

COVELLI MEEK, GIOVANNI; RUSSO, GIADA ANDREINA
EL ÁGORAS COMO ESPACIO DE RECONSTRUCCIÓN DEL TEJIDO SOCIAL
PARA LA PAZ: EL CASO DEL TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO
Pensamiento palabra y obra, núm. 22, 2019, Julio-Diciembre, pp. 8-21
Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614164653002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

EL ÁGORA COMO ESPACIO DE RECONSTRUCCIÓN DEL TEJIDO SOCIAL PARA LA PAZ: EL CASO DEL TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO





(pensamiento)

(pensamiento), (palabra)... Y obra

GIOVANNI COVELLI MEEK
GIADA ANDREINA RUSSO



Resumen

Este artículo de reflexión derivado de investigación aborda, en su primera parte, los orígenes y perspectivas del teatro comunitario, un fenómeno que se evidencia al radicarse en Argentina una época de más de cuarenta años de violencia, con todas las problemáticas políticas, sociales y económicas que traen consigo las manifestaciones del conflicto. En esta realidad se instaura el teatro comunitario, partiendo de la idea del teatro como un lugar de reconocimiento, de redefinición de la experiencia real y reconstrucción de una nueva identidad colectiva, al proponer una comunicación fundada en la relación entre la memoria y el cuerpo.

Posteriormente, entendiendo la participación ciudadana como una apuesta política desde y para la población, y luego de un paneo sobre el contexto del conflicto armado en Colombia, se propone la reapropiación del espacio desde el concepto del *ágora*, por medio de la libre manifestación simbólica de expresiones artísticas por parte de la comunidad con el fin de hacer partícipe a los colombianos de la generación de nuevos discursos y acciones construidos en colectivo, que determinen la reconstrucción de un tejido social para la paz, dándole una nueva significación a la historia por medio del lenguaje artístico, que constituya acciones del presente para el futuro.

Palabras clave: desarrollo comunitario; artes escénicas; violencia política en el arte; memoria social; América Latina

The Agora Intended as a Space to Restore the Social Fabric for Peace: Argentinian Community Theatre Case

Abstract

This article of reflection derived from research, in the first part, addresses the origins and perspectives of the community theater, a phenomenon that is evidenced when settling in Argentina more than 40 years later of violence, where all the political, social and economic problems that the conflict brings, the repercussions of uprooting remain in the community. In that context, community theatre is established, starting from the idea of theatre as a place of recognition, for redefining the real experience and reconstructing a new collective identity, by proposing a communication, based on the relationship between memory and body. Later, understanding citizen involvement as a political bet from and for the population, and after a resume about the context of the conflict in Colombia, the appropriation of the space is proposed from the concept of the agora, through the free symbolic manifestation of artistic expressions by the community, in order to make Colombians participate in a generation of new discourses and actions built collectively, which determine the reconstruction of a social fabric for peace, giving a new significance to history through artistic language, that constitutes actions of the present for the future.

Keywords: Community development; performing arts; political violence in art; social memory; Latin America

A ágora como espaço para a reconstrução do tecido social para a paz: o caso do teatro comunitário argentino

Resumo

Este artigo de reflexão derivado da pesquisa, aborda na primeira parte, as origens e as perspectivas do teatro comunitário, fenômeno que se evidencia quando se instala na Argentina um período de mais de 40 anos de violência, com todos os problemas políticos, sociais e econômicos que as manifestações do conflito trazem. Realidade em que se estabelece o teatro comunitário, partindo da ideia do teatro como lugar de reconhecimento, de redefinir a experiência real e reconstruir uma nova identidade coletiva, propondo uma comunicação baseada na relação entre a memória e o corpo.

Posteriormente trata o fenômeno de participação cidadã identificado como aposta política da e para a comunidade, portanto, após uma panorâmica sobre o contexto do conflito armado na Colômbia, é proposto a reapropriação do espaço a partir do conceito da ágora, por meio da livre manifestação simbólica de expressões artísticas pela comunidade. A fim de fazer os colombianos participarem na geração de novos discursos e ações construídos coletivamente, para determinar a reconstrução de um tecido social para a paz, dando um novo significado à história através da linguagem artística, que constitui ações do presente para o futuro.

Palavras chave: Desenvolvimento comunitário; Artes Cênicas; violência política na arte; memória social; América Latina

Introducción

Este texto pretende evidenciar, desde una perspectiva historiográfica, los desarrollos propiciados por la efervescencia del teatro comunitario argentino: una teatralidad que trasciende las barreras propias de la disciplina artística y del hecho escénico para enunciarse como una posibilidad de transformación social. A través del empoderamiento por parte de la población del espacio público, las manifestaciones artísticas se convierten en escenarios posibles para la reconstrucción del tejido social y la construcción de paz, al permitir la generación de nuevos discursos desde y para la comunidad, inherentes a una época de posdictadura.

