

Teatro Comunitario como Alternativa para Conocer el Mundo

Entre el Placer Estético y la Función Social

Dra. Adriana Elena Rovira Vázquez*

Resumen

El presente texto es un intento de actualizar la caracterización del teatro como un espejo de realidades concretas. Desde una perspectiva crítica se caracteriza al teatro comunitario como fuente de placer estético y desarrollo social. Se argumenta su pertinencia en el contexto latinoamericano a partir de la posibilidad que el teatro organizado en comunidades concretas brinde oportunidades para una construcción simbólica alternativa al discurso hegemónico, que permitan percibir la realidad como transformable.

Palabras clave: teatro comunitario, placer estético, función social.

*Profesora de la Facultad Popular de Bellas Artes de la UMSNH.

Cuerpo Académico de Artes Escénicas PROMEP 204

Correo: adrianarovira@gmail.com

El teatro comunitario como alternativa para conocer el mundo.

Entre el placer estético y la función social.

Adriana Elena Rovira Vázquez, abril 2019

S olemos pensar en el teatro como en el espectáculo que es presentado en un edificio especialmente construido para la representación, es decir en un gran teatro en una gran ciudad. Esta percepción es un modelo impuesto para valorar a las cosas y a las personas a partir de la vida en las grandes metrópolis. Se piensa en la provincia de forma despectiva, como si las cosas y los lugares fuera de grandes ciudades estuvieran necesariamente lejos del progreso y de lo que es valioso (Feldiuk, 2004, p. 50).

Sin embargo, el testimonio de las personas cuando participan en experiencias escénicas en comunidades rurales o en colonias marginadas da cuenta de que el teatro valioso puede hacerse en cualquier lugar. Si quieres ser universal, habla de tu pueblo, de tu aldea, dijo el dramaturgo ruso Antón Chejov. Es sobre esta idea que es necesario mirar a la provincia, voltear a ver a los equipos de trabajo teatrales, que no necesariamente se ubican en las grandes ciudades; baste citar la experiencia del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena en Tabasco.¹

Desde las últimas décadas del siglo pasado los artistas escénicos empezaron a preguntarse sobre el papel que cumple el teatro en nuestras sociedades latinoamericanas, donde los medios de comunicación masivos imponen una interpretación del mundo y una producción simbólica que obedece a los intereses del poder dominante.²

Abstract

The text presented here is an attempt to reinnovate theater characterization as a mirror to concrete realities. From a critical perspective, community theater is characterized as the source of aesthetic pleasure and social development. Its relevance in the latinamerican context derives from the possibility that the theater, organized in specific communities, brings along opportunities for a symbolic construction alternative to hegemonic speech, that allow reality as something transformable.

Keywords: community theater, aesthetic pleasure, social function.

1. Proyecto artístico teatral que realizó la maestra María Alicia Medrano en la Selva Tabasqueña con la fundación del Laboratorio del Teatro Campesino e Indígena (LTCI) en 1983 con el apoyo del entonces gobernador Enrique González Pedrero. En él, la maestra Medrano trabajó durante cinco años enseñando a niños, jóvenes, hombres y mujeres de siete comunidades indígenas, utilizando una metodología propia, que si bien partía de la propuesta stanislavskiana, atendía las condiciones específicas de las comunidades en las que se insertó.

2. Véase Guy, Debord (1967).

Para contrarrestar esta situación, muchos teatristas han apostado por la cualidad de proximidad y presencia que implica el hecho escénico y han desarrollado una enorme variedad de prácticas estético-políticas que construyen producciones simbólicas de la realidad que incluyen la visión de las comunidades locales frente a problemáticas sociales específicas. Dichas prácticas escénicas obedecen a la necesidad de construir discursos capaces de cumplir una función de resistencia y denuncia ante las imposiciones de orden simbólico que constituyen una interpretación de la realidad conveniente a los valores hegemónicos. Desde el punto de vista de Stuart Hall, son prácticas culturales de culturas subalternas que desarrollan producciones simbólicas alternativas (Hall, 1994).

