

El cuerpo colectivo como territorio de resistencia y creación artística en los teatros espontáneos latinoamericanos

Ana M. Castillo Rodríguez*
anacastilloteatro@hotmail.com

El presente artículo plantea una revisión de los posicionamientos éticos, estéticos y políticos de los teatros espontáneos latinoamericanos, con respecto al cuerpo individual y colectivo como territorio para la resistencia y la creación artística. Es justamente en el cuerpo donde el sujeto individual, en un primer término, puede reconocer cómo es que los sistemas hegemónicos inciden en su vida cotidiana y en su propia configuración como individuo, pero también puede reconocer las alternativas de acción para relacionarse desde la alteridad y configurar nuevos cuerpos colectivos que le permitan reordenar los imaginarios sociales y potenciar su capacidad de agenciamiento.

Los teatros espontáneos latinoamericanos se sistematizan a partir de la segunda mitad del siglo xx en países sometidos por dictaduras militares y que, aún hoy, se mantienen bajo Estados

* Estudiante del doctorado en Arte y Cultura, Universidad Autónoma de Aguascalientes.

fallidos; la vida pública y privada sigue estando atravesada por la corrupción, el narcotráfico y un capitalismo voraz. Es así como resulta pertinente retomar los términos de “biopoder”, en Michael Foucault, y de “necropolítica”, en Achille Mbembe, en tanto refieren a los mecanismos de control y dominación de los sistemas hegemónicos sobre la libertad, dignidad y autonomía del sujeto sobre su propio cuerpo y, por consiguiente, sobre las múltiples dimensiones de la vida individual y colectiva. ¿Cómo es, entonces, que bajo estas prácticas los teatros espontáneos emergen y permanecen?

Esta cuestión se responde a partir de la articulación y diálogo con las voces de María Elena Garavelli y Moysés Aguiar, principales sistematizadores de estas teatralidades espontáneas. A través de ellos es posible articular algunas ideas rectoras en torno a su propia praxis y el sentido social, comunitario y de resistencia implicados en ella. Al mismo tiempo, permiten ordenar una construcción conceptual de dichas prácticas teatrales espontáneas, desde una perspectiva estética y artística aún vigente.

Teatros espontáneos latinoamericanos desde su matriz política, popular y comunitaria

El teatro latinoamericano actual, como objeto vivo y presente, se constituye de voces diversas que se integran dentro de un sistema hegemónico y otras más que se asumen desde la alteridad y en diálogo permanente con el acontecer social.

En Latinoamérica, a partir de la segunda mitad del siglo xx, se reconocen prácticas escénicas didácticas y críticas que reconstruyen las causas y las largas consecuencias que se desprenden tras las dictaduras militares, las políticas intervencionistas estadounidenses en las fallidas democracias latinoamericanas, la implantación de un sistema económico capitalista neoliberal, la censura y la amnesia colectiva ante la represión y la violencia sistemática. Estas teatralidades también cuestionan el poder cultural; insisten en visibilizar y confrontar la centralidad histórica europea occidental, así como la hegemonía ideológica capitalista.

En la dramaturgia destacan las obras de Arístides Vargas, Griselda Gámbaro, Augusto Boal, Enrique Buenaventura, Enrique Cisneros, Vicente Leñero, Enrique Ballesté, Osvaldo Dragún, Jorge Díaz, Miguel Rubio y Teresa Ralli,

por mencionar algunos. Sus textos permiten reconocer una identidad dramática latinoamericana particular que visibiliza la desigualdad y la injusticia social, que exigen un posicionamiento crítico y consciente de quienes *espectan*; que construyen una ficción irónica y cruda de las contradicciones y opresiones naturalizadas en la vida social.

De manera simultánea y como respuesta complementaria de creación escénica, se reconocen manifestaciones teatrales que se reconfiguran desde su sentido colectivo y comunitario, con la aspiración de una creación horizontal que implique a todos los sujetos que asisten al acontecimiento teatral. Es en los teatros comunitarios y populares, particularmente aquellos denominados *espontáneos*, donde se reconoce el sentido más radical de la dimensión de lo político y social del teatro, como experiencia de democratización del arte en los territorios más inmediatos: el cuerpo, la imagen y la síntesis poética derivada de ambos.

