

Teatro comunitario argentino: una mirada desde los componentes de la subjetividad colectiva. El caso del Grupo de Teatro Popular de Sansinena



Clarisa Fernández
CONICET - UNLP, Argentina
clarisainesfernandez@gmail.com

Resumen

El presente trabajo propone adentrarse en el estudio de la dinámica particular de la práctica del teatro comunitario argentino. Para hacerlo, utiliza como insumo teórico la perspectiva de la subjetividad colectiva en los movimientos sociales, que proporciona las herramientas para poner la centralidad del análisis en la identidad, la voluntad colectiva, las formas de acción política, la construcción de la demanda, los imaginarios y el proyecto común como horizonte de futuro. Debido a la diversidad de las características que encarna esta práctica cultural, se tomará como caso de estudio el Grupo de Teatro Popular de Sansinena, pueblo rural del interior de la Provincia de Buenos Aires, cuya particularidad radica en que de los 350 habitantes que conforman el pueblo, alrededor de setenta forman parte del grupo de teatro.

Palabras clave

teatro comunitario
subjetividad colectiva
Sansinena
identidad
imaginarios

Argentine community theatre: a look from the components of the collective subjectivity. The case of the Sansinena Popular Theatre Group

Abstract

In this paper, we analyze the particular dynamics of the Argentine community theatre. As a theoretical approach, we take into account the perspective of collective subjectivity in the social movements that provides the tools to analyze the identity, the collective will, the political action, the construction of demand, the imaginaries and the community project as a future horizon. Due to the diversity of the characteristics of this cultural practice, we will only take the case of Sansinena Popular Theatre Group, a rural town from the interior of the Province of Buenos Aires, whose particularity is that, of the 350 inhabitants of the town, around seventy people are part of the theatre group.

Keywords

Community Theatre
Collective Subjectivity
Sansinena
Identity
Imaginary

Introducción

El teatro comunitario, en su trayectoria de más de veintiséis años de vida, puede considerarse como un movimiento social, en cuyo discurso se levanta la bandera de la

transformación social por medio del arte. El hecho de concebir esta actividad teatral de esta manera implica otorgarle ciertas características y condiciones de funcionamiento que es necesario analizar. Dentro del mundo artístico argentino, el teatro comunitario se convierte en un producto cultural que comienza a circular, en sus inicios, en ámbitos alternativos al circuito comercial convencional. Sus espacios privilegiados son la calle, la plaza, la escuela o cualquier otro lugar público. Los espectáculos ofrecidos a la gorra no tienen restricción de público y repiten el modelo del teatro callejero en cuanto a la utilización y resignificación de lugares otrora considerados olvidados o peligrosos. Se diferencian de él, sin embargo, por no contar con actores profesionales. Quienes participan en la actuación son vecinos de un barrio, un pueblo o una ciudad, de edades diversas y de heterogénea condición social.

Los grupos de teatro comunitario nacen contando la historia de su lugar de origen a través de un proceso de creación colectiva, en el que vecinos y vecinas aportan datos, anécdotas, fotos o cualquier otra información para construir el relato. Luego ese conglomerado de situaciones, escenas, personajes y hechos, es trabajado por la figura del director (quien tiene conocimiento profesional de teatro) y transformado en un guión. Algunos grupos cuentan con áreas de trabajo como maquillaje, escenografía, prensa, vestuario, etc., para dividirse las tareas. También ciertos grupos han recibido subsidios estatales o de organizaciones no gubernamentales para la obtención de recursos técnicos, asesoramiento actoral o musical.

Si se hace un recorrido por los diferentes grupos de teatro comunitario, se distinguirán múltiples realidades sociales: problemáticas urbanas en los barrios de la Ciudad de Buenos Aires (como la pobreza estructural, el tendido de autopistas); otras vinculadas a dificultades propias del ámbito rural (como los pueblos del interior de la provincia que retratan la partida del tren o la falta de pavimento en los caminos); temáticas específicas sobre una institución determinada (como puede ser un hospital, un frigorífico, una fábrica); adaptaciones de dramas clásicos como *Sueño de una noche de verano*¹ a versiones regionales; tópicos abstractos como la pérdida de la sonrisa, los valores, la familia; debates sobre los nuevos modos de sociabilidad nacidos del uso de las tecnologías; reivindicaciones de los pueblos originarios; representaciones metafóricas de problemáticas específicas de un barrio, como la contaminación o los cambios de nombres en las calles que generan confusión; la reconstrucción del momento fundacional de un determinado lugar (en general con la sátira sobre los antiguos terratenientes o propietarios de las tierras).