De tal modo, este ensayo se constituye desde diferentes aristas: la histórica contextual, que da lugar a la referencia de aquellas problemáticas sociales; la política, en relación con la construcción de memoria; la disciplinar del teatro comunitario, entendida como una práctica artística social colectiva; y la sociológica, que propende por la construcción de comunidades y colectividades por medio de diálogos de resistencia que se toman como ejemplo para transponerlos al contexto colombiano.

El siglo XX, cicatrices de la memoria

En Argentina, desde el primer golpe de Estado de 1930, se configura un contexto de inestabilidad política y social que, tras cinco golpes de Estado¹, derivan en el golpe de 1976. Caracterizado por el modelo represivo del terrorismo de Estado que, aunque “reconocía continuidades importantes con las prácticas previas² del Estado argentino, implicó una nueva forma de articulación de estas prácticas y, sobre todo, de su vinculación con las relaciones sociales de poder” (Calveiro, 2011, p. 112). De tal modo, como lo menciona Sandra Raggio:

La inestabilidad institucional, las dinámicas y naturaleza del peculiar sistema político argentino, las dificultades para definir un modelo de desarrollo económico sostenido, superando el movimiento pendular de la economía, y la fuerte beligerancia entre los diferentes grupos sociales por imponer una dirección del proceso en función de sus objetivos e intereses. (2009, p. 1).

En esta realidad se suma la respuesta *subversiva*³ en la que participaban las guerrillas argentinas, por un lado, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP); constituido por grupos de vanguardia liderados por jóvenes y, por el otro, las Organizaciones Armadas Peronistas, compuestas por los agrupamientos guerrilleros de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), los Descamisados y los Montoneros (Calveiro, 2005), organizaciones de base territoriales, sindicales y estudiantiles, que evidenciaron el auge de los enfrentamientos entre la población civil y la masificación de las respuestas militares opresivas.

1 Una sucesión de golpes de Estado, en los que durante 25 años se posicionaron 14 dictadores. Empezando en 1930 con José Félix Uriburu, quien fue sustituido por Agustín Pedro Justo. En 1943, Arturo Rawson, Pedro Pablo Ramírez y Edelmiro Farrell dieron por terminada la Presidencia de Ramón Castillo. Posteriormente en 1955 se da el proceso conocido como la Revolución Libertadora liderada por los generales Eduardo Leonardi y Pedro Eugenio Aramburu con el fin de derrocar a Juan Domingo Perón. En 1962 se produce el cuarto golpe de Estado tras la inconformidad militar por los comicios efectuados en el mismo año, liderado por el general Raúl Poggi. Finalmente, cuatro años después, en 1966 el levantamiento militar liderado por Juan Carlos Onganía, quien derrocó a Arturo Illia y fue denominado *la Revolución argentina*.

2 Calveiro hace referencia al encarcelamiento político, la tortura, las desapariciones, entre otras.

3 Los militares se referían con el término de *subversivo* a todo aquel que fuese en contra de los intereses del Estado. A tal propósito resultan escalofriantes las declaraciones del general Videla: “El hombre es una criatura de Dios, creada a su imagen. Su deber sobre la tierra es crear una familia, piedra angular de la sociedad, y vivir dentro del respeto por el trabajo y por la propiedad del prójimo. Todo individuo que pretenda trastornar esos valores fundamentales es un subversivo, un enemigo potencial de la sociedad y es indispensable impedir que haga daño”.

El Proceso de Reorganización Nacional, como fue autodenominado, representó una operación de “limpieza” a través de la tortura y la eliminación intelectual y física de aquellos opositores; la desaparición forzada. Víctimas que desde este entonces se reconocen con el término de *desaparecido* que fue acuñado por primera vez por el general Videla en 1979, durante una conferencia de prensa en Venezuela en respuesta a la presión ejercida por la comunidad internacional sobre la suerte corrida por las personas detenidas⁴. Es en este momento en que Videla reconoce la existencia de los desaparecidos diciendo: “Si no están, no existen y como no existen no están. Los desaparecidos son eso, desaparecidos; no están ni vivos ni muertos; están desaparecidos”.

El 24 de marzo de 1976 inicia en Argentina la dictadura militar con el triunvirato de Emilio Massera – comandante de la Marina–, Ramón Agosti –comandante de la Aeronáutica– y Rafael Videla –comandante del ejército y presidente por vía de hecho–, quienes conformaron la Junta Militar que comandaba toda la operación.