Surgidos como una referencia del teatro de la espontaneidad y el psicodrama, propuestos por el psiquiatra rumano Jacobo Levi Moreno en la segunda mitad del siglo xx, los teatros espontáneos en Latinoamérica pueden rastrearse desde la década de 1980, cuando un grupo de psicodramatistas se organizaban en torno a la sistematización, problematización y pertinencia del psicodrama más allá del campo terapéutico y su relación con el teatro. De sus principales raíces fundadoras se encuentra María Elena Garavelli y Moisés Aguiar. Este último señala las motivaciones en principio con respecto a la recuperación de la obra y aportes de Moreno, la presencia de prácticas contrahegemónicas como el psicoanálisis en el sur del continente y, en cambio, una pujante necesidad de encontrar praxis terapéuticas que se acercaran más al contexto y necesidades sudamericanas.¹

Moisés Aguiar reconstruye una relación de los teatros espontáneos, en plural, pues cada colectividad organizará las consignas y principios para construir en conjunto. Lo que sí reconoce como un territorio común es el reconocimiento de que

¹ Otro de los referentes fundamentales para su sistematización es el encuentro con el Teatro Playback propuesto por Jonathan Fox y Jo Salas en la década de 1970, los cuales permitirán organizar técnicas de improvisación y, sobre todo, una ritualidad expresada y organizada para cada encuentro (Garavelli, 2003, p. 20).

se han constituido [...] en un desencadenante permanente de aprendizajes. Todas esas lecciones se complementan con un desafío, que es el de hacer un arte políticamente comprometido. Un arte que no se despegue de su vínculo histórico con la práctica terapéutica, pero que haga de esta una herramienta de promoción humana cuyo alcance traspase los límites de la tradicional psicoterapia burguesa de los consultorios privados. Un arte pro-activo, capaz de salir a las calles en busca de las vibraciones de la vida, ofreciendo la posibilidad de trabajar juntos, en vez de soluciones, co-responsabilizando-se por la construcción de relaciones sociales que avancen en la dirección de la justicia y de la dignidad (Aguiar en Garavelli, 2003, pp. 10-11).

Una de las consecuencias de esta praxis, señala Garavelli, es el encuentro con el relato de lo público y lo privado. Así, la calle permitió recabar relatos en torno a la herida abierta que habían dejado las dictaduras militares y las consecuentes crisis sociales.

Resonábamos con las preguntas ya formuladas ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? ¿Cómo crear a partir de lo siniestro de esos años? En las funciones abiertas al público, surgieron relatos personales entrelazados con acontecimientos sociales; relatos que fueron escuchados y transformados en actos creativos que incorporaron la estética teatral y la música, para ir más allá del borde del lenguaje... para llegar a ese punto extremo, el lugar al que parece imposible acercarse con el lenguaje [...] Se escucharon y recrearon historias atravesadas por la vida y la muerte, el miedo y el dolor, el horror y la crueldad, la tristeza, la alegría y la desesperación, ante la escucha atenta y la mirada emocionada de una audiencia formada por gente que había sufrido la experiencia de la represión y por muchos jóvenes que no vivieron esos años (Garavelli, 2003, p. 52).

Bajo estos términos, estas experiencias teatrales y comunitarias se auto-definen como una acción de resistencia en tanto una práctica cultural que se acciona desde la alteridad. En correspondencia con Foucault, las “prácticas de resistencia” permiten tensionar y problematizar las organizaciones de poder, pero también las construcciones hegemónicas de sentidos, significaciones y relatos oficiales. Así como el poder no es absoluto, ni se puede pensar como una cualidad de la cual disponerse o que tiene una condición fija, la resistencia

es también activa, ya que no sólo funge como negación del poder, sino que es posible pensarla como un proceso social de desplazamiento, reelaboración y transformación de esa realidad. Y más aún,

En la lógica de la resistencia, por tanto, subyace la potencia de conquistar derechos. Habría una dimensión belicosa que hace posible la vindicación, institucionalización y defensa de los mismos, y que no se corresponde con la pura expresión corporal de una fuerza [...] aquí el asunto principal está en reconocer que los derechos tienen menos que ver con una apelación al hombre en sí, que con un enfrentamiento que libran los sujetos contra las condiciones de circulación del poder. Dichas condiciones son las acciones de individuos e instituciones que pretenden producir comportamientos, es decir, que intentan asegurar y reforzar espacios de gobierno y administración de la vida” (Castro, 2017, p. 53).

De este modo, estos teatros remiten a una aspiración del teatro como medio para la acción comunitaria, pero sin dejar de lado su sentido artístico, ético, político y terapéutico. Como un encuentro de espontaneidades, conllevan un discurso utópico, pero también aspiracional que orienta la praxis de los sujetos que participen de estos. Y más aún, los teatros espontáneos prevalecen en prácticas escénicas y performativas actuales;² se convierten en una experiencia potencialmente transformadora que aspira a que los sujetos sean dueños de sus propios relatos y que puedan nombrar y visibilizar cómo es que nombran su mundo y su relación con este.