1. El grupo de Oberá Murga del Monte representa en su obra *Misiones... magia y mboyeré una adaptación litoral del clásico Sueño de una noche de verano*.

Esta heterogeneidad de temáticas se repite a la hora de observar la composición de los grupos, sus estrategias de comunicación (hacia adentro y hacia afuera), el acceso a los recursos, la obtención de capitales simbólicos y materiales. Las trayectorias de cada grupo han variado en materia de calidad estética, recursos materiales, marcos legales, estrategias de comunicación, apertura hacia nuevos espacios y cantidad de obras realizadas. El componente territorial y la historia particular que los define son elementos tan fuertes que cada uno de ellos ha adquirido distintas herramientas y lógicas de funcionamiento dentro del marco de la misma actividad. Otro aspecto que los distingue es la relación que construyen con el barrio, el vínculo que instauran con las instituciones, las actividades que promueven a nivel regional e incluso los intereses que manifiestan en relación con los lazos de sociabilidad que el teatro debe o no generar con “los otros”.

La diversidad que caracteriza a este movimiento se nuclea en la Red Nacional de Teatro Comunitario. Ésta se reúne una vez por mes para debatir experiencias, dudas o cualquier otra inquietud que surja en la práctica. De este modo, se busca generar un espacio de debate y discusión que permita el crecimiento y desarrollo de todos los grupos que la integran.

La transmisión de experiencias es fundamental para la formación de grupos nuevos y para el desenvolvimiento de los existentes, ya que generó un sistema de ayuda mutua en donde aquellos con mayor trayectoria realizan seminarios y talleres para hacer germinar esta actividad en otros lugares. Esta maquinaria en la que se mueven recursos humanos y técnicos, grandes grupos de personas, proyectos políticos (no partidarios en el sentido tradicional), negociaciones entre diversos sectores hegemónicos y subalternos, es lo que propongo llamar el movimiento social del teatro comunitario.

La Red Nacional de Teatro Comunitario se autodefine como horizontal, sin jerarquías de ningún tipo. Persigue el desarrollo y la multiplicación de la experiencia en la mayor cantidad de lugares posibles. Busca la transformación social a través del despertar de la *conciencia política de los sujetos*, quienes, a partir de la recuperación de la autoestima (Proaño Gómez, 2010) adquieren un nuevo sentido de la política y de la acción. El arte como el mecanismo que promueve la creatividad genera en el vecino un nuevo sentimiento de *capacidad* dormida, de autoconciencia de uno mismo, que se fortalece a medida que se obtienen los logros a nivel grupal y el reconocimiento desde el exterior.

Hasta aquí se realizó una breve descripción del movimiento social que conforma el teatro comunitario, con sus características principales y modos de funcionamiento. En este punto es necesario establecer dos cuestiones importantes: aun no se han analizado las complejas relaciones que se establecen dentro de esta gran maquinaria –conflictos, tensiones, contradicciones entre el discurso y la práctica–, así como tampoco las particularidades diferenciadas que inviste cada grupo. Estos tópicos son los que desarrollaremos a continuación.

Subjetividad colectiva y movimientos sociales

Varios son los autores que han propuesto un modo determinado de entender la realidad social, otorgando importancia a diferentes aspectos que unen a la acción de los sujetos con el orden establecido (estructura). Es interesante al respecto destacar los estudios que analizan los movimientos sociales como *conflictos de identidades en los procesos de movilización*, cuya acción está destinada a obtener mayores niveles de autonomía y reconocimiento en sus prácticas. Autores como Touraine (1997) o Melucci (1999) le confieren al sujeto una posición activa en relación con la modificación de la estructura. Este debate en torno a la importancia del sujeto en los procesos sociales introdujo la idea de la subjetividad, como forma de mirar la construcción de los sentidos que los sujetos producen, siempre vinculado con un contexto determinado.