La condición de proximidad y presencia del teatro implica una temporalidad transitoria, es decir que el teatro es un acontecimiento que sucede en tiempo real, y se constituye como un hecho efímero extremadamente diverso. Por lo anterior no puede ser capturado para la posteridad ni en un texto escrito ni en cualquier otro tipo de reproducción filmográfica, pues su esencia es el convivio, es decir la experiencia vivida entre actores y espectadores sin intermediación tecnológica en tiempo real (Dubatti, 2007).

Esta propiedad precedera de la actividad teatral trae como consecuencia una resistencia a su teorización generalizada. Por ello y por su carácter eminentemente práctico, las intenciones académicas que intentan explicarlo suelen al menos despertar desconfianza

3. En dicha teoría se distinguen los géneros realistas entre los que desatacan la tragedia, la comedia y la pieza, con su respectivo efecto en el espectador: catarsis, ridículo público e identificación, respectivamente, y los géneros no realistas que se identificaban en la farsa, la tragicomedia y la pieza didáctica, cuyos efectos en el espectador se definían como catarsis farsica, transmisión de valores y aprendizajes. Para profundizar en la reflexión sobre teoría de géneros teatrales, se propone consultar a autores como Erik Bentley y a Luisa Josefina Hernández.

entre los artistas escénicos, sobre todo cuando dichas teorías se refieren al teatro contemporáneo cuyos límites no pueden contenerse en un solo modelo estético, pues incluso las características más asumidas tradicionalmente para el teatro, como son su condición de representación y la presencia de personajes ficticios, han sufrido un proceso de relativización.

A pesar de la resistencia del teatro contemporáneo a la teorización, se han realizado y se continúan practicando intentos reflexivos muy valiosos para hacer convivir la teoría y la práctica del teatro y sus diversas manifestaciones en la historia.

Un ejemplo de estos intentos de reflexión académica teatral lo constituye la teoría de géneros teatrales que se ha utilizado para identificar las obras de acuerdo con sus características comunes. La teoría de géneros, en tanto teoría estética, no se limita a señalar los aspectos puramente artísticos del teatro sino que se centra en la caracterización de los efectos que el teatro provoca en el espectador, es decir en la sociedad.³ En el teatro contemporáneo pareciera una condición previa el rechazo de etiquetas de género, en tanto que hoy esas características se presentan mezcladas o combinadas de acuerdo con cada obra, con cada poética y cada contexto.

En este orden de ideas, Jorge Dubatti afirma que el teatro que se realiza actualmente en Latinoamérica es un mosaico de poéticas que no pueden encasillarse en un mismo molde y que las acciones escénicas responden a una localización territorial (Dubatti, 2007).

La observación de los efectos en el espectador que propuso la teoría de géneros teatrales es un aspecto susceptible de observarse aun en la diversidad escénica del presente, considerando que el teatro es por definición una práctica que necesita de la socialización. Es decir, que el teatro contemporáneo con sus múltiples formas y estilos asume funciones estético-sociales múltiples, pues no puede prescindir de su condición como experiencia estética socializada directa integradora y convivial.

Si nos remitimos al punto de vista antropológico, el teatro y sus efectos en el espectador, aun en el teatro contemporáneo, atiende necesidades evolutivas y biológicas que tienen que ver con la imitación, la creatividad, la comunicación, la contemplación, el juego, la evasión y la diversión, relacionadas todas con la evolución del ser humano. Es decir, para su evolución el hombre ha necesitado crear espacios de libertad simbólica paralelos a su vida cotidiana y sus necesidades de supervivencia, y el teatro ha sido siempre una oportunidad de crear estos espacios en la medida en que su convención ficcional hace posible suspender las normas y limitaciones del orden social establecido.

La función social y antropológica del teatro, observada por la teoría de géneros, radica en su producción y reproducción simbólica, es decir que no afecta a la realidad directamente, sino a la conciencia de la misma. En ese sentido impulsa cambios en la vida individual y colectiva. Es decir que el teatro, en su sentido más real y profundo, crea modelos y experiencias, de-construye la realidad y propone nuevas formas de percibirla, lo que deriva en otra de las características históricamente ineludibles del teatro, como la de constituirse como un lugar de encuentro y reconocimiento de la pertenencia a un grupo o clase social.