En una función de teatro espontáneo se establecen múltiples rituales entre las personas que asisten y quienes se colocan provisionalmente sobre el escenario. Bienvenidas, dedicatorias, presentaciones, invitaciones y juegos colectivos abren la puerta al acontecimiento teatral. La premisa es que el escenario recibirá los relatos de quienes se sientan convocados, esto, para darles cuerpo en la escena. El diálogo se abre tanto como las personas lo permitan, las consignas implican la escucha ética, la resonancia psicoemocional de quien relata y quien lleva a la escena. Dependerá de cada colectivo cómo es que esos relatos se estructuran, valiéndose de técnicas predeterminadas que sirven sólo como provocación para organizar el cuerpo colectivo.

2 La Red Mexicana de Teatro Espontáneo y Teatro Playback o la Red Latinoamericana de Teatro Espontáneo son tan sólo algunos ejemplos palpables de la creciente praxis de estos modelos teatrales.

La técnica más sencilla pero también la que detona la síntesis poética es la de la imagen, una que lleva a dinamización emotiva, a la emoción abstracta, a la concientización de posibilidades no elegidas para desarrollar el subtexto y buscar las raíces del diálogo.

El espacio ficcional se entremezcla con el espacio presente del encuentro. Los relatos se desprenden en distintos sentidos, a veces parten de emociones, sensaciones o sentimientos del *aquí y el ahora*;³ en otros momentos se detonan a partir de un relato colectivo compartido: el amor, el lugar donde se vive, el sentido o valor que se le otorga a una experiencia, la ausencia o la nostalgia, la memoria colectiva que se resiste a perderse tras un acontecimiento doloroso o significativo para una comunidad. Estos múltiples relatos se instalan en cuerpos individuales que, despiertos y dispuestos, se agrupan y construyen un cuerpo colectivo. Puede ser una mirada, la organización de las manos y los pies, el contacto entre partes de distintos cuerpos, el lugar que ocupan en el espacio o los sonidos que emanan de las complicidades, a veces llegan las palabras y después las frases.

Este cuerpo, ahora colectivo, se reconoce como un todo; cada uno de los sujetos que lo integra corresponde así a un fragmento que adquiere sentido en todo caso en su relación con el resto. Es el lugar que ocupan, su posición con respecto al otro, la organización de la mirada del espectador desde distintas posibilidades y lecturas lo que da sentido entonces a esta nueva configuración colectiva. Es también una presencia que permite metaforizar la construcción y relación del sujeto y la esfera de lo social.

Si el teatro adquiere sentido en tanto experiencia colectiva, en el caso de los teatros espontáneos tal condición se constituye en distintos niveles. Al diluir las fronteras entre la audiencia y los actores se construye una colectividad compuesta por “participantes”, o lo que Augusto Boal enunciaría como “espect-actores”. Además, el relato del narrador se integra a la escena y se materializa en un cuerpo colectivo conformado por las personas que resuenan con ella (puede ser incluso por personas que asisten como espectadores en un primer término, pero que se sienten convocados a intervenir con su cuerpo).

3 Este término se integra en el planteamiento que hace el psicodramatista Jacobo L. Moreno, que, su vez, retoma de Henri Bergson sobre la Filosofía del momento. El *aquí y ahora*, refiere que tanto los seres como las acciones mismas suceden dentro de un entorno (matriz) y lugar (locus) determinado, a través de un tiempo que transcurre (status nascendi). Así, la realidad y comprensión del mundo se construye dentro del *aquí y ahora presente*.

En tanto que el cuerpo de actores se piensa siempre como “uno” pues el protagonismo individual queda relegado pues lo que se entreteje es una suma de resonancias y sentires compartidos.

Así, tal como señala Garavelli,

[e]l protagonista del relato no está dentro de su propia escena sino afuera de ella; ocupa el lugar del narrador [...] Su cuerpo participa desde el lugar de la mirada y se conmueve con un impacto estético singular al observar la historia en acción; la propia historia que, apenas un momento antes, había sido expresada con sus palabras. Puede ver todo lo que en su relato estaba sugerido entre líneas, porque la escena se completa con las imágenes que dieron origen en su psiquismo a las palabras que la relataron, pero que no alcanzaban a expresarla [...] El goce estético frente a la escena montada abre a múltiples significaciones en cada espectador y la historia surgida de sus palabras, sorprende al protagonista en algún punto, con un nuevo impacto emocional y abriendo a otras producciones de sentido (2003, pp. 22-23).

