

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE
FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES



LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

Tesina

***"LA DIMENSIÓN COMUNICACIONAL DEL TEATRO
COMUNITARIO.
A PROPÓSITO DE UNA EXPERIENCIA REGIONAL"***

Alumna:

MARÍA EUGENIA ALIANI

Directora

LIC. VALERIA BELMONTE

General Roca, Río Negro, Argentina

Diciembre 2015

Índice

Agradecimientos.....	
1. Presentación.....	4
1.1. El hecho teatral como campo de indagación teórica.....	5
1.1.1. Sobre el teatro comunitario y su emergencia en el escenario local.....	6
1.1.1.a) Sobre el estudio del teatro comunitario: la praxis se antepone a la teoría.....	7
1.2. Presentación del caso de estudio "La pasión".....	9
1.2.1. Breve descripción del contexto epocal de emergencia de "La Pasión".....	13
1.2.2. Algunos comentarios sobre el contexto comunicacional y cultural en el que surge la experiencia "La Pasión".....	15
1.3. Primeros acercamientos al tema. Propósito, objetivos y construcción del objeto de análisis.....	17
2. Teatro Comunitario y Comunicación: Breve descripción del estado del arte en el tema.....	21
3. Marco teórico.....	24
3.1. Distintos enfoques para pensar la relación comunicación y Teatro.....	24
3.2. La comunicación comunitaria.....	26
3.2.1. Historia y conformación de un campo: principales líneas teóricas.....	26
3.2.2. Algunas de las principales características de la comunicación comunitaria.....	28
3.2.2.a) La participación cómo elemento característico de la práctica comunicacional comunitaria.....	31
3.2.2.b) En torno a 'necesidades y satisfactores' en la práctica comunicacional comunitaria.....	35
3.3 Algunas precisiones conceptuales sobre la práctica teatral.....	40
3.3.1 El teatro y sus subacontecimientos.....	40
3.3.2 El teatro como práctica de " <i>resistencia y resiliencia</i> ".....	41
4. Marco metodológico.....	44
4.1 Algunas consideraciones sobre las técnicas de recolección de datos.....	44
4.2 Presentación del corpus.....	46
5. Análisis de caso.....	48
5.1. En torno al proceso participativo en La Pasión.....	
5.2. Respecto a necesidades y satisfactores.....	54
6. Algunas apreciaciones sobre el campo cultural en la actualidad.....	59
7. Conclusión.....	61
8. Bibliografía.....	63
9. Anexo	

Agradecimientos

A Valeria Belmonte por su excelente guía en este trabajo de tesis, por la infinita paciencia, predisposición y contención en el transcurso de la tarea.

A la familia Otazú, por abrirme las puertas de su casa y facilitarme toda su ayuda para poder acercarme a la comunidad beltranense.

A los vecinos y vecinas de Luis Beltrán que prestaron los testimonios que integran esta investigación.

A mi familia y amigos, por el amor y el acompañamiento incondicional.

A la universidad pública, por ser espacio de múltiples aprendizajes y permitirme formarme en la profesión que escogí.

1. Presentación

La presente investigación es una tesis de grado para alcanzar el título de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional del Comahue. En ella nos propusimos analizar al teatro comunitario como una práctica de comunicación comunitaria a través de un estudio de caso.

El caso elegido es la experiencia teatral “La Pasión”, desarrollada durante una década en la localidad rionegrina de Luis Beltrán.

Buscamos indagar qué elementos de dicha experiencia permiten estudiarla como una práctica de comunicación comunitaria y cuál es la especificidad que tales elementos adquieren en ella.

Para tal fin tomamos como marco teórico referencial algunas nociones teóricas trabajadas al interior de esta área específica dentro de la comunicación social como es la comunicación comunitaria. Nos centramos especialmente en las nociones de participación y satisfacción de necesidades buscando dar cuenta del modo cómo las mismas operan en el caso en cuestión.

Respecto a la estructura del trabajo, en el inicio realizamos algunas consideraciones sobre el campo teatral como campo de indagación teórica. Luego hacemos una breve reseña de la emergencia de este particular modo de hacer teatro, llamado “teatro comunitario”, tanto en el escenario nacional como local. Posteriormente nos adentramos en la presentación de La Pasión como caso de estudio elegido para el análisis y reseñamos el proceso de construcción de nuestro objeto de estudio.

Seguidamente hacemos una breve referencia sobre el estado del arte, para luego describir el marco teórico-metodológico desde el que llevamos a cabo la investigación y presentamos el análisis del material registrado durante el trabajo de campo, desglosando los aspectos más relevantes asociados a las nociones de “participación” y “satisfacción de necesidades”. Por último, dada la distancia temporal existente entre el momento en que presentamos los resultados de esta investigación y el periodo en el cual fueron formuladas las preguntas de investigación y llevado a cabo el trabajo de campo, presentamos un apartado en el que damos cuenta de los principales cambios ocurridos en el campo cultural. Consideramos que las transformaciones suscitadas en los últimos años en nuestro país ofrecen otras variables a tener en cuenta al momento de hacer una tesis de estas características.

Por último, al final del trabajo el lector se encontrará con un anexo en el que incluimos información sobre la localidad en la que tuvo lugar la experiencia estudiada, Luis Beltrán; una reseña sobre los antecedentes de la actividad teatral de la mano de los testimonios de sus protagonistas y una serie de artículos periodísticos que ofrecen al lector un mayor conocimiento sobre el caso en estudio.

1.1. El hecho teatral como campo de indagación teórica

El hecho teatral se reconoce como un modo de expresión humana de milenaria existencia¹. Diversas disciplinas dentro de las ciencias sociales han hecho de él objeto de sus indagaciones. Tal es así que el estudio cada vez más sistematizado de sus diferentes aspectos (producción; expectación; estética, contenido u otras características del discurso; desarrollo histórico de un movimiento o línea teatral, etc.), fue dando lugar al surgimiento de áreas de conocimiento específicas como la “semiótica teatral”, la “filosofía del teatro” y la “sociología del teatro”, por citar algunas.

De modo que las investigaciones sobre este arte son abundantes. En nuestro país existe una amplia historia en materia de teatro. Su origen se remonta a finales del siglo XVIII con la creación de los primeros espacios destinados a las representaciones teatrales (“La Ranchería”, por ejemplo) en la Buenos Aires colonial. Surgieron luego - en el siglo siguiente y conformada la república- las primeras manifestaciones de un teatro con mayor raigambre en este territorio. Entre éstas, el circo criollo de los hermanos Podestá -que empezó a hacer camino a mitad del 1800- se considera la más representativa de los comienzos del “teatro argentino” propiamente dicho, expresión que fue influenciada por los otros formatos teatrales y dramaturgos que la inmigración trajo consigo y con los cuales convivía.

Existe una extensa bibliografía que da cuenta de la historia de este arte en Argentina, y si bien la referencia a ella excede los objetivos de nuestro trabajo, nos parece importante mencionar algunos de los datos que brinda dicho material.

En los últimos cuarenta años el teatro argentino no ha dejado de diversificarse tanto en los que hace a las maneras de producción, como a las estéticas de las puestas en

¹ Afirma el mexicano Héctor Rosales (1999) que los orígenes del teatro están unidos “a las expresiones primigenias de la especie humana, motivo por el cual su estudio está relacionado con el de muchas otras ciencias, desde la antropología y la historia, hasta la sociología, la comunicación, la psicología, las ciencias políticas, la semiótica, o la biomecánica” (Rosales, 1999, p.1), pues en el teatro se hacen observables las interrelaciones entre la mente, el cuerpo, la fantasía y la creatividad.

escena, los tipos de espacios escénicos utilizados, los objetivos del discurso, las escuelas y metodologías de formación de teatristas, etc. De allí que se lo puede definir a partir del “canon de la multiplicidad”², expresión con la que el teórico Jorge Dubatti (2003) sintetiza ese estado actual de nuestro teatro.

De acuerdo a esta noción, conviven formas teatrales que pueden ser adjetivadas de diversas maneras según la especificidad que adquieran – teatro “callejero”, “político”, “antropológico” “clásico”, “burgués”, “didáctico”, “documental”, “espontáneo”, “experimental”, “pobre”, “laboratorio”, etc.-³. Estas distintas formas de concebir y desarrollar el teatro pueden manifestarse en un mismo periodo cultural e incluso fusionarse y dar lugar a una nueva categoría. Justamente el trabajo de tesis que estamos presentando estudia uno de esos modos específicos de hacer teatro: se trata del denominado teatro comunitario - en adelante TC- surgido en las postrimerías del siglo pasado en Argentina.

1.1.1. Sobre el teatro comunitario y su emergencia en el escenario local

Adentrándonos brevemente en la historia reciente de este tipo particular de teatro, podríamos decir que sus inicios en nuestro país están ligados a la conformación del grupo teatral *Catalinas Sur* nacido en 1983, en plena apertura democrática, en el barrio porteño de La Boca. El *Catalinas Sur* es considerado el grupo pionero en la creación de un novedoso estilo de producción teatral, distinto a las formas como se venía practicando el teatro. Su particularidad estriba en la participación que los habitantes del barrio, donde el grupo se encuentra emplazado, asumen del hecho teatral. En el TC son los “vecinos” de un barrio o comunidad, con o sin formación artística, quienes se autoconvocan para hacer y decir colectivamente a través del arte teatral. La implicancia de los integrantes de la comunidad es entonces una de las características más relevantes de esta práctica y la que, como veremos, toma especial significación en esta tesis.

² Con esta expresión Dubatti plantea que ya que no existe una poética hegemónica sino una deslimitación, una valoración de la diferencia que permite la coexistencia de micropoéticas e ideologías estéticas muy variadas. Según el autor, esta multiplicidad se expresa además en las diversas formas de producción y los tipos de público, y en la aparición de nuevas categorías para analizar las manifestaciones teatrales (teatrista, dramaturgia del actor, convivio, etc.).

³ Para un mayor conocimiento de las especificidades que reúne cada una de estas expresiones teatrales se recomienda consultar, entre otros materiales, el “Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología” (Paidós, 1980) del teórico teatral francés Patrice Pavis.

Otra agrupación surgida bajo la misma modalidad, tuvo lugar hacia mediados de los 90' cuando, siguiendo la huella de más de una década de trayectoria de “Catalinas Sur” y alentados por sus integrantes, vecinos de otro barrio porteño decidieron organizarse para crear teatro de la comunidad y para la comunidad, fundando entonces “El teatral de Barracas”, por estar situado en el barrio porteño de Barracas. Este es otro de los elencos tomados hoy como referentes del campo.

Durante el primer quinquenio de los años 2000, en el marco de la crisis social, política y económica más profunda de las últimas décadas, el TC comenzó a tomar una presencia y visibilidad mucho mayor. Llegaron a formarse más de 20 agrupaciones teatrales a lo largo y ancho del país.

El fenómeno no se registró solo en grandes urbes como Córdoba y Buenos Aires, y localidades medianas como Oberá (Misiones) de poco más de 100.000 habitantes, la capital salteña de 500.000 habitantes, Fontana (Chaco) de 30.000, o Calafate (Santa Cruz) de casi 17.000, por citar algunos. También surgieron grupos en pequeños poblados como Patricios, pueblo de 700 habitantes, y Sansinena, paraje rural de 3.000 (ambos de la provincia de Buenos Aires) o las mendocinas Chacras de Coria de Luján de Cuyo de poco más de 5.000 habitantes y San José de Guaymallén de 10.000, entre otras.

Precisamente este trabajo toma como caso de análisis, una experiencia desarrollada en Luis Beltrán, localidad de 6.000 habitantes situada en el Valle Medio de la provincia de Río Negro, en la norpatagonia argentina. Se trata de la experiencia de TC denominada “La Pasión”, llevada a cabo durante el periodo 1999-2009.

1.1.1.a) Algunas consideraciones sobre el estudio del teatro comunitario: la praxis se antepone a la teoría

Podríamos decir que nuestro estudio viene a contribuir al acervo de investigaciones producidas tras el mencionado crecimiento del TC a principio de siglo, pues el fenómeno suscitó rápidamente el interés del campo académico. Las investigaciones a las que hacemos referencia fueron realizadas principalmente desde el área de las letras y las artes escénicas, aunque también desde otros campos de las ciencias sociales como el de la psicología, la sociología, el trabajo social y las ciencias de la comunicación. En ellas temáticas tales como: memoria colectiva, identidad local, transformación política y social, fueron algunas de las más exploradas. Dichos trabajo,

en su gran mayoría, se llevaron adelante a partir del estudio de casos donde se abordaban experiencias concretas.⁴

De todos esos trabajos hay dos obras en particular que consideramos de elemental referencia por ser las primeras en teorizar y conceptualizar al TC, ellas son: *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social* (2007) de Marcela Bidegain y *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad* (2010) de Edith Scher.

En esas obras, ambas autoras coinciden en definir al TC como una práctica de acción expresiva construida colectivamente por una comunidad territorialmente situada o porción de ella (un mínimo de 30 personas). Sostienen que es en y por medio del arte donde tienen lugar una serie de transformaciones no solo personales, sino también sociales. Afirman que el trabajo en el TC es indefectiblemente colectivo y que su eje es el desarrollo creativo de la comunidad.

En otras palabras, las investigadoras reconocen los siguientes elementos como las principales características del TC: la dimensión territorial de quienes la integran; el carácter necesariamente colectivo de esa práctica; las transformaciones personales y sociales que la práctica artística genera en quienes la viven; el desarrollo creativo en el que se sumerge la comunidad que la ejerce.

El TC es practicado, entonces, por grupos cuyos integrantes comparten su pertenencia a un barrio o comunidad. Toda práctica artística supone la puesta en juego de la creatividad de los sujetos para dar forma o nacimiento a algo previamente inexistente -la obra de arte-. En ese proceso el sujeto transforma una realidad y al hacerlo se transforma a sí mismo. En el TC este trabajo creativo es abierto a todos y se realiza con otros. De esta manera se lleva a cabo un proceso colectivo en el que se establecen vínculos solidarios y cooperativos para alcanzar el objetivo común con el cual los sujetos están comprometidos. Esto supone una práctica de transgresión en un periodo histórico donde el individualismo y el escepticismo parecerían ser conductas dominantes.

Si bien, como venimos señalando, las primeras sistematizaciones teóricas sobre TC fueron realizadas por Scher y Bidegain, no obstante con anterioridad a ellas ya existían algunas otras definiciones construidas por los grupos -sobre todo los de extensa trayectoria- en el seno de su propia actividad. También encontramos teorizaciones sobre

⁴ En la página web de la Red Nacional de Teatro Comunitario es posible hallar un listado de publicaciones existentes sobre este tema. Parte de los materiales que se mencionan se encuentran en Internet, pero otros fueron publicados en revistas o libros especializados cuya tirada y distribución son limitadas.

esta práctica artística en documentos elaborados colectivamente en el marco de encuentros de grupos de todo el país realizados desde la Red Nacional de Teatro Comunitario, organización creada en 2002. Como ejemplo puede citarse la definición de teatro comunitaria ofrecida en el programa de mano de uno de esos encuentros:

“un proyecto teatral de la comunidad para la comunidad, que parte de la idea de que el arte es un agente de transformación social. El fundamento de su hacer es la convicción de que toda persona es esencialmente creativa y que sólo hay que generar el marco y dar la oportunidad para que esta faceta se desarrolle” (cit. por Jaroslavsky, 2006)⁵

En este sentido, podríamos decir que los trabajos de Scher y Bidegain logran sistematizar mucho de lo que hasta el momento se venía diciendo en materia de TC.

1.2. Presentación del caso de estudio "La Pasión"

La Pasión fue una experiencia teatral comunitaria que se desarrolló durante 10 años (1999 – 2009) en la localidad rionegrina de Luis Beltrán. Este pueblo, de 6000 habitantes y paisaje predominantemente rural, se convertía cada Semana Santa en el escenario de un espectáculo teatral en el que se representaba la vida de Jesús. La obra era protagonizada por alrededor de 150 miembros de la comunidad. Las funciones se realizaban los días viernes y sábados de la Semana Santa, y contaban con aproximadamente 3000 espectadores.

El proyecto comenzó en 1998 cuando Irma Pilia, una feligresa beltranense interesada en “*hacer algo para que el mensaje de Jesús, el tema de la solidaridad, pudiera llegar a toda la gente*”, comentó su inquietud a Pablo Otazú, integrante de grupo teatral Libres que se convertiría en director de La Pasión⁶. Pilia había sido espectadora de una representación del vía crucis en la localidad bonaerense General Madariaga y estaba interesada en que algo similar se produjera en Luis Beltrán.

Otazú trasladó la idea al grupo teatral, el cual aceptó el desafío de emprender este proyecto y puso a disposición equipo técnico y humano. Libres es una agrupación

⁵ El evento referido es el Tercer Encuentro Nacional de Teatro Comunitario realizado entre el 15 y el 18 de diciembre del 2005 en la ciudad de La Plata (Pvcia de Bs. As), y la definición fue citada por Sonia Jaroslavsky en el artículo “Crónica Tercera Edición del Encuentro Nacional de Teatro Comunitario” publicado en 2006. Disponible en <http://www.alternativateatral.com/nota84-cronica-tercera-edicion-del-encuentro-nacional-de-teatro-comunitario>.

