

LA TRANSMISIÓN DE LA MEMORIA EN EL TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO

Clarisa I. Fernández
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Introducción

El teatro comunitario tiene como eje principal dentro de su discurso la recuperación de la memoria y la identidad de un barrio, un pueblo o una ciudad. Es una práctica hecha por vecinos de un determinado territorio, no profesionales del teatro, que a través de esta expresión artística buscan traer el pasado al presente. La obra teatral se construye a través de testimonios, anécdotas, experiencias de los propios vecinos, y eventualmente se utilizan documentos como archivos, fotos o libros. La estrategia de construcción de la pieza comienza con el armado de fotos (una imagen congelada que muestra una situación) e improvisaciones, que luego se transformarán en escenas de la obra. Todo ese material es procesado y revisado por los directores de los grupos, quienes dan forma de guión al texto y pulen las técnicas actorales de los vecinos.

Un elemento importante que distingue al teatro comunitario de otras prácticas teatrales, está en la heterogeneidad de edades que lo componen. Al ser una actividad de libre acceso, cualquiera puede participar, sin restricción de ningún tipo (edad, género, profesión, clase social, ideología política, etc.). Dentro de los grupos se da un proceso de convivencia que involucra un aprendizaje continuo, no sólo del lenguaje teatral en sí, sino también de diálogo y negociación con los demás. El hecho de que sea abierta la convocatoria, puede generar puntos de vista encontrados en relación con cómo ver el pasado (Jelin, 2002), y confrontaciones en el modo de cómo traerlo al presente.

El teatro comunitario se autoproclama como horizontal, opuesto a las prácticas jerárquicas y autoritarias, y propone una forma de organización en donde todos tengan voz y voto, y recuperen la *capacidad decisional* perdida. El sujeto se transforma así en un *sujeto político* (Proaño Gómez, 2010), recupera la voz para opinar sobre lo que fue su pasado, y cómo debe ser su presente. Este teatro tiene como objetivo mirar hacia el pasado pero construyendo una visión crítica de lo que fue, evitando la *nostalgia* misma de “todo pasado fue mejor”, para poder pensar el presente desde los errores cometidos; haciendo una *memoria ejemplar* (Todorov, 2000).

Casos a tomar

Un debate que se está dando actualmente entre los investigadores de teatro comunitario, tiene que ver con identificar aquellos rasgos que hacen al común de la práctica. Un aumento importante en la cantidad de grupos durante los últimos diez años (hoy son más de cuarenta en todo el país), estableció la discusión en torno a qué elementos unen a estos grupos, siendo que cada uno de ellos se distingue en cantidad de miembros, territorio geográfico en donde se encuentra, historia particular, clases sociales diversas, etcétera.

Particularmente se convirtió en una cuestión primordial poder entender cómo se desarrollaban estos grupos en territorios distintos a los de las grandes ciudades, como por ejemplo pequeños pueblos de la provincia de Buenos Aires. Las problemáticas que los atraviesan, las costumbres de la comunidad, los valores, entre otros elementos, difieren con relación a grupos del conurbano bonaerense, o de ciudades como La Plata o Mendoza. A pesar de que todos ellos siguen siendo argentinos, cada uno retoma ciertos rasgos de la *argentinidad*, en relación con los intereses de su región.

Las discusiones señaladas anteriormente devienen en la elección de dos casos específicos para el análisis en este trabajo. Ellos son: el Grupo de Teatro Popular de Sansinena, y el Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia.

Grupo de Teatro Comunitario de Sansinena

Sansinena es un pueblo rural del Partido de Rivadavia, ubicado en el noroeste de la provincia de Buenos Aires. En la actualidad tiene aproximadamente 350 habitantes, y se dedica mayormente a la cosecha y venta de productos agrícolas y ganaderos. Es un pueblo que hace pocos años empezó a contar con escuela secundaria, por lo que las generaciones anteriores debían trasladarse a pueblos más grandes para terminar la educación secundaria. Los caminos son de tierra, y recién este año instalaron los sistemas de agua potable. Un gran porcentaje de los habitantes que residen hoy en Sansinena son de edad avanzada, ya que los jóvenes emigraron en busca de oportunidades laborales.

El grupo de teatro popular de Sansinena cuenta con aproximadamente setenta personas, que trabajan desde el año 2006 bajo la dirección de María Emilia de la Iglesia, una sansinense que estudió comunicación social y actuación en La Plata, y que decidió volver al pueblo. Un punto interesante a tener en cuenta es que María Emilia es hija de Osvaldo de la Iglesia, quien años antes había impulsado el teatro vocacional en el pueblo. Falleció cuando Emilia tenía once años, y junto con él, desapareció el teatro en Sansinena. Diecisiete años después, su hija retoma la semilla del padre y vuelve a sembrar el arte en esas tierras. Luego de representar adaptaciones de algunas obras consagradas como *Los árboles mueren de pie*, o *La Zapatera Prodigiosa*, deciden comenzar a contar la historia de su propio pueblo, y así nace "Por los caminos de mi pueblo".

Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia

Hace un año y medio los habitantes del partido de Rivadavia comenzaron a pensar en una "locura", como lo llaman ellos: hacer una obra de teatro comunitario de todo el partido. Estarían incluidos los pueblos de: Sansinena, Fortín Olavarría, Roosevelt, América, San Mauricio y González Moreno. Finalmente, luego de muchos meses de trabajo colectivo (que incluyó reuniones, viajes de María Emilia a los pueblos para formar los grupos, ensayos generales), la obra se estrenó el 2 de octubre de 2010. Pero no se estrenó en cualquier lugar, sino en San Mauricio, uno de los pueblos del partido que actualmente está abandonado, y donde viven hoy sólo 15 personas.

La organización de la obra fue de una magnitud inédita, pero no se detallarán aquí sus avatares. Es importante destacar que la obra de teatro era itinerante (recorría todo el pueblo), los vecinos que la conformaban (de los seis pueblos), ascendían al número de 200. Se necesitó establecer toda la infraestructura necesaria de sonido y luces (el pueblo no tiene ninguna estructura de servicios), y hasta fue imperioso hacer un cordón de contención entre policías y bomberos para encauzar a las 5.000 personas que conformaron el público (1).

La presentación de los grupos resulta fundamental para poder comenzar con el análisis de los procesos de transmisión de memoria. Dentro de cada uno de los grupos –Sansinena desde su particularidad y Rivadavia desde su inmensidad– se dan procesos de memoria complejos y diversos. Al interior de estos procesos, la transmisión juega un papel central en el momento de la construcción de las obras.

Historia y memoria

En la práctica del teatro comunitario la historia y la memoria cumplen roles fundamentales y dialogan permanentemente. La revisión histórica es un ejercicio necesario para reconstruir los hechos que marcaron determinado territorio; el abastecimiento de documentación, así como también el insumo que brindan los testimonios orales, se convierten en materia prima para la construcción teatral. Asimismo, la memoria es la bandera a levantar, el entrenamiento y la acción que empina la esencia de este teatro; a ella se recurre permanentemente, pero no sólo para recordar, sino también para transformar (Jelin, 2004).

De esta forma, tal como afirma Enzo Traverso, es necesario poner a la memoria y a la historia en interacción, y más allá de que el autor esté pensando esta relación en función de hechos traumáticos del pasado, en cualquier tipo de práctica cultural que tenga como objetivo traer el pasado al presente, es necesario plantear una mirada crítica que no convierta a ese hecho en un *producto de consumo*, fetichizado. El riesgo de la ritualización e institucionalización de la memoria está siempre presente.

Ricoeur (1991) señala que entre la historia y la memoria existe una relación de retroalimentación. La historia se relacionaría así con la memoria bajo tres modalidades: una documental –que aporta elementos para la construcción de una memoria–, una explicativa –que ofrece explicaciones narrativas del pasado– y otra crítica –que somete a la crítica al discurso de la memoria– (Lorenz, 2006).

El teatro como espacio de transmisión de la memoria

La construcción de la obra teatral

Este es el momento de transmisión por excelencia, en donde diversas generaciones comparten un mismo espacio de debate en torno al pasado. ¿Qué tipo de transmisión se da en el teatro comunitario? En un primer momento es necesario destacar que esta práctica conforma espacios de constitución de *identidad colectiva*, en la medida en que un grupo de personas comparte ciertas ideas, creencias y proyectos; se genera un fuerte sentimiento de *pertenencia* a ese grupo, sostenido por la convivencia y la aprehensión de las reglas particulares que la rigen. Al ser el componente identitario tan fuerte en este teatro, atravesado por la pregunta del

“quiénes somos”, la vuelta al pasado se convierte en el paso necesario para la pregunta sobre el futuro. De esta forma se transmite una tradición, una historia, por medio de la construcción de un relato cuyo valor de acto simbólico no se reduce a crear una pertenencia (Hassoun, 1996). Tal como afirma dicho autor, es frente a la luz de lo antiguo que podemos reconocer y afrontar algo nuevo, generar discontinuidades, teniendo en cuenta que existe siempre un nexo con lo anterior, una familiaridad.