Con el pretexto de efectuar un proceso de reorganización nacional, la Junta instaura el terrorismo de Estado en la mayor de las escalas posibles, declara el Estado de asedio abrogando los derechos constitucionales, suspende las actividades políticas y de asociación, cierra y secuestra periódicos y sindicatos para obtener cualquier tipo de información sobre los verdaderos o presuntos enemigos del régimen. Institucionalizando en la comunidad las prácticas de tortura, realizadas en el espacio público y, preponderantemente en centros clandestinos de detención y comisarías en los que se encarceló, masacró, asesinó y exterminó ilegalmente a los detenidos.

A pesar de que esta última dictadura militar en Argentina duró hasta 1983, la degradación de la calidad de vida fue empeorando con el paso de los años, tras la llegada del gobierno de Carlos Menem, en 1989, quien introdujo una serie de transformaciones estructurales en la economía argentina hasta llevarla a las más extremas consecuencias del modelo económico del neoliberalismo, política económica con la que se excluyó a importantes sectores de la población del sistema económico y social. A tal propósito Atilio Borón afirma que este periodo se caracterizó por la transformación del Estado en un *Estado depredador*, una forma de Estado que “legaliza el saqueo realizado por los capitalistas [...] y garantiza el respeto de las reglas clásicas que rigen el juego del mercado, la privatización, la dispersión de las clases populares y la manipulación ideológica” (Bidegain, Marianetti, Quain y Cabanchik, 2008, p. 18).

Estas acciones de restauración económica se plantearon desde el terrorismo de Estado, y se acrecentaron a lo largo de los años con el cambio del patrón de acumulación de la producción, al proceso de financiarización de la economía y la apertura comercial, y se profundizaron, en otras medidas, con la ley de convertibilidad en 1991 con la cual se estableció la paridad de cambio entre el peso argentino, ARS, y el dólar estadounidense, USD, llevando al país a una inevitable y devastadora crisis económica. Para el momento, se presentaba una condición tal de desequilibrio que se tomaron medidas como “el congelamiento salarial, la supresión del sistema de control de precios y un incremento del tipo de cambio mediante un cronograma mensual de devaluación” (Raggio, 2009 p. 3), lo que llevó a gran parte de la población a altos márgenes de pobreza.

Esta situación económica repercutió en el aumento de los índices de desempleo –los más altos para la historia del país– que abatieron, en particular, las clases media-baja y a los habitantes más pobres de la sociedad. Esta sumatoria de accionares llevó a la población a la pérdida de identidad al no sentirse representados ni amparados por las instituciones gubernamentales, y generaron en los habitantes un sentimiento de incertidumbre y desesperación, por consiguiente, la pérdida total de la autoestima y del orgullo al afrontar consecuencias tan nefastas para su bienestar.

⁴ Sobre esta temática, se recomienda en particular la lectura de Caraballo, Charlier y Garulli (1996); Dearriba (2006); Galeano (2012).

Génesis del teatro comunitario

El periodo de la posdictadura llega a Buenos Aires en 1983 y transcurre en un contexto de inestabilidad política y social, secuela de los logros del terrorismo de Estado; situaciones de conmoción en las que los ciudadanos no lograban sentirse representados por las instituciones políticas, ni por los medios de comunicación, ni por las diferentes expresiones artísticas realizadas por la industria del arte que predominaba en el círculo cultural de los epicentros urbanos.

En estos escenarios, los artistas no reconocían la fragmentada realidad sociopolítica que nublaba todo acto de percepción y enunciación de sus espectadores, imperaba un teatro a-político, a-crítico, que no daba respuestas a las necesidades del territorio por no contar con él como punto de partida ni de llegada. En tales prácticas, la importancia del arte decaía frente a la globalización *macdonalizante*⁵ de la cultura, generando tensión entre el arte importado y las demás manifestaciones simbólicas expresivas por parte de la comunidad. Además, la lejanía geográfica y conceptual de Europa –protagonista de la producción artística de la época– colocaba a la capital argentina en una posición alejada en el mapa de la globalización teatral, desencadenando un estado de desequilibrio al ubicar la relación arte/sociedad entre la globalización y el aislamiento.

Tal como lo afirma el histórico y crítico argentino Jorge Dubatti (2002), esta tensión de fuerzas entre lo global y lo local se explica a través de tres tipos de teatralidades diferentes: a) La global, que tiene que ver con el proceso de *macdonalización* de la cultura, es un teatro importado que responde prioritariamente a los cánones del teatro extranjero y comercial; su público, sustancialmente de masa, pretende con la visión de este tipo de teatro asomarse a la cultura global. b) La de localización global, como una forma oxímórica que se produce cuando las expresiones del teatro global se adaptan en función de la escena local; en este caso, se trata de versiones argentinas de espectáculos extranjeros. c) La de relocalización, en el cual se recupera el valor de la territorialidad, de la localidad en una acepción no tradicionalista, sino permeada por la mirada contemporánea y dinámica que acoge los intercambios culturales y no pretende conducir el proceso cultural hacia un aislamiento.