Considerando lo dicho hasta aquí es innegable que el teatro posee características específicas que le otorgan una realidad ontológica. Dichas características podrían resumirse de la siguiente manera: el hecho de que no requiere de un local y un tiempo específico para realizarse, que basta con que estén presentes el actor, el espectador y un espacio cualquiera y que ofrece múltiples posibilidades de integración social.

Si consideramos que dichas características del teatro son comunes también para el teatro que se realiza en Latinoamérica, donde cohabitan muchas culturas localizadas geográficamente y que estas culturas están contenidas en un mundo que se presupone globalizado, se hace necesario considerar la afirmación de P. Armstrong cuando dice: Los niveles globales y locales son niveles diferentes de discursos y la importancia de

diferenciarlos radica en que el nivel global puede ser útil para clarificar los temas que están en discusión en el nivel local, de la misma manera que las consideraciones locales explican la significación práctica de las alternativas que se debaten en un nivel global (Armstrong, 1992, p. 6).

Particularmente en Latinoamérica conviven muchas realidades que poseen una problemática social específica y una producción simbólica particular y única y por lo tanto muchas maneras distintas de percibir el mundo. Un mundo que tiene en común múltiples formas de violencia, desempleo, pobreza extrema y discriminación, entre otras problemáticas, producto de una profunda crisis social provocada por las políticas neoliberales que imperan. En estas circunstancias resulta fundamental que el teatro retome su potencial como acontecimiento y convivio, y enfrente su condición histórica de constituirse en una construcción simbólica de la realidad, en un ensayo de respuestas alternativas para la construcción de un mundo mejor.

Los artistas escénicos en América Latina se han comprometido con el potencial de la actividad escénica como producción simbólica alternativa, y desde los años setenta, en pleno periodo de las dictaduras militares en el siglo XX y posteriormente ante el intento de democratización de nuestros países, han concretado una serie de prácticas escénicas muy diversas que parten de un compromiso estético-político con las realidades complejas y particulares que les ha tocado vivir. Dichas prácticas escénicas se multiplicaron por todos los rincones de América Latina, tanto en las grandes ciudades como en el campo. Estudiosos de diversas disciplinas han prestado atención a esta serie de acciones artísticas y las han reconocido como un movimiento social que se reúne en la noción de Teatro comunitario.

De acuerdo con las últimas aportaciones de teóricos que han estudiado las prácticas teatrales en Latinoamérica, la noción de teatro y comunidad puede identi-

ficarse como un conjunto de prácticas multiexpresivas, multirreferenciales y heterogéneos, que se manifiestan en estética comunitarias donde se implican conocimientos, técnicas y recursos para alcanzar fines comunitarios, ya sean sociales, culturales, estéticos, educativos y artísticos (Beznelga, 2016, p. 9).

Entre los principales maestros del teatro que dieron pie al desarrollo del teatro comunitario se encuentran Augusto Boal con su Teatro del oprimido,⁴ en Brasil, y Enrique Buenaventura con su Método de creación colectiva, en Colombia.⁵ A partir de estos modelos muchas agrupaciones escénicas en América Latina transitaron por diversos procesos de apropiación y desde entonces han generado cursos, talleres, puestas en escena, formación de colectivos artísticos independientes, colectivos teatrales de vecinos, entre otras formas. Todos estos esfuerzos tienen en común la intención de reconocer las diferencias en las culturas locales, a través de una convocatoria a principios dialógicos y de colaboración, con el propósito de ensayar alternativas de solución y, en su caso, prácticas de resistencia fundamentadas en la actividad teatral, que permiten reflexionar sobre la condición humana desde el punto de vista de los miembros de comunidades específicas.