⁶ La presencia de alguna persona formada en el arte teatral es una constante en las experiencias de TC. La necesidad de su participación se basa en que suelen contar con las herramientas requeridas para guiar el proceso creativo comunitario – coordinar el grupo, no frustrar a las personas, etc- de modo que no se pierda de vista la calidad artística y estética del producto. En algunos casos, uno o varios teatristas participan hasta que algún vecino adquiere la práctica de la coordinación y continúa en esa función.

de larga trayectoria y gran inserción en la comunidad beltranense (ver anexo). Es así que empezaron a gestarse los cómo, cuándo, dónde, quiénes, interrogando las formas que podía tomar esta experiencia.

La opción elegida fue que el pueblo sea protagonista, es decir, iniciar un proceso de creación comunitaria. El primer paso fue invitar a los vecinos a ser parte del proyecto. La convocatoria se realizó principalmente a través del boca a boca, pero también se transmitió el mensaje por las emisoras radiales locales. Luego, los mismos participantes fueron llevando a otras personas –familiares, amigos, etc.- y poco a poco se reunieron alrededor de 90 personas para lo que fuera la primera edición de la representación de La Pasión en las pascuas de 1999.

La convocatoria a participar siempre fue abierta a todo público, y en los años que siguieron a aquella primera experiencia el número de participantes fue en aumento llegando a estar constituido el elenco por un promedio de 150 personas en cada una de las ediciones siguientes. Las personas interesadas en participar iban llegando en distintos momentos del montaje pero siempre eran incorporados a unas u otras funciones. Confluían para la realización de la obra adultos y adultos mayores, jóvenes y niños, maestras, amas de casa, abogados, contadores, peones rurales, estudiantes, jubilados, entre otros, es decir, personas diferentes en edad, género, oficios, profesiones, estratos socioeconómicos, etc.

Además, La Pasión no solo reunía al pueblo de Beltrán, también participaban de la obra, como actores y como espectadores, vecinos de localidades cercanas como Choele Choel, Lamarque, Chimpay. Asimismo, invitados por el grupo, participaron -en diferentes ediciones- artistas de otros puntos de la provincia como Río Colorado y Las Grutas, entre otras.

El convivio preteatral de La Pasión iniciaba, cada año, alrededor de dos meses antes de las Pascuas. Vecinos y director se reunían y de esos encuentros surgían las comisiones que se encargarían de cada aspecto de la actividad: producción, vestuario, asistencia de escena, maquillaje, técnica, entre otros. Éstas se conformaban a raíz del aporte que cada uno deseaba realizar según sus posibilidades, saberes, gustos y preferencias.

Asimismo, durante los primeros encuentros se desarrollaban estrategias lúdicas para comenzar a generar la confianza que requiere experimentar un nuevo rol, en el que la mayoría de los participantes -según lo expresado en varios de los testimonios recopilados- “nunca se habían pensado”. Los juegos tenían como objetivo el

relajamiento de las tensiones y el acercamiento, el reconocimiento y la integración de los vecinos entre sí. Cuestiones básicas sobre todo cuando se trata de actividad en la que la gran parte participaría como actor/actriz, lo que supone una exposición particular.

De allí y progresivamente se definían los personajes, se distribuía el libreto⁷, y comenzaban los ensayos en la escuela más antigua del pueblo⁸. Éstos se realizaban por la noche, momento en el que la mayoría de los participantes contaban con tiempo para dedicarle a la actividad. Allí podían observarse indicaciones del director que proponían un acercamiento a herramientas elementales del código teatral, a partir de una observación constante del proceso del grupo para partir de lo que cada uno sabe y evitar frustraciones.

Paralelamente a los ensayos las comisiones iban realizando otras tareas, como las concernientes a la confección del vestuario, la escenografía, estrategias para la recaudación de dinero para las diferentes necesidades, diseño del maquillaje, entre otras. Con el transcurso del tiempo fue lográndose poseer equipamiento técnico propio –tanto de luces como de sonido-, evitándose el tener que alquilarlo para cada edición.

Cabe mencionar que cada ensayo estaba dedicado a ciertas escenas en particular pero, sin embargo, contaba con la presencia de personas que participaban en La Pasión pero no estaban involucradas en las escenas trabajadas, y de otras que sencillamente iban “a ver”. Podríamos pensar que ese acompañamiento estaba ligado al clima distendido que se vivía en los ensayos. La gente se saludaba, conversaba, no faltaban los momentos de “diversión” en el transcurso de las escenas ensayadas, ni tampoco los retos del director o las asistentes de escena cuando se generaban momentos de demasiada dispersión respecto a la tarea.

Los ensayos se realizaban en la mencionada escuela hasta una semana antes de la función, momento en el empezaban a hacerse en lo que fuera el escenario real de la obra: el predio de la parroquia⁹, un espacio al aire libre de alrededor de 40 metros cuadrados, que está a la vera de la ruta, a un kilómetro del centro de Luis Beltrán.

Esta última semana La Pasión iba invadiendo el pueblo. Conductores, ciclistas y peatones vestidos atuendos de otras épocas –el vestuario de la obra-, en grupo o solitarios, recorrían las calles que llevan al predio de la parroquia. Este espacio

⁷ El guión general de La pasión fue escrito por Pablo Otazú, director de la obra. Al mismo se fueron sumando con los años algunas modificaciones, algunas realizadas por el mismo autor y otras surgidas de vecinos a los que les interesaba participar en esa tarea.

⁸ El TC, en ese sentido, colabora con la recuperación de espacios públicos.

⁹ Esto está relacionado con otra de las premisas del TC basada en aprovechar los elementos expresivos presentes en la comunidad en la que se realiza cada experiencia, en este caso un espacio escénico.

abandonaba su condición de “playón de cemento” y mutaba día a día. Primero los bins que harían de escenarios y sus escaleras de fardos de alfalfa, luego la planta de luces, el sonido, las telas, las sillas.

Los vecinos se convidaban mate, licor casero, tortas fritas, café, para atemperar el frío de las noches otoñales que no alcanzaba para impedir que los cuerpos, miradas y voces de esta comunidad entreguen su presencia a estos encuentros.

Especiales momentos se vivían durante las de las funciones. El público llegaba hasta una hora antes de que comenzara el espectáculo. Bien abrigados (no faltaba quien llevara su vieja frazada), iban tomando el lugar y abriendo los sentidos para captar aquello que este grupo de 150 personas congregados en una experiencia de creación comunitaria les entregaría, para vivenciar el acontecimiento irrepetible que es el hecho teatral. Teatro de la comunidad para la comunidad.

Del otro lado, la cocina de la obra. La gente entraba y salía del aula-camarín. En un rincón, preparados para dar sus ritmos, redoblantes y zurdos esperaban a los chicos de la murga. Túnicas, capas, ponchos, coronas, cascos, barbas, iban tomando cuerpos. Los más grandes se preparaban y preparaban a los pequeños. Los coordinadores ultimaban detalles. Las asistentes de dirección y de escena chequeaban que cada uno tuviese los accesorios que correspondían a su personaje y que en la escenografía todo este en su lugar. Iba haciéndose más y más tangible la dinámica del trabajo comunitario. Cuando todo estaba listo se generaba una gran ronda y las palabras del director hacían de todas las energías, una, para fortalecer lo que estaba por ser. La adrenalina se apoderaba de todos y cada uno de los participantes.

Como cierre de cada edición de La Pasión, el grupo realizaba una chorceada para celebrar el trabajo realizado, y eran usuales las palabras de agradecimiento, el recitado de textos y la música en vivo. Luego vendría la tarea de desarmar la escenografía y los equipos de luces y sonido, y reagrupar el vestuario y los accesorios, acondicionarlos y guardarlos para la próxima edición, labores que tenían también encargados específicos.

Sobre la obra

El relato de la obra, cuya dramaturgia variaba mínimamente de un año a otro, está estructurado en cuadros en los que se representan distintos momentos de la vida de Jesús. El hilo conductor lo llevan la murga y un viejo gaucho, que al presentarse entre un cuadro y otro –e incluso involucrados en algunos de ellos-, actúan como narradores y traducen los temas esenciales de la historia a situaciones de la realidad histórica actual.

La puesta en escena de La Pasión incluye, además de actuaciones masivas, los títeres gigantes, y la murga.

1.2.1. Breve descripción del contexto epocal de emergencia de “La Pasión”

En este apartado describiremos brevemente las particulares condiciones políticas, sociales y culturales en las que este tipo de expresión artística comenzó a asumir cierto protagonismo en nuestro país. Ello permitirá al lector comprender la relevancia del tema y las razones por las cuales dicha experiencia atrajo nuestra atención como investigadores.

Cabe señalar que dada la distancia temporal que en el momento de presentación de esta tesis nos aleja de aquel periodo, hemos decidido incorporar al final de nuestro análisis un apartado en el que damos cuenta de los principales cambios ocurridos en el campo de la cultura en nuestro país y en la región durante los últimos años. Consideramos fundamental dicha incorporación puesto que advertimos que las transformaciones suscitadas incidirían de manera directa en las preguntas de investigación si hoy nos propusiéramos hacer un trabajo de similares características.

En líneas generales, el periodo en el que emerge la experiencia de La Pasión está marcado por la profunda crisis social, económica y política que vivió nuestro país al inicio del milenio y cuya expresión más fehaciente fue el estallido social de fines del 2001¹⁰.

Debemos hablar entonces del modelo político-social neoliberal que comenzó a instalarse - mecanismos de violencia y silenciamiento mediante- durante la dictadura militar instaurada en 1976, y que se profundizará en las décadas siguientes, con mayor agudización en la del 90. Es en este último periodo en el que sucede el más drástico achicamiento y tecnoburocratización del estado, y la aplicación de la lógica del mercado

¹⁰ En diciembre de 2001, producto de una profunda crisis política, económica y social, política, se produjo en Argentina el estallido social más importante de los últimos años. Desde mediados de ese mes se sucedieron movilizaciones masivas y saqueos a comercios en distintas ciudades del país, siendo los momentos de mayor tensión los días 19 y 20. La declaración del estado de sitio fue el primer intento de controlar la conmoción social. Luego se intentó aplacarla mediante la represión policial, acción que dejó un saldo inmediato de más de 30 muertos y cientos de heridos. Las circunstancias, y la incapacidad de gobernarlas, llevaron a dimitir al ministro de Economía, Domingo Cavallo, y luego al presidente de la Nación, el radical Fernando De La Rúa. La conmoción social continuará, y durante las 2 siguientes semanas se sucederán cinco presidentes: Ramón Puertas, Adolfo Rodríguez Saa, Eduardo Camaño, Eduardo Duhalde, quedando este último hasta realizarse las elecciones del 2003 luego de las cuales asumiría Néstor Kirchner.

dentro de las diferentes esferas sociales, configurándose una sociedad en la que las grandes mayorías quedaron en estado de indefinición en el plano material y social.

Desocupación, pobreza, atomización, y exclusión en aumento fueron algunos de los indicadores de la concreción de un proyecto político que asumía las desigualdades estructurales como parte constitutiva. También pueden considerarse la profundización de la pérdida de credibilidad de los espacios y organizaciones tradicionalmente destinados a construcción de idearios y proyectos comunes; el desgaste de su capacidad integrativa, el socavamiento del sentido de la participación en los mismos, así como el lugar de referencia que simbolizaron históricamente.

Afirma en este sentido el politólogo y sociólogo Atilio Borón:

“Una sociedad en donde se ha debilitado hasta grados extremos la integración social y se han disuelto los lazos societales y la trama de solidaridades preexistentes, es también una sociedad en donde las tradicionales estructuras de representación colectiva de los intereses populares se encuentran en crisis. Partidos y sindicatos perciben cómo su eficacia reivindicativa y su credibilidad social son erosionadas por las tendencias desquiciantes del capitalismo neoliberal, que destruye precisamente las arenas en las cuales tanto unos como otros deben desarrollar sus iniciativas. El vaciamiento de la política, crecientemente convertida en un suceso “massmediático” en el cual la televisión reemplaza al ágora, convierte a los partidos en simples sellos de goma privados de toda capacidad de convocatoria y movilización; y la “flexibilización” laboral y la progresiva informalización de los mercados de trabajo destruyen de raíz los fundamentos mismos de la acción sindical. ¿Qué queda, entonces? Queda la estrategia predilecta que el neoliberalismo impuso a las clases populares: el “sálvese quien pueda”, abdicando de toda pretensión solidaria, de todo esfuerzo colectivo de organización y representación”. (Boron, 2003, p.38)

Así, el correlato de ese marco socio-cultural que evidenciaba cada vez con más fuerza la pérdida de su función protectora, será la constitución de un sujeto cada vez más aislado y pasivo, “resguardado” en el ámbito privado, desvinculado de “lo público”, y, por ende, con participación mínima o nula en esferas relacionadas con lo colectivo y con la posibilidad de incidir en las condiciones culturales que restringen o amplían el desarrollo individual y del conjunto.

Sobre este punto el investigador en filosofía política Antoni Jesús Aguiló Bonet (2009) señala

“Durante la época de la globalización neoliberal, las posibilidades de ejercer una ciudadanía de calidad se han visto seriamente dañadas para la inmensa mayoría de la población mundial. (...) Los derechos de

ciudadanía históricamente conquistados por las luchas sociales emprendidas desde el siglo XVIII, se han visto reducidos prácticamente a los relacionados con el mercado, las empresas, la propiedad privada y el consumo capitalista, dejando de lado las cuestiones de la igualdad, la solidaridad y la justicia social a las que aspiran la ciudadanía de calidad y la democracia de alta intensidad. Son estas condiciones las que han favorecido la solidificación de la vertiente más excluyente, formalista y pasiva de la ciudadanía”. (Aguiló Bonet; 2009, p. 17)

1.2.2. Algunos comentarios sobre el contexto sociocultural y comunicacional en el que surge la experiencia “La Pasión”

En cuanto al campo comunicacional, no podemos dejar de recordar que en esa década y en el marco general de las políticas de privatización, se produjo la desregulación de la propiedad de los medios de difusión masiva, y la consecuente conformación de los pocos y grandes grupos multimédios –con amplia o total participación de capitales extranjeros- concentrando los más importantes de todo el país. Y que la crisis de representatividad y ciudadanía a la que referíamos anteriormente también tuvo que ver con el rol que tomaron los medios en aquel periodo, su aparente función como espacio de denuncia y reclamo, y su relación con lo que se ha denominado la “espectacularización de la política”.

Pero es necesaria otra observación, que incluye pero excede el plano mediático. Los años noventa fueron la época de auge de los discursos pro globalización, en los que, entre otras cosas, se vinculaba de forma reduccionista las tecnologías de la comunicación con la posibilidad de una sociedad plural e incorporada al “primer mundo”.

En distintos ámbitos sociales se instaló y se difundió un discurso basado en una concepción instrumentalizada de la comunicación; se erigieron los principios y dispositivos de fragmentación, flujo, conexión, inmediatez y novedad, como intrínsecos a ella. Se reflató con ímpetu el viejo presupuesto sobre que *más comunicación* –lo que se traduce en *mayor y permanente contacto- colabora con la resolución de conflictos sociales de diversa índole*, pretendiendo solapar las contradicciones existentes en una sociedad cada vez más desigual, en la que los puntos de vista, intereses y situaciones de los diferentes grupos sociales parecían tornarse inconmensurables.

Una sociedad, que en palabras de Borón “se ha convertido en una yuxtaposición de universos sociales que ya casi no guardan vínculos entre sí (...) La gran burguesía de

los países latinoamericanos (y las clases y grupos sociales integrados a su dominio) y las masas marginales que viven por debajo de la línea de pobreza pertenecen a dos universos distintos: viven económica, social, cultural y ecológicamente segregados” (Borón, 2003, p.36).

Esta construcción que proponía entender la realidad en general y la comunicación en particular omitiendo la historicidad de los hechos y los sujetos, borrando la causalidad, no fue privativa de nuestro país sino un rasgo de la configuración históricocultural que hacía factible la continuidad de las relaciones sociales propias de esa etapa del sistema capitalista (en la que la comunicación y las tecnologías del campo son esferas estratégicas¹¹).

Se trata de lo que se ha definido como ‘cultura posmoderna’ y que Blanca Muñoz (2005) caracteriza como aquella que, basada en que la existencia de “un mundo global que nos identifica a todos”, propone el derrumbe de las jerarquías simbólicas y la historicidad de las expresiones; trabaja las formas y contenidos a través de su banalización y llama ‘diversidad’ a la fragmentación. Como ya hemos dicho, predomina la noción de una cultura instrumentalizada, “cultura-recurso” regida por el valor de cambio, propuesta para ser apropiada de forma privada e individual.

Respecto a los efectos que la presencia de este pensamiento significó en nuestro país en las distintas esferas sociales, entre las cuales el ámbito de las prácticas estético-expresivas no será la excepción. Queremos al menos mencionar la aplicación de políticas públicas culturales que tendieron a desfinanciar muchos espacios dedicados a la enseñanza y/o elaboración y/o difusión de expresiones artísticas, mientras se establecía la exclusividad de determinadas prácticas e instituciones, y se legitimaba la mercadotecnia cultural saturada con productos y servicios de última moda.