A través de distintas variables técnicas y metodológicas según el contexto y colectivo que se apropie de ellos, los teatros espontáneos latinoamericanos aspiran a desarrollar el “pensamiento sensible”, pero también crítico, sobre la vida social, política y estética de los sujetos individuales y colectivos. En estos términos, tal como refiere Moisés Aguiar, su praxis,

[e]n el lenguaje político [...] ayudaría a tornar consciente y a movilizar a la población suscitando mayor participación de ésta en las decisiones que le conciernen, posibilitando la práctica de la democracia o, quizá, creando espacios anárquicos en que se despierten vocaciones libertarias entorpecidas por los somníferos ideológicos (Aguiar, 2009, p.19).

De igual modo, Aguiar, señala que estos teatros buscarán que los ciudadanos no sean sólo consumidores, sino que desarrollen la capacidad de agenciamiento para producir cultura, una que corresponda con su propia a sus circunstancias, necesidades, cuestionamientos del contexto histórico y social que les circunda y determina. En este sentido, los teatros espontáneos sostienen tensiones innegables con el sistema y el modo de producción del arte, pero también suponen, en principio, formas de resistencia. Así,

[1]a depuración que el teatro puede proporcionar es la que busca la adquisición de conciencia y el reposicionamiento afectivo emocional frente a la alienación causada por los contenidos ideológicos que aprisiona la sociedad y que impiden las transformaciones que la propia vida exige. Romper con la conserva teatral significa, entre otras cosas, una posición de coherencia radical contra todas las formas de ideologización. Es un intento de superar la contradicción implícita en una modalidad mística cuyo objetivo es des-alienar y que utiliza exactamente el instrumento alienante que es el “envase” del producto de la creación (Aguiar, 2009, p. 43).

Bajo esta mirada, estas experiencias colectivas y comunitarias restituyen en sus prácticas los relatos de las personas comunes, así como los valores y tradiciones de las culturas que se constituyen en la alteridad. Y, al mismo tiempo, adquieren sentido a partir de una complicidad que se construye cada función y cada día de trabajo en un colectivo; a partir de significaciones y valores que se resignifican en el encuentro de los sujetos que participan. Es decir, se construyen a partir de saberes, experiencias, valores, sentidos, relatos y sentires.

En estas prácticas teatrales se cohesionan al cuerpo colectivo que participan en ellas a partir del sentido de pertenencia, al mirar con sorpresa y curiosidad los espacios cotidianos; refieren un respeto por la singularidad humana pero también por su colectividad, al recordar que los relatos personales nunca han sido sólo eso, porque lo personal es también político, porque un relato personal es también un relato colectivo.

Desde su propia condición comunitaria, los teatros espontáneos reconocen las circunstancias históricas y sociales particulares de un grupo, sus procesos de exploración, diálogo y creación colectiva bordean el reconocimiento de su propia condición, a partir del reconocimiento de que son también un producto de condiciones materiales y culturales concretas. Así, en términos orientadores, aspira a promover el sentido de la acción y responsabilidad colectiva y comunitaria dirigida a la concientización de las estructuras hegemónicas coercitivas, el incitamiento a la autonomía comunitaria para activar acciones concretas que modifiquen las estructuras de desigualdad que se materializan en las relaciones concretas que establecemos diariamente.⁴

4 Los grupos de teatro espontáneo, debido a los principios comunitarios que promueven, suelen establecer formas de organización en sus grupos o colectividades que van desde las asambleas, comités voluntarios,

Los teatros espontáneos vuelven la vista al arte como condición inherentemente humana, recuerdan que, como seres humanos, nos relacionamos con el mundo de un modo sensible, bajo una ética y una estética que determinan nuestro transitar. Dirá Augusto Boal que cuando una persona nace, “[p]asan a existir el cuerpo y el mundo, el cuerpo en el mundo” (2008, p. 39) y viceversa. De este modo, uno de los principios que sostiene la praxis de los teatros espontáneos y de participación⁵ es el replanteamiento del cuerpo como territorio performativo, político, diverso, divergente, orientador, contestatario y conciliador. Es decir, el cuerpo en tanto un repositorio también de experiencias personales, intersubjetivas y colectivas.

Augusto Boal (2008) propone también una revisión conciliadora del sentido universal de la capacidad estética y sensible del ser humano y, por ende, de su capacidad artística. Su definición, más que ser abarcadora, interesa para reforzar una de las tesis fundamentales de los teatros comunitarios y populares: el ser humano posee múltiples lenguajes, es expresivo por tanto y capaz de enunciar y de visibilizar de modos diversos su experiencia y relación con el mundo y con los otros. Así, el teórico teatral señala que,

[e]l cuerpo humano es la fuente –y los lenguajes estéticos, los medios– de un Pensamiento Sensible, paralelo y simultáneo al de las palabras, indispensable e insustituible para la más amplia y multidimensional percepción del mundo y para su comprensión más profunda (Boal, 2008, p. 45).