En el momento de la construcción de la obra de teatro por medio de un proceso de creación colectiva se ponen en común opiniones, recuerdos, anécdotas, fotos, libros, entre otros; por medio del debate y la discusión, se abre un camino de negociaciones en torno al pasado. ¿Cuáles son los hechos que merecen estar en la obra? ¿Cómo se hace ese recorte? ¿Qué cosas quedan afuera? Todas estas preguntas van moldeando la selección de acontecimientos que dan forma a las escenas. Pero este proceso no es lineal ni armónico, implica conflictos que se imbrican en una dinámica de avances y retrocesos permanentes: es por eso que la obra *nunca está terminada*. Continúan las improvisaciones, los ensayos, las ideas que van surgiendo sobre la marcha son puestas en común y luego incorporadas.

Grupo de Teatro Popular de Sansinena y Grupo de Teatro comunitario de Rivadavia

Los procesos de trasmisión de la memoria que se dan dentro del teatro comunitario son múltiples. No están abocados sólo a aquellos que se realizan hacia el interior de los grupos (entre los vecinos de diversas edades), sino también hacia la comunidad (los espectadores) e incluso entre los diversos grupos se dan procesos de trasmisión de conocimiento. Al existir tal complejidad, aquí se abordarán solamente los procesos que se dan dentro de los grupos, específicamente entre los vecinos, al momento de construir la obra.

Dentro del proceso de selección que se realiza de los hechos que “merecen ser recordados” juega un papel primordial el corpus de valores y creencias que posea esa comunidad (Yerushalmi, 1989). En la obra *Por los caminos de mi pueblo*, del Grupo de Teatro popular de Sansinena, se retratan hechos como la subasta de tierras que dio origen al pueblo, se representan los problemas de infraestructura como la falta de caminos asfaltados, la llegada de los inmigrantes, el ferrocarril y su desaparición, la idiosincrasia del pueblo, momentos familiares como el cumpleaños de la abuela, se recuerdan personajes emblemáticos, y las inundaciones del año 2001, que es reconocido por los sansinenses como el *momento más duro que tuvo que pasar el pueblo*. En aquella oportunidad se desbordó el Río V, y el pueblo quedó totalmente aislado, teniendo que trasladarse personas mayores y niños a América (un pueblo cercano que es cabecera del Partido). Muchos quedaron en Sansinena “resistiendo” ante la llegada del agua, por eso para muchos los vecinos fueron los que salvaron al pueblo, evitando que se convierta en un reservorio de agua “como querían las autoridades”.

Puede ser interesante traer aquí la idea de Durkheim en relación con la existencia de una *conciencia colectiva* compartida por un grupo de personas de determinado territorio, para observar cómo esta conciencia adquiere relevancia en el momento en que se atraviesan episodios traumáticos. Cuando el impacto de un acontecimiento particular en la conciencia colectiva de una comunidad es mayúsculo –como sucedió con las inundaciones– la comunidad

quedará impregnada de esa remembranza y su evocación se convierte en un *deber de memoria* (Bergalli & Beiras, 2010). Sin embargo, a pesar de la intensidad con la cual este hecho es recordado, ello no implica necesariamente que se genere una mirada cuestionadora a ese pasado, y muchas veces sólo reproduce el pasado de manera estanca, como una foto sacada hace tiempo sin lazo con el presente.

¿Qué versión de este acontecimiento se trajo al presente? La representación teatral *repite* el momento en el que los vecinos corrían trayendo y llevando bolsas de arena para contener la crecida del agua; los chicos de la escuela arriba del carro van cantando sobre la esperanza que nunca se pierde, si todo el Partido se une contra el agua. La imagen teatral recrea ese momento, que fue el más doloroso para el pueblo, reproduce los hechos tal cual fueron. La identificación que genera en el público es total, los espectadores lloran y mueven sus cabezas en señal de congoja. Las inundaciones se convirtieron, sin lugar a dudas, en un acontecimiento crucial en la historia de esta comunidad, y pasaron a ocupar un lugar preponderante en la conciencia colectiva del pueblo. Su representación fue ineludible, porque generó un quiebre en la narración histórica y se transformó en elemento fuerte del mapa identitario del pueblo.

En el caso del Grupo de teatro comunitario de Rivadavia, no todo el pasado recordado de forma lineal; la visión que aparece representada en la obra va mutando en relación con la temática, y con la situación presente que se esté viviendo en relación con ese tema. En un primer momento, las personas mayores –al ser interpeladas para participar en este proyecto– propusieron que se represente un pasado armónico (“todo pasado fue mejor”), en donde todo era acuerdo, no existían los conflictos en las relaciones sociales. Las dificultades que proponían tenían que ver con factores externos, de la naturaleza, como sequías, plagas de langostas o nevadas. Luego se fue complejizando la mirada, para que la historia a contar no sea condescendiente con el propio pasado, sino que se lo piense en sentido crítico, reconociendo virtudes y defectos.