⁵ Término acuñado por Dubatti a partir de la categoría promovida por el sociólogo y antropólogo Ritzer (1996) y que explica el modo en el que la sociedad asume las características y mecanismos del proceso de un restaurante de comida rápida.

El teatro comunitario se arraiga precisamente en la relocalización para suplir el sentimiento de abandono y fragilidad de la golpeada población argentina, convirtiéndose en un territorio fértil que acogió con los brazos abiertos las iniciativas de muchas asociaciones, que lentamente comenzaron a cubrir los vacíos sociales anteriormente descritos. Desde el 2001, nacen numerosos grupos de arte callejero y se multiplica sorprendentemente el esquema del teatro comunitario en contra del narcisismo imperante en la época.

Este teatro nace como una forma para favorecer la socialización, el trabajo en grupo y las prácticas comunitarias; entonces, se convierte en una invitación a superar las barreras del paroxusal individualismo, al otorgar la posibilidad de trabajar con la memoria colectiva en pro de la construcción de la idea de comunidad, la cual retoma vivencias del pasado nombrándolas desde un *nosotros*, gracias a su encuentro dentro de relaciones con el otro, fundadas desde la discusión y el debate para en el ahora, tomar decisiones del orden ético y estético, tal como lo afirma Lola Proaño-Gómez (2007).

Por ende, surge en la comunidad la necesidad del encuentro entre voces que se articulan en un mismo grito de reconstrucción de una sociedad fragmentada, para la que toma posición de predominancia todo aquello relacionado con nuevas dinámicas de apropiación del territorio planteadas desde el teatro comunitario como una acción política, al permitir que los protagonistas de la historia se transformaran en los mismos protagonistas de la escena. Así, suple su necesidad de recordar para no repetir, detonando en colectivo reflexiones y acciones en su presente hacia el futuro, un teatro que nace desde y para la comunidad, autora y destinataria en sí misma, la cual expresa y comunica aquel unísono pensamiento de libertad, por medio de las herramientas y lenguajes propios del teatro, y obtiene como resultado un producto artístico que se desarrolla con el objetivo de construir un nuevo significado social y político (Proaño-Gómez, 2007).

En respuesta a lo anterior, se crea el primer grupo de teatro comunitario Catalinas Sur, en el barrio de La Boca, de Buenos Aires, en el interior de la asociación de padres de la Escuela No. 8 Carlos Della Penna. El director del colectivo, el uruguayo Adhemar Bianchi, rápidamente se convierte en el promotor activo de una comunidad que busca en el teatro una forma solidaria de resistencia

y transformación social. Desde sus inicios, el Grupo de Teatro Catalinas Sur –en sus comienzos, Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur– pone en escena espectáculos a través de la utilización del canto, el baile, la música en vivo y el teatro de muñecos, con un gran número de participantes-actores –cerca de 120–, pertenecientes a cuatro generaciones de habitantes del barrio.

Ya para 1993, Catalinas Sur, con el objetivo de masificar su impacto, centró su interés en los jóvenes por ser una parte de la población que no lograba escapar del panorama de decadencia, percibiendo su entorno como lugar de desolación, perdiendo toda esperanza de progreso. Por ello, introdujo en sus labores talleres de teatro, música, escenografía, vestuario, murga⁶, tango y construcción de muñecos teatrales e instrumentos musicales para toda la comunidad, con el fin de atraer aquellas personas que aún no eran partícipes de dichas prácticas comunitarias e integrarlas a la transformación colectiva.

De esta manera, dicho grupo inspiró la consolidación de distintas asociaciones de las que nacieron otros colectivos de teatro comunitario, como Los Calandracas, que en 1996 se inspiran y retoman la experiencia de Catalinas Sur. Estos, desde hacía algunos años, venían realizando actividades de teatro callejero en el barrio Barracas y al conocer las experiencias de Catalinas Sur deciden abandonar los espectáculos itinerantes y arraigarse en el Circuito Cultural Barracas para impulsar actividades con los habitantes del barrio.