¿Cómo se piensa el orden social vigente, y de qué manera se puede incluir la práctica del teatro comunitario en él? En primer lugar, es necesario dejar en claro que se parte de la idea de que en el sistema hegemónico existen márgenes, lindes por los cuales *se habilita* la acción de los sectores subalternos. La acción, entendida en este marco, se convierte en un mecanismo por medio del cual los actores *transforman* sus condiciones de existencia, en una continua situación de tensión con el orden establecido. Desarrollar la concepción de subjetividad colectiva en relación con la práctica concreta del teatro comunitario permitiría poder pensar la constitución de las identidades, las disputas por el sentido y recuperar la problemática del vínculo acción-estructura en las relaciones sociales específicas que los vecinos-actores instauran.

Dentro del campo de la cultura, entendida como un espacio de conflicto, hay tres procesos que se llevan a cabo en relación con los sentidos construidos socialmente: la producción, la reproducción y la apropiación. Las primeras dos fases concentrarían el intento de los sectores dominantes de imponer sus sentidos, mientras que la tercera implicaría un margen de acción de los sectores subalternos que se apropian de dichos sentidos y los

reelaboran desde su propia historia. Desde la perspectiva de la subjetividad, existirían ciertos planos desde donde entender los movimientos sociales: la identidad, la voluntad colectiva, las formas de acción política, la construcción de la demanda, los imaginarios y el proyecto común como horizonte de futuro (Retamozo, 2009).

A desandar el camino

Propongo hacer un breve recorrido por los elementos que estructuran la perspectiva de la subjetividad colectiva (identidad, imaginarios, recursos, proyecto político), relacionándolos con la práctica del Teatro Popular de Sansinena.

La cuestión de la identidad en los movimientos sociales es crucial para entender cualquier proyecto colectivo que esté motivado por un Nosotros que se diferencia de la alteridad. Hablamos de un sistema de *pertenencia* colectivo, con códigos y experiencias compartidas. En esta instancia se ponen de manifiesto las sedimentaciones de sentido que se han acumulado y transformado a lo largo del tiempo. Dentro del proceso de construcción identitaria también encontramos procesos de *crystalización de significados*. La subjetividad colectiva, en este caso, trae al presente esas sedimentaciones que se encuentran en la memoria, en la historia, y apela a un *nosotros mítico*.

El teatro comunitario trabaja con la memoria y, necesariamente, con la identidad: remite a las preguntas *de dónde venimos* y *quiénes somos*. Esta cuestión adquiere relevancia a la hora de convertir en colectiva la mirada sobre la propia identidad y llegar a un acuerdo por medio de la negociación. Se vuelve al pasado para reconstruir la historia desde una perspectiva que combina rupturas y continuidades en relación con la perspectiva socialmente establecida y legitimada.

Martín Retamozo (2009) señala que el orden social siempre instaaura una *temporalidad* en la sociedad que es múltiple y que articula de modo particular el pasado y el futuro en el presente. No siempre se genera una visión crítica de aquello que se quiere representar, ya que hay ciertos códigos y experiencias compartidas que llevan a la *crystalización* de significados difíciles de modificar en el imaginario del grupo.

El Grupo de Teatro Popular de Sansinena nació en el pueblo de Sansinena, en el partido de Rivadavia, al noroeste de la provincia de Buenos Aires. Este grupo trabaja en todo el proceso de construcción de la obra con la pregunta por la memoria y la identidad. Los procesos de memoria involucrados en la creación colectiva de las escenas que conformarán la pieza teatral, incluyen debates, desacuerdos y diversas miradas sobre un mismo hecho. Los personajes tradicionales del pueblo, las situaciones de la idiosincrasia pueblerina específica de Sansinena y los episodios más traumáticos que han vivido los vecinos son relatados a lo largo de la obra. El sentido de pertenencia a la comunidad, la construcción de un nosotros *mítico*, casi sobrenatural, y la sedimentación de sentidos acumulados a lo largo del tiempo se ven reflejados en la representación teatral. Se representan escenas tales como los inmigrantes que llegan de Europa –con la melancolía y los recuerdos de la tierra madre–, la subasta de tierras que dieron origen al pueblo, el cumpleaños de la abuela, un homenaje a los personajes emblemáticos, la eterna demanda por calles asfaltadas, la tragedia de las inundaciones del año 2001, el saludo a la bandera en la escuela y, hacia el final, el canto de “¡Sansinena, Sansinena!”. Se busca, a través de la autoexpresión de los propios vecinos, generar una identificación directa con el público (que también son los vecinos), de tal modo que lo narrado sea la historia de sus abuelos, padres e incluso la de ellos mismos.