En el caso del teatro comunitario, el modo en el que se realiza la trasmisión de la memoria entre las generaciones da cuenta de las representaciones e imaginarios que los vecinos portan en torno al pasado. El pueblo de Sansinena, al igual que los pueblos del partido de Rivadavia, son pequeños y con escaso número de habitantes: el más grande es América, con 12.000 habitantes, y el más pequeño es San Mauricio, que cuenta con 15 pobladores. Dentro de estas comunidades los lazos familiares son innumerables, por lo que es difícil encontrar una persona que no mantenga algún grado de parentesco con alguien del pueblo. Este factor de *familiaridad* tiene varias consecuencias: por un lado, las actividades culturales (que también son escasas en la mayoría de los pueblos) se transmiten por medio del boca a boca, por lo que difícilmente se desconozca su existencia dentro del pueblo. La llegada de los vecinos al grupo de teatro se realiza mediante estos lazos familiares; en algunos casos es a través de la invitación directa, en otros se pasa de espectador a actor, traspaso que es producto del impacto que genera ver representada en el escenario la *propia historia*.

Otra consecuencia que provoca la escasez de habitantes es que muchas veces los relatos que se quieren contar involucran a personajes del pueblo cuyos descendientes aún

están vivos. Así ocurrió en la obra del Partido, en donde se querían representar disputas políticas y decisiones fraudulentas encarnadas en la figura de un hombre cuyos descendientes mantenían estrechos lazos con algunos vecinos de la comunidad en la actualidad. De esta manera no sólo existieron enfrentamientos entre los vecinos por mantener esa visión crítica a pesar de lo que “digan sus parientes”, sino que además se filtraban intereses económicos actuales. El conflicto llegó a tal punto que un grupo de vecinos entabló diálogo con el Intendente del Partido, con el fin de que por su intermedio se disuada al grupo de quitar esa escena de la obra. Finalmente la escena se incluyó, lo que causó que otro grupo de vecinos fuera a pedirle “disculpas anticipadas” a los parientes del personaje en cuestión. Estas disputas se dan al interior de los grupos e incluyen en el debate a todos los miembros, sin distinción de edades. Cuando Hassoun (1996) distingue entre tradición y trasmisión, está diferenciando dos caminos bien distintos de recordar: uno que produce mártires, y otro que busca, por medio de la trasmisión, aportar a las generaciones futuras aquello que los ayude a adquirir un compromiso en relación con su historia.

Una vecina de González Moreno comentaba que “te relacionás con chicos de todas las edades, y se hablan todos los temas entre todos, no es como antes que porque *estaba el nene* no se dice tal cosa o tal otra (...) parecemos todos de la misma edad” (2). La convivencia propia del teatro comunitario, que incluye ensayos, reuniones, debates, viajes, impone la reflexión sobre ciertas cuestiones que de otra manera parecen ser evitadas o pasar inadvertidas, como por ejemplo la distancia generacional. El hecho de que los adultos tomen parte en un proceso en donde tienen el mismo derecho a opinar y votar que cualquier adolescente implica un aprendizaje de tolerancia y acercamiento generacional que difícilmente se dé en otros ámbitos. Se ponen de relieve prejuicios desde los adultos y desde los jóvenes hacia sus pares. También se cuestionan las nociones de “experiencia” estandarizadas, en donde *aquel que trabajó o tiene más años sabe más*. Nuevos procesos de sociabilidad habilitan canales de comunicación alternativos con respecto a los normalmente utilizados. En este proceso tiene mucha incidencia el aspecto *lúdico*, ya que se utilizan las herramientas del juego como estrategia de unión e integración entre los vecinos, al igual que la música y las rondas de opinión. Estos juegos generan a veces una “adultización de los jóvenes” y una “infantilización de los adultos”.

El grito del silencio

Los silencios, las omisiones, lo que *no se trasmite*, habla mucho de aquello que no tiene nombre. ¿Qué cosas no se dicen? ¿Por qué? Todos los relatos dejan algo afuera, ya que la memoria completa es imposible, al igual que la transmisión completa (Guelerman, 2001). Cuando hay una pérdida del relato se derrumba la dialéctica entre la memoria y el olvido (Hassoun, 1996), y muchos de los hechos silenciados se vuelven fantasmas y pueden convertirse en temas tabú.

