

## PRÁCTICAS CULTURALES Y CONCIENCIA HISTÓRICA REFLEXIONES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN Y REAPROPIACIÓN DE LA HISTORIA A TRAVÉS DEL PRISMA DEL TEATRO COMUNITARIO

CLARISA FERNÁNDEZ<sup>1</sup>

### Resumen

El presente artículo propone una reflexión sobre las prácticas culturales, en una perspectiva en donde la historicidad y la pregunta por la construcción de conocimiento tienen protagonismo. La conciencia histórica, la reflexión sobre la historia y la construcción de los relatos que le dan forma a los productos culturales se conjugan en estas páginas, abocadas a la práctica específica del teatro comunitario argentino.

### Palabras clave

**Teatro comunitario, historia, conciencia histórica, narración, temporalidad.**

### Abstract

This paper proposes a reflection on cultural practices in a perspective where the question of historicity and knowledge construction have prominence. Historical consciousness, reflection on the history and construction of the stories that shape cultural products are combined in these pages, looking into specific practice Argentine community theater.

### Key words

**Community theater, history, historical consciousness, narrative, temporality**

---

<sup>1</sup> (IDICHS)

## Prácticas culturales y conciencia histórica

El presente artículo propone abrir un conjunto de reflexiones e interrogantes en torno a la potencialidad de la conciencia histórica como forma de autoconocimiento histórico, a partir de una práctica artística específica cuya particularidad es reflexionar sobre la propia historia: el teatro comunitario argentino contemporáneo.

Planteamos la idea de conciencia histórica apelando a la conciencia del hombre en relación a la historicidad presente, cuyos desprendimientos se visualizarán en determinados modos de conocer y actuar. Coincidimos con Gadamer<sup>2</sup> en concebir a la conciencia histórica “no como una forma privilegiada de adueñarnos y apropiarnos de la historia, sino una forma de autoconocimiento argumentativamente compartido”. Si bien el autor desarrolla esta idea pensando en el ejercicio científico de la reconstrucción e interpretación de la historia a partir de la fenomenología hermenéutica, algunas de las reflexiones que esboza a lo largo del texto *El problema de la conciencia histórica*<sup>3</sup> serán herramientas útiles para comprender las dinámicas que la misma encarna en este caso particular. Lo interesante de esta perspectiva se encuentra en la comprensión de la investigación histórica y la “tradición viva” como partes de una unidad y no como opuestas o fragmentadas, lo que abre las puertas a comprender la tradición dentro de un proceso histórico y pasible de ser sometida al examen hermenéutico.

Zemelman afirma que:

El objeto de conocimiento es el contenido de la conciencia en cuanto instrumento constructor de la realidad (...) no solo hay una aprehensión de la realidad, sino también una aprehensión de sí mismo y parte del sujeto (...) la conciencia histórica deviene en conciencia crítico social<sup>4</sup>

Gadamer plantea que el conocimiento histórico apunta a comprender cómo algo (o alguien) ha llegado a ser lo que es, es decir, el proceso de su constitución. En ese proceso adquieren protagonismo las temporalidades que se entrecruzan en el curso de la historia, ya que una conciencia histórica del presente se vuelve inasequible sin una reapropiación del pasado y un proyecto a futuro. Zemelman esboza una idea análoga bajo el concepto de *potencialidad* del devenir histórico, a partir del cual deben tenerse en cuenta aquellos dinamismos pasibles de ser construidos en determinado proceso histórico que

---

<sup>2</sup> Hans Georg Gadamer. *El problema de la conciencia histórica*. Madrid, Tecnos, 2001; pág 35.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Hugo Zemelman. *Los horizontes de la razón. I. Dialéctica y apropiación del presente*. Buenos Aires, Antrophos, 2012; pág. 45.

todavía no se han desarrollado. De esta forma se “enfatisa la potenciación de lo posible”<sup>5</sup> incorporando el futuro en el presente.

La problemática de la temporalidad atraviesa la reflexión de historiadores y filósofos que se preguntan por la experiencia del tiempo y su procesamiento en el estudio del devenir histórico. Los relatos y narrativas condensan temporalidades y son herramientas formidables para estudiar procesos históricos; a través de ellos autores como Paul Ricoeur y Hayden White desarrollan perspectivas analíticas que explotan las potencialidades del relato como material pasible de colaborar con el estudio histórico. Para White la narrativa es un “metacódigo universal humano sobre cuya base pueden transmutarse mensajes transculturales”<sup>6</sup>. Este autor se pregunta por los relatos ficcionales que abordan acontecimientos reales y retoma la idea de Ricoeur de rescatar la importancia de la trama en el relato, a través de la cual “una secuencia se configura a fin de representar simbólicamente lo que de otro modo sería inexpresable en el lenguaje: la naturaleza inevitablemente aporética (paradójica) de la experiencia del tiempo”<sup>7</sup>.

Explorar el ejercicio de la conciencia histórica a partir de estos elementos nos permitirá abrir un abanico de posibilidades analíticas que se visualizarán más claramente en dinámicas reconocibles en la práctica concreta. Tal como afirma Gadamer, la pregunta por la conciencia histórica puede abrirnos la reflexión a núcleos nodulares en el estudio de los procesos que atraviesan estas prácticas culturales, donde el devenir histórico se materializa en la construcción de identidades, subjetividades y estructuras lingüísticas particulares.

### **El teatro pregunta, el recuerdo contesta**

El teatro comunitario reviste un interés particular como práctica cultural contemporánea que construye sentidos en torno a la historia y promueve la reflexión sobre los procesos sociales. Se trata de una forma de teatro que conjuga modos de organización, pautas de funcionamiento, construcción de lenguajes teatrales e idearios políticos heterogéneos e incluso contradictorios. Su origen en Argentina data del año 1983, cuando en el barrio porteño de La Boca un grupo de vecinos se reunió en una plaza para hacer teatro, convocados por el

---

<sup>5</sup> Idem; pág. 25.

<sup>6</sup> Hayden White. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992; pág. 17.

<sup>7</sup> Idem, pág. 183. Además nos interesa remarcar que la especificidad narrativa de un acontecimiento permite una redescrición de *lo real*, genera tramas y figuras que enriquecen nuestra condición temporal de agentes por las variaciones imaginativas que nos ofrecen (...) es “una síntesis del tiempo cosmológico y tiempo fenomenológico, es un tercer tiempo, un tiempo mixto que sintetiza las tensiones entre el tiempo de la conciencia y el del mundo físico” (María Luisa Silva. “Narrativa y configuración de identidades en Paul Ricoeur”. *Revista Ágora*, papeles de filosofía, 2006; Vol. 25, n° 2, pág. 114)

## Prácticas culturales y conciencia histórica

dramaturgo uruguayo Adhemar Bianchi<sup>8</sup>. Excede el propósito de este artículo realizar un recorrido por el desarrollo del fenómeno, el cual involucra hoy la conformación de unos 50 grupos en todo país nucleados en la Red Nacional de Teatro Comunitario<sup>9</sup> (RNTC). La dificultad de construir generalizaciones que caractericen la práctica comunitaria radica en su carácter fuertemente territorial, en tanto las obras de teatro son producidas por los mismos vecinos y vecinas de la comunidad a partir del aporte de anécdotas, experiencias, fotos, documentos puestos en común. Importa a los fines de estas líneas examinar tanto la metodología que los grupos de teatro comunitario utilizan para la producción de sus obras, como los sentidos y relaciones que construyen en el entorno local. Estas líneas de exploración serán las vías de entrada hacia el tema que nos interesa: la reapropiación del pasado y las operaciones que estructuran el ejercicio de la conciencia histórica en la práctica.