1.3. Primeros acercamientos al tema. Propósito, objetivos y construcción del objeto

Nuestro primer acercamiento a la experiencia de TC sucedió en febrero de 2008, en el marco del comienzo del trabajo de campo. En un primero momento fueron varios los interrogantes que dicha experiencia nos suscitó, desde cuestiones vinculadas a las razones que convocan la participación en propuestas colectivas en un período histórico

¹¹ La importancia de este campo no se mide sólo respecto a la masa de capital que movilizan la industria cultural, los multimedios y el mercado de las tecnologías. En un nivel más profundo su función se vincula con la formación del sujeto en relación a un sistema específico de valores y símbolos culturales, al que debe comprender y saber responder para poder ser interpelado en tanto consumidor y satisfacer sus deseos en los bienes y las experiencias de consumo.

signado por el avance del individualismo y la privatización de la esfera pública, hasta el lugar del arte como espacio de acción colectiva y su función como herramienta de transformación sociocultural

En el marco de todas esas inquietudes aparece nuestro interés por ver cómo la comunicación interviene en dicha experiencia teatral. Fue así que con el propósito de hacer una tesis de grado basada en un trabajo de campo acotado, reformulamos aquellas inquietudes iniciales centrándolas en torno al binomio teatro-comunicación. Nos propusimos entonces analizar al teatro comunitario como una práctica de comunicación comunitaria a través de un estudio de caso.

En tal sentido nos preguntamos por los elementos que aparecen en la práctica teatral La Pasión que permiten estudiarla como una experiencia de comunicación comunitaria y cuál es la especificidad que dichos elementos asumen en ella.

De esta manera los objetivos de la presente investigación quedaron definidos del siguiente modo:

- indagar en los elementos que caracterizan a las experiencias de comunicación comunitaria.

- conocer los componentes del convivio pre-teatral que convierten a La Pasión en una práctica de comunicación comunitaria

- describir la especificidad que dichos elementos (participación y satisfacción de necesidades) asumen en el caso en cuestión

El propósito de esta investigación nos ubica en una perspectiva de la comunicación que es la trabajada por un área específica del campo de la comunicación social denominada comunicación comunitaria¹² (en adelante CC).

En términos generales, desde dicha perspectiva la comunicación es concebida como un proceso que tiene lugar cuando un *grupo* o *comunidad* se organiza y al hacerlo, sus actores se involucran de *manera protagónica* en un escenario de *transformación*. En este proceso la noción de *participación* adquiere un lugar central, puesto que se la concibe como requisito indispensable de toda experiencia de comunicación comunitaria CC (Magarola; 2010). Con ella se busca establecer cierta horizontalidad en los procesos comunicativos en contraposición a la verticalidad y

¹² También denominada comunicación “ciudadana”, comunicación “participativa”, comunicación “alternativa”, comunicación “popular”, entre otras adjetivaciones de acuerdo a la diversidad de producciones teóricas que la nutren.

unidireccionalidad que caracteriza a los fenómenos comunicacionales a partir de una mirada instrumental (Beltrán, 1981).

Esa tendencia a la horizontalidad está ligada a otra característica que se le atribuye a los procesos de comunicación desde este campo. Se trata de la presencia de una *visión crítica sobre* la naturaleza del poder en la sociedad, acompañada del deseo de *transformación* de algún aspecto del orden social establecido que, desde la mirada de los participantes, se interpreta como impedimento a la satisfacción de una o varias *necesidades* o *intereses* comunes para el conjunto.

En ese marco, nuestro primer acercamiento al estudio del TC a través de un análisis de caso estuvo orientado a conocer aquellos elementos que convierten a esta práctica en una experiencia comunicacional. Para ello indagamos y describimos algunas de las principales categorías teóricas expuestas por referentes del campo de la comunicación comunitaria. En principio advertimos varios puntos de contacto entre dichos campos. En ambos casos aparecen elementos ligados a nociones como *trabajo colectivo o comunitario, creación colectiva, desarrollo, transformación, horizontalidad*, entre otras. En el caso del área de la CC cada una de aquellas categorías adquiere una especificidad teórica. Una vez señalada tal especificidad nuestra investigación se propone dar cuenta del modo cómo operan tales categorías en el caso de La Pasión.

Para ello seleccionamos del andamiaje conceptual que nutre al campo de la comunicación comunitaria dos nociones para ser utilizadas como variables de análisis. Se trata de las categorías de *participación* y *satisfacción de necesidades*, en términos de *necesidades* y *satisfactores* tal como lo plantea Manfred Max Neef en su obra “Desarrollo a escala humana” (1986). Cada una de ellas será presentada en el apartado dedicado al desarrollo del marco conceptual de esta investigación, no obstante podemos adelantar aquí las razones por las cuales han sido tomadas como categoría de análisis.

En el caso de la participación, esta asume el lugar relevante en la perspectiva comunitaria de la comunicación al punto de convertirse en condición sine qua non, sin participación no hay comunicación. Existen autores que construyen tipologías de análisis referidas a esta noción. En nuestro caso utilizaremos dos, las que plantean el especialista en CC Oscar Magarola (2010) y la especialista en educación, sociología y filosofía María Teresa Sirvent (1984). Magarola plantea la existencia de tres formas usuales de convocatoria (amplia, restringida, abierta selectiva), cada una de las cuales promueve modalidades de participación distintas. Por su lado, Sirvent propone dos tipos de participación: la real y la simbólica.

Por otro lado, y como adelantáramos, sobre *satisfacción de necesidades* tomaremos lo planteado por el economista chileno Manfred Max Neef (1986), autor que concibe a las necesidades en tanto carencia y potencialidad, y llama *satisfactores* a los modos con los que se resuelven esas necesidades. Veremos cómo tales nociones operan en la experiencia de teatro *La Pasión*.

Entendemos que todo fenómeno social se transforma en objeto de conocimiento en tanto es objeto de discursos y que por ello lo que cobra relevancia en el análisis no es el hecho en sí, sino el modo como el mismo es interpretado y vivido por sus protagonistas. En este sentido asumimos en nuestra investigación la lógica de análisis cualitativa. Para ello partimos de una selección de testimonios recogidos como material empírico a través de las técnicas de entrevista y observación. Lo referido específicamente al diseño metodológico se amplía más adelante en el apartado correspondiente.

También sobre la construcción de nuestro objeto de análisis es importante señalar que de todo el proceso teatral se escogió un momento o etapa para su estudio. Se trata de aquel que Dubatti (2003) llama *convivio preteatral* y que define como el momento que inicia con el proceso de creación y preparación de un espectáculo y finaliza con su presentación ante el público. Fue en esa etapa en la que se recogieron los testimonios.

En cuanto al momento histórico cabe indicar que este relevamiento tuvo lugar en el periodo de febrero-marzo de 2008. La distancia temporal que nos separa del momento en que realizamos nuestro trabajo de campo no resulta obstáculo alguno para el análisis dado que en el mismo se toman en consideración las características culturales y sociales de la época. No obstante como ya fue indicado en el apartado referido al contexto epocal, al final del análisis agregamos un comentario sobre las transformaciones acaecidas en los últimos años en el campo cultural de nuestro país.

2. Teatro Comunitario y Comunicación: Breve descripción del estado del arte en el tema

La comunicación como campo disciplinario ha contribuido notablemente al acervo de investigaciones sobre el TC. A continuación veremos de modo muy sucinto algunos de los abordajes que creemos los más representativos de este tipo de estudios. La mayoría de ellos constituyen tesis de grado.

“El teatro comunitario como (im) posibilidad de cierre del discurso hegemónico. Reflexiones sobre la memoria colectiva, verdad y experiencia”, es el título de la tesis presentada en 2011 por Gastón Falzari¹³. El investigador se centró en el estudio del TC como práctica discursiva analizando “cómo el teatro comunitario cuenta una verdad desde el lenguaje del arte, apelando al saber colectivo y a la memoria individual” (Falzari, 2011, p. 2). Para su indagación tomó como unidad de análisis grupos de TC de diferentes barrios porteños tales como *Catalinas Sur* de La Boca, *El épico de Floresta* de Floresta, *Alma mate* de Flores, *Matemurga* de Villa Crespo, y *Res o no Res* de Mataderos.

Falzari analiza en otro trabajo los elementos estéticos que constituyen el discurso del teatro comunitario, e identifica como comunes recursos venidos de la murga, el sainete y el teatro callejero, figuras y producciones de la cultura massmediática - resignificadas usualmente desde el humor-, montaje en espacios públicos, entre otros. El autor los considera como los modos más efectivos de interpelación al espectador para generar procesos de rápida identificación y propiciar la participación en el proyecto teatral¹⁴.

Por otra parte, el periodista, investigador y docente universitario Diego Rosemberg en su libro *“Teatro comunitario argentino”* (2009) brinda herramientas sobre el contexto sociopolítico y cultural de emergencia de los espectáculos “El Fulgor

¹³ Se trata de una tesis de grado presentada en 2011 para alcanzar el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional de Buenos Aires

¹⁴ Falzari también menciona otros dispositivos que se utilizan para interpelar a los sujetos y convocarlos a la participación (volantes, panfletos, las gacetillas, etc.), pero se detiene en el análisis de las obras por considerarlas el dispositivo “más efectivo”. El artículo se titula “La comunicación teatral comunitaria: “La obra como estrategia”” y fue publicado por la revista del Centro Cultural de la Cooperación en su N°

Argentino” producido por el grupo *Catalinas Sur* del barrio porteño de La Boca, “Los Chicos del Cordel” de *El Teatral* de Barracas, “Luchas” de *Patricios Unido de Pie* de Patricios, provincia de Buenos Aires; y “Ladrillos de Coraje” de *El Bermejo* de Guaymallén, provincia de Mendoza. Junto a esas claves de lectura publica los guiones de las cuatro obras, proponiendo entonces una mirada en perspectiva en la que toman relevancia mayor las características del periodo histórico de elaboración de aquellos libretos teatrales. De este modo, al no deslindar la práctica teatral del contexto epocal, promueve una comprensión del sentido profundo de la propuesta estética y formal de los espectáculos.

Por su lado, la tesis de grado de Alexis Rasftopolo (2009)¹⁵, se centra en el análisis del TC como proceso organizacional autogestivo, tomando como caso el trabajo del grupo *Murga de la Estación*, de Posadas. En ella el autor describe el proceso organizativo que supone la producción comunitaria de los espectáculos, atendiendo a las diferentes facetas del mismo (institucional, vincular, económica, etc.). Además se enfoca en tres dimensiones inherentes al modo de pensar y hacer teatro comunitario: lo político, lo lúdico y lo comunicativo, analizándolas como potencialidades de esta práctica artística y cultural llevada adelante por el grupo

Otro trabajo interesante de comentar es la tesis de maestría de Clarisa Fernández (2012), en la que la autora estudió la experiencia del *Grupo de Teatro Popular de Sansinena* (provincia de Buenos Aires) a través de las categorías “memoria colectiva”, “identidades” y “espacio público”¹⁶. Su indagación se ubica dentro del conjunto de investigaciones que centran su atención en lo histórico barrial. En otro trabajo presentado en 2013 Fernández se detiene en el estudio de los movimientos teatrales que han venido desarrollándose desde los años 60 y que -según su planteo- podrían considerarse como antecedentes del TC en Argentina, proponiendo una mirada que se destaca precisamente por la perspectiva histórica que brinda sobre esta práctica social.

Estos son algunos de los trabajos más representativos del binomio teatro-comunicación.

En nuestra investigación también proponemos un abordaje al fenómeno teatral desde una perspectiva comunicacional. Lo hacemos a partir de analizar un caso

¹⁵ El trabajo se denomina “*Desde mover una mesa hasta cambiar el mundo. El teatro comunitario y sus posibilidades*”, y fue presentado para obtener la titulación como Lic. en Comunicación Social en Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones. Posadas, Misiones.

¹⁶ Esta investigadora se encuentra actualmente trabajando en un proyecto titulado “Politicidad y participación en el Grupo de Teatro Popular de Sansinena”, en el marco de una beca del CONICET.

concreto, buscando mirar específicamente el momento denominado convivio teatral. Nos interesa cómo es vivido por quienes participan activamente del proceso de creación del espectáculo, para determinar cómo intervienen allí dos categorías fundamentales dentro del campo de la comunicación comunitaria como son: “participación” y “satisfacción de necesidades”. Tomamos al hecho teatral como proceso organizativo y dejamos de lado aspectos como el contenido y la estética del producto artístico, la relación con los espectadores, etc. cuyo análisis podrá ser tema de futuras investigaciones.

3. Marco teórico

3.1. Distintos enfoques para pensar la relación Teatro-Comunicación

La comunicación como campo de estudios ha estado caracterizada históricamente por el predominio de una perspectiva instrumental. Asentada en una concepción positivista esta vertiente teórica entiende a la comunicación como un proceso unidireccional de transmisión de información, en el que interviene un conjunto limitado de elementos, diferenciados y relativamente independientes entre sí, como “emisor”, “mensaje”, “código”, “receptor”.

Esta línea de pensamiento -cuyos cimientos podemos encontrarlos en la teoría funcionalista de la comunicación, surgida en los años 40s en Estados Unidos- reduce a la comunicación a un esquema vertical y se inscribe en una concepción de lo social como sistema orgánico cuyo equilibrio es necesario conservar. Dentro de éste los medios se presentan como instrumentos omnipotentes para la regulación social y los mensajes que los mismos emiten como funcionales o disfuncionales para tal fin.

A mediados de los años 60 y 70 del siglo pasado desde distintos círculos teóricos empieza a discutirse la predominancia de dicho enfoque. América Latina será el escenario predilecto de aquellos debates. En referencia a ello los investigadores Armand y Michele Mattelart afirman:

“América Latina, región proyectada en el corazón de las controversias sobre las estrategias de desarrollo en el enfrentamiento norte/sur, estaba destinada a impulsar la “Teoría de la dependencia” (...). La ruptura con la sociología funcionalista de los Estados Unidos, iniciada desde comienzos de los años sesenta, se consuma definitivamente con una generación de investigadores críticos [Pasquali, 1963; Capriles, 1976, Beltrán, 1976, Beltrán y Fox, 1980].

Si América Latina va a la vanguardia de este tipo de estudios es, en efecto, porque allí se desencadenan procesos de cambio que hacen vacilar las viejas concepciones de la agitación y la propaganda y porque, en esta región del mundo, el desarrollo de los medios de comunicación es entonces bastante más importante que en las

demás regiones del tercer mundo. América latina no es tan solo un lugar de una crítica radical de las teorías de modernización (...) produce también iniciativas que rompen con el modo vertical de transmisión de los “ideales” de desarrollo. Lo atestigua la obra del brasileño Paulo Freire (1921-1997), *Pedagogía del oprimido* [1970] que tuvo una profunda influencia en la orientación de estrategias de comunicación y un esplendor mundial (...) Hay que señalar que América Latina muy pronto y constantemente se ha distinguido por su reflexión sobre el vínculo entre comunicación y organización popular”. (Mattelart y Mattelart, 1997, p. 81)

Las críticas a la concepción tradicional de la comunicación nacidas entonces, objetaban fundamentalmente el sesgo reduccionista que representa tanto en el plano teórico como en el metodológico aquella perspectiva. Sostenían que este esquema limita la comunicación a la trasmisión mecánica de información de un polo a otro con el objetivo de generar un efecto persuasivo en un receptor pasivo. La comunicación pierde así su concepción de proceso relacional donde se lleva a cabo la interacción de sujetos insertos en una estructura social, política y económica que sostienen determinadas relaciones socio históricas.

Otra noción de comunicación fue construyéndose a partir de las críticas. Resumidamente, la comunicación empezó a ser considerada un proceso fundante de lo social a través del cual los sujetos construyen y aprehenden los sentidos que se le otorgan a los hechos y relaciones que estructuran la vida cotidiana.

Planteamientos de este tipo no serán privativos de nuestro continente ni surgirán de manera aislada. Por el contrario, fueron consolidándose a raíz de la existencia de nuevos andamiajes teóricos que incorporaban la complejidad que el enfoque instrumental negaba al fenómeno comunicacional. Podemos contar entre éstas la mirada sistémica de la escuela de Palo Alto, el campo de los estudios culturales de escuela de Birmingham, la tradición crítica de la escuela de Frankfurt, el enfoque estructuralista, entre otros.

Además, tanto en Latinoamérica como en otros puntos del planeta estas nuevas perspectivas lograron un fructífero desarrollo en sintonía con un clima de época en el que transformar el orden dado era el horizonte de diferentes movimientos intelectuales, políticos, y artísticos.

Así, habrá una generación de teóricos, muchos de ellos comprometidos con prácticas de militancia en el campo (Antonio Pasquali, Juan Díaz Bordenave, Armand Mattelart, Paulo Freire, Ariel Dorfman, Daniel Prieto Castillo, por nombrar algunos)

que colaboraron en la apertura de la mirada sobre la comunicación, ligándola a las relaciones humanas antes que a los dispositivos técnicos.

Asimismo, la idea de que la comunicación es un proceso de producción de sentidos intrínseco al hecho vital, abriría también la posibilidad de pensar una cuestión que se torna fundamental en esta tesis y que tiene que ver con pensar que toda práctica social puede concebirse como hecho abordable comunicacionalmente, en tanto supone la elaboración y el intercambio de formas simbólicas entre sujetos históricamente situados. A ello hace referencia el especialista en comunicación Washington Uranga cuando señala que:

“las prácticas sociales entendidas como manifestaciones de la interacción histórica de los individuos, pueden ser leídas también como enunciaciones que surgen de las experiencias de vida de los hombres y mujeres convertidos en sujetos sociales (...); son ‘prácticas de enunciación’ que se van construyendo a través de las narraciones, y mediante el desarrollo de habilidades y técnicas expresivas, un discurso que es entramado de la cultura y fundamento de la historia de vida de una comunidad” (Uranga, 2007, p. 1).

