alegría*”. Retomando a Laclau, ese efecto, ese ir más allá en el discurso, es lo que impide el cierre de los social, proponiendo una disputa por el sentido que se genera en torno al relato de la memoria colectiva.

### Posicionamientos: miradas diferenciales

El segundo de los dos ejes a los que hacía referencia tiene que ver con los distintos posicionamientos de los diferentes grupos frente a la historia que se quiere recuperar, y que está directamente relacionado al lugar de pertenencia y conformación de los grupos. Algunos ejemplos

En la obra “*Fuentevacuna*” del grupo de teatro *Resnores* la historia que se cuenta es sobre la huelga que se llevó a cabo en el frigorífico Lisandro de la Torre en 1959, y que tuvo como desenlace una fuerte represión por parte del Estado. Al menos

---

<sup>††</sup> <http://www.elepicodefloresta.com.ar>

<sup>§§</sup> <http://www.matemurga.com.ar>

dos cosas hacen interesante la obra, una de corte estético y otra, político. Desde el punto de vista de la dramaturgia la obra es una adaptación libre de Fuenteovejuna de Lope de Vega. El relato de la huelga se articula a partir de unas “intenciones de dudosa moral” que el capataz del frigorífico tiene para con una de las empleadas, hecho que funciona como segunda metáfora de las intenciones que la patronal tiene respecto de qué hacer con el frigorífico y sus empleados. El otro punto interesante radica en el planteo final, según el cual la huelga no se levantó jamás, dando a entender que el pueblo aún resiste.

En este caso se relata un hecho particular muy significativo en la historia del barrio –que se puede trasladar de manera metonímica a la historia de las luchas obreras de la Argentina-, y que tiene una continuidad particular que da cuenta de la pertenencia a la comunidad a partir de una característica específica que amalgama al barrio: los frigoríficos.<sup>\*\*\*</sup>

Distinto es el caso de *Matemurga*, en donde su historia itinerante le da una característica particular a las obras que lleva adelante. El grupo nació en 2002 en Almagro a partir de una convocatoria que se hizo en un programa radial, y por diferentes motivos no tuvo un lugar de pertenencia hasta que en 2006 se instalaron en Villa Crespo.

Estas características –la convocatoria radial y la falta de un lugar fijo en donde ensayar- hacen que los participantes no pertenezcan todos al barrio –característica que no es privativa del grupo, cabe aclarar-, lo que se refleja en los temas de las obras<sup>†††</sup>.

En “*La caravana*” el relato da cuenta de la resistencia a partir de sucesos que recorren la historia de las revoluciones desde el siglo XVII. No hay una referencia específica al barrio ni cuenta una historia particular de éste. Pero lo que sí hay es la recuperación de un camino posible de la historia de la humanidad, y es el de la resistencia y la revolución. Esto, además, pensado en el contexto de los años inmediatamente posteriores a los sucesos de 2001, lo que ancla de manera particular la elección del camino recorrido y la temática abordada.<sup>†††</sup>

Por último, podemos citar los casos del grupo *Almamate* de Flores, y su obra “*Promesas rotas*”, en donde se relata la lucha de los vecinos por mantener la plaza como espacio público, frente a las decisiones empresariales y gubernamentales de privatizarla para construir un shopping, tal como sucedió a lo largo de la década del ’90 en tantos otros barrios; y el grupo *Pompapetriyosos* de Parque Patricios con su obra “*Visita guiada*”, en donde se hace una visita por el Parque Ameghino, acompañados por un guía que explica parte de la historia del barrio a través de la descripción de monumentos (apócrifos y reales).

---

\*\*\* La elección del nombre del grupo y de la obra, sumado al del barrio, dan cuenta de un sentido de pertenencia muy fuerte por parte de los que activan en el grupo de Mataderos. Por otra parte, basta pasar una tarde en el barrio para darse cuenta de que ese sentido de pertenencia trasciende la actividad del teatro.

††† Actualmente, Matemurga ha conseguido un espacio en el barrio de Villa Crespo, y participa en acciones comunitarias en días festivos (conmemoración del golpe del 76, carnavales o fiestas escolares), como también proponiendo actividades barriales no específicamente barriales, como fue la realización de un Mural Comunitario en donde se representa la historia del barrio.