La práctica teatral comunitaria utiliza la metodología de la creación colectiva<sup>10</sup> para la construcción de sus obras, donde la reconstrucción del pasado, su recuerdo y puesta en común activa mecanismos de reflexión poco frecuentes. ¿Qué vale la pena recordar? ¿Qué es lo importante de nuestra historia? ¿Qué acontecimientos nos marcaron, dejaron huella? ¿Cómo queremos ser reconocidos? ¿Con quién/ qué, en oposición a qué/ quiénes nos identificamos?

El teatro comunitario hunde sus raíces en el ejercicio de la memoria colectiva<sup>11</sup>, donde se despliegan operaciones memorialísticas como el olvido, la censura, la nostalgia<sup>12</sup>, que promueven una reconstrucción parcial del pasado compartido por la comunidad. Si bien coincidimos con Halbwachs en apuntar al estudio de la memoria

---

<sup>8</sup> Actor y director uruguayo de vasta trayectoria en el mundo del teatro militante. A principios de los 80 realizó por primera vez un trabajo con un grupo de vecinos, en la Asociación de Bancarios del Uruguay, y decidió comenzar a explorar el campo teatral con personas no profesionales del teatro. Un grupo de padres de la escuela Della Pena (Barrio de La Boca) le propuso a Bianchi dar talleres de teatro en la Plaza Malvinas, y luego alquilaron un local en la calle Olavarría. El grupo de teatro recién formado adoptó el nombre de Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur y comenzó a trabajar con vecinos a través de la creación colectiva. Luego sería conocido nacional e internacionalmente como el Grupo Catalinas Sur.

<sup>9</sup> La Red Nacional de Teatro comunitario se conformó en el año 2002 con el fin de construir un espacio colectivo de transmisión de experiencias, información y saberes. Tiene reuniones mensuales en donde participan todos los grupos, e intenta trasladar las mismas lógicas de funcionamiento de los grupos de teatro comunitario en cuanto a la solidaridad, la horizontalidad y la construcción conjunta.

<sup>10</sup> La metodología teatral de la creación colectiva fue creada en la década de 1950 por el colombiano Enrique Buenaventura. La idea fundamental de este método consistía en cuestionar la autoridad del director como la única figura capaz de organizar y proponer el trabajo del grupo. Se desafiaba la participación jerárquica de uno de los miembros del grupo por sobre los otros.

<sup>11</sup> Maurice Halbwachs. "Fragmentos de la memoria colectiva". Selección y traducción de Miguel Ángel Aguilar. *Revista de Cultura Psicológica*. México, UNAM; N° 1, año 1, 1991.

<sup>12</sup> Jöel Candau. *Memoria e identidad*. Buenos Aires: serie antropológica, Ediciones del Sol, 2008.

de los grupos y lo que el colectivo elige contar, tenemos presente la maleabilidad<sup>13</sup> de la memoria y las dificultades que acarrea utilizar los recuerdos como materia prima de la reconstrucción histórica.

La reconstrucción que realiza el grupo a través del teatro se vincula fuertemente con un sentido de la historia local, ajeno a los parámetros académicos e institucionalizados que legitiman la historia como ciencia; los criterios de *verdad* y *autoridad* que guían la selección de los hechos a contar en el relato teatral están impregnados de un fuerte sentido de *experiencia*, en tanto vivencia que permite el conocimiento<sup>14</sup>. Serán los adultos mayores los considerados autorizados para determinar la veracidad y fidelidad de los hechos pasados. Sumado a la impronta local del relato teatral, el carácter intergeneracional de la práctica comunitaria permite la transmisión de conocimiento entre sus miembros de entre 4 y 80 años, configurando un espacio de intercambio, sociabilidad y convivencia inédito.

La historia que propone el teatro comunitario se construye a través de miradas tensionadas por la disputa de interpretaciones sobre el pasado, porque no hay homogeneidad en la participación de los vecinos en el proceso creativo, sino que se trata de una actividad dinámica, compleja e irregular de construcción colectiva. Pero así como destacamos la dificultad de generalizar en su caracterización, tampoco es pertinente concebir la disputa por los sentidos del pasado como un proceso que se desarrolla unánimemente en todos los grupos de teatro comunitario. A modo ilustrativo podemos citar el caso del Grupo de Teatro Popular de Sansinena, del pueblo de Sansinena, perteneciente al Partido bonaerense de Rivadavia (Provincia de Buenos Aires). Este grupo es parte de la RNTC y comparte con los otros grupos de la Red el intercambio de experiencias, las reuniones anuales y la participación colectiva. Sin embargo, hemos podido constatar en las operaciones memorialísticas del proceso creativo de este grupo elementos que contradicen los postulados más difundidos sobre los procesos que el teatro comunitario activa en la comunidad, incluso contradiciendo algunas de las afirmaciones que hemos planteado anteriormente en este texto.

Los trabajos previos que estudiaron el ejercicio de la memoria en el teatro comunitario destacaron el carácter controvertido de la disputa

---

<sup>13</sup> Peter Burke analiza en el capítulo 3 de su libro *Formas de Historia Cultural* (2006) la "Historia como memoria colectiva". Allí afirma que "dada la multiplicidad de identidades sociales y la coexistencia de memorias opuestas y alternativas (familiares, locales, de clase, nacionales, etc) conviene pensar en términos plurales sobre los usos de la memoria por distintos grupos sociales, que muy bien pueden tener distintas visiones de lo que es significativo o digno de recordarse" (pág. 80)

<sup>14</sup> Clarisa Fernández. *Recuerdos, espejos y memorias en el teatro comunitario argentino contemporáneo. Memoria colectiva, identidades y espacio público en las prácticas del Grupo de Teatro Popular de Sansinena*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y ciencias de la Educación de la UNLP, 2012.

## Prácticas culturales y conciencia histórica

por los sentidos del pasado que se desarrolla en el momento de la rememoración y la reconstrucción histórica, planteando una suerte de juego memorialístico que *sine qua non* conlleva una reflexión crítica sobre los acontecimientos históricos<sup>15</sup>. Sin embargo, en estudios recientes sobre el Grupo de Sansinena<sup>16</sup> observamos que allí el ejercicio de recordar está atravesado por una serie de acontecimientos que fueron traídos al presente de modo homogéneo, construyendo lo que Candau<sup>17</sup> denomina como *memoria fuerte*, compacta, que se impone a la mayoría de los miembros del grupo y estructura fuertemente la representación que éstos harán de su propia identidad. Mantiene lo que el mismo autor esboza como ilusión de una comunidad absoluta, que a través de la narrativa produce una ficción unificadora. Es el “yo colectivo” que quiere establecer una unidad, e intenta establecer una coherencia entre las imágenes que tiene de su pasado, las que los demás tienen de él en el presente y las que proyecta para el futuro<sup>18</sup>.