En el caso de la obra de teatro del grupo de Sansinena, se puede observar en la elección de las temáticas que trata *Por los caminos de mi pueblo*, que los hechos relevantes para este grupo están centrados en su historia regional. Las problemáticas son aquellas que

atravesaron históricamente al pueblo, y que son consideradas por los vecinos como las cuestiones nodales que constituyen su identidad. Ahora bien, si se pone el foco en los acontecimientos *que no fueron contados*, también pueden analizarse ciertas dinámicas de funcionamiento de la comunidad, que quedan evidenciadas en la práctica teatral, a través de lo *no dicho*.

Este apartado se centrará fundamentalmente en intentar explicar por qué la temática de la última dictadura militar, que forma parte de la historia reciente argentina, no es incluida en el producto teatral del Grupo de Teatro Popular de Sansinena. Se analizará de forma particular este punto a los fines específicos del seminario, con el fin de entender cuáles son los imaginarios o las representaciones que tienen los vecinos de este pueblo en relación con estas cuestiones.

Testimonios y reflexiones

Varios son los elementos que se tornan visibles cuando se observan algunos de los testimonios de los vecinos del pueblo de Sansinena.

Relación dictadura-información. La visión de la última dictadura militar es presentada por los vecinos como un hecho del cual “no se sabía mucho”, o “sólo se sabía lo que los medios mostraban”. El aislamiento geográfico del centro provincial no parece ser el único motivo por el cual los sansinenses no se *sintieron parte* de las atrocidades cometidas en ese período. El papel de los medios de comunicación en los años del Proceso ha sido vastamente estudiado; los ocultamientos, las manipulaciones de la información y las negociaciones que se llevaron a cabo con el fin de beneficiar los intereses de los sectores poderosos hoy son de conocimiento público. Sin embargo, fue recién en los años posteriores al fin de la dictadura que muchas de estas estrategias salieron a la luz, y muchos años después que comenzaron a ser material de estudio sistemático por parte de académicos e investigadores. Esta situación de desconocimiento/desinformación es hoy reconocida por algunos de los vecinos de Sansinena.

Al ser muy pequeño era como que no nos pasó a nosotros. No hubo chicos desaparecidos como en otros pueblos (...) no tocó directamente a la familia de Sansinena. Se sufrió al nivel nacional porque fue un desastre. Si bien la información era como que ellos hacían ver que los militares estaban reprimiendo por el bien de la Nación, y uno no estaba tan informado, entonces ahora sé más verdades que antes. Si hubiera estado más informada hubiera sufrido más. Circulaba el “algo habrán hecho”, igual decíamos que estaba mal, pero no se sufrió mucho en esta zona. No así en Trenque Lauquen que hubo desaparecidos... (Edith Carmen Bello, 62 años, sansinense).

Sin embargo, a la cuestión anterior se le suma otra que puede arrojar luz en torno a las causas de por qué una comunidad que vivía a 550 km de la Ciudad de Buenos Aires *no sintió que la dictadura les haya pasado a ellos*. En primer lugar, el hecho de que ninguno de los habitantes del pueblo haya sido víctima de secuestros o desapariciones es un punto a

destacar. De alguna manera, lo que señala esta separación entre el “ellos” y el “nosotros” es un antagonismo que subyace en el discurso de la mayoría de los habitantes: pueblo/ciudad. Estos términos diferenciados marcan imaginarios, en el sentido de que construyen una determinada forma de percepción de la realidad, generando un sentido de *seguridad y protección* vinculado a la tranquilidad y la familiaridad del pueblo, y un sentido de *peligrosidad y adversidad*, como características atribuidas a la ciudad. De esta forma se produce un desligamiento entre la historia nacional y la regional, una ruptura en la percepción de la historia, que separa lo *que les pasó a ellos en la ciudad con nuestra historia como pueblo*, como si los procesos sociales circularan escindidos unos de otros.

Yo no estaba en esa época acá, yo lo noté más cuando estudiaba en Lincoln, que había que cuidarse mucho, te pedían documento en cualquier lugar, o salías a bailar y de repente entraban a pedirte documento. Pero acá no recuerdo que haya pasado nada. Como comentarse sí, que ocurría en Buenos Aires, con todo este tipo de secuestro y extorsiones, y que se mataba y desaparecía gente, y los hijos de desaparecidos que es lo mismo que se comenta ahora... pero era como algo que no nos tocaba. Ocurría en Buenos Aires, acá no... (María Delia Chichita Albín, 54 años, habitante de Sansinena).