Las prácticas de teatro comunitario suelen realizarse con los vecinos de las colonias y los pueblos o con comunidades con características comunes como edad, padecimientos crónicos y lugar de residencia, es decir son prácticas que se realizan en un lugar concreto, y

4. El Teatro del Oprimido es un tipo de actividad escénica que realizan grupos sociales que viven una situación de opresión, cualquiera que ésta sea, y que se dirige también a los oprimidos. El Teatro del Oprimido es una propuesta que se experimenta como proceso y no como espectáculo cerrado. Entre las líneas de trabajo que propone se encuentran: el Teatro Periodístico, el Teatro Invisible y el Teatro Foro (Boal, 2009).

5. El Método de Creación Colectiva de Enrique Buenaventura consiste en la construcción de montajes escénicos alrededor de una temática y, por medio de improvisaciones escénicas, se construye una obra definitiva creada en colectivo. Este método logra desaparecer la figura omnipotente de autor único (Buenaventura, 1974).

ese lugar es su anclaje, su tótem que da consistencia a la propia identidad del grupo (Barbero, 1991).

El teatro comunitario se lleva a cabo considerando la dimensión local, con grupos sociales específicos, pues es justamente en esta dimensión y en la práctica cotidiana donde pueden plantearse acciones concretas ante problemáticas específicas, utilizando como principal herramienta el juego teatral, sus derivaciones escénicas y espectaculares. Es posible apreciarlo como un juego donde las personas se disponen a jugar, una práctica que se realiza como una entidad autónoma que da lugar a una producción simbólica única (Bourdieu, 1991).

Así el teatro comunitario emerge como una epistemología surgida de la propia comunidad, asumiendo que el teatro es una práctica que sucede en un lugar donde es posible observar acciones que ocurren en el mismo momento en que se miran como si fueran verdad, aunque actores y espectadores saben que no lo es; es decir que el teatro es un espacio tridimensional que hace posible vivir la ficción como si fuera real (Tancon Pérez, 2004, p. 181). Podemos afirmar que la condición ontológica del teatro resulta en una ventaja para la práctica de la actividad teatral en comunidades o grupos localizados, en virtud de que deviene en un ensayo y una percepción de la realidad que se pone en práctica, en un escenario protegido de las consecuencias, ya sea resguardado por la ficción, el juego o cualquier otra convención. Esta práctica escénica presupone un análisis de la realidad de cada comunidad en términos de acción, y ensaya en vivo y en directo las potencialidades de desarrollo, solución y mejora de esa realidad.

Muchas de las prácticas escénicas que ha adoptado el teatro comunitario se llevan a cabo con técnicas y con esquemas que diluyen la relación espectador-actor, es decir que se realizan integrando a la escena a los vecinos de las comunidades donde se realiza. Como en el caso de Basilio Mis Navaes, que se integra como actor a las prácticas escénicas del Laboratorio de teatro indígena y campesino. Con el

teatro comunitario asistimos a un fenómeno donde el reino del actor como portavoz de subjetividades se democratiza, es decir se convierte en un proceso intersubjetivo.

Es de este modo que el estudio del teatro comunitario trasciende la categorización tradicional del fenómeno teatral en términos de género y estilo, y pone su énfasis en su carácter social, en virtud de que implica necesariamente un encuentro cuerpo a cuerpo entre personas concretas, diluyendo la diferenciación entre actores y espectadores, un convivio que sucede en el aquí y el ahora.

Visto de este modo el teatro comunitario es una praxis que intenta borrar las fronteras entre objetividad y subjetividad, y en ese sentido permite establecer un acuerdo con las teorías sociales integradoras de la perspectiva crítica.⁶

Ambos caminos, el teatro comunitario y la teoría crítica, pueden entenderse como procesos vivos que se centran en analizar la dominación, la inequidad y la explotación, entre otros problemas concretos, en las comunidades en las que se realizan y por ello implican un posicionamiento de carácter ético. En este sentido Batjín señala que el teatro es en esencia el arte de la alteridad, pues establece en todos sus niveles una relación dialógica (1994, p. 47), ya que pone en evidencia el diálogo entre la identidad individual y la construcción de la identidad social.