En este sentido Halbwachs afirma que “en el momento que considera su pasado el grupo siente que claramente ha seguido siendo el mismo y forma conciencia de su identidad a través del tiempo”<sup>19</sup>. Por este motivo el proceso que el autor identifica en el momento en que el grupo “mira” hacia el pasado y se piensa desde el presente está signado por una búsqueda de conservación, en tanto se identifica a sí mismo percibiéndose como siempre ha sido y seguirá siendo. La memoria en su procedimiento selectivo construye un relato que tendrá como basamento una historia que puede integrarse en el sistema de valores de la comunidad<sup>20</sup>. Ese sistema que subyace en la selección de acontecimientos manifiesta un tono muchas veces nostálgico, en cuanto el pasado aparece idealizado, magnificado en “aquellos buenos tiempos”.

El caso del Grupo de Teatro Popular de Sansinena sugiere revisar y re pensar esta práctica artística en la reconstrucción que realiza sobre el pasado y los modos en que esta elaboración reapropia los acontecimientos de la historia. Si el ejercicio de la conciencia histórica está embebido de reflexión y permite el autoconocimiento, la mirada hacia el pasado no siempre está acompañada de una reflexión crítica. Incluso una práctica como la del teatro comunitario, que utiliza como materia prima para la elaboración de sus obras los recuerdos de los

---

<sup>15</sup> Marcela Bidegain, Paola Guain & Marina Marianetti. *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada. Catalinas Sur, Patricios Unidos de Pie, Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén*, Buenos Aires, Artes Escénicas, 2008.

<sup>16</sup> Realizados para la tesis de Maestría ya referenciada.

<sup>17</sup> *Memoria e identidad*. Buenos Aires: serie antropológica, Ediciones del Sol, 2008

<sup>18</sup> Luis Villoro. *Sobre la identidad de los pueblos*. Publicado en Estado Plural, pluralidad de las culturas, México, UNAM; Paidós, 1998.

<sup>19</sup> “Fragmentos de la memoria colectiva”. Selección y traducción de Miguel Ángel Aguilar. *Revista de Cultura Psicológica*, México, UNAM; N° 1, año 1, 1991; pág. 218.

<sup>20</sup> Yosef Yerushalmi. *Usos del olvido*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

vecinos y las reinterpretaciones sobre la propia historia, puede no ser un ejercicio de conciencia histórica crítica, sino reproducir experiencias basadas en sensaciones y emociones personales que, compartidas colectivamente, construyen una mirada mitificada de la historia.

### **Tradicición y repetición**

Hay numerosos elementos que intervienen en la determinación de una perspectiva de reelaboración histórica, entre ellos las transformaciones y la capacidad performativa de la tradición. Hobsbawm propone la categoría de *tradición inventada* para hablar sobre:

Un conjunto de prácticas normalmente regidas por reglas aceptadas en forma explícita o implícita y de naturaleza ritual o simbólica, que tienen por objeto inculcar determinados valores y normas de conducta a través de su reiteración, lo que automáticamente implica la continuidad del pasado<sup>21</sup>

Gadamer también vincula a la tradición con el pasado y con el ejercicio de la conciencia histórica, pero la sitúa por fuera de ésta, ya que la misma se convierte en una posición reflexiva de todo lo que brinda la tradición, analiza su contexto y ve su significado. A este ejercicio reflexivo es a lo que Gadamer denomina *interpretación*, pensada como actividad del historiador<sup>22</sup> que debe enfrentarse “al espejo donde cada uno de nosotros se reconoce” y del sujeto que construye historia y es observado a la vez que modificado por ese historiador. La hermenéutica adquiere así protagonismo en el estudio de los procesos históricos y deviene horizonte crítico para quien se enfrenta con el pasado. Ambos pilares (investigación y tradición viva) forman una unidad donde lo importante es identificar “cuál es el papel que desempeña la tradición en el interior del comportamiento histórico, es decir, cuál es su productividad hermenéutica”<sup>23</sup>.

Lo importante de las ideas de estos autores es vincular el modo en que ese conjunto de reglas incorporadas es transmitido colectivamente, es decir, cómo actúa la tradición en tanto proceso que otorga continuidad a los elementos que la componen. El *proceso hermenéutico* devela una permanente tensión entre “lo nuevo y lo viejo”, aquello heredado e inmutable y los elementos extraños al sistema tradicional de

---

<sup>21</sup> Eric Hobsbawm y Terence Ranger. “La invención de la tradición”. Cap. 1. *Revista Uruguaya de Ciencias Políticas*, nº 4, año 1990; pág. 97. Traducción Sara Álvarez. Facultad de Derecho, Universidad de la República. Disponible en: <http://www.fcs.edu.uy/archivos/RUCP-04-08-Hobsbawm.pdf>

<sup>22</sup> Historiador, sociólogo, politólogo o cualquier hombre de ciencia que estudia al sujeto social.

<sup>23</sup> Hans Georg Gadamer. *El problema de la conciencia histórica*. Madrid, Tecnos, 2001, pág. 80.

## Prácticas culturales y conciencia histórica

convicciones. La comunidad sansinense nació a la luz de la hibridación de culturas producidas por la fuerte inmigración de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Las actividades recreativas tuvieron un sesgo fuertemente atado a las instituciones, los edificios y el territorio. El fútbol, los bailes populares, la elección de la reina y el baile del chocolate se realizaron principalmente en las décadas del 70/80. Eran muy esperadas las fondas, las visitas a los campos vecinos, los tés danzantes, las quermeses de los carnavales, las actuaciones de grupos folclóricos y la orquesta de los Hermanos Bello<sup>24</sup>. Estas prácticas convertidas en tradiciones y fomentadas a través de la repetición por el hábito y la costumbre, tuvieron su lugar en el relato teatral. La representación de las tradiciones estimuló la identificación inmediata del público y la sensación de *verdad* de la historia contada; fortaleció ese sistema de creencias y puso de relieve la tensión entre lo nuevo y lo viejo, destacando la efectividad de la tradición como vehículo de identidad compartida y expresión de una conciencia histórica más mitificada e idealizada que reflexiva. El pasado se revela como la clave de pertenencia que busca conservar los valores “del campo” frente a los de “la ciudad” a través de la construcción de estereotipos opuestos. Mientras la “gente de pueblo” es representada en su sencillez, familiaridad, solidaridad, austeridad y fraternidad, los de la ciudad se convierten en los nerviosos, pitucos, amantes de los adelantos tecnológicos, elegantes e histéricos. Esta forma de reconstruir el pasado se establece en la línea de una reapropiación de la historia asentada en la emotividad más que en la reflexividad.

Las condiciones que el antropólogo Ratier<sup>25</sup> identifica en muchos de los pequeños pueblos rurales del interior de la Provincia de Buenos Aires como *marginalidad geográfica*<sup>26</sup> configuran en parte la necesidad de estas comunidades de construir un discurso opuesto al de la desaparición de los pueblos. Parte de esa estrategia consiste en exacerbar las virtudes de los modos de vida e idiosincrasia de sus habitantes, construyendo un discurso de fuerte tradicionalismo que apunte a la conservación y valorización de la comunidad. Es claro como en este caso la apropiación de lo considerado “real” se condensa en la memoria social a través de figuras de pensamiento que se traducen en la construcción de un imaginario fuerte, conductas y formas de vida, esperanzas y desafíos. En este sentido “el individuo en su actuar es su pensar”, porque ese universo simbólico que conforma la *realidad* de la

---

<sup>24</sup> Hay numerosas referencias a estas festividades en los testimonios registrados a los vecinos del pueblo.

<sup>25</sup> Hugo Ratier. *Poblados Bonaerenses, vida y milagros*. Buenos Aires, La Colmena, 2009.

<sup>26</sup> Cuando aludimos a la marginalidad geográfica hacemos referencia a las distancias entre el pueblo y otras localidades cercanas a las que es difícil acceder por falta de rutas, a la espera por la instalación de los sistemas de agua potable y de gas que colaboren en la independencia del pueblo frente a los recursos naturales básicos, a la falta de instituciones educativas de nivel universitario, las dificultades con el acceso a la salud, entre otros.

que se ha reapropiado, se construye socialmente y cristaliza materialmente en instituciones, edificios y prácticas concretas que a la vez retroalimentan y reconstruyen ese universo simbólico<sup>27</sup>. La repetición de esos rituales garantiza la conservación de ese universo material y simbólico que aun en su resistencia, no podrá evitar los embistes del cambio social.

### **La potencia en la escena**

*El desafío reside en reconocer el movimiento interno de la conciencia histórica sin caer en la tentación de transformar a este movimiento en un objeto analítico convencional, sin llegar a formalizarlo (Zemelman 2002)*

Analizar una práctica cultural y artística a la luz del ejercicio de la conciencia histórica supone tener el acceso a un mapa diverso de temporalidades que se entrecruzan, manifestando la dinámica del cambio social. Se trata de esclarecer la dialéctica del hombre consigo mismo y con *lo otro*, comprender las existencias potencialmente posibles que laten en la incompleitud de la realidad<sup>28</sup>. En un texto de Santisteban Fernández, donde el autor reflexiona en torno a la enseñanza del pensamiento histórico, una cita de Rusen sintetiza la idea esbozada por Zemelman:

La historia es el espejo de la realidad pasada en el cual el presente mira para aprender algo acerca de su futuro. La conciencia histórica debe ser conceptualizada como una operación del intelecto humano para aprender algo en este sentido. La conciencia histórica trata del pasado como experiencia, nos revela el tejido del cambio temporal dentro del cual están atrapadas nuestras vidas, y las perspectivas futuras hacia las cuales se dirige el cambio<sup>29</sup>

Desde esta perspectiva la conciencia histórica es una herramienta pertinente para interrogar a la realidad, porque desde la óptica de la *potencialidad* accedemos no sólo al objeto empírico tal cual podemos verlo en el presente, sino que también la comprensión del cambio social en el pasado nos muestra las posibilidades del futuro. Abordar el estudio de las prácticas en el movimiento dialéctico entre aquello constituido y

---

<sup>27</sup> A. Ojeda, F. Covarrubias y M. G. Cruz. "La potencialidad dialéctico-crítica de la construcción de la conciencia histórica". *Cinta Moebio*, 2010; n° 39, pág. 170-185. Disponible en <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/39/ojeda.pdf>

<sup>28</sup> Hugo Zemelman. *Los horizontes de la razón. I. Dialéctica y apropiación del presente*. Buenos Aires, Antrophos, 2012.

<sup>29</sup> Antoni Santisteban Fernández. "La formación de competencias de pensamiento histórico". *Clío y Asociados*; 2010; n° 14, pág. 40. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4019/pr.4019.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4019/pr.4019.pdf)

## Prácticas culturales y conciencia histórica

constituyéndose abre un abanico de experiencias pasibles de ser trabajadas, siempre y cuando el investigador/historiador construya pertinentemente su objeto desde lo concreto y perciba el movimiento dinámico desde la historicidad.

A modo ilustrativo podríamos ubicarnos en el caso de Sansinena y los modos en que se reconstruye y reapropia el pasado en la práctica del teatro comunitario. Sin ir más allá, la mirada emotiva y carente de reflexión en torno a los acontecimientos del pasado parece a simple vista estanca y conservadora, incapaz de generar un movimiento tal que pueda generar una interrogación crítica en los habitantes sobre la propia historia. Sin embargo, la historicidad del objeto plantea tener en cuenta un contexto más amplio desde el cual estudiar la experiencia, que no desconozca los antecedentes culturales previos de la comunidad y las dinámicas sociales y políticas que estructuran la vida social de sus habitantes. En esta operación de comprender la realidad como incompleta, que implica tener en cuenta las perspectivas futuras del proceso social, el grupo aparece como la primera organización social existente en el pueblo, con un discurso propio de fuerte tono identitario y tradicional que instauró nuevos espacios de sociabilidad intergeneracionales. Dentro de este marco la experiencia es inédita y rupturista, y abre la posibilidad a nuevas actividades que exceden el ámbito teatral. El Grupo de Teatro Popular de Sansinena fue el caldo de cultivo para la conformación del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, del cual participan doscientos vecinos de seis pueblos distintos del Partido. Sin la experiencia pionera, pequeña en apariencia pero grande para la vida cultural y social del pueblo, todo el movimiento que se generó después en el Partido de Rivadavia no hubiera sido posible.

### **Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia. *El texto hecho tierra***

*“Lo importante es que los historiadores han vuelto a la narración como medio de iluminar estructuras”<sup>30</sup>*

En el año 2010 el Grupo de Teatro Popular de Sansinena cumplía cuatro años y gestaba un nuevo proyecto: visitar otros pueblos del Partido de Rivadavia y crear pequeños grupos para luego integrarlos en un solo grupo teatral. Los coordinadores de Sansinena viajaron con esta idea por un año, durante el cual visitaron pueblos vecinos y conformaron grupos de vecinos-actores en los pueblos de América, San Mauricio, Roosevelt, González Moreno y Fortín Olavarría. En octubre del año 2010 se estrenó la obra de teatro *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad*, con más de doscientos vecinos en

---

<sup>30</sup> Burke, Peter. *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 2003.

escena. Se trató de una obra de teatro itinerante de dos horas y media de duración que recorría las calles del pueblo semi abandonado de San Mauricio<sup>31</sup> y narraba la historia del Partido. La metodología de trabajo fue la misma: creación colectiva de micro historias locales, puesta en común y memorias de los vecinos que se integraron en un mega relato en forma de guión teatral. Pero el proceso de elaboración de ese relato, en apariencia similar y coincidente con el construido en Sansinena, aportó nuevas herramientas de debate que pusieron en jaque estructuras, pensamientos e imaginarios antes establecidos. A partir de la narración se suscitaban incógnitas en torno a los procesos históricos y un aprendizaje en la construcción del relato donde el tono emotivo fue superado en muchas oportunidades por un humor irónico y denunciante. Si bien las escenas de la obra fueron elaboradas por grupos pertenecientes a cada pueblo, la integración de las mismas en un mismo relato propició el debate en torno a los sentidos de los acontecimientos históricos compartidos, como es el caso de la distribución de tierras, la expulsión y masacre de los pueblos originarios en la Campaña del Desierto impulsada por el gobierno de Roca a fines del siglo XIX. Las festividades tradicionales, los bailes populares, las luchas de los chacareros, la disputa por la cabecera del Partido y las inundaciones que azotaron a la región en el año 2001 son acontecimientos que atravesaron a todos los pueblos. Sin embargo, en cada uno de ellos los vecinos agrupados seleccionaron qué y cómo representar esos hechos, de acuerdo a la problemática con la cual se sintieron más identificados localmente.

Reconstruir acontecimientos históricos y buscar una manera de representarlos teatralmente no es tarea fácil, menos aun si la actividad debe consensuarse entre personas de distintas edades, intereses e ideas. Ese acto de reflexión que se plasma en un texto (en este caso el guión teatral), presenta el desafío de traducir el conocimiento y la experiencia humana de un modo accesible y comprensible. Hayden White afirma que la narrativa sólo se problematiza cuando deseamos dar a los acontecimientos reales forma de relato y se pregunta: “¿qué aspecto tendría una representación no narrativa de la realidad histórica?”<sup>32</sup>. Se abren así una serie de preguntas en torno a la legitimidad de la narrativa ficcional para hablar sobre acontecimientos históricos. Sin embargo, es Ricoeur<sup>33</sup> quien “difumina la distinción entre ficción literaria e historiografía, al decir que ambas pertenecen a la categoría de discursos simbólicos que hablan indirectamente de las aporías (paradojas) de la

---

<sup>31</sup> San Mauricio es un pequeño pueblo rural que se ubica en el centro del partido de Rivadavia. Llegó a tener más de 2000 habitantes, pero en la actualidad solo quedan 15 residentes, una plaza y edificios en ruinas.

<sup>32</sup> Hayden White. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992; pág. 20.

<sup>33</sup> Ricoeur introduce la idea de que toda historia adopta por necesidad cierto tipo de forma narrativa.

## Prácticas culturales y conciencia histórica

temporalidad"<sup>34</sup>. Silva<sup>35</sup> redobla la apuesta y afirma que la tesis de Ricoeur es que "sin narrativa no hay acceso al tiempo", mientras que Presas<sup>36</sup> le concede al filósofo de la fenomenología el descubrimiento de que "el tiempo deviene tiempo humano en la medida en que esté articulado de manera narrativa".

Lo interesante es que la narración puede representar simbólicamente la experiencia humana de la estructura temporal organizada en pasado, presente y futuro. Esta organización temporal admite una continuidad a lo largo del tiempo y de las generaciones de la repetición de acciones, las cuales generan a su vez significados. Dentro de este esquema la ficción narrativa puede iluminar la estructura profunda de la conciencia histórica porque el hecho de contar una historia permite el acceso al esquema temporal de la experiencia humana, experimentada a través de acciones, sentidos y significados.

Con la narración se construye una representación de la historia, cuya interpretación habilita el establecimiento de un orden temporal, una jerarquía y significado de los hechos históricos<sup>37</sup>. Esta idea resalta que la historiografía no es más inocente que la ficción en la construcción de la historia, sino que dentro de la práctica de narrar pueden nutrirse una de otra. Uno de los elementos de la narración es la *imaginación histórica*, que el mismo autor destaca como una operación de dotar de sentido a los acontecimientos sin que necesariamente se busque una imagen perfecta del pasado. En el caso de la narración teatral, la potencialidad de la narrativa como herramienta de reconstrucción/ reapropiación/ acceso a la historia se presenta tanto en el momento de la elaboración del relato como en la puesta en escena. Será interesante identificar dentro de la narrativa propia del teatro comunitario, y la específica del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, el modo en que un discurso artístico puede develarnos con su poética claves para comprender mejor el pasado.

### Algo más que palabras

¿De qué modos pueden un relato teatral transmitir, a través de su narración ficcional y poética, herramientas útiles para comprender, conocer y reconstruir la historia? Para responder a esta pregunta retomamos la importancia que adquiere el lenguaje en la narración, fundamentalmente a la hora de transmitir un *sentido*, haciendo hincapié

---

<sup>34</sup> Hayden White. *El contenido de la forma...*, ob.cit.; pág. 185.

<sup>35</sup> María Luisa Silva. "Narrativa y configuración de identidades en Paul Ricoeur". *Revista Ágora*, papeles de filosofía. 2006; Vol. 25, n° 2, pág. 105.

<sup>36</sup> Mario A. Presas. *La verdad de la ficción*. Buenos Aires, Ed. Almagesto, 1997; pág. 130.

<sup>37</sup> Antoni Santisteban Fernández. "La formación de competencias de pensamiento histórico". *Clío y Asociados*. En Memoria Académica, 2010; n° 14, pág. 34- 56. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4019/pr.4019.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4019/pr.4019.pdf)

en la capacidad de ampliar y/ o profundizar el sentido común inmediato.

El teatro comunitario se vale de numerosas herramientas del lenguaje teatral que permiten transmitir en la representación sentidos a través figuras retóricas empleadas en los parlamentos o escenificadas en la puesta en escena. Aquellos que han trabajado sobre las puestas en escena de otros grupos de teatro comunitario como Catalinas Sur, el Teatral Barracas<sup>38</sup> o Matemurga<sup>39</sup>, afirman que este tipo de teatro busca escenificaciones que no apelen a mensajes extremadamente encriptados o complejos como suelen hacerlo algunas puestas de teatro contemporáneo, sino que utilizan recursos como el humor o la ironía para transmitir ideas que puedan ser fácilmente interpretadas por el público e interpelen a una mayor cantidad de personas. En este sentido se intenta construir un mensaje no confrontativo, que exprese sentido a partir de herramientas del lenguaje accesibles, claras y estructuradas a partir del humor. El teatro comunitario se aleja de géneros como el drama y la tragedia para explorar otros que rozan la comedia o subgéneros como el sainete, la comedia del arte o el absurdo. Las canciones se utilizan como núcleos que estructuran el relato teatral; se elaboran de manera colectiva, generalmente con una base musical proveniente de alguna canción popular, fácil incorporar a la memoria. ¿Cómo identificar modos de crear sentido histórico en un texto teatral?