††† En *Zumba la risa*, su segunda obra, Matemurga comienza a dar cuenta de su pertenencia al barrio nombrando calles y lugares característicos, pero el tema central no es una historia particular o específica del barrio, sino que trata de una supuesta pérdida de la risa.

En estos dos casos, la cuestión de la memoria colectiva cobra un sentido mucho más local, quizá aún más que en el caso de *Res o no res*, en tanto en ambos casos, el tema es la historia de las respectivas plazas en donde hacen base los grupos.

La recuperación de la memoria es diferente según el grupo que la cuenta, condicionado por las historias individuales de las personas que participan en los grupos; por el lugar desde donde se paran para contarlos; y por la historia del grupo como tal entre otros motivos. Siguiendo a Elizabeth Jelin, la ubicación social de los diversos actores y sus sensibilidades, la conformación del escenario político en el que están insertos, y las luchas de sentido en las que están embarcados, son algunos de los elementos que ayudan a explicar los cambios de sentido de la memoria. Los procesos históricos ligados a las memorias de pasados conflictivos tienen momentos de mayor visibilidad y momentos de latencia, de aparente olvido o silencio. Cuando nuevos actores o nuevas circunstancias se presentan en el escenario, el pasado es resignificado y a menudo cobra una notoriedad pública inesperada.

Retomando los dos ejes arriba descritos, el teatro comunitario se propone, en general, la recuperación de una memoria silenciada por la historia que construye el discurso del bloque hegemónico; mientras que cada grupo en particular da cuenta de rasgos de esa recuperación en función de condicionamientos propios de cada comunidad.

Es en este gesto que el teatro comunitario se configura como otro antagónico respecto de la construcción que, sobre la memoria, hace el bloque hegemónico: ante el intento imponer una mirada sesgada<sup>§§§</sup> respecto del pasado y cristalizar el discurso como totalidad cerrada, el teatro comunitario se erige como ese otro antagónico que pone en relieve el exceso de sentido de lo social.

Como afirma Halbwachs, hay varias memorias colectivas, razón por la cual se distinguen de la historia. Este hecho pone de manifiesto una problemática que será desarrollada en el próximo apartado y que tiene que ver con el estatuto de verdad que adquieren los diferentes relatos que se cuentan a partir de la recuperación de los hechos históricos, en el cruce entre los relatos de la memoria colectiva y el particular lenguaje – el arte- en el que el teatro comunitario los pone de manifiesto.

#### La(s) verdad(es) en el(los) discurso(s)

*“Oh! Manos, ¿Qué llamadas me llevarán al aire puro, al sol radioso y al satisfecho mediodía?*

*En esta lucha angustiada me haré veterano; con mis manos, mis ojos y oídos ávidos,  
con mi ardiente e hirviente cerebro encontraré el camino; si no lo hay, si no hay país  
sin angustia para mí, todo yo, dentro de mis pensamientos, para mis hermanos,  
me haré un mundo”*

Xul Solar

*“La experiencia de lo poético –pese a, e incluso en razón de, lo “bárbaro” que pueda ser dentro de su propio espacio- es, por el contrario, “civilizatoria”: apuesta a la construcción sobre lo desconocido, a la fundación de lo por-conocer. Pero lo hace*

---

<sup>§§§</sup> Necesariamente sesgada, se puede aclarar.



*de un modo radicalmente diferente del de las aspiraciones de la ciencia –incluyendo la de la “comunicación”-, porque su propio movimiento crea nuevas zonas secretas, intraducibles.”*  
Eduardo Gruner

¿Qué define lo verdadero de lo no verdadero? ¿Qué parámetros son los que condicionan los discursos para que éstos cobren entidad de verdad o no-verdad? ¿Cómo juegan los olvidos y los recuerdos en la configuración de los discursos, para erigirse como verdaderos o creíbles en un momento determinado, y como falsos o improbables en otro?

Antes de adentrarnos en el papel que juega el teatro comunitario en la producción y circulación de sus relatos, es pertinente definir qué se entiende por verdad.

En el contexto de producción de los discursos, se entiende, junto a Gruner, por verdad, no una esencia pura claramente identificable, sino lógicas de construcción de la “realidad” que pueden ser desmontadas para mostrar los intereses particulares que tejen la aparente universalidad de lo verdadero. (Grüner et al., 2005: 333) Estas lógicas de construcción comprenden diferentes gramáticas de producción, vinculadas a los tipos de discursos que buscan construir. Como plantea De Certau, la operación historiográfica consiste en proveer de referencialidad al discurso, en autorizarlo por algo real, y finalmente instituirlo como supuesto saber. (De Certau et al., 1995: 116) Además, el discurso historiográfico-periodístico (agregaremos) transforma la referencia a lo real, al acontecimiento, en lo real mismo. Esta transformación es posible gracias al dispositivo institucional que lo valida. La institución garantiza que esta transformación sea posible, y así tanto el discurso científico como el periodístico (con su pretensión de cientificidad) son validados por la institución académica en un caso, y periodístico-mediática en el otro. Frente a las gramáticas de producción del discurso científico, historiográfico o periodístico, que tienen como método y fin la transparencia de lo comunicable, en tanto se basan en procedimientos que fundamentados en la objetividad de sus discursos, aparece el arte, con una gramática de producción de lo poético como construcción ficcional de valor crítico, no sólo de lo que se dice sino a partir de cómo se dice. El lenguaje del arte es el lenguaje del yo\*\*\*\*. Volviendo a De Certau, podríamos afirmar que el gesto en el caso del arte consiste en “*lanzarse a la ‘nada’ del poema.*” No hay en el lenguaje del arte la intención de transformar la referencia de lo real en lo real mismo, sino que se presenta –valga la redundancia- como representación de un acontecimiento, en el que se manifiesta la intencionalidad de quién dice el relato, al contrario del relato historiográfico-periodístico que habla en nombre de la objetividad de lo real. Pero es en esta “opacidad” del lenguaje artístico, entendida como representación subjetiva del acontecimiento, en donde se produce una -aparentemente paradójica- transparencia en el discurso, en tanto se pone de manifiesto quién dice, desde dónde y con qué intención. Esto da como resultado una relación de comunicación más directa con los espectadores.

Si nos paramos en el terreno de la disputa por el sentido que los actores de una sociedad generan a partir de sus relatos, en donde luchan por situarse en el lugar de detentadores de “la verdad”, es necesario tener en cuenta que la historia está plagada de

---

\*\*\*\* Cuando propongo que el lenguaje del arte es el lenguaje del yo, lo que intento decir es que la única referencia en la que se apoya el discurso es la experiencia del que habla. En el caso del Teatro comunitario, el podríamos considerar a este lenguaje como el de un yo colectivo.

agujeros negros u “olvidos”, que son los que marcan el sentido de lo relatado. Se podría definir a la historia, junto con la memoria, como el conjunto de discursos posibles sobre un acontecimiento dado. Estos discursos no son sólo el relato escrito o contado que nos presentan los distintos actores sociales en disputa, sino que además de lo relatado hace su aparición paradójica lo no contado, el silencio o, si se quiere, el olvido. Y, junto con este, la destrucción de “lo real” mediatizado, como positividad validadora y como discurso validado.

El teatro comunitario se presenta como ese cepillo que peina la historia a contrapelo, parafraseando a W. Benjamín, no sólo a partir de lo que cuenta, sino precisamente a partir de la forma de construcción colectiva de esos relatos ficcionales, que cuestionan el discurso histórico-periodístico hegemónico. En este sentido, el antagonismo arriba descrito como imposibilidad de cierre del discurso, se potencia en la praxis en la que la materialidad de éste se asienta, porque la construcción y disputa de sentido no sólo se pone de manifiesto en el contenido explícito, sino en también en el lenguaje en el que lo pone en circulación.

Tanto la mirada en donde lo fáctico se identifica con la existencia de pruebas materiales de que algo ocurrió, apelando al discurso del método científico como garantía de la verdad de lo narrado, y al discurso periodístico apoyado en la objetividad de la imagen<sup>††††</sup>, como la que parte de los relatos proporcionados por las vivencias de los actores que forman parte de esos relatos, y en donde se ponen en juego sentires y pesares, adolecen de la misma característica: el olvido entendido como exceso – paradójico si se quiere- y no como falta, es parte constitutiva de los discursos y la condición de posibilidad de que se genere la disputa por el sentido.

Partiendo desde este lugar entonces, podríamos aventurar que el manantial del que bebe el teatro comunitario para dar vida a sus relatos es propiamente el exceso de sentido de lo social, esos silencios que el relato dominante propone como la no verdad o lo no deseado. El discurso del teatro comunitario hace de esta mal entendida falta, su principal fuente, para conformar un relato que invierte la lectura de la realidad y hace del fondo, figura, poniendo en relieve lo no dicho.