La verdad yo en la dictadura, en el 76 tenía 13 años, hasta el 83, nunca sentimos nada. Nunca escuché a nadie decir estamos molestos con esto. Nunca escuché a nadie ponerse en la piel de esa gente que perdía hijos, nietos. Porque no lo sabíamos, no nos llegaban. Pero creo que el común de la gente no sabía qué pasaba. De hecho no hay que olvidarse que en el 82 salimos todos a la calle chochos porque habíamos recuperado Malvinas, y yo creo que fue un error imperdonable de la sociedad argentina. Pero nos dimos cuenta después (...) Son errores que la historia te los hace pagar. Pero en eso yo no voy a sentir culpa, yo no sabía, te empezás a enterar después. Y lamentablemente después de tantos años de democracia vos tenés que escuchar: “y, vivíamos más tranquilos” (...) Y está mal decir esas cosas, porque estábamos viviendo dictadura y faltaron 30.000 tipos (Arsenio Adrián Ghiorzi, 47 años, habitante de Sansinena).

Según testimonios de sus habitantes, la comunidad de Sansinena reconoce un “despertar” de los últimos años en relación con la memoria del pasado reciente. Parecería ser un discurso que lentamente se traspasa del ámbito privado al público, siguiendo un proceso de re-descubrimiento y reflexión que de alguna manera se está viviendo más ampliamente a nivel país. Como señala Jelin (2002), los momentos de habilitación en relación con la memoria dependen en buen grado de coyunturas específicas de apertura política. En el caso de los pueblos, los debates que se dan sobre las temáticas específicas referidas a la última dictadura parecen llegar *con retraso*, al igual que muchos otros procesos sociales.

El teatro comunitario es un espacio que habilita estos debates, pero su construcción de carácter colectivo, establece que los contenidos a discutir tengan que ver particularmente con

las problemáticas que los vecinos sienten que les dan identidad como comunidad. En esta selección, entonces, las omisiones tienen un gran peso a la hora de examinar qué *versión* del pasado se quiere representar. El hecho de que la última dictadura militar no tenga su espacio en ninguna de las escenas de la obra es significativo, en la medida en que refleja cómo las problemáticas que atraviesan al pueblo están muchas veces desligadas de los debates que se dan en las ciudades. El tono conservador del discurso que prima en los habitantes del pueblo, sumado a una estructura de poder político jerarquizado y personalizado en la figura del Intendente, hacen que el funcionamiento de las instituciones tenga una dinámica consecuente con estas lógicas. A su vez, se ven sobredimensionadas las virtudes *morales* de los habitantes del pueblo, que construyen un imaginario del *pueblo ideal* donde vivir, seguro y tranquilo.

Las obras de teatro vienen a generar un doble proceso: una ruptura en ciertos discursos, que ponen en cuestión estructuras del sentido común a través de la reflexión en torno a hechos históricos considerados “indiscutibles” o “tabú”. Son las nuevas interpretaciones las portan diferentes perspectivas desde donde analizar sucesos pasados, y su implicancia en el presente. Así, se reproducen estas mismas estructuras, *omitiendo* aquello que nunca formó parte de la historia, como fue la última dictadura.

Consideraciones finales

Transmisión: negociación, edades y silencio

Como se ha expuesto a lo largo del trabajo, los mecanismos que activa el teatro comunitario en relación con la memoria son múltiples, complejos y contradictorios. Son reflejo del heterogéneo entramado que le da forma a los procesos de memoria, el que incluye negociaciones, tensiones y experiencias vividas que constituyen a su vez un mapa identitario de esa comunidad.

La transmisión de conocimiento es permanente en el cotidiano de las relaciones sociales y las prácticas culturales; lo que se da específicamente en el teatro comunitario es una *intención específica* de transmitir ese pasado. Para ello, las prácticas que componen al quehacer propio de este teatro interpelan en todas sus fases el ejercicio continuo de repensar la historia. Desde la puesta en común de experiencias para armar la historia, hasta las improvisaciones y los ensayos, estas acciones portan un grado de reflexión y debate colectivo que tiene a la transmisión como principal protagonista. El hecho de que las obras tengan como temática acontecimientos relevantes de la historia del lugar, convierte a ese producto artístico en material histórico y pedagógico. El intercambio es permanente y hasta el momento de la puesta en escena la obra es susceptible de modificaciones.

Otra de las instancias en las cuales se manifiesta una transmisión de la memoria es en la utilización del espacio. Las obras de teatro comunitario se han caracterizado –en muchos de los casos– por reapropiarse de lugares abandonados, símbolos de tristeza y decadencia. La estación de tren como la del ferrocarril Oeste de Sansinena (que dejó de utilizarse en los 90), la de González Moreno, y muchos otros lugares considerados improductivos, fueron tomados por los grupos de teatro comunitario. En el caso de Sansinena, la estación de tren fue antaño lugar de reunión de los domingos, donde jóvenes, adultos y niños se juntaban para ver pasar

el tren que traía mercadería de Capital Federal. Era vuelta obligada del fin de semana la convocatoria en las vías, para luego tomar un café en el club con los amigos; este era uno de los pocos atractivos con que contaban los jóvenes en el pueblo. Hoy, la estación fue retomada por el grupo de teatro no sólo para ensayar, sino que además se recuperaron las habitaciones en donde se estableció el museo del pueblo, con la proyección de que las demás salas puedan servir para otras actividades teatrales (esta gestión está en negociación actualmente).