En esta línea de pensamiento Ricoeur desarrolló una serie de reflexiones sobre la potencialidad de auto conocimiento que provee el lenguaje poético, a partir de una reconfiguración de la experiencia temporal. Para el autor la narrativa es la re-descripción de lo real a través de la innovación semántica, operación que ceden y comparten el relato y la metáfora. La metáfora, como otras figuras retóricas utilizadas en los textos poéticos –incluido el teatral–, amplían las fronteras de la interpretación permitiendo construir significado más allá de la literalidad. A modo ilustrativo en el siguiente apartado centraremos estas reflexiones en una escena concreta de la obra del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia.

### **Figuras que hablan**

Por el año 1910 el Partido de Rivadavia se estaba conformando y el debate sobre cuál de los pueblos sería la cabecera del Partido estaba en auge. El candidato más firme para el puesto era el pueblo de San Mauricio, ubicado estratégicamente en el centro del Partido. Pero este

---

<sup>38</sup> El teatral Barracas fue el segundo grupo de teatro comunitario que apareció en nuestro país. Si bien su trayectoria se inicia con las experiencias de los 80, se consolidó como grupo en la década del 90, y en 1996 se estableció en su espacio propio del barrio de Barracas; el galpón se bautizó con el nombre de Circuito Cultural Barracas.

<sup>39</sup> Matemurga es un grupo de teatro comunitario de Villa Crespo, Capital Federal.

## Prácticas culturales y conciencia histórica

pueblo no contaba con vías de ferrocarril, lo que impedía que ciertos productos transportados por el tren lleguen por esa vía rápida y accesible para la época. Según los testimonios recogidos en los pocos documentos que retratan los sucesos de aquella época, las disputas por la cabecera entre San Mauricio y el pueblo de América se llevaron a cabo en territorio político, vedado para la mayoría de la población y cargado de intereses particulares<sup>40</sup>. Sobre este proceso existen versiones mitificadas y poco claras, pero a la hora de pensar en su representación lo que sí estaba claro, era que habían existido en esta elección situaciones de corrupción y clandestinidad nunca aclaradas para la comunidad. ¿De qué forma transmitir esta situación histórica compartida sin generar recelos en las autoridades, echar culpabilidades o despertar incomodidades?

La narración teatral se estructuró en base a ironías y alegorías que serían interpretadas y comprendidas por el público. El conflicto se representó a través de la humanización de los contendientes, sintetizados en las figuras de “santos”: San Mauricio (figura tradicional del pueblo de San Mauricio) vs San Bernardo (del pueblo de América). La “santificación” admite la posibilidad de “decir sin confrontar”, en tanto que introduce la operación humorística necesaria para no entrar en disputas ideológicas concretas. Ambos personajes se debaten la cabecera y deciden hacerlo “de modo terrenal, como todo lo que se disputa en la tierra: a través de un partido de fútbol”.

### **Diálogo entre San Mauricio y San Bernardo. Escena nº 4 de *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad***

**San Mauricio (le habla por teléfono a San Bernardo):** Hola San Bernardo, ¿cómo es el tema? Explicame por favor... Mauricio no para de rezarme y rogarme que le salga bien la cabecera. Acá hay un alboroto bárbaro. Te imaginás que no entiendo nada. Por favor, venite.

*(Aparece San Bernardo)*

**San Mauricio:** Ah! qué bueno que llegaste. ¿Qué noticias tenés?

**San Bernardo:** Lo que vos ya sabés, están disputando la cabecera del nuevo Partido que se quiere conformar. Encima lo quieren hacer con tierras de Trenque Lauquen y Villegas y los de por allá no están muy contentos que digamos.

**San Mauricio:** pero si todos luchan por la autonomía y se está muy cerca de lograrla...

<sup>40</sup> Edith Bello y M. Emilia de la Iglesia. *Sansinena existe. Retazos de memoria. Tejidos de futuro*. Buenos Aires, Municipalidad de Rivadavia, 2009

**San Bernardo:** Sí, pero internamente la disputa es por la cabecera...no te hagas el sonso y me tires la lengua que ya sabés cómo viene la mano. Vine para recordarte que nosotros nunca nos metemos en política, dejalos que se peleen nomás.

**San Mauricio:** ¡Vamos Bernardo! Acordate que los santos no mentimos, ya me contó el patrono de Fortín que te has comunicado con el sagrado Corazón de Sansinena, y con la Virgen de Lourdes de González Moreno, para que estén de tu lado.

**San Bernardo:** Sí, pero esto no se puede resolver a nivel espiritual, no es de nuestra incumbencia, para nosotros son todos iguales. Por supuesto los de América son más iguales.

**San Mauricio:** Hay que dejar que las pasiones terrenales se resuelvan donde se resuelven siempre: en un partido de fútbol.

**San Bernardo:** ¡Eso sí! Y que gane el mejor...

**San Mauricio:** (mientras se va: al público) ¡nosotros!

**San Bernardo:** (mientras se va para el otro lado, al público) ¡nosotros!

La apelación a un deporte popular como el fútbol fue una eficaz estrategia narrativa y teatral –por su texto y escenificación– para contar un hecho de corrupción poco claro. El referí, llamado José Inocencio Arias y vestido con atuendo militar, fue uno de los personajes que escenificó la situación de corrupción. Durante el partido los jugadores de ambos equipos (personajes reconocidos en la historia local) cometieron faltas entre compañeros del mismo equipo y metieron goles en contra, siempre a favor de América (representando irónicamente la traición). Las hinchadas de ambos equipos entonaron cánticos con las virtudes de su pueblo para ser cabecera, mientras denigraban las del contrincante; finalmente la hinchada de San Mauricio se pasó al bando de América, completándose el círculo de la traición y corrupción. Pero la principal operación escénica sucedió cuando el partido fue interrumpido por dos mujeres, la Senadora Antonia Azcona y la Diputada Tomasa Tesoro Jofré, quienes anunciaron que las reglas del juego habían cambiado y ahora los arcos debían medir 5 metros cada uno. En el procedimiento de medición con pasos que las funcionarias realizaron de los arcos, el de América fue medido con pasos muy pequeños y el de San Mauricio con grandes. Vuelve a representarse en una escena aparentemente grotesca una situación de corrupción por la cual los intereses se inclinaron hacia América. Las hinchadas reclamaron:

Hinchada de San Mauricio América	Hinchada de
¡Injusticia! dormiste!	¡Alpiste, alpiste, Mauricio te
¡Injusticia! dormiste!	¡Alpiste, alpiste, Mauricio te

Finalmente la balanza se inclina a favor de América, que es nombrada la cabecera del Partido de Rivadavia.

El acto del narrar y en este caso también representar teatralmente la escena, se convirtió en un dispositivo eficaz de ejercicio de la conciencia histórica, que adaptó a un lenguaje familiar para los vecinos-actores y vecinos-espectadores una situación histórica conflictiva. Las operaciones de interpelación e identificación permiten que lo transmitido genere un sentido de complicidad basado en la estructura colectiva de recuerdos compartidos. A diferencia de la obra de Sansinena<sup>41</sup>, aquí la situación de corrupción no se evade sino que se transforma para la representación, valiéndose de las herramientas retóricas del lenguaje, para crear nuevos sentidos sin pretender “ocultar” lo indeseable de los sucesos históricos. Este mecanismo contribuye a la reflexión, en tanto que se configura potencialmente permeable a los modos de aprehensión y reapropiación de la realidad de los vecinos del pueblo, sin caer en simbolismos codificados. Aquí la *imaginación histórica* despliega su potencia y se combina con la utilización del lenguaje metafórico propio del arte; se trata de un relato de ficción que redobla la apuesta, ya que a la vez que promueve la reconstrucción de un hecho histórico (en tanto acontecimiento real), el componente poético de esa reconstrucción y permite la reflexión accionando la *innovación semántica* de la que hablaba Ricoeur.

### Reflexiones finales

A lo largo de este artículo intentamos esbozar ciertas ideas ligadas al ejercicio de la conciencia histórica, sus dinámicas, dificultades y potencialidades en una práctica cultural concreta. El hecho de que se trate de un teatro cuya metodología de trabajo apela a las operaciones de memoria e intenta reconstruir una historia compartida de modo colectivo, es particularmente interesante a la luz de las cuestiones que buscamos generar. En este caso observamos que la perspectiva de la construcción histórica elegida por el grupo se fue

---

<sup>41</sup> Donde como vimos se priorizaba el relato emotivo al reflexivo

modificando con el tiempo, a partir de la experiencia y de la inclusión de grupos heterogéneos provenientes de distintos pueblos.

La maleabilidad que citamos en los procesos memorialísticos y que permean la información elegida para el relato, da cuenta de las direcciones opuestas que puede tomar una misma historia de acuerdo a los valores e idearios que sostenga el grupo en cuestión. Cuando Peter Burke<sup>42</sup> alude a la crisis de la historiografía y la emergencia de una *nueva historia*, enumera diversas modalidades de construcción historiográfica que surgieron como alternativas a la "historia de las estructuras". Dentro de estas modalidades, la *microhistoria* o *micronarración* es la que vemos resurgir en el caso del grupo de Rivadavia; la potencia de este tipo de relato histórico está en poder ver "la libertad de elección de la gente corriente, sus estrategias, su capacidad para sacar partido a las inconsecuencias e incoherencias de los sistemas sociales y políticos"<sup>43</sup>. En sintonía con lo que el mismo autor denomina la *historia desde abajo*, la reconstrucción de estas pequeñas comunidades no estructura su relato en función de grandes hombres reconocidos o legitimados por la historia tradicional, sino que construyen sus propios héroes o personajes míticos locales de acuerdo con anécdotas cotidianas que se comparten.

Se produce una hibridación de cotidianidad y mito, donde ciertos elementos de la cotidianidad se cristalizan o mitifican para profundizar el sentido identitario y la conservación de la tradición. Este modo de reconstrucción histórica es dinámico y genera procesos contradictorios que se retroalimentan. Primero fue necesario apelar a la emotividad inevitable que fomenta el recuerdo cargado de vivencias y experiencias para poder elaborar el proceso de puesta en común. Esta emotividad en algunos casos se mantuvo estática, nostálgica, paralizada, sin generar preguntas ni reflexionar en torno al desarrollo de los acontecimientos. En otros casos se buscó (como en la escena de la disputa por la cabecera) mostrar el conflicto, tensionarlo, a partir de una operación del lenguaje que permita representar ese acontecimiento de modo humorístico. Es difícil determinar el grado de reflexión que el teatro generó en los vecinos que ya han vivido esa historia como propia, sin embargo se puede afirmar que para los foráneos la obra teatral funcionó como un dispositivo pedagógico formidable, en tanto sintetizó esas micronarraciones de modo que pueda percibirse como una historia integral del Partido. Y lo más valioso de ese proceso es que se reconstruyó una *historia desde abajo* a tal punto que esa intención se manifestaba incluso en el nombre de la obra.

---

<sup>42</sup> Peter Burke. *Formas de la historia cultural*. Madrid, Alianza. 2006.

<sup>43</sup> Peter Burke. *Formas de...*, ob.cit. Pág. 32.

## Prácticas culturales y conciencia histórica

La práctica teatral, fundamentalmente la elaboración y puesta en escena de la obra, se transforman en puertas de entrada al conocimiento histórico. Tal como afirma Burke<sup>44</sup>, no se trata de sobrevalorar ciertas voces de la historia sobre otras, sino de poder comprender la complejidad de las relaciones sociales y la multiplicidad de discursos y acontecimientos que pueden estar involucrados en un hecho histórico. El vínculo que establecemos entre la práctica historiográfica y los procesos de reconstrucción histórica del teatro parten de comprender que tanto uno como otro “no pueden desligarse de la acción que implica agentes, fines, circunstancias, interacciones y resultados queridos y no queridos”<sup>45</sup>. Al ligar la historia con la narrativa ficcional se establece un estado análogo de ambas prácticas con lo real, en el sentido de que ninguna de las dos puede acceder a los hechos pasados tal como fueron, porque el mismo es inverificable. Sólo se accede a él de forma indirecta, a través de documentos que pueden autorizar o prohibir las tramas narrativas, pero nunca contenerlas. En este sentido el autor afirma que toda reconstrucción del pasado es obra de la imaginación.

En la práctica de reconstruir nuestra historia “iniciamos una toma de conciencia por medio de la imaginación (individual y colectiva)” (Ricoeur, 2000: 349), donde se entrelazan las temporalidades: nuestras expectativas hacia el futuro, las tradiciones heredadas del pasado y las iniciativas del presente. En ese proceso se condensan dos operaciones que se ligan con nuestras reflexiones anteriores sobre la emotividad, las operaciones retóricas y la búsqueda del cambio. El ímpetu de conservación de la memoria colectiva que identificamos claramente en la obra de teatro del grupo de Sansinena (el factor emocional, nostálgico del recuerdo del pasado) y en menor medida en la obra del Grupo de Rivadavia, se vincula con lo que Ricoeur denomina como la tercera operación de la *ideología*<sup>46</sup>: la difusión de los valores y convicciones de la comunidad, constitutivos de la memoria social y de la identidad colectiva. Esta operación permite al grupo adquirir permanencia gracias a la construcción de una imagen estable y perdurable de sí. A pesar de que el autor luego lleva más lejos esta operación al visualizar los peligros de la “universalización de estos valores” y fomentar un sistema autoritario, lo que nos interesa es rescatar el componente ideológico que en la práctica comunitaria es tan fuerte.

---

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Paul Ricoeur. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000; pág. 19.

<sup>46</sup> Ricoeur (2000) realiza un recorrido por las diferentes significaciones que adquiere la *ideología*, en tanto opera como distorsión/disimulo generando una imagen invertida de la realidad (primer significado); en tanto legitimación de la autoridad a través del discurso público (segundo significado) y como integradora de la comunidad fortaleciendo la memoria colectiva y la identidad de la comunidad (tercer significado). Estos tres deben visualizarse complementariamente, en tanto uno permite la emergencia del otro.