Este fuerte componente identitario colabora con la diferenciación de la alteridad. Tal como afirma Gilberto Giménez (2005), la memoria es el nutriente de la identidad,

ambas se imbrican y ayudan a la comunidad a autodefinirse y a diferenciarse del “otro”. La negociación que se establece sobre los sentidos del pasado (Jelin, 2002) genera un diálogo permanente entre las diferentes generaciones. Los sentidos que ya estaban cristalizados se reactualizan a la luz del presente, de modo que la nueva versión de la historia reproducirá algunos sentidos ya establecidos –de acuerdo a los valores y creencias de la comunidad– y resignificará otros.

Experiencias previas

Un aspecto importante a evaluar sobre el componente identitario de este grupo son sus experiencias previas. Sansinena, pueblo eminentemente rural, dedicado a la agricultura y en menor medida a la ganadería, tiene una historia signada por fuertes íconos de prosperidad que ya no están. Al igual que la mayoría de los pueblos de la provincia de Buenos Aires, la ausencia del ferrocarril marcó un fuerte hiato en su historia. Las grandes estancias que proveían de trabajo a gran número de pobladores se han vendido, quedando sólo unas pocas; las fábricas de leche y el correo del pueblo quebraron. Una historia de pérdidas y también de olvidos. Las autoridades difícilmente han escuchado los reclamos de los habitantes para pavimentar los caminos –incluso en la actualidad no tienen accesos asfaltados– y todavía no han terminado las instalaciones de agua potable. Considerado por sus habitantes como uno de los pueblos del partido de Rivadavia más equipado en cuanto a dependencias –salita de primeros auxilios, cuartel de bomberos, escuela primaria y secundaria (esta última desde hace unos pocos años), iglesia, casa de cultura, museo y dos clubes deportivos–, los sansinenses asienten orgullosos la prolijidad de su pueblo.

Los valores como el trabajo, la familia y la moral cristiana son prioridad para los habitantes de Sansinena, que rescatan como virtudes del pueblo los fuertes lazos de solidaridad y familiaridad entre los vecinos, la seguridad, la tranquilidad y la cercanía con la naturaleza. Una fuerte sensación de protección los inclina a querer permanecer en el pueblo, en vez de aventurarse a los peligros de las grandes ciudades.

En este marco, no encontramos experiencias colectivas de lucha u organizaciones sociales previas al grupo de teatro comunitario. Un dato importante a tener en cuenta es la existencia de un grupo de teatro vocacional que funcionó en el pueblo durante unos años en la década del ‘60, de la mano de un sansinense llamado Osvaldo de la Iglesia. Este grupo no trabajaba con los vecinos en procesos de creación colectiva, sino que representaba diversas piezas de teatro ya elaboradas. La cantidad de miembros rondaba las veinte personas (el grupo de teatro comunitario actual asciende a casi setenta) y no se actuaba en conjunto con las instituciones del pueblo –como sí lo hacen hoy–. Pero lo interesante de esta experiencia previa está principalmente en que el impulsor del grupo de teatro era el padre de la directora del grupo de teatro comunitario actual. Fallecido hace más de una década, Osvaldo de la Iglesia fue el precursor del teatro en un pueblo con escasos entretenimientos culturales. Su experiencia ha quedado como huella en la memoria de los habitantes del pueblo y es revivida por su hija María Emilia de la Iglesia, diecisiete años después.

El Grupo de Teatro Popular de Sansinena se convierte, entonces, en la primera organización social, que trabaja desde la cultura, con la comunidad en pos de un cambio. Y lo hace por medio de la creación de nuevos espacios que se articulan con el grupo de teatro por medio de pequeños emprendimientos: un nuevo centro cultural instalado por los vecinos en la estación de tren abandonada del pueblo de González Moreno (perteneciente al Partido de Rivadavia, a pocos kilómetros de Sansinena), en donde se dan diversos talleres para jóvenes y adultos. De la misma manera, se han constituido como Cooperativa para poder, nucleados en esta figura legal, acceder a ciertos recursos materiales.