En el caso de la obra de San Mauricio, la reapropiación del espacio adquiere una mayor dimensión, ya que lo que se *revivió* con el teatro fue un pueblo entero, que estaba abandonado y en ruinas. Después de muchos años San Mauricio volvió a verse en el mapa como aquel pueblo *que no fue*, destinado a ser cabecera del Partido, y en donde los grandes bailes convocaban a miles de vecinos de lugares aledaños. En ambos casos, el teatro generó un proceso de *resignificación* de estos lugares por medio de una re-utilización y la construcción de nuevos sentidos. Estos nuevos sentidos, además, están guiados por una renovada concepción de la historia, que adquiere así dimensiones alternativas para las generaciones que nacieron con esos lugares ya estigmatizados como *lugares muertos*. Se convierten en lo que Nora (1998) llama *lugares de memoria*, porque allí es posible ver cómo el pasado se cristalizó en el presente, y encontrar huellas de las disputas que surgieron para la emergencia de ese lugar.

Hay un elemento importante para destacar en ambos casos: el rol de la directora de los grupos. María Emilia de la Iglesia es considerada la *cabeza* de todo este movimiento social que ha generado el teatro en el Partido de Rivadavia. Es interesante una anotación al respecto, que tiene que ver con la figura que representó su padre (Osvaldo de la Iglesia) en el pueblo de Sansinena. Diecisiete años antes de que María Emilia comience su labor de *emprendedora de la memoria* (Jelin, 2002) en su pueblo natal, su padre había sido el precursor de un grupo de teatro vocacional que agrupó a varios vecinos del lugar. Osvaldo de la Iglesia fue un *precursor cultural* en el pueblo, que articulaba actividades creativas en una comunidad de escasos habitantes, generando un interesante proyecto artístico. Con su fallecimiento a mediados de los años 90, el teatro desapareció en el pueblo; pero la semilla estaba sembrada, y fue cosechada diez años después por su hija, quien retomó la actividad teatral esta vez convertida en construcción colectiva de un Partido entero de la provincia de Buenos Aires. Un ejemplo de transmisión de memoria con características particulares que incluye un fuerte componente familiar, y que sería recordado por todos los habitantes del pueblo como la *huella* marcada en la memoria, desde la cual poder pensar el presente.

El carácter *abierto* característico de las obras comunitarias, tiene a su vez la condición de traer al presente situaciones conflictivas que son materia de debate en la actualidad. La obra que se llevó a cabo en San Mauricio es ejemplo de ello: el debate sobre el pasado tuvo su implicancia en este tiempo, generando posiciones encontradas en torno a la misma cuestión. La desmitificación de personajes considerados *sagrados* a través de la humanización en la representación también provocó rupturas en torno a *cómo se quiere recordar hoy*.

El teatro funciona muchas veces como testimonio –al igual que muchas expresiones culturales– de visiones de mundo e imaginarios de una comunidad determinada. En el caso de

los grupos analizados, estas cosmovisiones adquieren un tono mucho más radical por tratarse de pueblos pequeños; allí hay una fuerte tendencia a la *conservación* de ese pasado supuestamente armónico y lleno de nostalgia, en donde los valores eran otros, los chicos jóvenes eran “más respetuosos y menos apresurados”. Por eso la obra de San Mauricio, en su escena final, representa un diálogo cantado entre un grupo de jóvenes y un conjunto de personas mayores. El diálogo cantado –por los jóvenes con ritmo de murga, y los mayores con ritmo de payada– dice así:

Payador: -La juventud está perdida. No les importa el futuro, buscan hacerse los duros, y no ven que en esta vida, no queda otra salida más que ponerse a estudiar. Hoy yo te quiero dejar este valioso consejo, el diablo sabe por diablo, pero más sabe por viejo...

Murga de jóvenes: -Los oídos nos retumban cuando nos dicen que no hay salida, que la juventud está loca, que no hace nada, que está perdida. Es tradición de este pueblo solo sentarse a criticar, pero nuestra edad no es fácil y aquí venimos a dialogar... (Fragmento de la canción de la última escena de la obra del Centenario de Rivadavia).