Simultáneamente con la operación ideológica el autor reconoce otro mecanismo que se activa en el proceso de autoreflexión: si la ideología conserva al grupo social tal como es, será la *utopía*<sup>47</sup> la que busque traspasar esa conservación a través de la *imaginación* de otra sociedad posible, pero se entrapa al no poder construir una idea materializable y quedarse en la fantasía de lo irrealizable. A pesar de esta limitación es el instrumento para permitir la potencialidad de lo nuevo. Ideología y utopía son, para Ricoeur, complementarias, en tanto se entrecruzan en el imaginario social tensionando fuerzas de integración y subversión que se desatan en los procesos sociales.

Comprendemos que el teatro comunitario puede significar una herramienta de conocimiento que condense elementos de potencial riqueza en la interpretación de los procesos históricos, como lo son los testimonios orales, la elaboración colectiva y autónoma, la multiplicidad de voces y experiencias y la posibilidad de auto reflexión de los vecinos sobre su propia historia. En ella podemos evaluar y estudiar los elementos que nos dan acceso a un análisis hermenéutico de las temporalidades que los sujetos viven (experimentan) y construyen a través de la práctica. El trabajo historiográfico que parte de la idea de comprender la realidad como algo incompleto permite estudiar esta práctica cultural atendiendo no sólo a “lo dado” sino también a aquello que podría suceder potencialmente. Una herramienta de abordaje para su estudio son los textos del guión y su proceso de elaboración, ya que hemos visto cómo el lenguaje opera develando operaciones de sentido sobre la reapropiación de la realidad, interpretando acontecimientos pasados y creando imaginarios sobre futuros posibles. Destacamos las tensiones entre “lo nuevo y lo viejo” que detecta Ricoeur en el imaginario social y Gadamer en el proceso hermenéutico, como el punto de partida para un estudio historiográfico que identifique dinámicas contradictorias y complejas en los procesos históricos.

El presente artículo intentó articular ideas sobre el ejercicio de la conciencia histórica y la actividad del “recordar”, tanto del historiador como el sujeto social involucrado en el proceso social, a partir del abordaje de una práctica concreta como el teatro comunitario. Los diferentes niveles de análisis que se presentaron buscan presentar un

---

<sup>47</sup> Al igual que a la ideología, Ricoeur (2000) le otorga a la utopía tres funciones específicas, que complementan los procesos iniciados por la primera. La construcción de un lugar imaginario (otro lugar que es ningún lugar), que se traduce en el pensar *otro modo de ser de lo social*. En este sentido pone en cuestión aquello que la ideología busca conservar (primera función). En segundo lugar pone en cuestión todos los sistemas de poder en los cuales se basa el orden (sistema doméstico, familiar, cultural, religioso), pero no puede lograr concretar la planificación de ese “otro lugar” por encontrarse siempre en el plano de la fantasía, pudiendo generar un discurso tanto o más extremo que aquel que intenta derrocar. Esto da lugar a la tercera característica de la utopía: “la lógica del todo o nada reemplaza a la lógica de la acción (...) impide al horizonte de expectativas fusionarse con el campo de la experiencia” (pág. 359).

## Prácticas culturales y conciencia histórica

mapa complejo de cuestiones todavía pendientes en el estudio de las ciencias sociales, que abarcan fundamentalmente preguntas sobre los vínculos entre la tradición, la reapropiación de ese pasado y construcción de "lo real" de un grupo social determinado. Se buscó no clausurar el debate sino abrirlo, generando preguntas y ensayando respuestas que pueden ser otras.

### Bibliografía

- Bello, Edith & de la Iglesia, M. Emilia. *Sansinena existe. Retazos de memoria. Tejidos de futuro*. Buenos Aires: Municipalidad de Rivadavia. 2009
- Bidegain, Marcela (2007). *Teatro comunitario, resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Bidegain, M., Guain, P. & Marianetti, M. *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada. Catalinas Sur, Patricios Unidos de Pie, Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén*, Buenos Aires: Artes Escénicas. 2008.
- Burke, Peter. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza. 2003
- Burke, Peter. *Formas de la historia cultural*. Madrid: Alianza. 2006.
- Candau, Jöel. *Memoria e identidad*. Buenos Aires: serie antropológica, Ediciones del Sol. 2008
- Gadamer, Hans Georg. *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos. 2001.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence. *La invención de la tradición*. Cap. 1. Revista Uruguaya de Ciencias Políticas, número 04, año 1990. Traducción Sara Álvarez. Facultad de Derecho, Universidad de la República. Pp 97-107. Disponible en: <http://www.fcs.edu.uy/archivos/RUCP-04-08-Hobsbawm.pdf>
- Fernández, Clarisa. *Recuerdos, espejos y memorias en el teatro comunitario argentino contemporáneo. Memoria colectiva, identidades y espacio público en las prácticas del Grupo de Teatro Popular de Sansinena*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y ciencias de la Educación de la UNLP. 2012.
- Halbwachs, M. *Fragmentos de la memoria colectiva*. Selección y traducción de Miguel Angel Aguilar. Revista de Cultura Psicológica, año 1, N° 1, México, UNAM. 1991.
- Ojeda, A.; Covarrubias, F.& Cruz, M. G. (2010). *La potencialidad dialéctico-crítica de la construcción de la conciencia histórica*. Cinta Moebio, 39. Pp. 170-185. Disponible en <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/39/ojeda.pdf>
- Presas, Mario A. *La verdad de la ficción*. Buenos Aires: Ed. Almagesto. 1997.

## Clarisa Fernández

- Proaño Gómez, Lola. *Estética social y la aparición de lo político. Teatro comunitario y espacio urbano en Espacios de representación*. Fundación Autor, Madrid, España: Ediciones Proaño-Gómez. (2006)
- Ratier, Hugo. *Poblados Bonaerenses, vida y milagros*. Buenos Aires: La Colmena. 2009.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2000.
- Santisteban Fernández, Antoni *La formación de competencias de pensamiento histórico*. Clío y Asociados (14), 34- 56. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4019/pr.4019.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4019/pr.4019.pdf). 2010.
- Scher, Edith. *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Colección Estudios Teatrales del Instituto Nacional del Teatro. 2011.
- Silva, María Luisa. *Narrativa y configuración de identidades en Paul Ricoeur*. Revista Ágora, papeles de filosofía. Vol. 25, n° 2, pp. 103-118. 2006.
- Villoro, Luis *Sobre la identidad de los pueblos*. Publicado en Estado Plural, pluralidad de las culturas, México, UNAM: Paidós. 1998.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós. 1992.
- Yerushalmi, Y. *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1989.
- Zemelman, Hugo. *Los horizontes de la razón. I. Dialéctica y apropiación del presente*. Buenos Aires: Antrophos. 2012.