En otras palabras, las innovaciones en la forma de reflexionar sobre el fenómeno fueron habilitando el análisis comunicacional de distintas prácticas sociales -antes invisibilizadas por la academia- logrando de este modo la constitución de áreas de estudio específicas dentro del campo como es el caso de la Comunicación Comunitaria (CC), en la que nos situamos para realizar nuestro análisis.

3.2 La comunicación comunitaria

3.2.1 Historia y conformación de un campo: principales líneas teóricas y algunas definiciones conceptuales

La comunicación comunitaria se funda bajo la influencia de teorías provenientes de diversas áreas de conocimiento. Se trata de escuelas y corrientes de pensamiento surgidas entre los años 50 y 80s que en su mayoría compartían una visión crítica hacia el funcionamiento del sistema capitalista. Entre las más significativas, se encuentran la producción teórica de la Escuela de Frankfurt, los estudios culturales de la escuela de Birmingham, la Teoría de la Dependencia, la Teoría Crítico Reproductivista, la Teoría Desescolarista, la Pedagogía de la Liberación, la Teología de la Liberación (Cardoso 2012; Magarola 2005). La mayoría de ellas orientadas a reflexionar sobre las

transformaciones culturales -materiales y simbólicas- necesarias para la emancipación del ser humano.

Un elemento clave para la conformación de este campo específico de la comunicación ha sido la existencia previa, en América Latina principalmente, de experiencias de comunicación impulsadas por organizaciones sociales, sindicales, estudiantiles, movimientos culturales, políticos, intelectuales ligados al campo popular.

Suelen citarse como las más relevantes las experiencias relacionadas a la radio (“Radio Sutatenza” de Colombia, 1947; “La Voz de los Mineros” y otras radios mineras de Bolivia, 1953; “Radio Rebelde” de Cuba, 1960, las radios clandestinas del movimiento peronista de Argentina). Sin embargo, también se incluyen producciones vinculadas a medios gráficos (diarios, periódicos, revistas, folletos, afichetas, fotonovelas, comics); arte callejero, teatro, murgas, producciones del área plástica (pintura, la escultura, la fotografía y el muralismo comunitario, grafitos), el cine militante, las campañas de alfabetización, entre otros.

Estas experiencias, desarrolladas desde mitad del siglo XX e incluso antes, dieron lugar a un proceso de teorización del campo. La práctica antepuesta a la teoría será una característica que varios referentes le atribuirán al campo de la comunicación comunitaria, entre ellos Nelson Cardozo cuando afirma que:

“(…) podríamos plantear, coherentemente con su metodología y los aportes que conformaron su campo, que la misma es producto de una verdadera praxis. (...) Praxis, producto de un largo proceso de síntesis cultural, social, comunicacional y político; donde han confluído un conjunto significativo de aportes, teorías o miradas, experiencias, referentes, teóricos, movimientos sociales; en el contexto latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. En definitiva, hablar de comunicación comunitaria es referirse a una reciente historia de cruces teóricos con experiencias prácticas en América Latina; a partir de una mirada crítica (denunciativa), y al mismo tiempo alternativa (propositiva) a la noción tradicional dominante sobre “la comunicación”; generada en contraposición a un modelo comunicacional hegemónico: autoritario y represivo perpetuado sobre la base del orden jerárquico, de explotación, control ideológico y represión para mantener sistemas sociales desiguales e injustos”. (Cardoso, 2007, p. 3)

Dentro de este particular campo la comunicación es concebida como fenómeno antropológico, social, dinámico y complejo, posibilitador del vínculo, y la convivencia humana.

Otros referentes destacan la naturaleza social del fenómeno comunicativo. El comunicador argentino y experto en educación Daniel Prieto Castillo (1986), plantea entender a la comunicación como un proceso en totalidad. Para ello propone resignificar los elementos que aparecen en el modelo tradicional de comunicación (emisor-mensaje- receptor, etc.) vinculándolos a las nociones de formación social y marco de referencia.

Por su lado, el especialista en el área de comunicación para el desarrollo Juan Díaz Bordenave define a la comunicación como “el proceso de interacción social por el cual, usando signos y medios, intercambiamos informaciones, ideas y emociones con otras personas y, al hacerlo, influenciamos recíprocamente nuestros significados y comportamientos” (Díaz Bordenave, 2000, p. 1)

El teórico boliviano Ramiro Beltrán ha sido quién más férreamente se ha pronunciado sobre las posibilidades de participar -en condiciones libres e igualitarias- en la construcción de este diálogo común que es la comunicación social. Para este autor la comunicación comunitaria tiene que ver con “el proceso de interacción social democrática que se basa sobre el intercambio de símbolos por los cuales los seres humanos comparten voluntariamente sus experiencias bajo condiciones de acceso libre e igualitario, diálogo y participación” (Beltrán, 1981, p.30).

En esa misma línea, el investigador Oscar Magarola sostiene que desde la CC se “propone asumir la dimensión pedagógica y política que implica pensar la comunicación como interacción, como proceso dialógico, como encuentro, producción de sentido, creación, como derecho humano” (Magarola; 2005, p. 32). Ello, sin soslayar el atravesamiento del poder, tensiones y conflictos entre intereses divergentes, que se presentan en las relaciones comunicativas que se dan en una comunidad.

3.2.2. Algunas de las principales características de la comunicación comunitaria

Los conceptos de “popular”, “alternativo” y “comunitario” atraviesan los planteos del campo de la CC desde su surgimiento. Si bien en un comienzo estas nociones referían principalmente a procesos generados entorno a los medios tradicionales –radio, diarios, tv-¹⁷, luego serán aplicados a otro tipo de fenómenos.

¹⁷ Magarola (2005), sostiene que la producción teórica específica de este enfoque estuvo inicialmente atravesada por un intento de definición de la CC apoyada en las categorías de “alternativo”, “popular” y “comunitario”, pero refiriéndose principalmente a los medios masivos, de manera que también en este caso la comunicación quedaba reducida a los procesos producidos en torno a un tipo particular de

Cada uno de ellos da cuenta de un elemento en particular del proceso comunicativo pues el primero se plantea relacionado a “los sujetos que llevan adelante la experiencia”, el segundo al “proyecto político que la anima”, y el tercero al “carácter participativo generador de lazos y abierto a la diversidad” (Magarola, 2005, p. 24).

En términos más concretos, cuando hablamos de CC estamos refiriéndonos a la creación colectiva de producciones culturales por parte diversos actores y colectivos (organizaciones de la sociedad civil, clubes, bibliotecas, cooperativas, asociaciones sin fines de lucro, mutuales, centros culturales, grupos de vecinos autoconvocados, movimiento sociales de diversa índole) del campo popular. Pero es válido remarcar que no es el producto en sí mismo lo que desde esta perspectiva se pone de relieve. Importa en cambio el proceso relacional-comunicacional que se desarrolla en el seno de las prácticas comunitarias y los sentidos que colectivamente van construyéndose en el mismo.

Según el especialista en comunicación y educación, Jorge Huergo, el trabajo político que está en juego en este tipo de experiencias incluye pero trasciende a las instituciones políticas tradicionales. Alude asimismo a distintas manifestaciones que reflejan diversas instancias de poder sociocultural reconociendo “la relativa autonomía en el desarrollo de las esferas de la vida sociocultural” y rigiéndose “según una lógica de cooperación o antagonismo entre voluntades colectivas”. Manifiesta el autor que “hay lo político en el arte, en espacios emergentes juveniles, en estrategias de fuga de sujetos en sus modos de vivir el antagonismo, en espacios socioculturales urbanos, en agrupamientos con lazos sociales más bien débiles”. (Huergo, 2003, p. 3)

Las artes, al igual que otras prácticas, son consideradas como procesos de comunicación y formas políticas de ver la realidad (Magarola, 2005). Cuando éstas se desarrollan en el marco de procesos comunitarios presentan algunas características específicas que las diferencian de otras formas de hacer arte.

Además de lo ya mencionado, debemos agregar que esas características diferenciales se basan en que los procesos de comunicación comunitaria tienen lugar en prácticas cuya construcción no parte desde realidades foráneas. Por el contrario, enraizan en las necesidades e intereses de los sujetos y grupos de la comunidad, actores

dispositivos. Será a partir de la década de 1990, en el marco del debilitamiento de varias experiencias de la “prensa alternativa” –que parecían constituir el pilar del campo-, cuando se plantee una nueva etapa en la que se ampliará el radio de reflexión, observación, teorización e intervención de la CC. En este nuevo periodo, si bien no se excluirá el análisis de lo mediático, sí se pondrá atención en otros fenómenos comunicacionales.

que comparten una pluralidad de lazos (culturales, lingüísticos, laborales, de luchas, de reivindicaciones, de festividades etc.). Desde ellos y con ellos, es decir, a partir de su participación, toma sentido el proceso en desarrollo, y se convierte en proceso de aprendizaje comunitario.

Como veremos a continuación, lo que llamaremos procesos participativos reviste distintas particularidades según el caso, los sujetos y la comunidad de que se trate, pero conllevan el logro de un grado de involucramiento que no puede medirse solo en términos cuantitativos sino que su complejidad implica comprender cualitativamente el proceso transformacional que se suscita cuando las personas participan en algo.

Otro elemento característico de las prácticas de comunicación comunitaria es que suelen contener expresiones críticas con el orden social establecido, lo cual las convierte en un modo de intervención social con intención transformadora. En ese sentido la comunicación comunitaria apela al restablecimiento de lazos solidarios y democráticos, y a la creatividad, “como expresiones liberadoras y por lo tanto poseedoras de un potencial transformador de la realidad” (Magarola, 2005, p. 26).

Refiriéndose a las organizaciones y grupos que llevan adelante experiencias de comunicación comunitaria Magarola afirma: “algunas más vinculadas a la expresión artística, otras a la intervención sobre las cuestiones sociales y a las demandas específicas de cada comunidad o grupo, desarrollan múltiples actividades destinadas a la búsqueda de resolución de los problemas coyunturales y/o estructurales” (Magarola, 2005, p. 26)

La CC explicita en sus postulados y en sus propuestas de intervención el compromiso con la necesidad de fomentar procesos comunicacionales *participativos, horizontales, democráticos y transformadores*. Es decir, estamos frente a un área de la comunicación a cuyo acervo teórico-metodológico subyace la adhesión a un proyecto guiado por ideales de transformación de lo dado para el logro de mejores condiciones de vida para los sectores populares.

3.2.2.a) La participación como elemento característico de la práctica comunicacional comunitaria

Los procesos comunicativos que se consideran comunitarios se generan siempre que exista *participación* de la comunidad en alguna tarea a la que, más allá del objetivo

especifico, le subyace el actuar colectivamente. Cuestiones como ¿quiénes participan?, ¿de qué modo (mecanismos)? ¿con qué grado de injerencia? son preguntas que se formulan cada vez que pretendemos estudiar o promover una práctica de este tipo. La *participación* es siempre la columna vertebral de los proyectos comunitarios, en tanto, como afirma el teórico Oscar Magarola “parece que lo que más legitima a estos emprendimientos sociales y comunicacionales es el de ser ‘participativos’” (Magarola, 2010, p.1).

Sin embargo, el concepto de *participación* puede tomar significados disímiles. Al amplio empleo de este término corresponde una también amplia traducción de la participación en lo concreto. Ésta puede ir desde la emisión de un voto, la participación en un foro virtual, el debate y toma de decisiones directas, etc.

En otros términos, existen diversas maneras de entender, proponer y sostener la participación, así como son múltiples, y a veces difusas, las interpretaciones que pueden hacerse sobre este aspecto. Por ello, y para precisar algunas de esas modalidades, hemos tomado para esta investigación las tipologías elaboradas por dos especialistas del campo social, se trata de la clasificación propuesta por María Teresa Sirvent (1984) y Oscar Magarola (2010). Sobre la base de los planteos que proponen estos autores tanto para estudiar procesos sociales como para planificar proyectos de intervención pretendemos analizar el proceso participativo desarrollado en el caso que analizamos.

Magarola afirma que puede empezar a estudiarse un determinado proceso participativo analizando la perspectiva desde la que se pretende o pretendió promover la participación, así como las características de la convocatoria.

Respecto al enfoque, diferencia entre entender la participación “como un fin en sí mismo” y concebirla “como medio para...”. En el primer caso la participación es vista de ese modo porque se la entiende en tanto ejercicio de la ciudadanía, vía para fortalecer el protagonismo de los actores de la comunidad en lo que concierne a la vida individual y colectiva, o como afirma el autor, para “recuperar el carácter de sujeto, de actor, abandonando progresivamente la posición de espectador y objeto pasivo del devenir histórico” (Magarola, 2010, p. 3).

Si bien aquí la participación no es pensada en un sentido instrumental ni se subordina a otro fin, siempre que esta visión es traducida a un proyecto concreto, se convoca a participar en relación a una propuesta general (tema, problema, demanda), que oriente el proceso. En el marco de esa propuesta van construyéndose progresivamente las metas, lo que permite que se despliegue un proceso participativo en

el que quienes intervienen sean interpelados a asumir y ejercitar colectivamente la condición de “sujeto constructor de lo histórico que todo hombre/comunidad posee” (Magarola, 2010, p.3).

En la segunda manera de pensar la participación, “como medio para...”, ésta se valora como proceso que permite alcanzar determinados logros. “El proceso de participación es vivido como proceso que suma, acumula, construye poder desde la ‘base social’, factores que harán posibles, el cumplimiento, el logro de un fin/objetivo al que se subordina esa participación” (Magarola, 2010, p. 3). En estos casos en los que los fines están sujetos a temas o posicionamientos definidos de antemano, la posibilidad de participación tiende a cerrarse en tanto la implicación de las personas proviene usualmente de que éstas adscriben a ellos con anterioridad.

Es dable aclarar que no siempre que se estudia desde dónde y para qué se promueve la participación en una experiencia determinada, se identifica una de estas dos concepciones de forma pura, tanto porque su delimitación no es taxativa como porque puede suceder que se parta de una de ellas y luego se suscite la otra.

Mencionamos párrafos atrás que Magarola propone como otro punto de acceso al análisis de un proceso participativo la observación del tipo de convocatoria a partir de la cual se le da inicio. El acercamiento a este aspecto implica indagar acerca de a quiénes se quiere incluir y a quiénes no, qué sujetos y grupos son reconocidos y para qué en el marco de una determinada práctica, y cuáles son los criterios desde los que se definen esos límites (que además influirá en la selección de los medios aplicados para realizar la convocatoria y su alcance).

Afirma el autor que las respuestas a esos interrogantes tornan más visible la dimensión ideológica de un proyecto, ya que permiten leer las concepciones que lo sostienen al menos en el comienzo. Y desde ese punto de vista esboza las líneas generales de tres formas usuales de convocatoria y las modalidades de participación que cada una promueve. En este sentido habla de:

- Convocatoria amplia
- Convocatoria restringida
- Convocatoria abierta selectiva

A continuación explicaremos el alcance de cada una de ellas.

Puede definirse a una convocatoria como **amplia** cuando se la realiza desde una perspectiva ideológica inclusiva, que pretende contener heterogeneidad en cuanto a opiniones y experiencias; y considera el debate y el disenso como instancias

constitutivas del camino para alcanzar colectivamente los acuerdos y metas necesarias para el desarrollo el proyecto que quiere llevarse a cabo. De ahí que la convocatoria se realiza sin fijar límites estrictos respecto a qué tipo de sujetos, grupos, instituciones, etc. pueden formar parte y a qué objetivos y formas de alcanzarlos se implementarán, porque se entiende que su definición surgirá del trabajo colectivo.

Sin embargo, también en esta modalidad que pretende la mayor inclusividad posible, opera un mínimo de restricciones. Estas pueden estar relacionadas a la búsqueda de un terreno básico de afinidades (se evita incluir a los sectores que se encuentran en las antípodas de quienes promueven el proyecto), o a los recursos de que se dispone (infraestructura, capacidad operativa del grupo, por ejemplo).

Otra de las modalidades, denominada **restringida**, es la convocatoria que condiciona la participación en dos sentidos: en cuanto a los destinatarios y en cuanto a los temas en torno a los cuales se llama a participar. Se establece una delimitación precisa sobre a quiénes se abre el espacio, basada en el criterio (ideológico) de incluir a los sujetos o sectores de la comunidad que adscriben a las posiciones de quienes convocan (los que “piensan igual”, afirma Magarola). A la vez, la definición previa de los asuntos actúa como restricción, pues se permite la injerencia en ciertos temas y se excluye otros, entendiéndose que son materia en la que no se puede intervenir.

Por último puede generarse un modo de convocatoria **abierta selectiva** cuando se sostienen los criterios de apertura y pluralidad, pero se establece algún “requisito” que tienen que ver con el propósito general del proceso a desarrollar (por ejemplo, cuando se quiere trabajar algo relacionado con la historia de una organización o barrio y se convoca a quienes la fundaron o tienen cierta antigüedad allí).

Las observaciones que podamos hacer sobre los aspectos que estamos abordando -enfoque o concepción y convocatoria- aportan a la comprensión de los procesos participativos que estudiemos en tanto entendemos que actúan como sus primeros “condicionantes” y como tales pueden ayudarnos a explicar algunos rasgos que identifiquemos cuando indagemos cómo se da en la práctica la implicancia de los sujetos -lo que no siempre responde a las intenciones iniciales-.