Por otra parte el teatro comunitario, del mismo modo que la teoría crítica, no asume al mundo tal y como se nos presenta, es decir que no se conforma con aceptar los fenómenos sociales como son, sino como lo que pudieran ser. De-construyendo los sucesos y mostrándolos como transformables a partir de la concepción de una sociedad participativa, crítica y cooperativa.

Esta postura crítica que el teatro comunitario ha asumido, es heredera de las posturas del teatro político lle-

vadas a la práctica por muchos teatristas entre los que se encuentran Eugene Piscator y Bertold Brecht,⁷ quienes concebían al teatro como un discurso que presenta la realidad como un estado de cosas que es mejorable. Tanto es así que algunas frases de Horkheimer pudieron haber sido dichas por Brecht o cualquier teatrista comprometido con el desarrollo social: en la transición de la sociedad actual a la futura, la humanidad será por primera vez sujeto consciente y determinante activo de su propia forma de vida (Horkheimer, 1937, p. 221).

Lo anterior remite a la propuesta antropológica de Alhena Caicedo con su noción de subjetividad entendida como el diálogo que se establece entre los sujetos y la realidad, como un juego de tensiones que se producen entre la percepción de los actores sociales, lo que ellos mismos son, lo que piensan, lo que quieren ser, y el contexto en el que se desenvuelven (Caicedo, 2003, p.171). Esta noción permite comprender las acciones de los actores sociales que participan en prácticas de teatro comunitario, como un lugar donde las temporalidades de la realidad se reconcilian (pasado, presente y futuro) para dar significación a sus acciones. Como dice Garrido Domínguez: sólo la ficción nos permite mirarnos en el espejo de nuestras posibilidades (1993, p. 38).

6. La teoría de la cognición social puede darnos luces sobre esto pues se refiere a procesos psicológicos implicados en la elaboración del conocimiento del mundo. Analiza los procesos de percepción, procesamiento e interpretación de cualquier información, relacionándolos con el medio social. Es decir que nuestra cognición solo puede ser socializada. Damos forma común a lo que percibimos, aceptamos lo establecido. El mundo es el que construimos en común. El mundo que es y el posible en un ensayo teatral comunitario.

7. En el modelo teatral de Bertold Brecht, los resultados espectaculares previstos están ligados a razones políticas e históricas, dando lugar a una estética particular que tienen la finalidad de provocar una actitud crítica del espectador. Brecht hasta el final de su vida sostuvo la creencia de que el teatro podía ayudar a mejorar el mundo y en eso han confiado muchos teatristas latinoamericanos que han desarrollado propuestas teatrales como el teatro comunitario aun durante las dictaduras militares y hasta el día de hoy.

A partir del concepto de la noción de subjetividad es posible establecer una relación entre el efecto en el espectador propuesto por la teoría de géneros teatrales, y la función estética del teatro. La función estética es una subjetividad que se encuentra ligada al placer estético, entendido como la satisfacción de una serie de necesidades humanas y universales no ligadas directamente a la supervivencia (Tancon Pérez, 2004, p. 468). Dicho placer, generado por la actividad teatral en tanto acontecimiento, se experimenta tanto en los espectadores como en los creadores escénicos al momento del convivio.

De acuerdo con H.R. Jauss existen dos experiencias estéticas posibles: la *poiesis* que corresponde al placer producido por las propias producciones y la *aisthesis* que pertenece al placer producido por la obra de otros (Jauss, 2002). En el Teatro comunitario *poiesis* y *aisthesis* son fenómenos que pueden experimentar los participantes de la experiencia de forma indistinta al jugar unas veces el rol de espectador y otras el de actor.

Poiesis y *aisthesis* se viven tanto como experiencia cognitiva como vivencia emotiva. Dichos placeres estéticos se presentan juntos en la práctica pero se distinguen para fines teóricos. Entre los placeres estéticos que corresponden a la cognición pueden distinguirse: el placer de la constatación, que consiste en confirmar que la realidad es percibida por los otros del mismo modo en que yo la percibo; el placer identitario o de reafirmación del sentido de pertenencia a un grupo; el placer de la imitación de ser otro o de disfrazarse; el placer del descubrimiento de algo que permanecía oculto para la resolución de problemas que afectan al colectivo; el placer de la identificación con personas o personajes, que se perciben como modelos de vida.