Es por esto que, para que el cuerpo produzca teatro libremente, debe estimularse la dinamización de sus sentidos, reconociendo y desarrollando sus potencialidades motrices y expresivas, ejercitándolo con ejercicios que lo ayuden a sentir y experiencias de modo más pleno y consciente su realidad. Además, como territorio de expresión donde se convoca y organiza lo que sucede en el espacio teatral, el cuerpo también se resignifica como territorio de liberación de estructuras coercitivas normalizadas. Allí es donde el sujeto puede reconocer cómo es que se relaciona e interioriza determinadas prácticas o

representantes y/o personas voluntarias. Así, los procesos de creación artística están reforzados por modos de organización que inciden y retroalimentan los modos y contenidos de producción artística.

5 Sobre los teatros de participación, se consideran modelos teatrales como el Teatro del Oprimido, el Teatro Playback, el Teatro Espontáneo, por mencionar algunos. Esta categoría, aún en construcción, ha sido analizada por artistas escénicos como Carlos Camarillo e investigadoras como la doctora Grace Salamanca.

sistemas de valor. La premisa es que en el cuerpo adormecido, cansado, tenso o silente hay también manifestaciones de lo que se reconoce como un deber moral, una expectativa, una contención forzada sobre la libre manifestación de la identidad del sujeto, así como el reconocimiento de la memoria personal y colectiva que en este se manifiesta.

De este modo, estos teatros plantean una revaloración del sujeto desde la propia corporalidad y expresividad de este; lo determinan como el medio para dialogar con el otro y, en este caso, a través de juegos teatrales y la teatralización de la vida, de las relaciones sociales y la posibilidad de probar alternativas de acción para transformarlas.

La experiencia colectiva del cuerpo expresivo (relato personal y síntesis poética) ante el control esencial en el cuerpo individual

Michael Foucault, en *Defender la sociedad*, parte del concepto de *soberanía* como ejercicio de decisión por parte del soberano sobre quién vive y quién muere. En las sociedades modernas, esta condición se ve replanteada a partir del “poder de hacer vivir y dejar morir”. Para explicarlo, el autor discute en torno a los mecanismos, técnicas y tecnologías del poder en distintos momentos históricos. Primero, a través de técnicas que implicaban el control esencial en el cuerpo individual, de modo disciplinar, a fin de optimizar la utilidad y docilidad de los individuos.

Una segunda tecnología del poder que refiere Foucault implicaría un control en la vida de las personas en tanto población, lo que denomina *biopolítica* de la especie humana. Esta incidirá en las formas de control de natalidad, vejez, morbilidad y mortalidad, la calidad de vida e incluso los efectos del medio sobre los individuos. Con respecto a la sexualidad, Foucault la coloca en una encrucijada entre cuerpo y población por lo que entreteje formas de control y regulación particulares y en ambos territorios.⁶

6 Una de las formas para preservar esta biopolítica radica en el racismo, por el cual se promueve la fragmentación social, el aislamiento de grupos que miran al otro en tanto enemigo; estableciendo una relación no bélica sino biológica; exponiendo a la muerte o al riesgo de esta tanto a unos como a otros. Tal es el caso de los genocidios colonizadores o de Estado, como en el caso de Latinoamérica.

Así, Foucault señala que la biopolítica tiene una dimensión científica en términos biológicos y otra política en términos de poder. En ambos casos implican fenómenos colectivos de largo alcance, que tienen impactos económicos y políticos, y que, si bien “[s]on fenómenos aleatorios e imprevisibles si se los toma en sí mismos, individualmente, pero que en el nivel colectivo exhiben constantes que es fácil, o en todo caso posible, establecer” (2002, p. 223).

Por su parte, el filósofo camerunés Achille Mbembe responde a Foucault en la *Necropolítica*, como un paso más allá de las formas en las que se sostiene la soberanía en tanto poder de decidir quién vive y quién muere y cuyo objetivo es la destrucción máxima de las personas y de la creación de *mundos de muerte* (2011, p. 75). Mbembe ejemplifica las diferentes formas en las que se ejerce el poder en su dimensión económica, política, militar, social pero también en el espacio más personal como es el cuerpo mismo. En el ejercicio de la *necropolítica*, el autor coloca como un ejemplo central a los esclavos de las plantaciones africanas. En ellos es posible reconocer una contradicción evidente entre el poder y la vida en tanto que el esclavo tiene un valor y precio que no le pertenecen, y, sobre todo, esta pérdida del derecho sobre su cuerpo se traduce en, “una dominación absoluta, a una alienación desde el nacimiento y a una muerte social” (Mbembe, 2011, p. 32). Así, la propia vida del esclavo se convierte en territorio de resistencia y su relación sensible con los otros y con el mundo a través del canto y la danza se constituyen como formas contradictorias de preservarse y crear.⁷