Construcción de la voluntad colectiva

Según la acepción gramsciana del término, la voluntad colectiva es la disposición para la acción y la relación con el otro mediante ésta. La voluntad colectiva se acciona porque hay un deseo –promovido por una falta, una ausencia– y una decisión que lleva a cabo esa acción. El momento de paso de la subjetividad colectiva al movimiento social, se produce cuando la acción se pronuncia en un “nosotros” irreductible (Retamozo, 2009).

Para abordar la cuestión de la formación de este “nosotros” en el caso del Grupo de Sansinena, debemos comenzar reconociendo que la constitución del colectivo de teatro no fue tarea fácil. Muchos de los sansinenses, hoy miembros del grupo, admiten haber sentido temor o recelo de participar en él. Fue un trabajo que llevó muchos meses, en donde la difusión boca a boca fue fundamental para conseguir la adhesión de los vecinos. La falta de participación en tareas comunes dentro de la comunidad, el miedo al “afuera” y el adormecimiento frente a las adversidades habían conformado una espesa corteza que provocaba una fuerte desconfianza hacia esos “locos que se juntan en la estación”. Fue necesario que transcurrieran varios meses para que se perdiera el miedo a la experiencia teatral. Durante ese tiempo los vecinos presenciaron un progresivo aumento de miembros en el grupo, la difusión de reuniones en las cuales se convocaba a la participación y la representación de algunas funciones que colaboraron con la eliminación de prejuicios.

Los móviles que llevaron a la participación de los vecinos fueron variados en cada caso. A su vez, difiere el grado de compromiso que adquirieron cada uno de ellos con el proyecto del teatro. El funcionamiento hacia dentro del grupo está delineado por la directora –cabeza indiscutida– quien está secundada por dos personas más que coordinan el grupo y colaboran con la dirección. La directora es la que posee el conocimiento del lenguaje teatral, tiene formación universitaria y militancia política en organizaciones sociales. Sus experiencias previas la convirtieron en el referente más fuerte de la actividad cultural de Sansinena y de otros pueblos vecinos del partido. Esta condición, sumada a la escasa tradición de lucha del pueblo, genera obstáculos a la hora de la delegación y transmisión de conocimientos y estrategias de negociación. En un primer momento, la negociación con las autoridades (como el intendente) por el acceso a recursos, o representantes de instituciones con quienes se trabajó en conjunto –mutua colaboración– estaban únicamente en manos de María Emilia. A raíz de reflexionar sobre estas cuestiones, comenzó la búsqueda de nuevos vecinos que pudieran convertirse en referentes. Actualmente se está transitando el proceso de transmisión de conocimientos y delegación de responsabilidades hacia otros miembros del grupo. A pesar de ello, la imagen de liderazgo de María Emilia es tan fuerte, que muchos vecinos consideran imprescindible su presencia en todas las áreas para que la experiencia siga adelante.

La *falta* que es necesaria advertir para generar una acción fue advertida por María Emilia, y luego admitida por los demás miembros del grupo a medida que se sumaban al proyecto teatral. Evidentemente existía allí una carencia de actividades culturales, y rondaba por las calles el miedo a la *desaparición física* del pueblo.

La directora del grupo, de marcada experiencia en expresiones sociales y culturales, fue el motor de un movimiento de gran envergadura. Pero, ¿hasta qué punto los vecinos se sumaron al proyecto con el fin de suplir *la falta*? En las inundaciones del año 2001, cuando Sansinena quedó completamente aislado del resto de los pueblos y estuvo a punto de desaparecer bajo el agua por el desborde del Río V, una vecina apuntó que las autoridades ya habían determinado que el pueblo se convertiría en un “reservorio de agua”. Gracias al trabajo continuo de los vecinos que hicieron canales

de contención con bolsas, y pasaron noches en vela aguardando que el río bajara, se logró “salvar al pueblo”.² Este temor por la desaparición es clave para entender la configuración de un *nosotros* basado en el esfuerzo, el trabajo duro y el orgullo de pertenecer al pueblo. Esta idea también puede arrojar luz sobre la *construcción de la demanda* que es propia de este pueblo bonaerense.