El diálogo que se representa en la última escena de la obra deja entonces abierta la cuestión del futuro, y pone en duda la concepción extendida en muchos de los vecinos de estos pueblos en torno a la juventud. Del mismo modo el hecho de compartir espacios de creación, jóvenes, niños y adultos, inaugura un modo de convivencia en el cual –sin ignorar los conflictos propios de la dinámica grupal– unos aprenden de los otros y se derrumban prejuicios intergeneracionales.

La transmisión, como proceso multitemporal, denso y cargado de múltiples dimensiones, implica la intervención de sujetos e instituciones que imprimen sus propias huellas y mandatos (Dussel, 2001). La clave de una transmisión bien lograda, en términos de Hassoun (1996), está en que aquel que la reciba, encuentre allí un espacio de libertad y pueda *reencontrarse con el pasado* desde su propio mundo de significaciones. Es decir, que es necesario tener en cuenta el presente para que la transmisión pueda construir subjetividades, desde un lugar que habilite la constitución de la identidad. Teniendo esta idea como base, es importante señalar la importancia que adquiere en este proceso el manejo de la *historia oral* como insumo básico en la construcción de las obras. Sin saberlo, los vecinos están oficiando de *historiadores* que apelan al relato de sus pares para reconstruir una trama histórica; muchos de ellos admiten haber comenzado a investigar sobre acontecimientos de la historia de su pueblo, a raíz del interés que despertó el teatro. Por eso si hablamos de subjetividades, tanto la memoria como el testimonio oral constituyen vertientes interesantes para una historiografía que toma la subjetividad como objeto de estudio (Portelli en Franco y Levin, 2007).

Es también en los silencios en donde la transmisión adquiere relevancia; las omisiones construyen un relato que está acallado por su ausencia. Tal como se aclaró en el trabajo, la memoria nunca es completa, tal es el motivo por el cual la selección de los acontecimientos a representar está estrechamente ligado a los hechos que le dan identidad a esa comunidad. La

obra de teatro se convierte así en un material que conjuga pasado y presente en un mismo momento; protagonistas, guionistas y testigos; experiencias, imaginarios y testimonios orales. La transmisión, presencia constante en el proceso, es también acción desmitificadora.

Notas

(1) Para conocer más sobre la experiencia de la obra del partido de Rivadavia. (<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/clarisa-fernandez.-cuando-la-historia-se-hace-tierra-en-teatro-comunitario-en-san-mauricio>).

(2) Testimonio de Nilda Scott (51 años), habitante de González Moreno, partido de Rivadavia.

Bibliografía

BERGALLI, Roberto & Iñaki Rivera, Beiras. (2010). *Memoria colectiva como deber social*. Barcelona: Anthropos.

CARRETERO, M. (2007). "Historia y patria en el calendario". En Carretero, M. *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en un mundo global* (pp. 211-279). Buenos Aires: Paidós.

DUSSEL, Inés (2001). "La transmisión de la historia reciente". En Guelerman, S. (comp.) *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio* (pp. 65-95). Buenos Aires: Norma.

FRANCO, Marina & Levín, Florencia (2007). "El pasado reciente en clave historiográfica". En Franco, M. & Levín, F. (comps.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 31-65). Buenos Aires: Paidós.

GUELERMAN, Sergio (2001). Escuela, juventud y genocidio. Una interpelación posible. En Guelerman, Sergio (comp.) *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio* (pp. 35-64). Buenos Aires: Editorial Norma.

HASSOUN, Jaques (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor (selección)

JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno (caps. 2 y 7).

JELIN, Elizabeth & Lorenz, Federico (2004). "Educación y memoria: entre el pasado, el deber y la posibilidad" (pp. 1 a 9) En Jelin, E. & Lorenz, F (comps.) *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

KAUFMAN, Carolina (2007). *El fuego, el agua y la Historia. La dictadura en los escenarios educativos: memorias y desmemorias*. Buenos Aires: Libros del Zorzal (caps. 1 y 2).

LORENZ, Federico (2006). "El pasado reciente en la Argentina: las difíciles relaciones entre transmisión, educación y memoria". En Carretero, M.; Rosa, A. & González, M. F., *Enseñanza*

NORA, Pierre (1992): "Entre memoria e historia. La problemática de los lugares", en *Lieux de Mémoire*, Montevideo: Trilce, 2008 pp. 19-39.

PROAÑO-GÓMEZ, Lola (2010). "El desplazamiento de la política: teatro comunitario argentino". *Revista Afuera*.

TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Editorial Paidós - Asterisco, pp. 11-59.

TRAVERSO, Enzo (2007). "Historia y memoria. Notas sobre un debate". En Franco, M. & Levín, F. (comps.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67-96). Buenos Aires: Paidós.

YERUSHALMI, Y. (1989). *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión.