

Materialización de la memoria en el cuerpo comunitario: des-haciendo el trauma

LOLA PROAÑO GÓMEZ*

Resumen

Este artículo se pregunta por el modo en que el *cuerpo* comunitario re-actúa los hechos del pasado en los cuerpos de sus integrantes desplegados en la escena y reflexiona sobre la incidencia que esto tiene en las relaciones sociales, artísticas y políticas. Analiza las formas y funciones que esta práctica le otorga al cuerpo; reflexiona sobre cómo echa a andar procesos sociales memorialísticos que intervienen y reavivan el pasado para proveer a los integrantes y su entorno de una nueva conciencia histórica; estudia cómo libera los cuerpos de los modos adoptados corporalmente debido a la absorción del patrón civilizador que los ha conformado en gestos, posiciones y lenguajes que refuerzan posiciones sociales y limitan sus posibilidades políticas. Esta memoria corporal, al hacerse consciente y des-armarse, da a los sujetos la posibilidad de adoptar funciones y roles no asignados, ampliando de este modo su calidad de agentes sociales.

Palabras clave:

Memoria corporal; historia; política; teatro comunitario; Argentina. memoria colectiva; derechos humanos.

Fecha de recepción: 3-02-2015

Fecha de aprobación: 26-10-2015

Community embodiment of memory: un-doing trauma

Abstract

This article examines the way in which the community as a *body* reenacts past events in the bodies of their members displayed on the scene and reflects on its impact on social, artistic, and political relations. It analyzes the forms and functions that this practice gives to the body. It thinks about how it triggers social processes of memory that intervene and revive the past so as to provide the members and their environment with a new historical consciousness. It studies the way in which it releases the bodies from the postures adopted due to the absorption of the civilizing pattern that has formed them in their gestures, modes and languages, reinforcing social positions and limiting their political possibilities. This corporal memory, by becoming aware and modifying itself, gives the subjects the possibility of adopting unallocated functions and roles, thus expanding their role as social agents.

Keywords:

Memory of the body; History; Politics; Communitarian Theatre; Argentina.

* Doctora en Teatro y Poesía (Universidad de California, Irvine). Doctora en Filosofía (Universidad Católica de Quito). Magíster en Filosofía (Universidad del Estado de California, Los Ángeles). Profesora Emérita del Departamento de Lenguas (Pasadena City College, Los Ángeles). Investigadora invitada del Instituto de Investigaciones Gino Germani.

*We should prescribe poetry
in the same way as vitamins.*
Guattari (2007: 56)

Desde el momento en que apareció, el movimiento argentino de Teatro comunitario (1983) se ha caracterizado principalmente por la recuperación de la memoria y la reconstrucción de la historia. En *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la política y la filosofía* he reflexionado sobre los procedimientos memoria-*lísticos* que en esta práctica conducen a tales resultados. Consideré dos aspectos: la memoria como la recuperación de hechos pasados (su elección, su elaboración, su impacto); y la memoria como recuperación de la conciencia, como re-conocimiento por parte de los integrantes de los grupos de capacidades que, habiendo existido siempre, no han sido puestas en acto –lo que Virno (2003) ha llamado el “recuerdo del presente”– (Proaño, 2013: 199-131).

En este artículo voy a centrarme en un aspecto diferente: el cuerpo como depositario de la memoria y su rol en la recuperación de la memoria histórica. Es posible reflexionar sobre la memoria del cuerpo en el teatro comunitario en varios aspectos: el desarme de la memoria corporal inconsciente y el hacerla consciente; la adopción de una nueva corporalidad como un modo de independizarse de aquella memoria limitante; el re-vivir los sucesos históricos y dotar a sus personajes de una corporalidad distinta para permitir una re-lectura de la narración histórica; y, finalmente, la liberación del trauma colectivo alojado en el cuerpo mediante el re-vivir la experiencia traumática colectivamente.

Des-naturalizar la memoria del cuerpo

El cuerpo tiene una memoria diferente, aquella que se desarrolla gracias a la repetición y el hábito. En su artículo “The Memory of The Body” (2003), Thomas Fuchs señala que existen varios tipos de memoria corporal. Una de ellas es la memoria procedural que es aquella gracias a la cual memorizamos textos, expresiones y movimientos, de modo que cada vez que los realizamos no tenemos que pensar en cada detalle. La memoria procedural funciona de modo inconsciente, casi mecánico. Ha sido formada por repetición y nos libera de tener que pensar cada movimiento que hacemos para relacionarnos con el mundo. No podemos olvidar que el cuerpo y los sentidos son los medios para relacionarnos con él.

Fuchs afirma que “lo que somos es lo que hemos olvidado”. Lo que hemos olvidado, en la medida en que ha quedado internalizado e incorporado de manera inconsciente, forma parte de lo que somos. La memoria del cuerpo se conserva silenciosa, tácita y fielmente pese a todos los cambios etarios y circunstanciales; por eso su continuidad puede ser considerada la base esencial de la identidad (*self*), de acuerdo a lo que Fuchs afirma (Stern en Fuchs, 2003). Como la conciencia que acompaña al pensar, esta memoria inconsciente conservada en el cuerpo se añade entonces a la memoria, entendida como capacidad de recordar o como el conjunto de imágenes de hechos pasados que quedan en la mente, como la base de la identidad. Esto adquiere importancia porque esta memoria implícita no es un mero reflejo corporal: es la encarnación de los controles sociales y políticos y de las cir-

cunstances de vida económica a las que los sujetos han estado expuestos.