En cuanto al carácter que puede tomar la participación, María Teresa Sirvent (1984) diferencia conceptualmente entre **participación real**. La primera ocurre cuando los individuos cuentan con la posibilidad efectiva de incidir en las decisiones que afectan su vida cotidiana, dado que ejercen poder en los distintos niveles y etapas del proyecto en el que están implicados (toma de decisiones, implementación y evaluación),

dentro del grupo, institución o comunidad de la que formen parte. Por su parte la **participación simbólica** hace referencia a los procesos participativos en los que los actores tienen la ilusión de ejercer poder pero sus acciones resultan de mínima o nula influencia en el funcionamiento o desarrollo del proyecto, institución, etc. Con su participación no inciden en el poder de decisión.

Tratando de vincular ambas tipologías podríamos concluir que la perspectiva de participación entendida como ‘fin en sí mismo’ es la que más se acerca a un tipo de participación real. Dado que cuando la participación es entendida en tales términos, y no como un medio para alcanzar otra cosa, los sujetos se constituyen en protagonistas reales del proceso.

En cambio, cuando la participación inicia con objetivos, metodologías y posicionamientos predeterminados como se plantea cuando se la concibe como “medio para” -y en las convocatorias de tipo “restringido”- se obstaculiza la posibilidad de que la participación sea real porque se habilita la injerencia de los sujetos solo en los temas en torno a los cuales otros han decidido abrir el juego.

Cuando el ejercicio del poder de los participantes en determinadas áreas está vedado desde el punto de partida, la situación suele estar reflejando la tendencia a sostener determinada estructura jerárquica. Se refuerza así la posibilidad de que la participación sea solo simbólica. En estos casos el poder de decisión continúa quedando en pocas manos.

Para comprender la complejidad del fenómeno de la participación, resultan importantes y acertadas otras consideraciones que realizan los autores que venimos citando.

Magarola y Sirvent coinciden en considerar que la participación es un proceso y no un estado. Las prácticas participativas están atravesadas por las características de los contextos sociohistórico complejos y dinámicos en los que se desarrollan. En tal sentido ambos plantean que tales procesos son en sí mismos procesos de aprendizaje -“a participar se aprende”- y en cuanto se desarrollan como tales, modifican al sujeto y el entorno. Por ello, como dijimos, también es posible observar que éstos inicien bajo una modalidad, y luego pasen a otra: por ejemplo, pueden presentarse etapas “semiparticipativas” y luego momentos de participación real propiamente dicho.

Por otro lado, la participación real es para Sirvent una necesidad humana relacionada a procesos de transformación que hacen a la calidad de vida de las personas, y en su realización se satisfacen simultáneamente otras necesidades (autovaloración de

sí y del grupo de pertenencia, capacidad de reflexión sobre los hechos vida cotidiana, creación y recreación de nuevas formas de vida y convivencia social). En este plano, las ideas de Sirvent dan lugar a las consideraciones que haremos en el próximo apartado.

3.2.2.b) En torno a necesidades y satisfactores en la práctica comunicacional comunitaria

Hemos señalado que en la mayoría de los casos las prácticas de comunicación comunitaria surgen a partir de necesidades que los sujetos o grupos perciben como no resueltas, de modo tal que se organizan colectivamente para alcanzar su satisfacción.

Ahora bien, suele interpretarse que esas necesidades están ligadas a carencias materiales que obstaculizan la vida cotidiana de sectores de la comunidad. Si bien en muchos casos esto es acertado, no lo es en todos. Limitar la cuestión de las necesidades únicamente a una dimensión material impide la posibilidad de pensar al sujeto integralmente.

Para abordar el tema de las necesidades humanas desde una perspectiva más amplia y poder así comprender el tipo de necesidades que se busca satisfacer en una experiencia artística como la que aquí analizamos, tomamos el paradigma de “Desarrollo a escala humana” (1986). El mismo ha sido elaborado por tres pensadores de extensa y comprometida trayectoria en temas de desarrollo y sustentabilidad: el economista Manfred Max Neef, el sociólogo Antonio Elizalde y el filósofo Martín Hopenhayn.

Los autores esbozan una “teoría de las necesidades para el desarrollo”, planteando como punto de partida el requerimiento de pensar al ser humano y al desarrollo desde un paradigma que supere el enfoque de la economía mecanicista. Éste último limita su visión del desarrollo al análisis de variables cuantificables -micro/macroeconómicas-, suponiendo que se trata de algo predecible y omitiendo la multiplicidad de otros factores que operan en los procesos de desarrollo. La superación de este enfoque involucra el análisis transdisciplinario de las sociedades, a partir del cual esbozar soluciones a las patologías colectivas de una época e incluso proponer nuevos modelos de desarrollo basados en miradas esencialmente humanistas.

Luego se postulan tres principios básicos: a) el desarrollo refiere a las personas y no a los objetos; b) el mejor proceso de desarrollo es aquel que permita elevar la calidad

de vida de las personas; c) la calidad de vida depende de las posibilidades que tengan las personas de satisfacer adecuadamente sus necesidades humanas.

Cuáles son esas necesidades es una pregunta que no presenta una única respuesta si se tiene en cuenta las diferentes disciplinas que han tratado el tema dentro de las ciencias sociales. Antes de abordar esa cuestión los autores realizan una serie de disquisiciones que permiten comprender con mayor profundidad su perspectiva.

En principio manifiestan que es imprescindible diferenciar conceptualmente entre las *necesidades* y los *satisfactores* de esas necesidades. Desde el punto de vista que estamos tomando, se considera que existen un cierto número de necesidades que pueden denominarse como “Necesidades Humanas Fundamentales” (NHF). Éstas son finitas, pocas, clasificables; las mismas en todas las culturas y periodos históricos, y constituyen un sistema interrelacionado e interdependiente. Resulta interesante el modo cómo conciben a las necesidades, pues no se las limita a la idea de carencia sino que se las entiende también como potencialidad. En palabras de los autores:

“Las necesidades revelan de la manera más apremiante el ser de las personas, ya que aquél se hace palpable a través de éstas en su doble condición existencial: como carencia y como potencialidad. Comprendidas en un amplio sentido, y no limitadas a la mera subsistencia, las necesidades patentizan la tensión constante entre carencia y potencia tan propia de los seres humanos. (...) en la medida en que las necesidades comprometen, motivan y movilizan a las personas, son también potencialidad y, más aún, pueden llegar a ser recursos.” (Max Neef y otros, 1986, p. 49)

Indisolublemente ligado al concepto de necesidad aparece el de *satisfactores*. Estos son definidos como la manera o los medios utilizados para la resolución de las necesidades, y difieren según la época y la cultura de que se trate. Cada sociedad adopta distintos estilos para la satisfacción de la NHF. En otros términos, son los satisfactores culturales de las necesidades lo que está culturalmente determinado, no las necesidades en sí.

De modo que, afirman los autores, en cada cultura se satisfacen -o no- las necesidades, a través de la generación -o no generación- de diferentes tipos de satisfactores. Y la elección de esos satisfactores (clase de satisfactores, modo de producirlos, distribución y accesibilidad a los mismos) que se realiza en un sistema social es uno de los aspectos que lo define.

“Son los satisfactores los que definen la modalidad dominante que una cultura o una sociedad imprimen a las necesidades. Los satisfactores no son los bienes económicos disponibles sino que están referidos a todo aquello que, por representar formas de ser, tener, hacer y estar, contribuye a la realización de necesidades humanas. Pueden incluir, entre otras, formas de organización, estructuras políticas, prácticas sociales, condiciones subjetivas, valores y normas, espacios, contextos, comportamientos y actitudes; todas en una tensión permanente entre consolidación y cambio”. (Max Neef y otros, 1986, p. 50)

Otra aclaración que se presenta para hacer más comprensible la dinámica de necesidades-satisfactores es que no existe “correspondencia biunívoca” entre unas y otros. Esto significa que un satisfactor puede contribuir simultáneamente a la resolución de diversas necesidades o a la inversa, una necesidad puede necesitar de varios satisfactores para ser satisfecha. Y que esas relaciones pueden cambiar según el tiempo, el lugar, las circunstancias. “El cambio cultural es -entre otras cosas- consecuencia de abandonar satisfactores tradicionales para reemplazarlos por otros nuevos y diferentes” (Max Neef y otros, 1986, p. 27)

Analizando desde una mirada crítica al sistema de relaciones sociales capitalista se plantea también que es erróneo hablar de pobreza, como si ésta fuera solo de un tipo: cualquier NHF que no es adecuadamente satisfecha genera una pobreza y dado la interrelación que existe entre las necesidades, lo más probable es que dicha situación obstaculice a su vez la realización de otras necesidades. Las pobrezas que pueden observarse entonces en las sociedades capitalistas son diversas y cada vez más preocupantes pues “cada pobreza genera patologías – individuales y colectivas- cuando rebasa límites críticos de intensidad y duración” (Max Neef y otros, 1986, p. 43).

En ese marco los autores indican que es necesario analizar los satisfactores disponibles o dominantes en cada época y cultura para observar si limitan, condicionan, desvirtúan o, por el contrario, estimulan las posibilidades de vivir las NHF. Y señalan lo que sucede en el sistema capitalista en los siguientes términos

Entendidos como objetos y artefactos que permiten incrementar o mermar la eficiencia de un satisfactor, los bienes se han convertido en elementos determinantes dentro de la civilización capitalista. (...) La forma como se ha organizado la producción y apropiación de bienes económicos ha condicionado de manera abrumadora el tipo de satisfactores dominantes. (...)Es tal la velocidad de producción y diversificación de los artefactos, que las personas aumentan su dependencia y crece su alienación a tal punto, que es cada vez más frecuente encontrar bienes económicos (artefactos)

que ya no potencian la satisfacción de necesidad alguna, sino que se transforman en fines en sí mismos. (Max Neef y otros, 1986, p. 54)

La posibilidad de detectar la historicidad de los satisfactores y su funcionamiento permite entonces pensar y recrear, originar o reorganizar los satisfactores en pos de que se amplíen las posibilidades de realizar las necesidades de las mayorías.

En algunos de los sectores marginados por la crisis, y en grupos contestatarios a los estilos de desarrollo dominantes, es que se generan procesos contrahegemónicos en que satisfactores y bienes económicos vuelven a subordinarse a la actualización de las necesidades humanas. Es en esos sectores donde podemos encontrar ejemplos de comportamientos sinérgicos que, de alguna manera, aportan un germen de posible respuesta a la crisis que nos apabulla. (Max Neef y otros, 1986, p. 55)

Dijimos en los párrafos precedentes que existen distintos criterios y fines para clasificar las necesidades. Al escoger el trabajo mencionado, hemos optado por una proposición que combina dos criterios posibles de desagregación: según categorías existenciales y según categorías axiológicas. Valga aclarar que los autores advierten que como toda taxonomía, ésta también es provisoria, abierta y sujeta a cambios en la medida en que surjan nuevas razones para hacerlos.

Desde este enfoque, toda persona es un ser de necesidades múltiples e interdependientes, y esas necesidades pueden nombrarse de la siguiente manera: necesidad de ser, tener, hacer y estar (categorías existenciales); y necesidad de subsistencia, protección, afecto, entendimiento, participación, ocio, creación, identidad y libertad (categorías axiológicas).

Por otro lado, proponen una clasificación de los satisfactores que describiremos a continuación:

*Satisfactores Destructores: Al ser aplicados con la intención de satisfacer una determinada necesidad, no sólo aniquilan la posibilidad de su satisfacción en un plazo mediato, sino que imposibilitan, por sus efectos colaterales, la satisfacción adecuada de otras necesidades. Se trata de satisfactores impuestos.

*Pseudo-satisfactores: son elementos que estimulan una falsa sensación de satisfacción de una necesidad determinada. Pueden en ocasiones aniquilar, en un plazo mediato, la

posibilidad de satisfacer la necesidad a que originalmente apuntan. Generalmente son inducidos a través de propaganda, publicidad u otros medios de persuasión.

*Satisfactores Inhibidores: son aquellos que por el modo en que satisfacen (generalmente sobresatisfacen) una necesidad determinada, dificultan seriamente la posibilidad de satisfacer otras necesidades. Salvo excepciones, se hallan ritualizados, en el sentido de que suelen emanar de hábitos arraigados.

*Satisfactores singulares: son aquellos que apuntan a la satisfacción de una sola necesidad, siendo neutros respecto a la satisfacción de otras necesidades. Son institucionalizados, ya que su generación suele estar vinculada a instituciones, sean éstas ministerios, otras reparticiones públicas o empresas de diverso tipo.

*Satisfactores sinérgicos: son aquellos que por la forma en que satisfacen una necesidad determinada, estimulan y contribuyen a la satisfacción simultánea de otras necesidades. Su principal atributo es el de ser contrahegemónicos en el sentido de que revierten racionalidades dominantes tales como las de competencia y coacción.

Este tipo de satisfactores se diferencia también por ser “endógenos”, es decir, impulsados “de abajo hacia arriba”, en oposición de los cuatro tipos anteriores que al ser impuestos, inducidos, ritualizados o institucionalizados han sido históricamente impulsados de arriba hacia abajo y por ello revisten un carácter “exógeno” a la sociedad civil.

Los satisfactores sinérgicos revelan

“el devenir de procesos liberadores que son producto de actos volitivos que se impulsan por la comunidad desde abajo hacia arriba. Es eso lo que los hace contrahegemónicos, aún cuando en ciertos casos también pueden ser originados en procesos impulsados por el Estado” (Max Neef y otros, 1986, p. 65).

Volviendo al ámbito de la comunicación comunitaria, entendemos que en ella existen prácticas que pueden relacionarse con esta última clase de satisfactores, dado que son prácticas que tienen en su germen la idea de transformación de la realidad a partir del rol de sujetos y grupos de una comunidad que interviene en la modificación de lo instituido.

Ligado a ello, los postulados de Max Neef, Elizalde y Hopenhayn servirán de marco para analizar si en el caso estudiado puede identificarse al teatro comunitario con

alguna de estas categorías de satisfactores y a qué NHF planteadas en esta propuesta apuntaba el mismo.

3.3. Algunas precisiones conceptuales sobre la práctica teatral

3.3.1 El teatro y sus subacontecimientos.

Algunas nociones teóricas propias del campo teatral nos serán de utilidad para una mejor comprensión de nuestro caso de análisis.

Para tal fin, tomaremos los planteos de Jorge Dubatti quién ha teorizado abundantemente sobre aspectos históricos, filosóficos, sociológicos y estéticos de este arte. En especial su concepción del teatro como “*acontecimiento*” fundado en el “*convivio*”.

Dubatti entiende al teatro como fenómeno constituido por una triada de “*subacontecimientos*”. A continuación describiremos cada uno de ellos.

1. El *acontecimiento convivial* consiste en el encuentro de los sujetos en un mismo espacio y tiempo (es éste en el que nos detendremos más adelante); es el punto de partida del teatro y, a la vez, condición de posibilidad y antecedente de:

2. El *acontecimiento poético o de lenguaje*, cuyos signos verbales y no verbales producen sentidos diversos. A partir de procesos de semiotización, ficción, referencia y función estética se instaaura otro mundo posible dentro del mundo. “La nueva dimensión óptica del acontecimiento poético -afirma Dubatti- produce una amplificación del mundo, funda nuevos territorios del ser y eso es lo que distingue al teatro de otras formas de espectacularidad que podemos definir como parateatrales” (Dubatti, 2003, p.26),

El comienzo de este acontecimiento, que asociamos a la idea de espectáculo en sí, se indica con alguna señal convencional (apagón de luces, corrimiento del telón, etc), y su cierre con el saludo de los actores y el aplauso del público.

3. *El acontecimiento de constitución del espacio del espectador*. Este espacio se genera como complementario al del universo poético, y a partir de la contemplación de éste último desde fuera de su régimen óptico. Es decir, para que el mundo propuesto por el lenguaje teatral cobre sentido es necesario que alguien lo mire, por tanto sin expectación, no hay teatro.

En este trabajo tomamos el primero de los subacontecimientos, el llamado convivio teatral. Como señala el autor éste constituye el rasgo principal del teatro y es

condición de su existencia. Es a la vez un rasgo que permite ubicarlo en la tradición de la cultura de la oralidad. Dubatti reconoce como centrales e invariantes las siguientes características del convivio:

- Implica la reunión de dos o más personas en un centro territorial, durante un lapso de tiempo, para compartir un rito de sociabilidad, de afectación comunitaria, en el que se desarrollan roles de emisión y de recepción. El intercambio entre los sujetos es directo, no hay intermediaciones ni delegaciones que posibiliten su ausencia.
- Entraña compañía, pero también el estar con uno mismo, dialéctica del yo-tu. “Salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo con las presencias, la conversación (...), afectar y dejarse afectar en el encuentro, suspensión del solipsismo y el aislamiento” (Dubatti, 2003, p. 19).
- Implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrecha, una apertura o disponibilidad receptiva plena para la captación de aquello que hace el otro, y que no se repetirá.
- Es efímero e irrepetible, está inscripto en el transcurrir subjetivo y objetivo del tiempo. Se trata de una experiencia intransferible.
- Restituye a lo literario el carácter de “situado” en un tiempo y espacio específicos, rasgo propio del habla cotidiana en cuanto a los sujetos que participan en ella.

A los fines de éste estudio precisamos señalar una característica más sobre el convivio: el grupo de sujetos que lo integra varía según el momento del acontecimiento teatral que estemos observando. Son cuatro las instancias que están contenidas en el desarrollo del fenómeno. Éstas son denominadas como “*convivio pre-teatral*”, “*convivio teatral propiamente dicho*”, “*convivio de los intermedios*”, y el “*convivio pos-teatral*” (Dubatti, 2006).