Con esta experiencia se dio impulso al surgimiento de diferentes grupos de teatro comunitario, no solo en la capital federal sino en la totalidad del territorio argentino como en: Misiones, La Plata, Patricios, 9 de Julio, Mendoza, Chubut, entre otras localidades que en conjunto lograron constituir una compleja red de grupos denominada la Red Nacional de Teatro Comunitario, que desde su fundación organiza todos los años un encuentro nacional con los diferentes grupos adscritos. Hoy, estos eventos reúnen un aproximado de 35 grupos y más de 2500 vecinos-actores.⁷

⁶ La murga es una forma de teatro callejero que conjuga la danza, la música y la actuación en su género, se presenta como una forma teatral muy cercana a las tradiciones del circo y los malabares con una fuerte connotación de sátira y de parodia. En sus orígenes, se desarrolló en Uruguay, en los albores del siglo xx, relacionada directamente con las fiestas de carnaval y posteriormente se extendió en diferentes países de Latinoamérica, en particular en Argentina, donde se desarrolló la murga porteña, típica de Buenos Aires y presentada durante el carnaval.

⁷ Es importante notar la desaparición de las divisiones entre *actor, personaje y espectador* en la lógica de una teatralidad colectiva que surge de la población e involucra a todos los participantes.



Otra situación por resaltar es la de aquellos grupos comunitarios que emigraron para salvar sus vidas e ideales, llevando consigo las prácticas del teatro comunitario a otros países. Tal es el caso del teatro Núcleo, fundado en 1974 en Buenos Aires, por Cora Herrendorf y Horacio Czertok, quienes refundan su proyecto en la ciudad de Ferrara, Italia, en 1978; una cooperativa teatral que además de realizar importantes actividades con la comunidad alrededor de la memoria, ha obtenido diferentes reconocimientos culturales en el territorio.

El barrio-ágora: lugar del colectivo

El punto de partida del teatro comunitario es la idea de volver a pensar el concepto de *barrio* como un lugar constituyente del espacio vital de los ciudadanos; la voluntad de las comunidades teatrales es convertir las calles en lugares habitables, en espacios de participación y no de miedo, un lugar para facilitar el encuentro entre las personas. Por estas motivaciones, no es casual el hecho de que Catalinas Sur hubiera decidido realizar sus actividades en las calles, en tiempos en los que era una urgencia ofrecer lugares y momentos de reencuentro, después de muchos años en los que el espacio público argentino se había convertido en un sitio desierto en el que reinaba el silencio.

Por consiguiente, plazas, estaciones de tren abandonadas, hospitales, colegios, clubes, centros culturales y teatros de barrio, fueron algunos lugares donde los grupos comunitarios de esa época desarrollaron sus acciones colectivas. Particularmente, en el teatro comunitario es importante la relación entre ciudadano/actor y ciudadano/espectador, ya que justamente la intención en este tipo de teatro es facilitar los procesos de interacción del público en la obra (Bidegain, 2007).

Este tipo de público barrial, en la mayoría de los casos, no está acostumbrado a visitar las salas de teatro, por lo que en el teatro comunitario se descarta la idea espacial del canónico teatro a la italiana o la frontalidad del hecho escénico; por tanto, se dispone al público de modo circular o semicircular, para modificar la condición en la recepción del espectador (Bidegain et al., 2008). Tal como lo afirma Alfredo Iriarte, el coordinador del taller de muñecos y títeres de Catalinas Sur, a propósito del modo en el que las puestas en escena al aire libre modifican la condición en la recepción del espectador:

Los espectáculos nuestros son de plaza y están hechos como si se hicieran allí y funcionan mejor. Entonces cuando salimos es la oportunidad de que nos vea mucha gente que no puede venir al teatro por distintos motivos: porque no tiene la costumbre o porque no tienen recursos. A veces vienen grupos que nosotros invitamos que no tienen dinero, como una manera de que nos puedan ver. Definitivamente, salir afuera de nuestra plaza techada es una oportunidad de que nos vea mucha gente. [...] Es como hacerlo en la cancha, es mucho mejor. (Bidegain et al., 2008, p. 66).

De tal modo, se repropone la idea del ágora en su reminiscencia de la antigua Grecia, como lugar de participación e intervención colectiva y circular, en el que todos pueden mirarse a los ojos y ser protagonistas del acaecer de la polis. Con lo que aquellos que no suelen participar en la ejecución de estas manifestaciones de carácter cultural se convierten en expectantes-participantes, estableciendo relaciones entre todos los agentes, que en otros contextos quedarían separados.

Otro ejemplo del uso de la plaza como ágora contemporánea es el del grupo de las Madres de Plaza de Mayo, quienes desde la época de la dictadura realizan la ronda alrededor de la Pirámide de Mayo en la Plaza de Mayo todos los jueves, eligiendo la plaza como lugar de encuentro por excelencia. A continuación, se expone un testimonio de una de estas madres, que declara el modo en el que este espacio les permitía sentirse y reconocerse una igual a la otra en el contexto de la dictadura.