La práctica comunitaria de teatro hace consciente lo implícito inconsciente, lo piensa, lo transforma y en tanto tal, libera el cuerpo de los moldes aprendidos y asimilados a través del tiempo por la socialización y la “civilización” a la que está expuesta la persona desde que nace. La memoria procedural, inconsciente y mecánica, se hace consciente con la necesidad de la “actuación” teatral, que permite adoptar posiciones, formas y corporalidades gestuales ajenas a las cotidianas para “ser otro”. Es decir, se hace consciente por la necesidad de desobedecerla y reemplazar los movimientos y expresiones corporales establecidos por aquellos otros que en el teatro otorgan una mayor expresividad al cuerpo.

En el teatro comunitario los vecinos-actores en el escenario se des-hacen de la memoria corporal que, instalada en sus cuerpos de manera inconsciente, los encasilla y reafirma en roles y posiciones sociales establecidos. El hecho de poder adoptar posiciones, lenguajes y corporalidades ajenas a su cotidianeidad, produce la toma de conciencia de la amplitud de posibilidades disponibles y que no han sido actualizadas debido al control social y educativo y que los ha reafirmado en sus roles sociales restringidos.

La “actuación”, en el teatro como en el juego, no es otra cosa que “ser otro”. Se trata de adoptar gestualidades y corporalidades ajenas; la actitud lúdica permite experimentar nuevos modos de expresión corporal borrando el estigma de su poca propiedad y des-naturalizar así las construcciones sociales y las reglas de comportamiento que rigen en la sociedad. Estas corporalidades y gestualidades inapropiadas en la sociedad, son fundamentales en la práctica de teatro como medio para alcanzar la creatividad. El juego y el desprendimiento del “adulto” formado, que se logra mediante la capacidad performativa, dota a los adultos de libertad para tomar conciencia de la memoria que el cuerpo guarda de modo inconsciente y transformarla¹.

Los integrantes del teatro comunitario cumplen otros roles en la sociedad (maestros, oficinistas, amas de casa, contadores, etcétera) con sus correspondientes cuerpos y actitudes. Estos roles sociales (con las obligaciones laborales y corporalidades correspondientes) han impedido la adopción de otras actividades. Sin embargo, cuando actúan en la escena adoptan posiciones corporales y gestuales impensadas en su vida cotidiana. Se des-hacen de sus cuerpos normalizados y proponen corporalidades más libres, miradas y lenguajes distintos e inesperados, que los sacuden de las limitaciones y exigencias impuestas durante años y que han impreso en sus cuerpos formas y modos específicos. Estos roles perfectamente delineados en la sociedad, especialmente los relacionados con el empleo, dan al individuo un *status* social pero, a la vez, constriñen su cuerpo y su expresión.

Diego Aroza², director de Los Dardos de Rocha (La Plata, Buenos Aires), afir-

.....
1 El juego tiene además la capacidad de generar el entorno creativo (lo que Fred Newman llama “zonas para el desarrollo”) en el que el crecimiento emocional, el dolor y la actitud vital pueden contribuir en la edificación de una nueva subjetividad (Proaño, 2013: 66-67).

2 A partir del 2011, luego del Encuentro Nacional de Rivadavia, Aroza pasa a ser el coordinador

ma que la identidad impuesta desde afuera implica, por sí misma, un destino vital que ha quedado impreso en los cuerpos. Una vez etiquetados-identificados por el *status quo*, estos hombres y mujeres quedan unidos a un presente y un futuro al parecer incambiables:

“Un pibe de la calle que está constantemente desvalorizado, que no sirve para nada, ese pibe empieza a creer eso. Esa es su realidad y ese es su destino. De golpe, le das un tambor y le decís ésta es la clave del *candombe*: *ta, ta, ta, ta, tatata*. El pibe de golpe empieza a tocar y ahí ese pibe ya se transforma porque es capaz de hacer algo más, algo de lo que todo el mundo le dice que no puede hacer” (citado en Zanzio, 2010).

La imagen presentada a continuación corresponde a la función de *Romero y Juliera* (2008), realizada en el barrio con motivo de una fiesta. Los “pibes” de la foto son todos integrantes de Los Cruzavías. Forman parte del grupo desde aproximadamente los trece o catorce años y hoy día tienen entre veintitrés y veinticinco años. Cuando algunos de ellos se iniciaron con el grupo asis-



Foto 1: Los Cruzavías, *Romero y Juliera* (2008)

tían al Centro de Día porque eran adolescentes en riesgo social. Hoy, más de uno coordina diversos espacios dentro del grupo: talleres de circo, la juegoteca e incluso una coordinación general de las actividades. Algunos terminaron una carrera y se desempeñan profesionalmente. (Foto 1)

Pensemos en el cuerpo del “pibe” cuando estaba en la calle, completamente disminuido, e imaginemos la actitud que ese mismo cuerpo adopta cuando se convierte en parte del grupo de teatro y es capaz de tocar el tambor y de desempeñarse en actividades de coordinación; veremos un cambio en la corporalidad que empieza a superponer una nueva actitud sobre aquella que seguramente expresaba inseguridad y desvalorización.

Los cambios corporales coadyuvan y se retroalimentan con aquella memoria mencionada antes como el “recuerdo del presente”. Mientras “el recuerdo del presente” les permite descubrir que las capacidades que ahora demuestran en la escena estaban siempre allí, que al ponerlas en acto es posible superar los límites sociales,

.....
de La Fusión Comunitaria, que resulta de la unión de tres grupos: Los Dardos de Rocha (La Plata), Los Tololos Sanos (Tolosa) y Ladrilleros dijo la partera (Los Hornos). Los tres grupos se unen para trabajar en conjunto, y presentan “Los túneles de la memoria” que consta de tres escenas, una de cada grupo, unidas con un hilo conductor creado en conjunto.

la adopción de una corporalidad distinta facilita la apertura y el aprovechamiento de esas posibilidades (potencias) recién descubiertas.

En una entrevista grupal a Los Okupas del Andén, realizada en el 2003, se produjo un diálogo en el que una de las integrantes habló explícitamente de la necesidad de de-formarse: “Acá me estoy deformando, cambiando la formación que he recibido en otro lado”³. La de-formación comprende una modificación en toda la persona. Para el caso que aquí nos interesa, implica la modificación del contorno del cuerpo y la manera de presentarlo junto con las condiciones físicas de la persona y sus modos de comunicación. Esta de-formación es un cambio en la memoria corporal, el rechazo de aquello que marcaba el contorno-limite de nuestro cuerpo, su expresión y sus movimientos. Es la superación de los límites impuestos por la forma. La aparición de un nuevo sujeto.

El movimiento de teatro comunitario, que empezó como estrategia de supervivencia, con un rechazo explícito a la política tal como era conocida por los integrantes del grupo, terminó por generar en ellos y en su entorno una voluntad política de transformación: les permitió avanzar con su imaginación sobre los límites de la realidad, ampliando el espacio de lo posible. La toma de conciencia de la memoria procedural habitual y su modificación es parte esencial de la transformación que el teatro comunitario.

Los integrantes-vecinos-actores del teatro comunitario, se “de-forman”, dejan de ser lo aprendido para empezar a ser otros. Se produce el desplazamiento de la identidad de los sujetos, en tanto pasan –de manera consciente– de ser sujetos marginales y anónimos a ser sujetos políticos y actores sociales, con capacidad de crear, de expresar opinión y de luchar por los asuntos de su comunidad. Se “des-hacen” de aquello



Foto 2: Los Okupas del Andén de La Plata (2011)

Fotografía: Red de fotografías de teatro comunitario



Foto 3: Los Pompapetriyosos, *Extra, extra* (2010)

Fotografía: Red de fotografías de teatro comunitario

.....
³ La forma implica contorno, volumen, y representa todas las características que hacen a la persona o a la acción: un modo de existencia, una manera de presentarse, el modo de expresarse o comunicarse y, finalmente, las condiciones físicas de la persona.

que está instalado en sus cuerpos y que ha sido olvidado, y empiezan a “ser” de otra manera, tanto en la escena como fuera de ella. La práctica escénica desplaza los hábitos aprendidos, las posiciones y las acciones físicas que median en su relación con los demás; el resultado es que surge un sujeto expandido, lleno de nuevas posibilidades. (Foto 2)

El cuerpo, al insertarse en las situaciones históricas re-actuadas (*reenacted*), lleva su propio pasado a la praxis teatral como un campo abierto de procedimientos y rechaza esa formación que aprisionaba sus cuerpos. Las experiencias y disposiciones corporales permean la escena como una red invisible que proyecta desde y hacia los sentidos a actores y espectadores y los conecta con el mundo. (Foto 3)

En el proceso de recuperación de la libertad, la identidad y la subjetividad, la memoria guardada en el cuerpo, desplegada y re-armada en la escena, juega un papel fundamental pues cuando los cambios se instalan desde y en los cuerpos poseen un poder contagioso en el momento de su recepción; se abre el camino para la superación del trauma, en tanto daño duradero y limitante instalado en el inconsciente. Al transformar el cuerpo y sus expresiones se supera, paulatinamente, esa violencia traumática instalada en el cuerpo de los integrantes que ha contribuido a circunscribir su desarrollo y posibilidades.

Re-vivir la historia con el cuerpo

Activist and artistic actions have in common the fact of constituting two manners of confronting the tensions of social life at the points where its dynamics of transformation are blocked. Both aim at the liberation of life's mobility.
 (Rolnik, 2007: 4)

Es posible pensar en la intervención del teatro comunitario en la historia mediante la introducción de corporalidades alternativas adjudicadas a sus protagonistas; su acción política produce una tensión entre la historia oficial, con su relativa estabilidad, y la historia que el teatro cuenta mediante la otredad de esos cuerpos en la escena. Los cuerpos de los personajes históricos aparecen como “otros” y narran una historia que ahora aparece diferente, y los cuerpos de los protagonistas de la resistencia se reviven con fuerza en la escena. Esto produce una tensión que finalmente trae el colapso de las creencias, anécdotas e historias –contadas en la historia oficial y especialmente en la escuela—que hasta entonces parecían creíbles (Rolnik, 2007: 4). En la praxis del teatro comunitario el cuerpo, comunitario e individual, concentra la memoria que, atravesada por la afectividad propia de esta práctica, tiene la capacidad no simplemente de representar el pasado, sino de actuarlo otra vez. De este modo, el movimiento de teatro comunitario “pone en el cuerpo” la violencia política y económica del pasado y, al hacerlo, propone otra versión de la historia.

Si bien el cuerpo presente en la escena es una característica de toda acción cultural performativa, en la instancia del movimiento del teatro comunitario lo es aún más, pues el cuerpo puesto en la escena no es solamente el cuerpo del “actor”

que está representando personajes de un texto con mayor o menor grado ficticio. En el teatro comunitario es el cuerpo de los integrantes/vecinos del barrio o de la ciudad el que se sube a la escena; son vecinos, muchos de los cuales han vivido esos acontecimientos en su vida y han sufrido sus consecuencias; otros los han vivido de modo secundario a través de las historias y los recuerdos de sus mayores que re-cuentan los hechos pasados. No son actores representando una ficción. Son vecinos que re-viven la historia guardada en viejos documentos y hecha presente a través de la tradición oral de sus antepasados. Una historia que atañe a su vivir, a la formación del espacio en el que transcurren sus actividades y a creencias y relatos heredados que forman su historia personal.

En las propuestas del teatro comunitario, cuando se re-actúa ese pasado, la corporeidad asignada a los personajes aparece diferente e incluso opuesta a aquellas descritas por la historia oficial. Muestra, además, aspectos ocultos o no registrados de esa narración. Es decir que el pasado vivido se vuelve a poner en acto en la escena pero no sólo para traerlo a la memoria en un mero acto de repetición sino para revivirlo con un sentido agregado: se trata de una repetición productiva. Los nuevos cuerpos de los personajes históricos dicen otra cosa, narran otra historia. Re-actuar/re-vivir los sucesos del pasado en sus cuerpos y con sus cuerpos y modificar la corporalidad de sus protagonistas tal como ha sido guardada en la memoria de la narración histórica oficial significa re-fundar la narración de manera que el proceso histórico que les ha llevado a la situación actual se entienda desde otra perspectiva. Así, los sujetos transforman su relación con la historia y con ellos mismos.

El grupo de Mataderos, Resonores, en su espectáculo *Fuente vacuna* trae al presente la huelga que hicieron los trabajadores del frigorífico de la carne Lisandro de la Torre en 1959, protestando contra su privatización⁴. El episodio es tomado hoy como un hito dentro de la historia de las luchas populares y se lo considera un antecedente fundamental para lo que luego fueron el Cordobazo y los movimientos de los años setenta. El frigorífico terminó siendo desalojado y vendido. 5000 obreros perdieron su trabajo. Finalmente, ya en los setenta, el establecimiento fue completamente desguazado. Lo que queda como hecho mítico es que los obreros del frigorífico nunca levantaron la huelga⁵. La re-actuación del episodio constituye un contenido histórico para muchos desconocido, ya que no forma parte de los programas educativos. Es por eso que la imaginación

4 En el documental *Carne Viva* de Marcelo Goyeneche se narra detenidamente el episodio mediante el testimonio de quienes fueron parte de esa historia y la narración informada de Ernesto Salas. En la década del veinte se abre el Frigorífico Lisandro de la Torre con la intención de romper el monopolio de los frigoríficos manejados por firmas norteamericanas e inglesas. En enero de 1959, Frondizi firma un acuerdo con los Estados Unidos para la venta y privatización del mismo. La respuesta de los nueve mil obreros del frigorífico es una huelga que es reprimida por la policía, incluso con tanques. Según el documental, la lucha tuvo el alcance de una verdadera insurrección popular.

5 Mi agradecimiento a Estela Calvo, integrante del grupo, por proporcionarme algunos datos faltantes sobre el episodio y proporcionarme el manuscrito de *Fuente vacuna* y a Romina Sánchez por ponerme en contacto con el documental *Carne Viva*.

construida desde la narrativa histórica tradicional se ve transformada por los actores, que construyen una nueva historia ampliada que incluye la resistencia obrera a la pérdida de su fuente de trabajo.

Si bien *Fuente vacuna* no revive los cuerpos de aquellos que tomaron las decisiones desde el poder, sí recupera la fuerza de la huelga y la resistencia. Lo hace principalmente con los cuerpos de los integrantes que resucitan la rebeldía de los obreros de entonces. Veamos la corporalidad de los vecinos actores en una de las escenas, que parece corresponder a la afirmación de Guillermo Saccomanno en el citado documental cuando cuenta que los obreros trataron de evitar el ataque al frigorífico y enfrentaron la represión cantando el Himno Nacional Argentino. Resonores canta hoy: “Vení porque esta huelga sigue hoy/ que el frigorífico no está/ pero sí estamos vos y yo”. (Foto 4)

Otros casos se pueden encontrar en varias producciones del Grupo Catalinas Sur. En *El fulgor argentino club social y deportivo*, por ejemplo, el cuerpo de los soldados, defensores de la Patria, es equivalente al de los muñecos –seres inanimados– que marchan a la par de ellos, adoptando las mismas posiciones y movimientos. La apariencia corporal misma complejiza de este modo la historia narrada: los cuerpos rígidos, dirigidos como títeres (desde algún lugar superior), sin inteligencia propia ni capacidad de decisión, remiten a la total obediencia hacia el poder represor. (Foto 5)

El grupo de teatro comunitario de Berisso (formado 2005) también hace una recreación de un episodio casi olvidado de la historia en *Primeros relatos*. En el espectáculo recuerdan el cierre del frigorífico Swift y Armour, que daba trabajo a gran parte de la población. Según el grupo, es un homenaje a los trabajadores (muchos de ellos inmigrantes) del frigorífico. Todos los habitantes recuerdan como la calle Nueva York se llenaba de una marea de delantales blancos que iban y venían de su turno de trabajo; una actividad que ahora contrasta con la calle vacía, tranquila y semi-destruida. Nos interesa destacar como el grupo corporiza al gerente del frigorífico, “El Gringo”, antes y después de la huelga. En estas dos imágenes se concentran el abuso primero



Foto 4. Resonores, *Fuente vacuna* (2010)



Foto 5: Grupo de Teatro comunitario Catalinas Sur, *El fulgor argentino, Club Social y Deportivo* (2001)

Fotografía: Red de fotógrafos de teatro comunitario

Fotografía: Red de fotógrafos de teatro comunitario

y la derrota del gerente después de la resistencia de los obreros⁶. La expresión facial del personaje habla del poder exitoso e imponente primero y del poder acorralado por los obreros después, cuando los cuerpos que expresan dominio de la situación son los de los trabajadores. El grupo cuenta la historia encarnando en los cuerpos de los vecinos-actores su perspectiva, narra los pequeños triunfos o las “maldades” y abusos de los poderosos de turno, siempre conservando el tono paródico propio del espectáculo. Esta historia y los desmanes de “El Gringo” se encarnan en el vecino-actor que hace ese personaje. En las imágenes que siguen se lo puede apreciar claramente: mientras en la primera aparece el gerente con gesto autoritario y poderoso, en la segunda se lo ve acorralado por los obreros que se resisten a las malas condiciones de trabajo. La historia del frigorífico aparece encarnada y condensada en el cuerpo del actor. (Foto 6) (Foto 7)



Foto 6: Grupo de teatro comunitario de Berisso, *Primeros relatos*



Foto 7: Grupo de teatro comunitario de Berisso, *Primeros relatos*. (2009)

Es notoria también la actitud corporal de las obreras que rodean a “El Gringo”. Sus cuerpos y posiciones hablan de resistencia y lucha. El grupo transmite su narración de la historia y recuerda a los espectadores un hecho histórico generalmente olvidado, al mismo tiempo que hace un homenaje a los obreros de los frigoríficos, sus ancestros, recordando un episodio no incluido en la historia oficial.

Los cuerpos, sus transformaciones, la búsqueda de otros límites, otros gestos y otras posiciones agregan al material verbal y textual una información que, en el

.....

6 En toda la obra del grupo de teatro comunitario de Berisso se denuncian los maltratos y abusos que ocurrían en el Frigorífico, personalizados en “El Gringo”. Algunos de los requerimientos del Sindicato muestran una lista de los abusos cometidos, que *Relatos nacionales* denuncia jocosamente. Castillo (2011) transcribe una de esas denuncias realizadas por la organización de los trabajadores: “se han acostumbrado a entrar al baño de las mujeres, de nuestras compañeras, para obligarlas a que recomienzen inmediatamente las tareas (...). De esa manera, no sólo están violando las más elementales normas de trabajo, sino las normas humanas mínimas de trato a las compañeras. (...) De esta manera, estos ‘señores de la patronal’ están demostrando su total desprecio por la dignidad de los trabajadores” (Castillo, 2011: 256-257).

caso del teatro comunitario (que hace sus espectáculos ante un público muy variado), facilitan la transmisión de los episodios históricos que cuentan. La capacidad de comunicación de la escena comunitaria se amplía enormemente y tiene una mayor eficacia gracias a la corporalidad como un modo de encarnar la memoria de la historia en los cuerpos de los vecinos-actores.

Un nuevo tejido de relaciones y subjetividades “entre los cuerpos”

El teatro comunitario es un espacio para el desarrollo de la subjetividad, uno de los espacios a los que Ana María Fernández llama “experienciaros” (Fernández, 2006: 12). La autora anota la importancia de “los cuerpos y sus intensidades”, pues es el “entre los cuerpos” lo que facilita la aparición de la subjetividad: “La producción de subjetividad (...) engloba las acciones y las prácticas, los cuerpos y sus intensidades. (...) se produce en el entre con otros [es]... un nudo de múltiples inscripciones deseantes, históricas, políticas, económicas, simbólicas, psíquicas, sexuales, etcétera” (Fernández, 2006: 9).

A esto parece referirse también Daniel Stern cuando subraya que nuestro cuerpo es el medio para relacionarnos con los demás y con el mundo (Stern en Fuchs, 2012)⁷. La relación inter-corporal –“estar-con-otros, actuar-con-otros”– marca la corporalidad desde las tempranas interacciones sociales. Esos hábitos, modos y posiciones se almacenan en el cuerpo como comportamientos aprendidos que conforman una memoria corporal y son una experiencia fundamental para el desarrollo de las relaciones sociales futuras. Stern llama a este conocimiento/memoria del cuerpo “conocimiento implícito relacional”: se trata del conocimiento de un cuerpo que sabe cómo lidiar con los demás, cómo evitar el rechazo, cómo llamar la atención y que, al mismo tiempo, integra aspectos emocionales y de posicionamientos y roles sociales. Considerar la importancia de lo que Stern llama “inter-corporalidades”, “memoria intercorpórea” y “campos procedurales de posibilidad” para el desenvolvimiento del sujeto en el campo sociopolítico, permite reflexionar sobre cómo la praxis del teatro comunitario puede ser concebida como un espacio óptimo para tal desarrollo.

Betty, integrante de Los Okupas del Andén, se refiere a esto cuando afirma en la segunda edición de la revista *Okupandeano* (editada en 2010) que “hay una modificación de la propia identidad por la fuerza de lo grupal”; el cambio se produce en el entramado de relaciones y acciones que se generan dentro del grupo. Esto les permite a sus integrantes pasar del lenguaje a la acción o del deseo a su realización, modificar su entorno y sedimentar la formación de un sujeto colectivo que se posiciona de un modo nuevo frente a la realidad política e histórica. Diego Aroza, en el documental *Contra viento y olvido*, coincide en esta afirmación cuando dice que, al formar parte del grupo comunitario, sus integrantes toman conciencia de su valor. En esta circunstancia, continúa, “la autopercepción se pone en juego y hay una

.....

7 “It forms an extract of repeated, prototype experiences with significant others, processing them to dyadic patterns of interaction, schemes of “being-with other, acting-with” (Stern, 1985). “Daniel Stern calls implicit relational knowing – a bodily knowing of how to deal with others, how to have fun with them, how to show pleasure, to elicit attention, to avoid rejection, etc.” (Fuchs, 2012: 5)

modificación de la propia identidad por fuerza de lo grupal”. Esta autopercepción de la que habla Aroza parece ser la toma de conciencia de la memoria procedural instalada inconscientemente en el cuerpo, que rige también las relaciones sociales desde temprana edad y que al hacerse consciente puede ser transformada.

Cuando se produce una ruptura de los límites impuestos por los roles sociales las interrelaciones sociales se expanden y modifican. A nadie dentro del grupo le sorprende ver a las “amas de casa” bailando y cantando o actuando en papeles poco “apropiados”. Creo que donde este cambio se ve con más claridad es en las relaciones internas del grupo en las que participan en igualdad de condiciones personas de todas las edades: los niños intercambian con los adultos y los abuelos reciben la misma consideración que los jóvenes y adolescentes. Por otra parte, cuando los integrantes demuestran aptitudes antes desconocidas, la relación con los demás miembros del grupo e incluso con sus conciudadanos cambian. Imaginemos el modo en que los vecinos se relacionaban con los adolescentes de Los Cruzavías, algunos de los cuales eran jóvenes en riesgo social, y cómo la mirada y la relación cambia al verlos no sólo actuar en el teatro sino convertirse en fotógrafos y periodistas, en personas con capacidad creativa. La calidad de la relación interpersonal e intercorporal varía una vez que la consideración y la opinión del otro han cambiado. Se nota en los encuentros que las relaciones intergrupales e intragrupalas están muy llenas de una afectividad que se expresa sin empacho, sin fronteras de sexo ni de edad. Y esta afectividad se manifiesta sobretodo mediante la expresión corporal y el gesto del abrazo o la cercanía de los cuerpos.

Estas “intercorporalidades” tienen efectos de gran alcance en la formación de la personalidad. Las interacciones sociales están basadas en una integración corporal y emocional que se ha vuelto una segunda naturaleza pero que en el seno del grupo comunitario se desnaturaliza y transforma. Los encuentros interpersonales-sociales del sujeto se alteran: estaban regidos por los patrones y las habilidades que los sujetos habían extraído de su experiencia primaria y que usualmente se expresaban en la postura y expresión corporal y en la habilidad o no para interrelacionarse con los demás social y políticamente. La memoria inter-corpórea archiva las nuevas experiencias que estructuran una personalidad ampliada en el cuerpo y que incluyen novedosos patrones de movimiento y expresión.

La memoria inter-corpórea puede ser modificada en la praxis teatral comunitaria inter-subjetiva en tanto dicha praxis abre un campo de nuevos procedimientos corporales posibles que se activan en la acción grupal, en el encuentro con otros. El campo de procedimientos comprende siempre a los involucrados en la relación, en este caso a los integrantes del grupo de teatro. Al cambiar el campo procedural de relaciones, al pasar del contexto social, externo, al espacio grupal, los cuerpos tienen la posibilidad de establecer relaciones inter-corporales diferentes, resistiendo a aquello que ha sido internalizado por la imposición de la norma social; esto se lleva a cabo mediante el borramiento de la memoria de lo “apropiado” instalada en los cuerpos y que rige las relaciones e interacciones sociales.

Como ya hemos dicho en un acápite anterior, en el teatro comunitario se produce una re-formación de las estructuras primarias del cuerpo (a las que hemos llamado in-corporaciones) para dar nueva forma a las estructuras, actitudes y roles

que han sido naturalizados ya sea por imitación o imposición del medio. La modificación de las estructuras primarias del cuerpo constituye un giro liberador pues exige al sujeto de sentimientos derivados de ellas. Por ejemplo, lo libera de la vergüenza y le permite desbordar fuera de los márgenes del cauce correspondiente a su rol social; le anima a comportarse de maneras poco “apropiadas” en el escenario y a desempeñar otros roles fuera del mismo. Es notorio como para los vecinos-actores deshacerse de la preocupación por el aspecto y la propiedad de sus acciones ante la mirada de los demás afecta los reflejos afectivos y proporciona seguridad y desenvoltura, nuevas herramientas para el futuro. Los vecinos-actores con el cuerpo desinhibido se aventuran en un nuevo mundo de posibilidades: la vergüenza y el sentimiento de lo “inapropiado” han desaparecido.