Para ejemplificar lo argumentado podemos ver como Res o no Res en *Fuentevacuna* saca a relucir parte de la historia de Mataderos que tiene que ver con la lucha de la clase obrera, despegándose de la mirada pintoresca que se tiene del barrio como cuna de malevos del novecientos, o de la mirada post-devaluación que lo iguala a un punto más del recorrido turístico porteño.<sup>††††</sup>

En la obra del grupo Mate Murga, *Zumba la Risa*, el argumento versa sobre una supuesta pérdida de la risa. El mundo ríe, pero lo que se llama risa no es tal cosa, y la obra gira en torno a la búsqueda de eso que se perdió, dando cuenta a lo largo del relato, por un lado, ciertas características de la clase media, del papel del poder en su lucha para mantener el statu quo, de la influencia de los medios en la conformación de una mirada inícuca sobre la realidad y del lugar de las instituciones y sus representantes como los títeres que llevan a adelante esa tarea. Por otro lado está el fantasma de un pasado que lucha por no desaparecer, corporizado en la risa popular, en los olores de la plaza pública y en los excesos de sus representantes, la parte maldita de una sociedad coartada

---

<sup>††††</sup> Sobre la ciencia como discurso de la experiencia volveremos más adelante.

<sup>††††</sup> Es sintomático en este sentido que al poner en los buscadores de internet la palabra Mataderos, la página que figura a tope de las listas sea <http://www.feriademataderos.com.ar/>.

por los apretados lazos del poder, que impone su trilogía característica: propiedad, familia y religión.

La figura del fantasma la volvemos a encontrar en la obra *Fragmento de calesita*, del grupo Alma mate del barrio de Flores, en donde se relata el cambio social que atravesó Flores: ayer, habitado por inmigrantes de origen europeo, representado en la figura de la almacenera de origen español a quién se le presenta la competencia de los supermercados chinos, o el calesitero italiano; hoy, fragmentado entre una clase media con ideas separatistas frente a la zona del bajo Flores, habitado por inmigrantes de países limítrofes. En el medio de este cuadro que pintan a partir de distintas escenas, en donde no falta la maestra representando una institución perimida y la policía, encarnada en la figura de dos agentes violentos, inoperantes y semianalfabetos, aparecen los fantasmas, la contracara encubierta del proceso de cambios, **el olvido**. Los fantasmas son aquellos olvidados por la historia, los caídos del sistema, los desangelados que no se pudieron subir a la calesita que giraba al son de los cantos de sirena neoliberales y que aparecen como parte maldita de una sociedad que necesita mirar hacia otro lado.

Estos discursos, con las particularidades que los definen, dan cuenta de una(s) verdad(es) otra(s) desde el lenguaje del arte.

Pero como dijéramos más arriba, lo que se pone en juego no es sólo lo dicho, sino el cómo es dicho. Siguiendo a Gadamer, “el arte es conocimiento, y la experiencia de la obra de arte nos permite participar en él” (Gadamer et al., 1993: 139). Esta afirmación es particularmente pertinente y se potencia en el caso del teatro comunitario, ya que una de las características que lo definen –y que lo diferencia del resto de otras manifestaciones teatrales- es que los participantes son vecinos de la comunidad. Los teatristas comunitarios no son actores profesionales sino vecinos que se proponen por medio del lenguaje teatral contar una historia. En este sentido, la experiencia de la obra de arte del teatro comunitario, no sólo permite acceder a un conocimiento otro que se pone en juego, sino que permite participar en la construcción de ese conocimiento.

En otras palabras, el relato construido por el arte pone de manifiesto la opacidad de lo dicho, la posibilidad de discernir que lo que se dice es una representación del suceso, de un acontecimiento pasible de ser interpretado.

En el discurso historiográfico-periodístico, esta opacidad se intenta borrar en el gesto de la transformación de la representación de lo real en lo real mismo. Y aquí volvemos a la paradoja anterior, en donde lo opaco se vuelve transparente y visceversa, en tanto el teatro comunitario pone de manifiesto, sobre el escenario, la gramática de producción de su discurso.