Mucha gente se pregunta por qué habiendo otros organismos las madres fuimos a la Plaza, y por qué nos sentimos tan bien en la Plaza [...]. Y en la Plaza éramos todas iguales. Ese “¿qué te pasó? ¿cómo fue?”. Éramos igual a la otra; a todas se nos habían llevado los hijos, a todas nos pasaba lo mismo, habíamos ido a los mismos lugares. Y era como que no había ningún tipo de diferencia, ningún tipo de distanciamiento. Por eso es que nos sentíamos bien, por eso es que la Plaza agrupó, que la Plaza consolidó. (Beristain y Dona, 1999. p. 130).

Solo en el ágora, es posible construir una sociedad autónoma, con capacidades de autocritica, de autoexaminarse, de discusión y redefinición del bien común, ya que la plaza pública es el lugar de revelamiento donde caen las máscaras y los sujetos se pueden confrontar como aquello que son: personas, más allá de cualquier diferencia social, económica o política. El teatro comunitario derrumba aquellos muros de exclusión, causa y consecuencia de los procesos de gentrificación, ya que el común denominador para este tipo de agrupaciones es el ser ciudadanos.





Colombia. ¿una tragedia interminable?

De tal surgir del traumatismo, hoy ¿qué queda?, y sobre todo, ¿qué sería equiparable a otras latitudes y temporalidades?, preguntas que nos llevan a trasladar la mirada dentro de este mismo siglo xx latinoamericano, enmarcado en un contexto de guerras y conflictos al territorio colombiano, un país que, tras la incapacidad del Estado de garantizar la equidad, seguridad, la calidad de vida y, en especial, el derecho a la vida de sus ciudadanos, ha sido abatido por la violencia por más de cincuenta años posicionándolo dentro de las peores catástrofes humanitarias en el mundo.

Según las Naciones Unidas, en palabras de la representante del Alto Comisionado para los Refugiados, el incremento de desplazados y refugiados en el exterior son símbolo del desarraigo que padecen los colombianos como consecuencia de la violencia interna (Pizarro, 2004).

Hasta el día de hoy es complejo catalogar esta violencia dentro de algunos de los diferentes tipos existentes, debido a las múltiples causas, consecuencias y entes participativos que la han conformado. A grandes rasgos, podemos enunciar algunas de las etapas que ha tenido la construcción de este conflicto que inicia en los años 1940, y que según la transformación de intereses se ha convertido en un sinfín de recopilaciones macabras, a las que, con el paso del tiempo, se le han otorgado distintos nombres.

Por ende, empezamos en 1946 con una guerra civil conocida como La Violencia, motivada por inclinaciones políticas diversas entre los partidos Liberal y Conservador que impactó principalmente las zonas rurales, dejando más de 200 000 muertos tras enfrentamientos entre hermanos y vecinos hasta los años 1950. Como resultado del triunfo conservador, aquellos campesinos de tendencia liberal que no eran representados por el Estado, y que rechazaban la posibilidad de desmovilizarse, conformaron en los años 1960 grupos armados como: las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el **Ejército de Liberación Nacional (ELN)**, posteriormente el Ejército Popular de Liberación (EPL) y el Movimiento 19 de abril (M-19), que poco a poco incrementaron su poder político bajo ideologías comunistas.

Esta situación generó represalias por parte del gobierno de extrema derecha, enmarcadas en las políticas de contrainsurgencia con la conformación de grupos paramilitares, quienes en un inicio tenían como objetivo el enfrentamiento con frentes guerrilleros para su disolución, acciones que aumentaron los hechos de violencia en las regiones, al no haber distinción entre la población civil, grupos guerrilleros y fuerzas militares a la hora de los enfrentamientos. A esta problemática se le suma, en la década de 1970, la llegada del narcotráfico de la marihuana y, en los años 1980, la expropiación de tierras campesinas para el cultivo ilícito de la coca, hechos que en conjunto han repercutido en la configuración social del país, encerrándola durante décadas en acontecimientos, recuerdos y reiteraciones de la vulneración, discriminación y atropello de los derechos fundamentales.

Para mitigar los acontecimientos anteriormente mencionados, hubo en la historia reciente del país muchos intentos de diálogo con las FARC y los otros grupos, solo por citar algunos, en 1984 el entonces presidente Belisario Betancur inició negociaciones en La Uribe, Meta. Posteriormente, en 1992, César Gaviria propicia un escenario de acuerdo entre las FARC, el ELN, el EPL y el gobierno, durante los diálogos de Tlaxcala, México. Por otra parte, en el mandato de Virgilio Barco (1986-1990), se consigue la desmovilización del M-19, proceso que, si bien permitió la participación política de algunos agentes del conflicto, redundó nuevos actos de violencia política, desaparición y tortura por parte del Estado, al exterminar todo un movimiento político como la Unión Patriótica⁸ (UP).