Dado el alcance y objetivo de nuestro trabajo, pondremos el foco en el “*convivio preteatral*”. Éste se inicia con el proceso de creación y preparación del espectáculo y comprende lo que sucede hasta su presentación, y concierne solo a los realizadores del trabajo artístico.

3.3.2 El teatro como práctica de “resistencia y resiliencia”

Dubatti analiza las premisas generales del convivio en relación a las condiciones culturales de inicio del siglo XXI para llegar a la conclusión de que determinadas circunstancias políticas y culturales convierten al teatro en una práctica de contrapoder.

En este sentido concebimos al teatro como práctica social en la que se involucran cuestiones tales como favorecer el trabajo en equipo, la práctica comunitaria, la comunicación y creación colectiva. Desde esa mirada, el teatro se constituye como espacio abierto a la puesta en valor de saberes y experiencias que permiten la construcción de *micropolíticas alternativas* y el desarrollo de *otras subjetividades* (Dubatti, 2006). Esas construcciones se oponen a ciertos parámetros de comportamiento que, venidos con el proyecto político neoliberal construido a partir de mitad de los años 70s, calaron hondo en el tejido social. Nos referimos por ejemplo al individualismo, la competitividad, el autoritarismo, y la falta de compromiso.

Esta posibilidad que brinda el teatro comunitario como espacio abierto tiene que ver con el proceso de creación colectiva que el mismo supone. Éste conlleva la búsqueda, hallazgo y reivindicación de elementos constitutivos de la *identidad* del grupo, a través de los cuales se definen formas organizativas y de trabajo. Identidad que por supuesto se traslada y se ve también expresada en el mundo ficcional presentado en un espectáculo teatral que es, en síntesis, la lectura particular de la realidad construida por un conjunto de sujetos y que pretende ser comunicada a otros. Cada discurso teatral surge entonces a partir del régimen de experiencia, la *micropoética* y la *micropolítica* del grupo que lo crea, y esto permite hablar del carácter único de la obra y a la vez dar cuenta de la existencia de una *realidad múltiple y dinámica*, constantemente *significada* por los sujetos.

En relación a esas observaciones, Dubatti considera que los procesos de construcción de *identidad* y la manifestación de la *diversidad* que pueden verse en el teatro se contraponen ciertas prácticas e ideas que tienden a homogeneizar la cultura y el pensamiento, y que son propias de la era global.

En este mismo sentido plantea que el ejercicio teatral, por las propias características de la estructura convivial, fomenta un tipo de proceso de *creación de sentidos* diferente a los que se estimulan a partir de mecanismos de la hiperconexión y saturación informacional con los que trabaja la comunicación masmediática, y que suelen acarrear efectos de enajenación, fugacidad y olvido. Ello porque el teatro demanda un ejercicio simbólico, emocional e intelectual solo posible a partir del detenimiento y la concentración; cada momento del convivio requiere un papel activo de quien interviene, siempre en relación con otros inmediatos.

4. Marco metodológico

Nuestra investigación puede definirse como de tipo descriptiva. Damos cuenta en ella de las características propias y contextuales de una experiencia tomada como caso. Para tal fin ponemos en juego algunas de las categorías que propone la vertiente teórica de la Comunicación Comunitaria.

El trabajo se constituye a partir de la mirada propuesta por el *paradigma interpretativo*, entendiendo que el punto central del mismo es “la necesidad de

comprensión del sentido de la acción social en el contexto del mundo de la vida y desde la perspectiva de los participantes” (Vasilachis, 1993, p.9).

La descripción y el entendimiento de los significados -que se materializan en acciones, instituciones, productos, etc.- requiere la participación del investigador en el mundo de la vida de los sujetos, dado que éste es “el escenario y lo que pone límites a la acción individual y recíproca” (Vasilachis, 1993, p.50), es decir, el marco específico de relaciones intersubjetivas en el que se realiza la producción de esos sentidos.

Esta participación dista de ser externa o neutral. El investigador (portador de una reflexividad específica) se encuentra implicado en el fenómeno social que estudia, y la explicación que de él haga es, según Velasco y Díaz de Rada, “el resultado del trabajo de campo como *interacción social* del investigador con los sujetos de estudio, y es reflejo de esa interacción” (Velasco y Díaz de Rada, 1997, p. 49).

Si bien podríamos decir de modo simplificado que lo que pretendemos es establecer relaciones entre una serie de categorías teórica y la información obtenida en campo, se desprende de lo dicho en el párrafo precedente la necesaria flexibilidad de las investigaciones como la nuestra, ya que se trata de ir construyendo el objeto de estudio a partir del diálogo continuo entre un marco conceptual amplio y los datos registrados en el trabajo de campo, lo cual permite orientar o reorientar la investigación al ir descubriendo la relevancia o no de los conceptos y sus relaciones.

Así, lejos de procurar teorías útiles para generalizar o predecir respecto de los procesos sociales, en este enfoque se considera que el surgimiento o profundización de las mismas se produce como resultado de las interpretaciones que realiza el investigador en el transcurso de su estudio.

A continuación hacemos una breve referencia a los presupuestos planteados por la investigadora, docente, doctora en derecho, socióloga y especialista en análisis del discurso Irene Vasilachis en su obra “La pobreza y el trabajo a la luz de las nuevas formas de conocer” (1999), cuando habla de la “Epistemología del sujeto conocido” dado que ello orientan cada una de las etapas de nuestra investigación:

1-Respecto a la capacidad de conocer, parte de la igualdad esencial entre los hombres y por tanto, se considera al conocimiento como una construcción cooperativa. Esto requiere que en el proceso de conocimiento “el que conoce abra su ser para recibir al otro en toda su otredad, en toda su identidad y se disponga a transformarse en ese proceso de conocimiento”.

2-Respecto a las formas de conocer propone la anulación de los paradigmas que impongan límites a la manifestación del sujeto en toda su esencia e identidad.

3-Respecto al alcance del conocimiento, se resiste a las conceptualizaciones del sujeto estudiado basadas en nociones previas y/o parciales, dada la posibilidad del mismo a manifestarse integralmente.

4-En cuanto a la validez del conocimiento, considera que el conocimiento científico es *una* forma legitimada de representar la realidad, y da importancia central a la representación que los mismos actores sociales hacen de esa realidad. Ello sobre la base de considerar a todo sujeto como capaz de “captar la unidad y sentido del mundo y definir en relación con ambos el significado de su propia existencia”.

4.1 Algunas consideraciones sobre las técnicas de recolección de datos

La investigación cualitativa es, según Denzin y Lincoln (1994), un “multimétodo focalizado”, que procura una aproximación naturalista e interpretativa al objeto a fin de comprender los fenómenos en términos del sentido que los sujetos le asignan a sus prácticas, y de esta forma “hacer mas inteligibles los mundos de la experiencia estudiada”.

Para ello el investigador se vale de variados “materiales empíricos” obtenidos a través de las técnicas que considere mas útiles a los fines de su estudio (son las características del problema sobre el que se desea indagar las que justifican y determinan dicha elección).

Las técnicas cualitativas¹⁸ permiten actuar en situaciones reales, lo cual reviste una importancia fundamental si entendemos que “la centralidad del significado tiene como consecuencia que el comportamiento de las personas solo pueda ser entendido dentro de un contexto” (Hammersley y Atkinson, 1994, p.23). Además son apropiadas cuando se pretende investigar comunidades pequeñas en las que es posible identificar claramente a los actores y sus relaciones.

Dadas dichas características, las técnicas utilizadas en el trabajo de campo de la presente investigación fueron la “**entrevista semi-estructurada**”, la “**entrevista en**

¹⁸ Klaus Jensen (1993) señala que en las investigaciones cualitativas lo central es el lenguaje y la experiencia en tanto elementos constitutivos de las instituciones y prácticas sociales: “el medio de análisis cualitativo es el lenguaje humano cuando éste expresa los conceptos de la experiencia cotidiana en la medida que aquellos tienen que ver algo con un contexto específico” (Jensen, 1993, p. 15).

profundidad” y la **“observación participante”**, por considerarse las más adecuadas en relación a los objetivos propuestos.

4.2 Presentación del corpus

Como dijimos, nuestras herramientas metodológicas fueron la entrevista y la observación pues las mismas se adecuan a los objetivos de nuestro estudio. A través de esas técnicas cualitativas obtuvimos la información en el trabajo de campo realizado en febrero y marzo del año 2008, en visitas sucesivas a la localidad durante el denominado periodo del “convivio preteatral”, es decir, aquel que inicia con el proceso de creación y preparación de un espectáculo y finaliza con su presentación ante el público.

Como unidad de análisis hemos tomado a los sujetos -y sus prácticas- que participaron de “La Pasión”, en una o varias de sus ediciones, desempeñando algún rol en su realización - sin importar cuál-. Los sujetos a entrevistar se seleccionaron según el criterio “intencional”¹⁹, y teniendo en cuenta el “principio de saturación o redundancia”²⁰ para determinar la cantidad de entrevistas a realizar. Se procuró que los entrevistados fueran personas de diferentes edades y trayectorias de vida.

Finalmente el corpus quedó constituido por entrevistas en profundidad realizadas a dos gestores de la experiencia y tres integrantes del grupo teatral “Libres” que estuvieron ligados a la experiencia. Se realizaron también entrevistas semi-estructuradas a otros trece participantes. Asimismo, contamos el registro escrito y fotográfico obtenido durante las observaciones.

¹⁹ La selección de informantes, episodios e interacciones son conducidas por un planteamiento conceptual, y no por la representatividad.

²⁰ La saturación teórica de una categoría es cuando no se encuentran datos adicionales para poder desarrollar propiedades de la misma. El investigador detecta que en la información obtenida en diversas entrevistas comienzan a reiterarse aquello considerado central.

5. Análisis de caso

5.1. En torno al proceso participativo en La Pasión

El proyecto de La Pasión surgió por iniciativa de dos personas perteneciente a la comunidad involucradas en tareas que implican la relación y promoción de actividades entre los vecinos como es el trabajo en el Teatro El Galpón y en la iglesia del pueblo²¹. Es decir, dos personas referentes en sus ámbitos y con conocimiento de su comunidad y su dinámica. Fueron ellos quienes decidieron impulsar una convocatoria que podríamos decir que partía del criterio que Magarola (2010) ha denominado como “fin en sí mismo”, esto es, cuando se plantea llamar a la participación para fortalecer el protagonismo de los actores de la comunidad en lo que concierne a la vida individual y colectiva.

Ese criterio se tradujo, en el caso que estudiamos, en una convocatoria de tipo “amplia” (Magarola, 2010) ya que no se establecieron límites respecto a quiénes podían participar²². Esta es una característica del TC en general cuyo punto medular es alcanzar

²¹ Desde la corriente teórico-práctica de la Animación Sociocultural estas personas asumen en un primer momento el rol de Animador o Promotor cultural, entendiendo a éstos como sujetos que dan inicio a un proceso social determinado y/o brindan herramientas –técnicas, procedimientos, un saber instrumental necesario para la actividad de que se trate- a fin de que la gente se apropie de ellas y las utilice para organizar los espacios culturales en los cuales poder expresarse. La Animación Sociocultural es una corriente hermanada con la Comunicación Comunitaria y tienen numerosos puntos de contacto en sus planteos ideológicos y metodológico. La figura del Animador Sociocultural puede compararse en sus funciones con la del “Comunicador Comunitario”.

²² Aquí subyace necesariamente un pensamiento que concibe a la creatividad como condición esencial de todo ser humano, pues se trata precisamente de una convocatoria a realizar una tarea creativa; sea cual sea la tarea que se desempeñe ésta requiere del poner en juego la capacidad creadora de cada cual, en el marco del trabajo colectivo.

Vale la pena mencionar que esta idea fue uno de los núcleos de la corriente teórica llamada Educación por el Arte. Desde ella se planteaba que la capacidad creadora encuentra en el arte un espacio esencial para su desenvolvimiento, ya que a través de las herramientas que éste brinda se agudizan las capacidades perceptivas de la persona y, en relación dialéctica con ello, se amplían sus posibilidades de traducir sensaciones, emociones y pensamientos en formas empíricas diversas. Traducción necesaria para hacer-se

la implicación de la mayor cantidad de personas posible. No existe, entonces, requisito alguno para poder ser parte del convivio preteatral en el TC. “No hay una ‘política de casting’, -dirá Ricardo Talento-, no hay peligro de no aceptación y frustración, como se da en casi todos los ámbitos de la vida actual. Todo aquel que lo desea puede entrar a estos grupos” (Talento, 2006)²³.

También fue una característica que los participantes se convirtieran en multiplicadores de la convocatoria e instaran a participar a personas de su entorno cercano, llegando a involucrarse en la experiencia grupos familiares completos. La mayoría de los entrevistados participaron de “La Pasión” dos o más veces, observándose como rasgo general que una vez iniciada, la participación fue continua en el transcurso de los años. Esto es puesto en valor por los entrevistados cuando expresan que se creaba un clima de “responsabilidad”, “compromiso” y “entrega”. Veamos lo expresado sobre estos puntos en algunos de los testimonios recopilados.

Hace 8 años que participo. El primer año fui de espectador. Estuvo bueno primero verlo y después entrar, porque de adentro es otra historia. Es impactante el hecho de...como espectáculo, la puesta en escena, la gente, mucho despliegue escénico. Empecé a participar por insistencia de Pablo Otazu. Y bueno, después se va dando ya casi como una tradición. No te cuestionas y decís: ¿este año lo voy a hacer? Ya está, es parte de las actividades. Yo creo que se crea un clima interesante de participación y de compromiso con algo. (Carlos, docente, 36 años)

*

Hay gente que le gusta y arrastra a otros ¿viste?. Yo traigo a los míos y el otro a los suyos. Esa gente va todo por bola: “ay! está la pasión, vení, yo voy, qué bueno, yo también quiero ir...”. Y todo, arrastran gente de todos...La gente viene y pregunta a principio de año, en enero, en febrero, ya preguntan cuándo empezamos ensayar La pasión. Hay gente que viene todos los años. Ya lo toman como parte de su vida. (Eugenia, trabajadora rural, 19 años).

*

Hay mucha gente que está en La Pasión, que está actuando desde el primer año y yo creo que tienen un sentido hasta de posesión de La pasión, que la defienden, y ya por el mes de enero o febrero vos te los cruzas por la calle y te empiezan a preguntar: cuando empezamos?...La siente como propia, yo creo que se meten muy adentro de ese trabajo. (Eduardo, mecánico, integrante del grupo Libres)

*

inteligible, comunicar a otros. El arte, desde esta óptica, es pues una práctica que debería estar necesariamente presente en la vida del sujeto porque permite, más que otras, un modo integrado y concreto de experiencia con el entorno (integración entre concepto e imagen, sensación y pensamiento), en tanto cada lenguaje provee a la persona de una manera nueva de aprehender la realidad, cambiando cualitativamente su capacidad de desarrollar futuras acciones.

²³ Talento es el director del grupo de teatro comunitario “El teatral de Barracas”, una de las agrupaciones referentes en el campo. Las expresiones que aquí vertimos fueron tomadas de un seminario que el artista brindó en el año 2006 en la localidad rionegrina de Cipolletti.

La gente por ejemplo llega La Pasión y yo veo gente que no faltaba nunca al ensayo, como que lo hizo propio de Beltrán. Primero fue...yo creo que la gente pensaba esto: "bueno voy, total es participar...", pero a medida que fueron pasando los años medio que cada uno lo hizo propio del pueblo. No fue como decir: "bueno si, voy participo y ya pasó...". A medida que fueron pasando los años la gente sintió como una responsabilidad y lo hizo como algo propio de Beltrán, eso fue lo bueno... (Rubén, comerciante, 32 años)

*

Estoy desde que empezó en La Pasión. Irma me dijo. Yo estoy mucho en la iglesia, esas cosas, entonces ella fue invitando a la gente si quería actuar. Y bueno, si, me entusiasmé y empecé. Empecé y seguí. (Susana, empleada domestica jubilada)

*

Empecé a participar porque vinieron los amigos y me invitaron...Después Irma también me invitó y me gustó la idea y empezamos a ensayar y a trabajar. (Mario, Empleado retirado, 55 años)

*

En la pasión estuve 5 años trabajando, haciendo la pasión. Yo sabia que ya se había hecho un año antes de que yo entrara, y bueno, como tuvo buena repercusión me gustaba...Entonces me invitaron a participar y empecé y me enganché. Buscaron el personaje, me dijeron: "¿qué querés hacer?" Y me metí como soldado, el malo ¿viste? Así hice 2 años. Después, todos los años de Jesucristo. Como experiencia te digo espectacular, fue re linda. Después bueno, ya dejé porque por horarios de trabajo. Pero me gustaba. Por ahí se hacían difíciles los ensayos, porque como todos tenemos otras cosas, pero la gente lo sabía llevar, todos, con responsabilidad. (Ruben, comerciante, 32 años).