Se puede decir que en el caso del arte como lenguaje del *yo* -o del *nosotros*, teniendo en cuenta la característica colectiva de la producción del teatro comunitario- es desde mi/nuestro lugar, el/los que cuenta/contamos un determinado acontecimiento. En el caso del discurso historiográfico-periodístico, yo soy instrumento de lo que digo, la cosa me utiliza para decir-se, el acontecimiento se dice en mí, y ya no soy yo quién relata un acontecimiento. Pero además, y volviendo a la cuestión de los silencios, eso que se dice en mí, que me utiliza para manifestar-se como lo que es, oculta lo no dicho como aquello que no ocurrió.

Como dice Ricoeur “para pensar en la huella, hay que pensarla a la vez como efecto presente y signo de su causa ausente. Pero en la huella material, no hay alteridad, no hay ausencia. Todo en ella es positividad”. (Ricoeur et al. 2003: 1995)

El relato periodístico, como forma dominante de relato hegemónico, funciona como verdad en tanto no sucede nada que no sea lo que se pregona en sus diarios o se presenta en los shows televisivos. El discurso del otro es ocultado, silenciado. Y es a partir de esos silencios que el teatro comunitario hace experiencia en sus relatos,

devolviendo la visibilidad a acontecimientos negados, relegados al ostracismo de lo inefable.

### El teatro comunitario, una forma de hacer experiencia

*“[...] la jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia: ni la lectura de un diario, tan rica en noticias que lo contemplan desde una insalvable lejanía, ni los minutos pasados al volante de un auto en un embotellamiento; tampoco el viaje a los infiernos en los trenes subterráneos, ni la manifestación que de improviso bloquea las calles [...]. El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos -divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros- sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia.”*

Giorgio Agamben

Es significativo el relato de la cita con que comienza el apartado. Agamben plantea la imposibilidad del hombre moderno de poder hacer experiencia, y observa que, a pesar de estar inmersos en una realidad rica en experiencias, no podemos hacerla. Y continúa: “Lo cual no significa que hoy ya no existan experiencias. Pero estas se efectúan fuera del hombre.” (Agamben et al., 2004: 10)

Estamos viviendo una época en donde la experiencia pasa por la mediación de ésta. La política, el deporte, el arte, las relaciones interpersonales, todo está filtrado por el tamiz de la informática y la tecnología. Debord, plantea al respecto que “No se pueden oponer abstractamente el espectáculo y la actividad social efectiva; este desdoblamiento está él mismo desdoblado.[...] la realidad vivida es materialmente rodeada por la contemplación del espectáculo [...] la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente.” (Debord et al., 2002: 17)

La percepción que se tiene de la realidad es una percepción mediada y mediatizada. Se puede ver en los discursos políticos, en donde cuenta más la imagen y la forma que el contenido; en las canchas de fútbol, con las banderas de los hinchas buscando la frase más filosa, o el motivo más atrayente para las cámaras televisivas; o mismo en los jugadores, más atentos en quién realiza un festejo creativo para obtener una nota de color en los programas deportivos, que en lo virtuoso de su juego. Es notorio el crecimiento de las redes sociales virtuales y con ello, todo un entramado de relaciones que no pueden ser otras que las mediatizadas por los elementos técnicos y tecnológicos, y que sólo extraordinariamente producen intercambios cara a cara.

Tenemos entonces un tipo de experiencia que se realiza fuera del hombre, en los medios. La posibilidad de hacer experiencia está cercenada para el hombre y en su lugar cobra relevancia el medio, que es verdaderamente el lugar de la experiencia actual.

Pero así como dijimos más arriba que mientras haya nichos en donde la memoria colectiva se mantenga presente, ésta no habrá desaparecido, podemos pensar que mientras haya un lugar, por más reducido que pueda pensarse, en donde se puede hacer experiencia, la destrucción de ésta no será posible. Y un lugar en donde pensar la posibilidad de hacer experiencia es el teatro comunitario porque, según plantea Agamben, “*la experiencia no tiene su correlato en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato*”.