En *El loquero de doña Cordelia*, del Circuito Cultural Barracas (2012), los vecinos han decidido refundar la nación. Pero esto sólo puede ocurrir en un espacio no integrado a la realidad nacional: en un loquero. El loquero, epítome de lo no aceptado socialmente, de lo “anormal”, es el espacio ficticio perfecto para que los vecinos-actores puedan rebasar los límites de lo socialmente aceptado, aunque sólo sea en la escena teatral. Se visten de modos inadecuados, adoptan posiciones inesperadas y sus cuerpos tienen una gestualidad que no veríamos jamás en la sociedad normalizada. (Foto 8)

En *El loquero de doña Cordelia* se hace una fuerte crítica a la forma en que la nación argentina está constituida, lo que revela una relación traumática con la historia que ha limitado el desarrollo de sus sujetos ciudadanos. El grupo re-vive la frustración sin reprimir sus expresiones, hace explícito su desengaño, trae a flote los recuerdos no verbalizados y en la intercorporalidad de la escena –que es grupal en la gran mayoría de los casos– intenta con humor deshacerse de ellos o al menos darles un giro menos traumático. La sola posibilidad de decir y expresar con sus cuerpos el desengaño y el convencimiento de que hay otra historia y otra nación posible, parece aliviar la sensación de impotencia y frustración. El cuerpo reconoce los recuerdos, sacude su memoria y revive los hechos dolorosos para integrar las experiencias negativas dentro de un contexto alivianado gracias a la memoria crítica grupal que el entorno habilita.

De esta manera, las experiencias traumáticas y su memoria, integradas dentro de un contexto que les da sentido y las libera de los mecanismos naturalizadores del ocultamiento, la negación y/o la aceptación, crean un campo fértil para la aparición de nuevas relaciones intercorporales, basadas en la complicidad del escape de la norma social alienante y el atrevimiento de poder armar un mundo diferente en la escena.



Foto 8: Circuito Cultural Barracas, *El loquero de doña Cordelia* (2013)

Fotografía: Patricia Ackerman

Un fenómeno diferente ocurre con la rememoración en el cuerpo colectivo de un episodio histórico traumático con el fin de encontrar un sentido positivo y generar una apertura futura. Si consideramos el re-vivir de los hechos pasados como una simulación in-corporada en la cual los vecinos-actores que recuerdan un evento pasan por los mismos aspectos kinestésicos, espaciales y afectivos, podemos afirmar que la búsqueda de una experiencia incluye la postura corporal y gestual en la cual la experiencia fue vivida. Como ciertos estudios han detectado, además, la recolección de hechos pasados es más eficaz cuando el cuerpo y su posición son congruentes con los mantenidos durante la experiencia traumática (Dijkstra et al., 2005: 140).

El teatro reúne todas estas características cuando recuerda hechos pasados: se recrea la posición de los cuerpos, la situación, el contexto, las acciones recordadas e incluso las palabras dichas. Además el teatro tiene la ventaja de recrear situaciones con la *qualia*, es decir con las calidades de sensaciones logradas gracias al sonido, las luces, la escenografía y todos los elementos que acompañan a la situación. El teatro es entonces un espacio privilegiado para la recuperación de la memoria de hechos traumáticos.

Tal es el caso, por ejemplo, del Grupo de Sansinena, que decide poner en escena la lucha contra el agua con ocasión de la inundación (véase en la imagen las bolsas de arena) que casi hace desaparecer al pueblo en el 2001. (Foto 9) Como señala Fernández, “la noche en que el agua casi entró al pueblo, cuando los que no habían sido evacuados estuvieron sin dormir armando canales de contención con bolsas, se convirtió en la evocación más reiterada, y fue la que se eligió para el relato teatral” (Fernández, 2012: 42). El episodio, que marcó la memoria del pueblo, fue incorporado en su pasado como un trauma: supuso un choque emocional muy intenso que dejó en el subconsciente del pueblo una profunda huella difícil de superar. Las pérdidas materiales, la sensación de abandono de parte de las autoridades, agregó a este recuerdo aun más contenido traumático (Fernández, 2012). En la obra, los cuerpos de los vecinos-actores en su relación intercorporal reviven el episodio para subrayar y expresar en público, frente al público, ya no la negatividad del trauma sino el orgullo de haber sido ellos los que con su propio esfuerzo y sin apoyo institucional salvaron a Sansinena de desaparecer bajo el agua.

Otro caso paradigmático de lo anterior es el de Patricios Unido de Pie, el grupo de teatro comunitario de Patricios, Provincia de Buenos Aires, que revive la desaparición del tren y la muerte que sobrevino sobre el pueblo a raíz de esto. Sus habitantes quedaron con una vida que transcurría sin propósito, sin posibilidad de



Foto 9: Grupo de teatro comunitario de Sansinena (Provincia de Buenos Aires), *Por los caminos de mi pueblo. Armando las bolsas de arena para detener el agua*