Es preciso destacar, sin embargo, que los vecinos han encontrado en las prácticas propias que incluyen el quehacer comunitario (reuniones, charlas con mate, salidas a otros pueblos), un lugar de contención a su situación emocional personal. Las principales transformaciones que advierten a partir del surgimiento del grupo, se centran en la profundización de los vínculos de sociabilidad. A pesar de vivir en el mismo pueblo, saludarse y conocer detalles personales de la vida del vecino, admiten sentirse realmente más próximos unos de otros a partir de la experiencia teatral. Ésta les facilita compartir momentos de reunión, conocerse mejor, interesarse aun más por los problemas de sus compañeros y construir un vínculo más fuerte de solidaridad. Este dato sugiere volver a la pregunta sobre la *falta*, que motiva el deseo a la acción.

Construcción de la demanda

La construcción de la demanda tiene sus raíces también en una *falta*. Para el pueblo sansinense, la demanda principal está ligada a la ausencia de elementos de infraestructura. Históricamente sus calles son de tierra y los días de lluvia les impiden salir de allí. A su vez, mantienen una eterna lucha por conseguir recursos de subsistencia (demandas presentadas reiteradamente a las autoridades del partido), la mayoría de los cuales han sido proporcionados por los mismos vecinos, ante la indiferencia de las autoridades.

El Grupo de Teatro Popular de Sansinena presenta otro tipo de demandas que no sólo incluye las de infraestructura, sino también que se amplía hacia otras áreas. Es la demanda por la visibilidad, por mantener la memoria, por generar un espacio que permita la interacción entre vecinos. Es la demanda por la no clausura de la cultura en el pueblo, por recuperar, a través del arte, la capacidad de expresión perdida. El hecho de trabajar junto con las instituciones del pueblo constituyó una nueva estrategia de conseguir recursos. En las funciones se cobraba una pequeña entrada, cuya recaudación se donaba a la escuela, al cuartel de bomberos o a la casa de la cultura. Paralelamente, estas instituciones colaboran con recursos escénicos como luces, sonidos o escaleras.

La construcción de la demanda se hace pública mediante un acto creativo (Retamozo, 2009) que, en el caso estudiado, es la escenificación de la propuesta teatral, pero implica asimismo permanentes negociaciones con los sectores hegemónicos. Una característica marcada de los pueblos es el personalismo y las jerarquías de poder. La figura del Intendente, como representante de poder estatal, mantiene conversaciones en forma constante con María Emilia para gestionar los recursos necesarios para las funciones. Las tensiones son constantes y muchas veces llegan a generar modificaciones en el producto teatral.

Recursos y gestión. Los vínculos con el Estado

Dentro de los temas que se debaten habitualmente en las reuniones de red del teatro comunitario, está la reflexión en torno al vínculo que los grupos deben mantener con el Estado. Esto incluye una deliberación sobre el papel que juegan las instituciones, la naturaleza de las negociaciones que se hacen con los poderes hegemónicos y las posibles ventajas que el potencial aglutinador del teatro puede significar para las

2. Testimonio de Edith Bello (62 años, habitante de Sansinena, junio 2010): “Haber sufrido la angustia de perder el pueblo. Porque si bien perdimos todo el capital, la gente luchó mucho por el pueblo, la gente no se fue, y eso hizo que los gobernantes también tomaron conciencia de que no lo iban a hacer un reservorio de agua como estaba ya dispuesto, entonces la gente joven no se fue del pueblo. Llevaron a los niños y a los ancianos a América, y la gente joven se quedó resistiendo. Por lo tanto, a lo mejor se salvaba el pueblo, pero nosotros con orgullo decimos que la gente salvó al pueblo”.

autoridades municipales. El hecho de que estos debates estén normalmente presentes en las reuniones de directores, encuentros provinciales o nacionales de teatro comunitario, implica una mirada crítica en torno a los posicionamientos que los grupos tomarán en relación con el vínculo con el Estado y las instituciones. Siguen existiendo desacuerdos al respecto; las opiniones sobre cómo manejar los recursos y hasta qué grado comprometerse con sectores políticos son variadas y muchas veces opuestas. Cada grupo elige una estrategia que se ajuste a su capacidad de gestión, la composición social y cantidad de miembros de su grupo e intereses en juego. En el caso de Sansinena, la negociación se hace prácticamente sin intermediarios, directamente con el intendente. Esta metodología es producto de un sistema personalista de poder, en el que el Intendente mantiene un trato cotidiano e informal con los habitantes. Existieron y existen tensiones en cuanto a la obtención de recursos, porque suelen darse situaciones de desidia o de negligencia por parte de las autoridades (y de las instituciones que las representan, en donde hay intermediarios que muchas veces se encuentran en conflicto con el intendente) a la hora de proporcionar los materiales prometidos. Estos vaivenes se dan en una dinámica circular que va de la presión a la complacencia.