Finalmente, después de más de 28 años de la historia del país, el gobierno del presidente Juan Manuel Santos inició el 4 de septiembre de 2012 diálogos con las FARC, en pro de un proceso de paz a partir de un conjunto de acuerdos entre las dos partes, que empezaron por el cese definitivo del fuego y que permitieran poner fin a la organización insurrecta para la reincisión a la vida civil de sus participantes y la conformación de su propio partido político; estas determinaciones se llevaron a cabo durante cuatro años, y concluyeron con la firma del acuerdo final el 26 de septiembre de 2016. Sin embargo, cabe aclarar que previamente a esta firma, se llevó a cabo el 2 de octubre de 2016 un plebiscito en el que los ciudadanos votaron no a la refrendación de los acuerdos con un 50,21 % de los votos.

⁸ La Unión Patriótica fue conocida como el partido político de las FARC tras los acuerdos de la Uribe con el entonces presidente Belisario Betancur. Tras la desmovilización y configuración del partido, diferentes fuerzas encabezadas por el Estado exterminaron sistemáticamente a más de 5000 simpatizantes, entre los que se encontraban candidatos presidenciales, congresistas, diputados, concejales y alcaldes.





Ahora bien, en este marco de la historia la población de un país que necesita de paz y reconciliación, y un Estado negacionista y revisionista de la historia vivida, da cuenta de unas necesidades específicas de análisis y reflexión, que le permitan concientizarse sobre nuevos discursos desde la generación de posturas para asumirse como partícipes de esta realidad de posconflicto. Por ende, resulta pertinente pensar mecanismos de participación ciudadana, en donde se dé voz a los relatos que evidencien la necesidad de conformar pensamiento crítico, frente a un rol de integración entre víctimas y victimarios, por ello, resulta relevante para la comunidad académica y artística colombiana revisar experiencias que en su desarrollo aportaron a la construcción de la paz, para aprender de ellas y replicarlas.

La concluyente pertinencia en el contexto colombiano

El principio de reconstrucción de memoria resulta de carácter urgente para Colombia, teniendo en cuenta que van a cumplirse tres años de la firma del acuerdo de paz con las FARC, tiempos en los que se manifiesta la urgencia por la construcción y re-construcción de la memoria individual y colectiva, íntima y generacional, la que, al igual que en el caso argentino, necesita regenerarse y encontrar nuevos caracteres identitarios en su nación que los lleven a recordar y no repetir los acontecimientos vividos.

En este contexto, las artes colectivas confirman su rol imprescindible como mecanismo de restitución de los valores perdidos, en su capacidad para recomponer un tejido social. Por medio de las manifestaciones artísticas se pueden efectuar representaciones de parcelas de la realidad combinadas con hechos y personajes ficticios, que llevan a manifestar los agobios que nos aquejan, es la posibilidad de devolverles la palabra a los ciudadanos que desean expresarse fuera de cualquier mediación gubernamental.

El teatro comunitario pondera completamente esta posibilidad: un teatro que vuelve a pensar en el problema de la identidad, que se reapropia de un pasado compartido, que vuelve a comunicarse con los ciudadanos a través de un lenguaje popular e incluso establece una comunicación con los ciudadanos desde la voz de ellos mismos. El teatro se convierte en una de las manifestaciones culturales que tratan de resistir a la rampante onda de la globalización, utilizando el mejor de sus instrumentos: la comunicación cuerpo a cuerpo.

Según la sociología contemporánea, el único modo de recuperar el significado de la política en el mundo globalizado es aquello que los griegos llamaban *ágora*, un espacio de encuentro capaz de transformar las preocupaciones privadas en públicas.

Es el espacio en el que los problemas privados se conectan en modo significativo, lo que quiere decir que no se utiliza para extraer placeres narcisistas o para explotar la escena pública con fines terapéuticos, sino para buscar instrumentos gestionados colectivamente, suficientemente eficaces como para levantar a los individuos de la miseria sufrida públicamente.

(Bauman y Battini, 2000, p. 11).⁹

Los grupos comunitarios, entonces, se reapproprian de aquellos lugares, sinónimo del peligro, de pobreza y del abandono de las instituciones, logrando que las plazas se conviertan en espacios de convergencia ciudadana. La recuperación de la calle a través de la representación de una obra de teatro es, en primer lugar, un acto político que se pone del lado del arte, de la creatividad y de la acción de compartir poniéndose en oposición a una figura de poder que relega a la población y su pensamiento a un estado de soledad.