Ambos autores coinciden y retoman el racismo, la cosificación y la racionalidad instrumental como herramientas para sostener la idea del enemigo del Estado y pensar al otro como un atentado a la propia vida. Con esto, se define una guerra o el pretexto de la lucha contra el terror, y, por tanto, la eliminación biofísica del otro-distinto-alterno, al mismo tiempo que se refuerza el potencial de vida y seguridad de quienes sustentan el poder o de aquellos ciudadanos que los validan. Así, ambos teóricos recolocan la discusión en las formas tan arraigadas y asumidas de control y vigilancia en la vida de las personas; la forma en la que se relacionan y construyen determinados proyectos de vida,

7 Si bien Foucault sugiere que el poder de soberanía retrocede cada vez más y que, al contrario, avanza más el biopoder disciplinario o regulador, Mbembe, por su parte, insiste que dentro de las sociedades modernas persisten formas más “civilizadas de matar” como herencia del imperialismo colonial y la industrialización de la muerte, que implican la sofisticación tecnológica pero las consecuencias en las poblaciones masacradas son mayores y durante más tiempo.

las aspiraciones que se despliegan en la vida cotidiana pero también las limitaciones y censuras que condicionan nuestras acciones. Y cómo, en definitiva, permanece vigente la forma de dominación más radical a través de la violencia y la decisión sobre la vida y muerte del otro; pero donde vivir se convierte también en el acto más radical de rebeldía y resistencia.

Estas formas de control y organización del poder sobre la vida de los sujetos implican una dialéctica en torno a la preservación de la vida, pero sólo dentro de ciertos límites y condiciones, las que el sistema considere pertinentes. Ciertamente es que estas decisiones no son tomadas por un único grupo, sino que se desprenden alrededor de múltiples campos de acción. El *biopoder* puede entonces reconocerse en las expectativas y proyecciones en torno al desarrollo de la vida de un individuo, sobre el lugar en el que habita, lo que come, las relaciones interpersonales que establece, el proyecto de vida personal, su estado de salud o la manera en la que los sujetos se autodeterminan. Si se atiende con más precisión, la biopolítica limita al sujeto también en torno a la capacidad de organizar su mundo sensible, de construir sentidos y reconocer su propia capacidad de expresarlo.

En el caso de Latinoamérica, las manifestaciones de control, represión y censura por parte de los gobiernos instaurados bajo un proceso de militarización y a través de golpes de Estado durante las décadas de 1960 y 1970 del siglo XX, dieron pauta, al igual que el ejemplo que retoma Mbembe de aquellos esclavos de las plantaciones, de formas de resistencia tan elementales como el juego escénico, el canto, el movimiento sensible y expresivo, la exploración del cuerpo como territorio de creación y compartimento de la memoria individual y colectiva.

A través de experiencias como el teatro del oprimido desarrollado alrededor del mundo pero con una matriz latinoamericana de resistencia política con Augusto Boal, el teatro espontáneo argentino promovido por María Elena Garavelli o Eduardo Pavlovsky, el teatro de la anarquía nombrado por Moysés Aguiar, se enuncian proyectos para recuperar el encuentro comunitario, de socializar los relatos que han dejado años de represión y violencia sistemática, que nombran a los desaparecidos y asesinados por los múltiples regímenes militares en Latinoamérica.

Tal como relata Garavelli,

[s]entimos que con este dispositivo podíamos ayudar a transmitir y a difundir esas experiencias de los siniestros años vividos durante la dictadura, facilitando la comunicación entre unos y otros testigos de esa época, yendo un poco más allá de los bordes del lenguaje, después del cual se instala el silencio... ayudando a recordar para no repetir. Quedamos exhaustos por una experiencia que atravesó nuestro cuerpo grupal, movilizadas por las historias que narraron los protagonistas, pero reconfortados por haber llevado el Teatro Espontáneo al lado oscuro de nuestra historia, en donde se esconden muchas claves para develar los síntomas que afligen nuestra cotidianeidad, veinte años después (2010, p. 7).

A través de la ocupación del espacio público como la calle misma, estas prácticas se asumieron como un ejercicio para ser realizado a través de cuerpos colectivos espontáneos y diversos. En cada encuentro o convivio, por más abierto que se reconozca en cuanto a los temas que se sugieren o que se revelan, se ejercita la voz y el derecho a la palabra y a una repartición distinta de lo sensible. Se reconoce también un contradiscurso que no se gesta en la palabra ni en el espacio académico o intelectual, sino que se articula a la praxis desde la alteridad, de aquellos sujetos que construyen culturas negadas por los sistemas hegemónicos. Hay, pues, en los sujetos que participan, un reconocimiento de la reapropiación de su relato que redirige el cuerpo y la mirada a nuevas formas de sentido y de resonancia compartidas.