Y los placeres emotivos entre los que se encuentran el placer de acercamiento a un objeto deseado y el contrario, el alejamiento a lo temido, que en tanto se presenta en el teatro como ficción no es peligroso y podemos resistirlo; el placer de la catarsis; el placer de embellecimiento de la realidad (lo bello) o de su degradación (lo feo, lo grotesco); el placer de la sor-

presa, el placer de las palabras (su sonido, sus usos y su construcción); el placer del ritmo; el placer de la evocación y el placer de la evasión.

Todos estos placeres estéticos, en tanto que satisfacen necesidades humanas universales y lo hacen de forma colectiva en acontecimientos escénicos, permiten la pervivencia de los colectivos de teatro comunitario. Su práctica se vuelve significativa para las comunidades en las que se realiza pues permite a los participantes sentirse unidos en el goce común.

Si bien es cierto que en el pasado el teatro en general y el teatro comunitario en particular no han resuelto de forma directa o inmediata las problemáticas derivadas de contextos de abuso de poder y crisis sociales, si han logrado desenmascarar mentiras del poder y construir capitales simbólicos de forma colectiva, que han abonado en la construcción de una ciudadanía mucho más participativa.

Bibliografía

- ARMSTRONG, P. (1992). *Lecturas en conflicto: validez y variedad en la interpretación*. México: Universidad Autónoma de México.
- BALANDIER, Georges, (1994). *El poder en escena: de la representación del poder al poder de la representación*, trad. Manuel Delgado Ruíz. Barcelona: Paidós.
- BARBERO, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BATJIN, M. y. (1994). *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid, España: Alianza.
- BARTOLOMÉ, M. (2006). *Procesos interculturales: antropología política del pluralismo en América Latina*, México: Siglo XXI.
- BEZELGA, I. C. (2016). *La investigación en prácticas de teatro y comunidad: Perspectivas desde Portugal y Brasil*. Investigación Teatral. *Revista de artes escénicas y performatividad*, 6(19), 8-23.
- BIDEGAIN, Marcela (2007). *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- BOAL, A. (2009). *Teatro del Oprimido. Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
- BOURDIEU, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- BRECHT, B. (1981). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial
- BUENAVENTURA, E. (1978). *Teatro y cultura, Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Colombia: Biblioteca Básica Colombiana.
- DIÉGUEZ, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidad, performance y política*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- CAICEDO, A. (2003). *Aproximaciones a una antropología reflexiva*. Tabula Rasa, 101-181.
- CALHOUN, C. (1995). *Critical Social Theory*. Malden, M. A.: Blackwell.
- CASTENEDA, C. (1993). *El arte de ensoñar*. Barcelona: Seix Barral.
- DEBORD, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. París: Buchet-Chastel.
- DUBATTI, J. (2007). *Filosofía del teatro, convivo, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- FELDIUK, E. (2004). *Formación regional planetaria*. (A. M. Teatral., Ed.) *Investigación Teatral* (5), 49-57.
- FERNÁNDEZ, C., (2009), *Teatro Comunitario, la utopía de una sociedad posible*, Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de la Plata.
- GARRIDO Dominguez, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- HALL, S. (1994). *Estudios culturales*. Lima, Perú: Cardo.
- HORKHEIMER, M. (1937). Traditional and critical theory. En M. Horkheimer, *Critical theory* (págs. 188-152). Nueva York: Continuum.
- JAUSS, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, España: Paidós.
- MARCUSE, H. (1937). *Philosophy and critical theory*. Negations: Enssays in critical theory, 134-158.
- TANCON Pérez, S. (2004). *Texto y representación: Aproximación a una teoría crítica del teatro*. Tesis Doctoral. Madrid: Facultad de Filología. Universidad Nacional a Distancia.