Con respecto a esta cuestión, el Grupo de Teatro Popular de Sansinena mantiene una posición firme: se gestionan recursos por medio de la negociación con las autoridades del partido y se piden subsidios. La línea clara, que divide un sí y un no en este intercambio, está dibujada por los marcos que le dan identidad al grupo. No se aceptan propuestas que puedan vulnerar el principio básico que une a la comunidad en este proyecto, que es la libre expresión por el arte, la apuesta a la transformación del espacio público y el fortalecimiento de los lazos sociales. Como propuesta cultural alternativa, va disputando un lugar en el programa cultural oficial, en el que muchas veces es relegado y postergado en función de espectáculos comerciales.

Imaginario y proyectos

Los imaginarios y proyectos colectivos, que incluyen la conformación de una comunidad orgánica y un proyecto que actúe como causa del movimiento (Retamozo, 2009), plantean un problema complejo en el teatro comunitario argentino.

Como ya se ha dicho en la introducción, el aspecto territorial es fundamental a la hora de la selección de la historia a representar, y los hechos vividos más recordados por esa comunidad serán los que merezcan formar parte de la obra. Dentro de esta representación en donde se pueden tocar tantos temas como realidades sociales existan en cada lugar, hay un componente de utopía, de “situación soñada” que guía el andar de estos grupos. Sin embargo, es preciso hacerse preguntas en torno a cuál es el proyecto que cada uno de estos grupos persigue, si es que existe un proyecto superador que los una como movimiento, y si en la práctica este *imaginario* es compartido por todos.

El grupo de Sansinena parte desde el inicio con un fuerte imaginario de *comunidad orgánica*, armónica, fuerte y orgullosa de su esfuerzo por permanecer en el mapa. El teatro ha venido a simbolizar un elemento visibilizador de todo ese corpus de ideas y representaciones en torno al pueblo fuerte, que lucha por recordar su historia y construir un futuro. El teatro ha modificado las relaciones sociales, recompuso un modo de sociabilidad en donde se destacan la solidaridad y la amabilidad entre los vecinos. Éste es el proyecto que actúa como causa del movimiento, el motor de las conductas y de las ideas. Queda pendiente evaluar cuál es el grado de concomitancia entre el objetivo que persigue el teatro comunitario enunciado por la directora del grupo y aquel que mantiene el resto de los

vecinos que lo conforman. Para María Emilia la interpelación que le hace el teatro al vecino comienza por un cambio individual y luego se convierte en colectivo; siempre es en pos de una transformación social que trascienda lo teatral, no el teatro por el teatro mismo.

La construcción de una nueva subjetividad colectiva

Tal como hemos visto, un movimiento social consiste en la existencia de un conjunto de personas que se reúnen para suplir una *falta*, una carencia, o con el objetivo de hacer cumplir sus derechos, tal como ocurre en el caso estudiado. La acción colectiva, concretada en este caso en el hacer del teatro comunitario de Sansinena, es la herramienta a través de la cual se lleva adelante ese proyecto. El movimiento construye un discurso alternativo –que se manifiesta en las obras de teatro y en el hacer cotidiano del grupo– que circula convencionalmente, que refuerza la diferencialidad del sentido de pertenencia colectiva y permite expandir esa construcción cultural e identitaria (Grau & Ibarra, 2000). El Grupo de Teatro Popular de Sansinena es, por tanto, parte del movimiento social que es el teatro comunitario y que lucha por conseguir la legitimación de sus demandas.

Asimismo conviene tener en cuenta algunas de las características que se les otorgan a los *nuevos movimientos sociales*³: el desarrollo de estrategias ligadas a la horizontalidad en la toma de decisiones, la búsqueda del consenso, una constante tensión con el poder político, su inserción en un mapa que contempla otras redes sociales, la creación de discursos y canales alternativos de expresión y la construcción de una identidad colectiva reforzada por el sentido de pertenencia a una “comunidad orgánica”. Si consideramos esta caracterización de los nuevos movimientos sociales, encontramos ciertas líneas de conexión entre el accionar de estos movimientos y los modos de funcionamiento del grupo de Sansinena, tal como la hemos descrito en los acápites anteriores.

El motor que da movimiento a esta máquina que es el teatro comunitario es la experiencia del colectivo diferenciado, el reconocerse parte de una comunidad con valores, costumbres e imaginarios propios que luchan por permanecer en el mapa. El teatro como mecanismo de movilización colabora en la construcción de ese nosotros mítico al que apela la subjetividad colectiva cuando trae al presente las sedimentaciones de la memoria.

Al respecto, hemos visto cómo el Grupo de Teatro Popular de Sansinena se inserta en la llamada Red Nacional de Teatro Comunitario, como un caso particular en su composición. A pesar de la avanzada edad de la mayoría de sus miembros, ha llevado adelante en el pueblo un proceso inédito de actividad cultural, gestión de recursos y eventos solidarios, demanda de infraestructura, operaciones de visibilidad de la identidad sansinense en agendas políticas, etc. A su vez, la mencionada obra del partido ha abierto puertas en diversos ámbitos como, por ejemplo, el del turismo, a través de la propuesta de convertir a San Mauricio (el pueblo abandonado en donde se llevó a cabo la obra)⁴ en un destino turístico; o reabrir la estación del ferrocarril del pueblo de González Moreno como centro cultural en donde se desarrollen actividades y se promuevan talleres artísticos.

Su método –el arte teatral de construcción colectiva– se convierte en fuente primaria de estrategias que buscan la identificación con el público, que son a su vez los mismos vecinos. Como todo movimiento social es dinámico y conflictivo, se encuentra permanentemente en tensión con ciertos sectores y en vinculación solidaria con otros, a la vez que se repiensa constantemente en el hacer.

3. Grau e Ibarra plantean que ciertas líneas analíticas diferencian entre viejos y nuevos movimientos sociales como experiencias diferenciadas. Según el punto de vista de los autores, en realidad los movimientos sociales transitan por un camino de inicio y fortalecimiento del movimiento –en donde se reforzarían elementos de los llamados *nuevos movimientos* como la identidad, las relaciones horizontales y el consenso– y luego por una etapa de declive o *institucionalización* más común a darse en los llamados *viejos movimientos sociales*. En otras palabras, un mismo movimiento puede tener diversos estados y dinámicas a lo largo del tiempo.

4. El pueblo de San Mauricio se encuentra en el centro del partido de Rivadavia y había sido originariamente considerado para ser cabecera del partido por su ubicación. Los conflictos políticos llevaron a que se seleccionara finalmente al pueblo de América, y San Mauricio fue perdiendo poco a poco su esplendor. Actualmente hoy radican allí sólo quince personas y los edificios permanecen en estado de abandono, tras haber sido saqueados por años.

Si se tienen en cuenta las fases de producción, reproducción y apropiación de los productos culturales en su relación con los sectores dominantes y subalternos, el Grupo de Teatro Comunitario de Sansinena ha logrado *apropiarse* del espacio de la cultura mediante la creación de un producto teatral; ello a través de la construcción colectiva de una obra teatral creada enteramente por los vecinos. La subjetividad colectiva, con sus componentes más fuertes de identidad, de voluntad colectiva, con la construcción de una demanda e imaginarios colectivos, se imbrica concretamente en el caso del Teatro Popular de Sansinena en un proceso complejo de múltiples dimensiones.

Bibliografía

- » Giménez, G. (2005). *La cultura como identidad, la identidad como cultura*. Buenos Aires: Mimeo.
- » Grau, E. e Ibarra, P. (coords.) (2000). *Anuario de movimientos sociales. Una mirada sobre la red*. Barcelona: Icaria Editorial y Getiko Fundazioa.
- » Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- » Proaño Gómez, L. (2010). “Teatro Comunitario Argentino: el desplazamiento de la política”, en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, Núm. 9. <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=61&nro=9>
- » Melucci, A. (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El Colegio de México.
- » Retamozo, M. (2009). “Orden social, subjetividad y acción colectiva. Notas para el estudio de los movimientos sociales”, en *Athenea Digital*, Núm. 16, pp. 95-123. Universitat Autònoma de Barcelona, España. <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=53712934010>
- » Touraine, A. (1997). *¿Podremos vivir juntos?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