Los teatros espontáneos entran entonces como un espacio creativo de enunciación, de formación cultural e ideológica de los grupos excluidos y oprimidos. En su praxis, los practicantes de estos teatros organizan, al menos como proyecto orientador, una intención emancipatoria para sí mismos y para las personas que convocan, permitiendo que se cuestionen y resignifiquen su lugar y experiencia dentro de un sistema que los niega y obliga a la repetición de actos en contra de su desarrollo y voluntad de vivir.

Tal como lo plantea Garavelli cuando se refiere a su experiencia con el colectivo El Pasaje,

[...] ofrecemos un espacio para ir reparando alrededor de esos agujeros, para ir recuperando una textura lastimada por el odio, la corrupción, el abuso, la lucha despiadada por el poder. Un escenario vacío para ser ocupado por las historias que la gente tiene para contar sobre las experiencias que no pueden

ser transmitidas de otro modo a su comunidad, un espacio en el que la confianza permita contar a otros esos relatos que dan cuenta de las otras verdades de lo que está pasando (Garavelli, 2010, p. 8).

Tanto Garavelli como Aguiar señalan también el reconocimiento de la diversidad de estas praxis, no sólo en términos técnicos sino atendiendo a la diferencia, a las experiencias y memorias que se comparten, pero, sobre todo, a la grupalidad como protagonista y como sustento de su accionar. Se potencia el uso de valores, símbolos y expresiones reconocibles para cada colectividad, incorporando también recursos comunitarios y del propio territorio común en su proceso.

Cuando se miran en los talleres y las funciones de teatro espontáneo, que, como su nombre lo dice, tiene como base la espontaneidad y la apertura para crear colectivamente, se reconoce un espacio que se enuncia como un convivio horizontal. Se baila o canta de manera conjunta, se saludan y exploran sentidos desde la llegada y recepción de los participantes. Una vez que los relatos comienzan a compartirse, se pide su consentimiento sobre las formas corporales que se gestaron a partir de ellos. Se pueden modificar, intervenir, integrar o sumar nuevas corporalidades hasta que se convoque un nuevo relato.

Independientemente del prodigio interpretativo, el rigor de las posturas o la composición plástica, lo relevante está en el habitar mismo del espacio. Los sujetos se apropian de los relatos que escuchan, los retroalimentan de múltiples maneras. Sin darse cuenta del todo, su disposición física se modifica. Evoca experiencias que, aunque no se verbalicen en ese momento, se trasladarán momentáneamente al cuerpo, a su memoria corporal. Cuando la escucha y la “resonancia” suceden, el cuerpo colectivo construye una imagen que resulta momentáneamente significativa, y, quizá, prevalezca un tanto más.

En este sentido, el sujeto presenta su mundo a través del teatro. Algunas veces replica estereotipos y formas preestablecidas que le resultan cómodas e incluso incuestionables. Sin embargo, cuando se socializan y dialogan con otros cuerpos y experiencias distintas, es posible activar imágenes estéticamente transformadas de su realidad, adoptando un carácter simbólico y dando paso a la pluralización de la narración. Así, a partir de una imagen propuesta es que se crean otras sobre la propia experiencia individual de los otros sujetos que acompañan al acontecimiento escénico espontáneo. De esto, debe resultar una configuración de un modelo que aspira a restituir la comunidad,

la dignidad humana y la autodeterminación del propio cuerpo a través de distintas expresiones estéticas-artísticas-políticas- *autopoiéticas*.

En estos términos, Grace Salamanca, investigadora y practicante, señala desde su propia experiencia que los teatros de participación, como el teatro espontáneo, implican un giro fundamental;

[n]o sólo por la pretensión de romper una cuarta pared, pero también por ella: desestabilizan el distanciamiento que acostumbramos a tener frente a los problemas de las otras, sus dolores, sus goces, sus miedos, sus deseos. No sólo rompen, entonces, esa cuarta pared en el teatro, sino que agrietan un poco las paredes-coraza que hemos ido instalando entre las personas-cuerpos-mentes-almas. También nos permiten aventurarnos a disolver fronteras entre la razón y la pasión: en las (re)presentaciones ((auto)(re)presentaciones) se entretejen y mezclan las razones y las pasiones, y unas, indistinguibles a veces de otras, son igualmente válidas (2015, pp. 176-177).