*

Bueno, yo participé en las dos primeras ediciones de la pasión, y después hice un receso. Le di lugar a otros que también participaran, y ahora he vuelto el año pasado y éste. (José Luis, viajante, 53 años)

*

Hace 6, 7 años que estoy en La pasión. Primero empecé haciendo de niño inocente y después me metí en la murga. A La Pasión vengo con amigos, con familiares, todos...es muy divertido. (Marcelo, estudiante secundario, 15 años)

*

Este es el tercer año que participo. Empecé a participar porque soy de Beltrán, me había ido a estudiar y cuando me recibí, me volví a Beltrán. No tenía muchas actividades para hacer, mis amigos seguían estudiando, y mi mamá participó desde el principio así que ella me trajo, y como no me animaba a actuar me propusieron ser asistente de escena, y bueno, ahora igual estoy en los talleres de teatro, actuó todo, pero acá me quedo como asistente. (Verónica, trabajadora social, 27 años)

*

La movida de La pasión, una idea que nació del grupo Libres, bah, nació de Irma Pilia, la señora que trabaja en la parroquia, que siempre hace actividades nuevas, esta todo el tiempo generando...es un poco como Pablo, todo el tiempo generan cosas, proyectos. Y bueno, nació de esta necesidad de hacer algo que represente a la comunidad. Yo era chica, era adolescente. Yo no vine por una cuestión religiosa, no, tiene que ver más con el teatro y la gente. Ahora es más por una expresión comunitaria que lo hago, es por eso...Creo que fue el primer año, el segundo año mas o menos, arranque con una murga, y siempre estuve en la murga. Y de ahí venimos todos, mi mamá, mi papá y los sobrinos... (Verónica, estudiante, 23 años)

Por otro lado, no existía un momento tipo “cierre de inscripción”, lo que suponía un aprendizaje permanente para todo el grupo. La incorporación de integrantes era constante, lo que exigía una dinámica en la cual se produjera rápidamente la adaptación de los nuevos sujetos al grupo y viceversa. Ello está presente en las entrevistas cuando se expresa que los que ya venían participando ayudaban o guiaban a los nuevos para que se incorporen más fácilmente a los roles que desempeñaban.

Si bien uno que ha participado en años anteriores tiene bien claro el papel que tiene que hacer, los demás, los nuevos, los que ingresan este año, necesitan verlo actuar a uno para que ellos puedan enganchar con su actuación...uno puede improvisar siempre respetando el sentido que tiene para hacer...y bueno, todo esta en la armonía del grupo, habiendo armonía uno puede improvisar. (José Luis, viajante, 53 años)

*

Capaz que empezamos a ensayar hace un mes y sigue viniendo gente, sigue cayendo, y quiere participar y quiere estar. Y a los nuevos los ayudamos entre todos para que se metan en la historia. También hay gente que se fue y gente que volvió, y volvió más copada y la gente que se fue, bueno, se fue pero quedó lo de ellos, lo que hicieron ellos cuando estuvieron quedó. (Eugenia, trabajadora rural, 19 años).

*

Actúo de Apóstol., puesto fijo. Es gracioso el tema...por ahí hay mucha gente que se renueva y bueno se crea esto de que ya te conoces los textos, entonces hay otra gente que cuando falta uno hace de apuntador o lo reemplaza porque no vino tal. (Carlos, docente, 36 años)

*

A mí siempre me gustó, viste, lo que era teatro. Nunca me hacía actuando. En esto de La pasión era como que había gente que nunca había hecho teatro en su vida...Era como que acá en el pueblo nos conocemos todos, entonces no fue tan difícil. Sí había gente que había hecho teatro pero era todo muy familiar, eso te ayudaba mucho...(Mario, Empleado retirado, 55 años)

Como adelantamos, la heterogeneidad en cuanto a trayectorias de vida de los sujetos, experiencias y opiniones; fue parte intrínseca de la experiencia La Pasión. Y en el marco de esa heterogeneidad, resultó constante el ejercicio de alcanzar colectivamente los acuerdos y metas necesarias para el desarrollo del proyecto. En ese sentido la convocatoria “amplia” en el TC se mueve en una lógica integradora, es decir, promueve que, en y a través del teatro, se produzca una genuina integración comunitaria, conllevando esto la posibilidad de comunicación y trabajo con la diferencia. Diferencia generacional, de status económico, de oficio, profesión, gustos estéticos, etc.

Hay gente de diferentes clases sociales que se reúnen ahí y que de otra manera no sé si hubiera sido posible...Un chacarero o una empleada doméstica está trabajando a la par con un médico, con un profesor, con un dentista. Una mezcla total, pero uniforme, y vos ves que después de La Pasión se siguen reuniendo, siguen charlando...yo no sé si amigos, pero muy compañeros. Es como un encuentro dentro de la sociedad, eso es lo impactante que tiene esto, de ver diferentes clases sociales puestas ahí en escena. Es un crisol de cosas que es increíble que se puedan amasar juntas, no? Hay una comunión muy muy interesante en todos los que se acercan. Ya te digo: diferentes clases sociales, diferentes religiones...así que en este momento lo han tomado como un punto de encuentro para seguir charlando de cosas, que por ahí no tiene nada que ver con La pasión, pero claro, el objetivo fue primero presentarla, no?, y a partir de ahí se sigue nucleando gente que yo creo que está entusiasmada con ir a encontrarse con el amigo, o hacer algún amigo más. (Hugo, dueño de aserradero, integrante del grupo Libres)

La atomización social caracterizó la época de desarrollo de la experiencia La Pasión acompañada de una notable hiperfragmentación de públicos y concentración en cuanto a los emisores en la mayoría de los medios masivos y los circuitos artísticos convencionales. Dadas esas circunstancias la participación en este espacio teatral basado en la integración a través del arte, se constituía visiblemente, como plantean Sirvent y Magarola, en un “aprendizaje”, conteniendo como tal situaciones de crisis y momentos de avance. La aceptación del conflicto como parte constitutiva del trabajo colectivo ha sido una constante en los testimonios recopilados. Y la forma de resolverlos también va en el mismo sentido.

En términos generales lo expresado es que el trabajo conjunto llevaba a una búsqueda constante de soluciones a fin de que sea posible su continuidad. Y en términos particulares, que los conflictos interpersonales se resolvían entre los involucrados o se disolvían en la masa²⁴. En caso de que perdurasen problemas que afectaban la tarea (llegadas tardes, incumplimientos, etc.), se charlaban y se solucionaban apelando para ellos a mecanismos que resguarden la horizontalmente en el establecimiento de las relaciones.

Por otro lado, podríamos pensar que el proceso participativo alcanzado tuvo también relación tanto con el hecho de que participaran referentes de la comunidad (el maestro, el médico, etc.); como con el trabajar fuera de las ‘salas’, en aquellos lugares que tienen cierta significación en la vida social y comunitaria (la escuelas, el predio de la parroquia)²⁵. Estas son premisas útiles que atenúan los prejuicios existentes respecto a

²⁴ Los grupos de teatro comunitario están compuestos por un mínimo de 30 personas.

²⁵ En este sentido puede verse al TC como un medio de recuperación de los espacios públicos, de reapropiación tanto simbólica como concreta de los mismos.

la actividad en general y al arte en particular, que legitiman al teatro frente a los otros, ayudan a que se pierda lo ‘oculto’ que hay en él (eso que puede generar que comunidad sienta que no le pertenece)²⁶.

Nos acercamos a la idea de “participación real” (Sirvent, 1984) cuando se plantea que la participación es voluntaria y es libre la elección del modo de participar en cualquier instancia del proyecto (comisiones, roles) y que cada participante puede influir en ellas con opinión y acción. También cuando en las entrevistas se manifiesta que las relaciones son en términos de igualdad, planteándose entonces que a) el sujeto – todo sujeto- es inmediatamente reconocido y legitimado en tanto integrante de un grupo, y capaz de ‘producir arte’, b) los presupuestos que condicionan el diálogo y el trabajo son el respeto, la solidaridad, la cooperación, la interdependencia.

Cada propuesta que tenga cada persona es válida, es válido todo porque La Pasión es de todos. De todo integrante que va a hacer La pasión. Esto se formó gracias a que Pablo trajo una propuesta para la comunidad, no para gente de teatro específicamente, sino para que esté toda la gente que quiera participar y que tenga ganas de hacer algo fuera de lo cotidiano que hacen siempre. (Eugenia, trabajadora rural, 19 años).

*

Son sumamente integradoras estas cosas. O sea, vos venís acá y esta todo el pueblo. Cualquiera. Todos los estratos sociales y somos todos iguales, eso es lo importante, que es un lugar donde todos somos iguales...Eso es lo mas lindo que veo, y aparte es integrador entre las edades...o sea, tenes desde un señor de 80 años hasta un nenito de 2 o 3 años participando...viene la familia entera...también me parece importante desde ese punto de vista... y es todo con alegría...es muy lindo... Quizá la última decisión la tiene Pablo porque es el director, pero todo está abierto a que hagamos sugerencias en cuanto a todo, o sea, a las escenas, a la ropa, a la música...no sé, yo veo que los últimos años yo también me animo más a decir, a proponer, a hacer cosas. (Verónica, trabajadora social, 27 años)

*

Acá se organiza, no es que es así como una anarquía...O sea, podés dar tus opiniones de lo que podríamos hacer. Hay una cuestión de respeto, más allá de que sea Pablo o sea quien sea, hay una cuestión de respeto: no podés ir atropelladamente a imponer cosas, pero si está abierto...El tema de la escenografía, el vestuario, el libreto, todo. (Verónica, estudiante, 23 años)

*

Él [Pablo Otazú] nos hace trabajar a todos, dice: yo no voy hacer una obra donde entren unos y otros no puedan entrar. Todos, todos, puedan tener, aunque sea un pedacito chiquito. Así todos podemos trabajar. Porque en realidad sería...pienso que el que no puede trabajar se sentiría mal, diría: ¿cómo a mi no me puso?...y esas

²⁶ También es clave el momento en que se lleva a cabo la actividad. Cuando los grupos ya están basaste armados, y dada su heterogénea composición, las actividades de TC suelen realizarse en lo que es, en general, el tiempo libre de la mayoría: la noche. Siguiendo a Ezequiel Ander Egg (1987) podríamos decir que el TC resignifica el tiempo de ocio, transformándolo en lo que el autor llama un ‘ocio creativo’ en tanto se hace un uso del mismo en el que los sujetos se ven comprometidos como público-actor, lo cual hace que ese tiempo revista una significación más personal o propia.

cosas...Somos todos un grupo. Y nosotros decimos lo que nos parece, opinamos siempre...esto, lo otro...Ahora, también si nos tiene que retar nos reta porque muchas veces se arma lío. Tiene que salir todo bien sino es un lío. (Susana, Empleada domestica jubilada, 66 años)

De este modo, el proyecto La Pasión fue un espacio en el que se hizo posible hallar un terreno en común que permitió mantener juntas las diferencias sin anularlas; un escenario que posibilitó una comunicación social sin mediadores, fundamentada en la aceptación de la alteridad y en la reciprocidad de las relaciones. Una integración sociocultural, intra e intergeneracional.

El proceso participativo que supuso la experiencia de La Pasión toma mayor relevancia si tenemos en cuenta el momento histórico en el cual esa experiencia tuvo lugar. Se trata de un periodo marcado por una fuerte retracción de la ciudadanía en la participación de espacios colectivos, y un avance del individualismo como forma de actuar en el mundo.

Un análisis aparte merecería la relación entre el proceso de participación desarrollado y el tema de la obra, en tanto la religión ha sido históricamente un pilar clave de la cultura popular. Si bien eso excede el alcance de nuestro trabajo, sí estamos en condiciones de afirmar que en la mayoría de los testimonios recopilados, este aspecto no aparece con una significación especial, es decir, no es mencionado entre las motivaciones para la participación.

5.2. Respeto a necesidades y satisfactores

En el desarrollo integral de todo sujeto y sociedad, la realización de las necesidades materiales es tan fundamental como la de las no materiales. Los satisfactores no son sólo bienes materiales, sino “formas de organización históricas, estructuras políticas, prácticas sociales, condiciones subjetivas, valores y normas, espacios, contextos, comportamientos y actitudes” (Max Neef y otros, 1986, p. 35) que contribuyen a aquella realización.

Hemos hecho referencia al contexto histórico en el que proliferó el TC y se desarrolló la experiencia que estudiamos, viendo cómo en él se limitaba aquel desarrollo integral a) al subsumir todos los ámbitos de la existencia en la lógica del mercado, con el supuesto de que el consumo de bienes y servicios satisfacen por sí mismos las

necesidades, b) al restringir a grandes sectores de la sociedad el acceso a diversos satisfactores.

La época en cuestión daba cuenta de un contexto socio-cultural que había perdido su función protectora, dejando a los sujetos en estado de indefensión en el plano material y/o social. Es decir, un contexto de perturbación de las necesidades y de pobreza múltiples en cuanto como plantean Max Neef y otros (1986), cada necesidad no satisfecha genera una pobreza y dificulta la resolución de otras necesidades.

Podríamos pensar que ante tal situación, el TC emergió como una forma de organización en la que sujetos y grupos confluían para dar satisfacción a ciertas necesidades de manera autónoma. En este sentido, hemos dicho que puede entenderse a las necesidades como carencias, pero también -a su vez- como potencialidades en la medida que motivan, comprometen y movilizan a las personas.

La mayoría de los entrevistados puso de relieve la constitución de la experiencia de TC en la que participaron como espacio de encuentro con otros vecinos de la comunidad, la generación de nuevas relaciones que de otro modo no hubieran surgido y el “compañerismo” que se va dando en esos espacios, el esparcimiento, y la participación en una actividad expresiva colectiva en la que no se habían involucrado con anterioridad.

Por ejemplo en el caso mío, no soy muy extremadamente sociable, Y bueno, y acá te encontras con el pintor, el pintor de paredes, el almacenero, el tipo que hace instalaciones de gas, el médico, qué se yo, hay miles de otras gentes y bueno es un modo de establecer relaciones con otras personas, es un lugar de encuentro esencialmente, y después se crea ya, al compartir ese momento, la tensión y toda la historia teatral, bueno se crea un grupo ...te ves en la calle, te saludas, un vínculo que por ahí de otro modo no lo tendría...Hay dos cuestiones: una la de juntarse, y otra es para generar, para producir un hecho artístico, viste? Todas estas cuestiones que tienen que ver con el arte y demás, de última te ayudan a vivir mejor, y bueno, te matas de risa un rato y seguís durante todo el año (Carlos, docente, 36 años)

*

Es lindo ese acompañamiento, de estar todos los días, todos los días que ensayamos, estar juntos. Quizá a lo mejor en todo el año no nos vemos con algunas personas, porque algunas son de Choele, pero el estar ahí. Vos viste lo que pasa, el acompañamiento, el compañerismo, se puede decir. (Susana, Empleada domestica jubilada, 66 años)

*

Esto es tipo como una escuela, algo así, donde te encontras chicos nuevos, personas nuevas, cada vez que haces un personaje aprendes cosas, después otro y vas cambiando...El teatro me gusta mucho porque me hace reflexionar sobre la vida cotidiana (Marcelo, estudiante secundario, 15 años)

*

Conoces a la otra persona. Ponele la doctora está allá y te atiende como un paciente más, en el hospital. Y vos la ves afuera y es una persona re amable, se entrega, y encima es compañera tuya. Somos todos iguales, todo iguales, en el escenario somos todos iguales. Por más que sea profesora, sea doctora, sea lo que sea...somos todos compañeros. Eso es lo tiene la pasión, mucho compañerismo, te haces gente amiga...

*

Al principio vos decís: “bueno me junto con la gente del pueblo, mi vecina, mi tía, mi hermana”, ¿viste?. Por ahí en un momento estás en la escena y decís: “mira estoy laburando con mi profe y de compañera, no es que ella me está dirigiendo” ...o con tu hermanita, con todos es especial. Gente que por ahí vos no te tratas, y en ese momento te tratas y te llevas re bien, y actúas con él...se entregan todos. ¡¡¡Aparte gente de 80 años!!! Venía un abuelito de 90 y pico de años y no le calentó, y se venía de las chacras a ensayar. Venía gente de Lamarque, exclusivamente a Beltrán a ensayar y se comían las 2 hs., capaz que no tenían escenas, no hacían escenas, pero ellos venían, estaban y hacían el aguante, entendes? Capaz que no le tocaba hacer ninguna escena pero ellos estaban...ellos se ponen, se entregan...decís: me gusta hacer esto, quiero estar acá. (Eugenia, trabajadora rural, 19 años)

*

Gente de todo el pueblo se junta acá. Porque conocés gente de Lamarque, de Choele, bueno, pero gente que yo no tenía idea que vivía en Beltrán también. Y de hecho entablamos buena relación y se nota todos los años de venir a los primeros ensayos, primeros días de ensayo, y encontrarte. Capaz que te viste todo el año dando vueltas en la calle, pero venir acá, encontrarte, bueno es distinto este espacio, genera otra relación. (Verónica, estudiante, 23 años)

Otra faceta que se remarca en las entrevistas es la cuestión del reconocimiento, entendiéndolo en varios sentidos. Por un lado, aquel que lo vincula directamente al hecho teatral como actividad de exposición ante otros. En este sentido el reconocimiento aparece en el momento en que uno es visto y aplaudido por otros. La magnitud del producto artístico, la expresión del poder de construcción colectiva que el mismo encarna, suele ser generador de orgullo en los participantes.