Fotografía: Red nacional de teatro comunitario

desplegarse social ni familiarmente, pues los jóvenes emigraron en búsqueda de trabajo. No había intercambio entre los habitantes y los eventos sociales eran nulos. La transformación en las relaciones sociales en este caso es notable: las mujeres integrantes del teatro comunitario empiezan a sociabilizar a raíz del surgimiento del grupo, se forman pequeños emprendimientos, se organizan encuentros de teatro comunitario con gran afluencia de gente que se acerca al pueblo por primera vez. Algunos integrantes cuentan como el ser parte del grupo les permitió interactuar a nivel local con la intendencia y la municipalidad. Nilda Martínez de Cancóf, integrante del grupo, en una conversación mantenida durante mi visita a Patricios en 2005, dice haber recuperado, gracias a la práctica teatral, el sentido de su vida cotidiana: “antes nos levantábamos, preparábamos la comida, limpiábamos la casa. Era todo lo mismo. Con las obligaciones del teatro (...) revivimos totalmente, revivimos, no solamente nosotras, porque hacemos el movimiento en el hogar mismo”. Este “movimiento” y esta nueva vida de la que habla Nilda es la reconstrucción de las redes sociales y la posibilidad de interactuar con los vecinos del pueblo, con los que prácticamente no tenían comunicación. Empieza a aparecer entonces una comunicación a nivel no sólo verbal sino corporal –gracias al teatro– con los vecinos integrantes del grupo. Esos cuerpos recogidos sobre sí mismos, reclusos en el espacio privado, se posicionan en el escenario para bailar y cantar con los vecinos-actores y con los vecinos-espectadores. Los movimientos y las expresiones se han transformado, se han enriquecido y hablan de una mayor libertad y de un mayor desarrollo de la personalidad. En la misma entrevista, Nilda Martínez de Cancóf cuenta:

“Volvíamos a vivir un poco (...). [Antes] era todo lo mismo. Esto con las obligaciones del teatro, nos apuramos a hacer las cosas, lo hacemos un poco más rápido porque tenemos el lunes ensayo, el martes nuevamente, el jueves otra vez. Revivimos... es una cosa distinta es una motivación que nos ha movido y nos encanta en realidad. Todo gracias al teatro.”

El cambio a nivel personal ocurrido dentro del grupo, este alcance de una nueva forma de ser, de una nueva corporalidad, de nuevas formas de expresión no censuradas, es lo que explica el contagio de este fenómeno a lo largo de la Argentina. Una vez que los miembros de los grupos de teatro comunitario experimentan la ampliación de horizontes que la pertenencia al grupo les da, les resulta muy difícil dejarlo. Ellos se han convertido en parte de un nosotros potente que libera y produce cultura, que reafirma deseos –ahora lícitos– y abre el panorama social para el desempeño de sus capacidades, las conocidas y las recién descubiertas. Y en todo este proceso el cuerpo y la memoria incrustada en él y luego reformulada son parte fundamental.

Conclusiones

La práctica del teatro comunitario ha sacado a muchos sujetos del estancamiento de una vida y una identidad sin opciones. El nuevo espacio abierto por el teatro

comunitario abre la posibilidad de un futuro diferente. Ese futuro se vislumbra en la experiencia comunitaria, gracias a la interrelación corporal del grupo. Sus integrantes encuentran un modo alternativo de vivir. En diferente medida según el caso, su vida traspasa así las restricciones sociales que habían penetrado en el cuerpo y los tenía inmovilizados.

Des-haciendo la memoria corporal, el cuerpo comunitario alcanza un nuevo nivel de liberación para la creatividad, la propuesta de una narrativa histórica alternativa y la construcción de una nueva subjetividad. Permite, además, la re-elaboración de episodios traumáticos ocurridos en la comunidad. X

Bibliografía

- Castillo, Christian Carlos Hernán (2011). "El PRT-La Verdad entre los trabajadores de la carne de Berisso: La agrupación 'El Activista de la Carne' y la Lista Gris (1967-1972)". En: *Cuestiones de Sociología*, nro. 7: pp. 247-274. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5529/pr.5529.pdf. Fecha de la última consulta: enero de 2015.
- Dijkstra, Katinka, Kaschak, Michael P., y Zwaan, Rolf A. (2005). "Body posture facilitates retrieval of autobiographical memories". En: *Cognition*, nro. 102: pp.139-149. Disponible en: www.sciencedirect.com. Fecha de la última consulta: enero de 2015.
- Fernández, Ana María (2006). *Política y subjetividad*. Buenos Aires: Biblos.
- Fernández, Clarisa (2012). *¿Transformar o conservar?: una puja por pertenecer. Recuerdos, espejos y lugares en el teatro comunitario argentino contemporáneo*. Tesis de maestría, Universidad de La Plata, mimeo.
- Fuchs, Thomas. (2012). "The phenomenology of body memory". In: Koch, S., Fuchs, T., Summa, M., Müller, C. (eds.); *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam: John Benjamins. Pp. 9-22.
- Fuchs, Thomas (2016). "Collective Body Memory". En: Durt, C., Fuchs, T. y Tewes, C. (eds.); *Enacting Culture. Embodiment, Interaction and the Development of Human Culture*. Cambridge/Mass: MIT Press (en prensa).
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2007). *Micropolítica: Cartografías do desejo*. São Paulo: Vozes.
- Newman, Fred. (1999). *Performing Psychology: A Postmodern Culture of the Mind*. London: Routledge.
- Proaño Gómez, Lola (2013). *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Rolnik, Suely (2007). *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina. Disponible en <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en/print>. Fecha de la última consulta: enero de 2015.
- Stern, Daniel (1985). *The Interpersonal World Of The Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Virno, Paolo (2003). *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós.
- Zanzio, Jorge (2010). *Contra viento y olvido*. Documental. Producción Plisando Pliegos. La Plata, Argentina.