Hay, por supuesto, inevitables contradicciones en términos del ejercicio del poder, la toma de decisiones, el consenso y el disenso dentro de cada colectividad, sobre todo cuando estas prácticas se limitan a la replicación de una ritualidad efímera y que en muchas de las veces no tiene continuidad más allá de una intervención *in situ*. Existe también una tensión que se revela también al concebirse como una práctica social basada en la comunidad y desde la periferia, pero que igualmente se ha podido insertar en algunos espacios institucionalizados; que negocia en algunos momentos con las lógicas del mercado del arte y de los proyectos de intervención educativa y de salud.

Es por ello por lo que es necesario pensar estas prácticas culturales desde una estructura descentrada y multideterminada. Se siguen reconociendo las relaciones de desigualdad e injusticia social, pero, al mismo tiempo, se pueden identificar experiencias colectivas que promueven el potencial agenciamiento de los sujetos, de la apropiación y resignificación de los sistemas culturales y el reconocimiento de las estrategias de las que se valen para la reorganización cultural del poder.

Conclusiones

Los teatros espontáneos han continuado desarrollándose y diversificándose en Latinoamérica, constituyéndose como un referente central dentro de las prácticas artísticas y teatrales comunitarias. En el caso de México, es un sistema aún en construcción y en proceso de reconocimiento de su potencial para insertarse en las prácticas de resistencia y de organización comunitaria.

Y es que, ante la represión y la violencia institucionalizada y el actual sistema operante, la praxis de la liberación debe realizarse, en contraposición, como un trabajo simultáneo a favor del sujeto individual, pero también colectivo; fundado en el reconocimiento y la interpelación del otro en su diferencia. En estos términos, los teatros espontáneos se enuncian como una herramienta que suma a la reordenación de la vida social, de la socialización didáctica de las necesidades colectivas, así como la restitución de los valores, principios y elementos identitarios de una comunidad. Al mismo tiempo, apelan a visibilizar, a través del juego y la invitación a compartir los relatos personales y de cada colectividad presente, las potencialidades implícitas en la participación comprometida, abierta y creativa de cada uno de los miembros del grupo.

En sus múltiples variables técnicas y estéticas, los teatros espontáneos se posicionan como proyectos que pretenden estructurar estrategias para dinamizar el potencial subversivo y autónomo que existe en cada sujeto. En este caso, a partir de la reapropiación del sujeto de su propio cuerpo y relato con los que construye dramaturgias simultáneas en función de las particularidades expresivas y necesidades vitales.

Otra de las funciones derivadas de estas experiencias colectivas, es la propia construcción y preservación de una memoria colectiva, tan vital tras la historia de Latinoamérica, misma que permite nombrar las experiencias que anteriormente han sido silenciadas u omitidas para restituirles la importancia que cada colectividad le significa. Además, se presenta como una oportunidad para pensar y accionar de modos espontáneos y creativos la historia compartida y así movilizar la acción colectiva en distintos ámbitos de la vida social. Y más aún, la memoria colectiva que se activa a través de estas prácticas teatrales no se remite únicamente a una construcción simbólica del pasado sino una experiencia colectiva viva y presente, una que se nombra en el acontecer mismo de la vida del sujeto individual y colectivo.

Referencias

- Aguar, M. (2009). *Teatro de la anarquía* (Trad. Albor Vives). Santiago de Chile: Quimantú
- Boal, A. (2008). El pensamiento sensible y el Pensamiento simbólico en la creación artística. *La Puerta FBA*, 3. Universidad Nacional de la Plata.
- Boal, A. (2012). *Estética del oprimido* (Trad. Joana Castells Savall). Barcelona: Alba Editorial
- Castro, R. (2017). Foucault y la resistencia. Una gramática del concepto. *Revista Internacional de Filosofía*, 45-63. Universidad de Málaga.
- Foucault, M. (2002). *Defender la sociedad* (Trad. Horacio Pons). México: Fondo de Cultura Económica.
- Garavelli, M. (2003). *Odisea en la escena. Teatro espontáneo*. Córdoba: Editorial Brujas
- Garavelli, M. (2010). *Teatro espontáneo y construcción de la memoria colectiva*. Centre for the Playback Theatre.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica* (Trad. Elisabeth Falomir Archambault). Madrid: Melusina
- Piglia, R. (2000). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Charla leída en Casa de las Américas, La Habana, Recuperado de <http://www.centronelio.cult.cu/noticia/tres-propuestas-para-el-pr%C3%B3ximo-milenio-y-cinco-dificultades> [Consulta: 10 de enero de 2021.]
- Salamanca, G. (2015). Las significaciones imaginarias generadas de forma autónoma en contextos estéticos a través de talleres de teatros de participación. [Tesis de maestría no publicada]. México: ITESO/Universidad Jesuita de Guadalajara. Recuperado de <http://rei.iteso.mx/handle/11117/2507>