Lo más lindo es el estreno, claro, lo más lindo es el estreno. Después de ensayar todas las noches durante un mes, que uno tiene que sacrificar, qué sé yo, eventos sociales, familia, cenas, trabajo, por ir a ensayar, el estreno es maravilloso. (José Luis, viajante, 53 años)

*

Son importantes estas cosas para la comunidad. Y más como se da en esta oportunidad de que participan 150, 140 personas que son de acá de la localidad, a excepción de algunos que vienen de afuera, de otros pueblos, no es cierto? Es importante porque se le da participación a gente que jamás estuvimos en un cuadro de teatro y nos sentimos vistos por tanta gente. Porque la realidad es que cuando se pone en escena La Pasión viene mucha gente de afuera, de toda la comarca, entonces eso es bueno para la gente que participa. (Mario, Empleado retirado, 55 años)

*

Creo que es demasiado importante, porque es una forma, digamos, de reunir al pueblo y de expresar algo, o sea, el teatro siempre expresa algo, y que esté el pueblo unido para hacer una obra es buenísimo. Y digamos que como que viene todo el pueblo es una forma de unirse, digamos. O sea, en el pueblo te conoces con todo el mundo y acá también hablas con uno, hablas con el otro y está buenísimo. (Belén, estudiante secundaria, 16 años)

*

Yo laburo en la chacra, capaz que me vieron en la bicicleta toda..., viste? Y de repente me ven ahí hecha una artista, una actriz más...No sabemos lo que tienen los otros adentro y para entregar...me ven por la calle, toda así, y de repente: "mira esta chica ¡qué grossa!", o: "mira yo no te tenía por esa persona", o:, "tenes esa capacidad..." (Eugenia, trabajadora rural, 19 años)

*

En la pasión conocí gente que no conocía, gente de Choele que no conocía, viste...de Lamarque un año q uno lo hizo, uno de los Jesús, un muchacho de Lamarque, tampoco lo conocía. Ah! cuando hacemos la obra también salimos en el diario. Siempre estamos saliendo en el diario...yo ni me entero, una porque no tengo televisión...y te dice: che te vimos por televisión, y por ahí gente...es un plato...me ve por la calle, ah! Mira la artista!...ay, mira, yo me mato de la risa, no, le digo, no, para eso falta mucho...(...) y ya le estoy diciendo a muchos: y van a ir a verla? Si, si, avisanos nomas q nosotros vamos a ir a ver. Muy lindo, una cosa que...yo nunca me hubiese esperado hacer una cosa así, así de trabajar en teatro. (Susana, Empleada domestica jubilada, 66 años)

*

El hecho de compartir con la gente...de ir. Son más de 100 personas...estar ahí...que llegue el momento de estar antes de salir, actuar...es muy bueno...Hay gente que va todos los años a mirar...siempre hay algo nuevo. La primera vez que la hice había mas de 1000 personas, después 1500, así viste, cada vez mas...llama mucho la atención. No solamente para la comunidad es esta cuestión, para toda la región. Porque viene gente de todos lados. Aparte tuvimos la oportunidad de estar en el Golfo Azul con la pasión...eso estuvo lindo. (Rubén, comerciante, 32 años)

*

Se junta mucha gente, aparte te aplauden, ¿sabes lo que es eso? El calor que te dan!! Y te da ganas de seguir actuando y brindarle y mostrarle lo que vos sabes, y lo que aprendiste. No sé, es algo inexplicable cada vez que te aplauden y te aplauden...La sensación no sé como explicártela. Y te da ganas de hacer, y seguir haciendo cosas y cosas nuevas y...si esto es lo que tengo, y entregarle todo. (Verónica, estudiante, 23 años)

Por otro lado, un reconocimiento entendido en términos sociológicos como el reconocer al otro en términos de igualdad, cuestión que se expresa en los testimonios ya citados.

En ese contexto y observando la forma organizativa horizontal y el objetivo de realizar una tarea creativa-expresiva que tiene el TC, podemos pensar que en esta experiencia, esta práctica actuó como *satisfactor sinérgico*. Estos son aquellos satisfactores que "por la forma en que satisfacen una necesidad determinada, estimulan

y contribuyen a la satisfacción simultánea de otras necesidades. Su principal atributo es el de ser contrahegemónicos en el sentido de que revierten racionalidades dominantes tales como las de competencia y coacción” (Max Neef y otros, 1986, p. 45-46).

Siguiendo la matriz propuesta por Max Neef y otros (1986), podemos asociar lo manifestado por los entrevistados con ciertas necesidades específicas y señalar como necesidades-objetivo del TC las de participación y creación, en cuya realización se estimulaba a su vez la realización de las necesidades de ocio, afecto, entendimiento, e identidad.

6. Algunas apreciaciones sobre el campo cultural en la actualidad

El contexto de surgimiento del caso que hemos estudiado nos llevó a un análisis relacionado con las características del periodo histórico neoliberal, nos obstante dado que es otro el momento histórico en el que estamos presentando esta tesis, creemos necesario hacer algunas consideraciones generales sobre la etapa histórico-política y cultural que nos toca vivir actualmente.

Argentina ha transcurrido estos últimos años bajo un proyecto político en el que, contrariamente a lo sucedido en el periodo anterior, se concibe al estado desde un papel activo y de intervención en las distintas esferas sociales. Muchas de las políticas implementadas han tenido como eje el logro de una mayor inclusión de los sectores otrora postergados, la ampliación de los derechos desde el plano educativo, cultural y socioeconómico.

En lo que respecta al devenir del campo cultural, el cambio cualitativo en cuanto a la creación y aplicación de políticas culturales estatales es notable. Diversas acciones han apuntalado la actividad en esta esfera, incentivando a través de distintos instrumentos los procesos de producción, distribución, circulación y consumo cultural a nivel federal.

A modo de ejemplo podemos referir la sanción de leyes como la de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009), la ley de la Música (2013) y la creación a través de ésta del Instituto Nacional de la Música para fomentar la actividad musical en general y la nacional en particular, o la reciente ley del Actor (2015), a través de la cual se

reconoce a los actores y actrices como trabajadores con derechos laborales y previsionales. También se destaca la creación de la feria de ciencia, tecnología, industria y arte Tecnopolis, el impulso dado a la cinematografía nacional a partir de una renovada dirigencia del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, la construcción de Casas de la Cultura del Bicentenario en distintos puntos del país, y la de uno de los centros culturales más importantes de Latinoamérica en Capital Federal, como es el Centro Cultural Kirchner de Capital Federal.

Podría interpretarse la relevancia dada al campo cultural ha sido plasmada en el paso a rango ministerial de la Secretaría de Cultura de la Nación, hecho efectuado a través del decreto presidencial 691/14.

En cuanto al Teatro Comunitario específicamente, éste ha sido reconocido como fenómeno en desarrollo en la escena teatral del país, y desde 2008 el Instituto Nacional del Teatro²⁷ ofrece, entre otros, un subsidio destinado para este tipo de grupos con la finalidad de “solventar los gastos que demanden los estrenos, reposiciones, giras, mantenimiento en cartel, eventos, y capacitación, entre otras actividades”.

Muestra del reconocimiento que ha ganado el TC también se refleja en la obtención de reconocimientos como el reciente Premio Democracia de Caras y Caretas 2015 otorgado a la Red de Teatro Comunitario. En el mismo sentido, desde diciembre de 2014 los grupos de TC de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires cuentan con una la Ley de Promoción del Teatro Comunitario, a través de la cual el TC tiene un presupuesto específico dentro de Proteatro, el instituto de protección de la actividad teatral no oficial de la ciudad de Buenos Aires.

Dadas las nuevas condiciones contextuales consideramos que sería interesante realizar el análisis de la práctica que hemos estudiado a la luz de las actuales características sociohistóricas, observando por ejemplo si ha variado de algún modo su forma de organización, la adhesión de los vecinos, las características de sus espectáculos, entre otras.

²⁷ El INT es un organismo estatal creado en 1998 y dedicado a la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el país. Su accionar fue afianzándose con el correr de los años, y hoy tiene líneas de subsidios para salas y grupos de teatro independiente, becas para formación, concursos, certámenes, muestras y festivales; y desde 2002 una editorial propia desde a cual se difunde la producción de creadores, investigadores y periodistas teatrales del país.

7. Conclusión

Dado que esta investigación estuvo guiada por el propósito de analizar al teatro comunitario como una práctica de comunicación comunitaria a través de un estudio de caso, podemos afirmar que el proceso generado en torno a la obra la pasión en la localidad de Luis Beltrán brinda elementos valiosos en lo referente a la comunicación comunitaria, permitiendo una nueva aproximación al conocimiento en este campo.

Se trata de una experiencia surgida en un contexto sociocultural poco propicio para las iniciativas colectivas, que logró agrupar, organizar y movilizar a un conjunto de pobladores con y sin relación con el arte teatral, en un proceso creativo en el que la participación-desempeñó el principal rol como elemento articulador.

La participación como uno de los elementos constitutivos de los proceso de comunicación comunitaria estuvo presente en el inicio mismo del proyecto, con una convocatoria amplia, absolutamente inclusiva, desarrollada principalmente en forma personal; también en el transcurso del convivio preteatral, período de creación colectiva en que la horizontalidad impera tanto en la dinámica interna del grupo como en la relación con la comunidad local, dado el diálogo permanente con los vecinos.

En términos de participación real (Sirvent) la misma estuvo presente toda vez que cada uno de los integrantes del grupo intervino con el mismo nivel de autoridad y reconocimiento en las decisiones que definían el devenir del proyecto. La participación en términos de condiciones de igualdad tuvo su expresión más clara en los aspectos referidos al hecho artístico propiamente dicho, aunque también en cuestiones operativas de financiamiento, prensa y producción.

Los testimonios obtenidos muestran cómo los protagonistas del proceso han percibido cierta igualdad en las relaciones. Lo cual nos permite señalar que en el caso

en estudio a) el sujeto –todo sujeto- es inmediatamente reconocido y legitimado en tanto integrante de un grupo, y capaz de ‘producir arte’, b) los presupuestos que condicionan el diálogo y el trabajo son el respeto, la solidaridad, la cooperación, la interdependencia.

Respecto a la satisfacción de necesidades podemos señalar que el proceso de comunicación comunitaria desarrollado en torno a La Pasión si bien no estuvo iniciado para la superación de insatisfacción de necesidades explicitadas socialmente, se ha constituido en satisfactor sinérgico de necesidades latentes tales como: participación, creación, entendimiento, afecto, identidad, según pudo interpretarse a través de los testimonios escogidos. En este sentido la valoración del compañerismo y reconocimiento indican la percepción del afecto; la aproximación de los participantes ajenos al mundo del teatro a los códigos y técnicas del mismo aportan al entendimiento y la creación. La cuestión identitaria se manifiesta fundamentalmente en el plano de la localidad, es decir, La Pasión se constituye en un elemento distintivo de la cultura beltranense.

Entre otros aspectos a señalar, cabe mencionar el carácter contradictorio del proceso estudiado con respecto a las lógicas socioculturales dominantes en la etapa de su inicio; esto por cuanto la práctica creativa comunitaria se opone a las conductas e ideologías de tinte individualista, competitivo y coercitivo propios del paradigma neoliberal. Más allá de cuales fueran las intenciones iniciales de sus promotores y de la percepción que cada uno de los protagonistas pudiera tener del hecho, el proceso comunitario que desplegó La Pasión alcanzó una dimensión altamente significativa en términos participativos para una localidad de 6.000 habitantes como Luis Beltrán.

8. Bibliografía.

- Aguiló Bonet, Antoni Jesús (2009); “La ciudadanía como proceso de emancipación: Retos para el ejercicio de ciudadanía de alta intensidad”, en *Astrolabio*. Revista internacional de filosofía, Núm. 9. Disponible en Internet: <http://www.ub.edu/astrolabio/Articulos9/DEF/Aguilo.pdf>
- Ander-Egg, Ezequiel (1984) *Metodología y práctica de la animación socio cultural*. Buenos Aires: HVMANITAS.
- Beltrán, Luis Ramiro (1981) “Adiós a Aristóteles: la comunicación horizontal”, en revista *Comunicación y Sociedad* N° 6; Ed. Cortéz.
- Bidegain, Marcela (2007) *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Borón, Atilio A. (2003) “La sociedad civil después del diluvio neoliberal”. *En libro: La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social*. Emir Sader (comp.) y Pablo Gentili (comp.). , Buenos Aires: CLACSO. Disponible en internet: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/trama/boron.rtf>
- Cardoso, Nelson (2007) *La comunicación desde una perspectiva de comunicación comunitaria*. Apunte para la Cátedra Taller de Comunicación Comunitaria. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Disponible en Internet en <https://sites.google.com/site/omunicacioncomunitariauba/contenidos>
- _____, (2012) “Pasado y presente de la comunicación comunitaria en Argentina y América Latina” Apunte para la Cátedra Taller de Comunicación Comunitaria. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Disponible en Internet en <https://sites.google.com/site/omunicacioncomunitariauba/contenidos>
- Colombres, Adolfo (1990) *Manual del promotor cultural. Bases teóricas para la acción*. Buenos Aires: HVMANITAS.
- Denzin N. K. y Lincoln, Y. S. (1994) “Introduction: Entering the Field of Qualitative Research”, en Denzin N. K. y Lincoln, Y. S. (eds): *Handbook of Qualitative Research*. California: Sage Publications, (Traducción al español de Mario Perrone).
- Díaz Bordenave, Juan (2000) “Cómo usar la comunicación en la movilización comunitaria”; En: *Manual de movilización comunitaria para la salud*.
- Dubatti, Jorge (coord) (2003). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones. Micropoéticas II*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Entrevista a Adhemar Bianchi publicada en *Revista Planetario*: http://www.revistaplanetario.com.ar/archivo_planetario/entrevista46.htm, Diciembre del 2003.

- Falzari, Gastón (2011) "La comunicación teatral comunitaria: 'La obra como estrategia'" publicado en la revista del Centro Cultural de la Cooperación [en línea]. Enero / Abril 2011, n° 11. Actualizado: 2011-03-03. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/229/>
- _____, (2011) El teatro comunitario como (im) posibilidad de cierre del discurso hegemónico. Reflexiones sobre la memoria colectiva, verdad y experiencia. tesis de grado, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires. Disponible en Internet: <http://myslide.es/documents/tesis-gaston-falzari-comunicacion-social.html>
- Fernández, Clarisa I. (2012) Recuerdos, espejos y lugares en el teatro comunitario argentino contemporáneo. Memoria colectiva, identidades y espacio público en las prácticas del Grupo de Teatro Popular de Sansinena (2010-2012). Tesis de Maestría, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en Internet: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.739/te.739.pdf>
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994) Etnografía. Buenos aires: Editorial Paidós
- Jaroslavsky, Sonia (2006) "Crónica Tercera Edición del Encuentro Nacional de Teatro Comunitario". 26-1-06. en Revista Digital Alternativa Teatral - Disponible en internet en: www.alternativateatral.com/ver_nota.asp?codigo_notas=84
- Magarola, Oscar (2005) Una aproximación al campo de la Comunicación Comunitaria, Apunte para la Cátedra Taller de Comunicación Comunitaria. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Disponible en Internet en <https://sites.google.com/site/omunicacioncomunitariauba/contenidos>
- _____, (2010) "Acerca de la participación". Apunte para la Cátedra Taller de Comunicación Comunitaria. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Disponible en Internet en <https://sites.google.com/site/omunicacioncomunitariauba/contenidos>
- Mattelart, Armand y Mattelart Michele (1997); "Historia de las Teorías de la comunicación", Barcelona: Paidós,.
- Max-Neef, Manfred, Antonio Elizalde y Martín Hopenhayn (1998) El desarrollo a escala humana. Conceptos, aplicaciones y algunas reflexiones. Uruguay: Editorial Nordan-Comunidad.
- Muñoz, Blanca (2005) Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura; Barcelona; Ed. Anthropos.
- Pavis, Patrice (1980) Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología, Barcelona: Paidós.
- Prieto Castillo, Daniel (1986) "La comunicación como proceso en totalidad" en *Diagnóstico de comunicación*. Quito: Ciespal.
- Rasftopolo, Alexis (2009); Desde mover una mesa hasta cambiar el mundo. El teatro comunitario y sus posibilidades, Tesina de grado, Carrera de Comunicación Social, Universidad Nacional de Misiones. Posadas, Misiones.
- Read, Herbert (1997); Educación por el Arte; Buenos Aires: Paidós.
- Rosales, Héctor (1999) "Los aportes del teatro y la comunicación para la investigación intercultural"; ponencia presentada en el X Encuentro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación, La Trinidad, Tlaxcala, 23 al 25 de

abril de 1999. Disponible en Internet en:
<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/pon4.htm>

- Rosemberg, Diego (2009) Teatro comunitario argentino, Buenos Aires: Emergentes editorial.
- Scher, Edith (2010) Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad. Buenos Aires: editorial del Instituto Nacional del Teatro,
- Sirvent, María Teresa (1983) “Estilos participativos ¿sueños o realidades?” En Revista Argentina de Educación. Año III N° 5. Buenos Aires: AGCE.
- Sitio Web de la Red Nacional de Teatro Comunitario <http://teatrocomunitario.com.ar/>
- Sitio Web del grupo Catalinas Sur www.catalinasur.com.ar
- Sitio Web del grupo El teatral de Barracas www.ccbarracas.com.ar
- Uranga, Washington (2007); “Mirar desde la comunicación. Una manera de analizar las prácticas sociales”. Disponible en Internet en http://www.wuranga.com.ar/images/propios/14_mirar_desde.pdf
- Vasilachis de Gialdino, Irene. (1999) “La pobreza y el trabajo a la luz de las nuevas formas de conocer”, en Jornadas de Sociología: El fin de siglo y los dilemas sociales, Serie Postgrado Nro 10, Universidad de Belgrano.
- _____ (1993). Métodos cualitativos I. Los problemas teórico metodológicos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Velasco, Honorio y Díaz de Rada, Ángel (1997). La lógica de la investigación etnográfica. Capacitación, Madrid: Editorial Trotta.