El teatro comunitario basa sus obras en los relatos de los vecinos-actores que, a partir de sus vivencias, ponen en juego unos saberes cuya legitimación es su experiencia

personal, y a partir de este punto se tejen los relatos que serán contados por los diferentes grupos. Estos relatos retoman toda una tradición que tiene que ver con la oralidad, el baile y la recuperación del cuerpo como lugar significativo. El objetivo de los grupos es mantener viva la memoria, de los acontecimientos que sucedieron en los lugares de pertenencia, y no hay otra finalidad que contar una historia, hacer relato de lo vivido, y en este sentido es que podemos pensar al teatro comunitario como lugar de experiencia. Su autoridad, el sentido de verdad que cobran las historias contadas por los teatristas toman fuerza también porque son pares los que están haciendo el relato. Público y actores corresponden a un mismo lugar de pertenencia, ya sea porque es la historia del barrio en el que viven la que cuentan, ya sea porque los actores no son profesionales, y el contrato de lectura que se genera no es asimétrico, sino que proviene de personas que no son ajenas a los sentires de los espectadores.

#### A modo de -sentido- cierre

*“...si se pudiera tirar el pasado como el borrador de una carta o de un libro.  
Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio, y yo creo que eso es el  
verdadero futuro”*  
Cartas de Mamá, Julio Cortázar.

Hay silencios que no olvidan. Que por más que se enquisten como un vacío sin sentido, no olvidan. O mejor, hay silencios que no son olvidos, y se enquistan como ese vacío sin sentido. Hay olvidos que son casi tan densos –casi más densos – como la presencia de lo nombrado, de lo traído por la memoria, de lo conservado en el recuerdo. Entonces el olvido, el forzosamente buscado olvido ya no es tal. O por lo menos no *es-en-*oposición a la memoria, sino más bien su correlato. La otra cara de la misma moneda. Recuerdo-olvido; olvido-recuerdo, el rostro de Jano de la memoria.

El olvido, en su corporalidad tan otra, tan silenciosa, no es más –pero por supuesto no menos- que la condición de posibilidad de la memoria, con el mismo exacto peso que el recuerdo con su plenitud tan incompleta. Y si no fuera así ¿cómo explicamos los olvidos que fueron tan recuerdos? ¿O no fue el sentido que cobró el silenciamiento de una palabra en los años oscuros de nuestras tan libertadoras dictaduras? Los silencios buscando ser olvidos no lograron más que perpetuar los recuerdos. Y es así que aparecen los Che, los Perón, los Mayos, las Risas. Se llenaron los silencios con memorias, esa singular característica que se yergue como amalgama de los pueblos. Ese hilo de Ariadna que ayuda a encontrar la salida al sinsentido. La memoria, ese manantial que está ahí, lastimosamente puro a veces, única fuente para poder hacer experiencia.

Es a partir de ahí, de esa memoria con sus olvidos y sus recuerdos, con sus silencios y sus escándalos, que los grupos hacen experiencia. A partir de la memoria como fuente inagotable de recuerdos y de olvidos es que los distintos grupos hacen con sus cantos, actuaciones y poesías, experiencia de sus desventuras y alegrías. Y es a través de esta experiencia -en un movimiento de retroalimentación- que la historia deja lo museos para volverse memoria viva, verdadera, en cada una de las obras que los grupos nos devuelven en sus puestas.

#### **Bibliografía**

Agamben, Giorgio 2004 (1978) “Infancia e Historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia” en *Infancia e historia* (Bs As: Ed Adriana Hidalgo)

Benjamín, Walter 2011 (s/r); “Tesis sobre la filosofía de la historia” en *Walter Benjamin La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica y otros escritos* (Bs As: Ediciones Godot)

Debord, Guy-Ernst 2002 (1967). *La sociedad del espectáculo* (Madrid: Ed. Nacional)

De Certau, Michael 1995 (s/r) *Historia y Psicoanálisis. Entre ciencia y ficción* (s/r)

Gadamer Hans-Georg 1993 (s/r) “Recuperación por la pregunta de la verdad del arte” en *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (Salamanca: Ed Ségueme, Salamanca)

Grüner, Eduardo 2005 (2002) *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico* (Bs As: Ed. Paidós)

Halbwachs, Maurice (s/r), Memoria colectiva y memoria histórica en *Revista Sociedad*

Jelin, Elizabeth (s/r); *Los trabajos de la Memoria* (Bs. As.: Ed Siglo XXI)

Ricoeur, Paul 2003 (s/r) *La memoria, la historia, el olvido* (Bs As: Ed Trotta)

Sitios web

<http://www.feriademataderos.com.ar>

<http://www.elepicodefloresta.com.ar>

<http://www.matemurga.com.ar>