En los últimos años, el lenguaje teatral ha logrado mantener vivo el valor de la territorialidad en donde la memoria y la corporeidad asumen un rol imprescindible pues tras tantos hechos de desarraigó, resultaba imposible seguir imaginando un futuro que negara la recuperación y representación del pasado. Las cicatrizes de la memoria, entonces, se constituyen a partir de las individuales para llevarlas a diversas ampliaciones colectivas, optando por los signos de aquellos eventos traumáticos de orden físico y psíquico como material de creación, los cuales son producidos y registrados en los territorios corporales, para darle una nueva resignificación.

Tal como lo afirma Demaria (2012) en este estado de urgencia por la reconstrucción de la memoria, la palabra se transforma en vehículo, mientras que el cuerpo registra el trauma convirtiéndose en la prueba

⁹ La traducción es realizada por Giovanni Covelli Meek, autor de este texto junto con Giada Andreina Russo. Los autores agradecen la colaboración de Claudia Ortega Rodríguez para la materialización de este artículo.

concreta de aquello que sucedió, y se constituye, de este modo, en la memoria misma. Por ende, el fenómeno del teatro comunitario argentino se configura a partir de la idea del teatro entendido como un lugar de reconocimiento, de redefinición de la experiencia real, de construcción de una identidad colectiva, tomando la vocería para afirmar desde la concepción de la comunidad los conceptos de memoria, justicia y paz.

Una labor que se realiza día tras día a través del esfuerzo y la pasión de cada uno de los miembros de los diferentes grupos que trabajan por la realización de sus microutopías, por medio de las cuales no pretenden transformar a la sociedad en su totalidad, sino hacer el ejercicio de contribuir a modificarla con acciones que la mejoren desde su base misma.

La existencia y continua proliferación de grupos comunitarios en muchos de los países de Latinoamérica y otras latitudes demuestran que el ejercicio cultural de la comunidad está dando resultados. Se comienza un proceso de desarrollo humano y social, por lo menos al interior de los grupos creadores y la comunidad de espectadores, repercutiendo en nuevas relaciones de solidaridad.

De esta manera, se cultiva la esperanza de que este ambicioso proyecto pueda difundirse con el tiempo como una respuesta a diversos llamados de inconformidad y conciencia del cambio, en una sola confluencia desde muchos ángulos del mundo para convertirse en un medio de divulgación, aún mayor, del mensaje de solidaridad y de transformación del cual es portador: el espacio público es el lugar de difusión por antonomasia.



Referencias

- Bauman, Z. y Battini, G. (2000). *La solitudine del cittadino globale*. Milán, Italia: Feltrinelli Editore.
- Beristain, C.M. y Dona, G. (1999). *Reconstruir el tejido social: un enfoque crítico de la ayuda humanitaria*. Barcelona, España: Icaria Editorial.
- Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires, República Argentina: Atuel-TyA.
- Bidegain, M., Marianetti, M., Quain, P. y Cabanchik, A. (2008). *Teatro comunitario: vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires, República Argentina: Ediciones Artes Escénicas.
- Calveiro, P. (2005). *Política y/o violencia: una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Argentina: Norma.
- Calveiro, P. (2011). Formas y sentidos de lo represivo entre dictadura y democracia. En J. Triana et al., *Hacer justicia. Nuevos debates sobre el juzgamiento de crímenes de lesa humanidad en la Argentina* (pp. 111-139). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Caraballo, L., Charlier, N. y Garulli, L. (1996). *Dictadura 1976-1983*. Buenos Aires, República Argentina: Oficina de Publicaciones Ciclo Básico Común.
- Dearriba, A.E. (2006). *El Golpe*. Buenos Aires, República Argentina: Altamira.
- Demaria, C. (2012). *Il trauma, l'archivio e il testimone*. Bolonia, Italia: Bononia University Press.
- Dubatti, J. (2002). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura: 1983-2001*. Buenos Aires, República Argentina: Centro Cultural de la Cooperación.
- Galeano, E. (2012). *Días y noches de amor y de guerra*. Madrid, España: Alianza.
- Pizarro, E. (2004). *Una democracia asediada: balance y perspectivas del conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Editorial Norma.
- Proaño-Gómez, L. (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine, California, EE. UU.: Ediciones de Gestos.
- Raggio, S. (2009). *La última dictadura militar en Argentina*. Rosario: Homo Sapiens.
- Ritzer, G. (1996). *La McDonalización de la sociedad: un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. Madrid, España: Ariel.

Giovanni Covelli Meek

ORCID: 0000-0002-7058-1694.

Doctor en Estudios Teatrales y Cinematográficos de la Universidad de Bolonia, Italia. Docente Licenciatura en Artes Escénicas, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Correo electrónico: gcovellim@pedagogica.edu.co

Giada Andreina Russo

Doctora en Estudios Teatrales y Cinematográficos de la Universidad de Bolonia, Italia.

Correo electrónico: GiadaAndreina.Russo@unicredit.eu