

TEATRO COMUNITARIO: DEL RITO DIONISIACO A LA PARTICIPACIÓN SOCIAL

**Una reflexión enfocada hacia el programa de servicio comunitario
universitario de la Universidad de Los Andes**

Igor Martinez Rebolledo (*)

**Artículo que responde al Proyecto de Investigación Código: AR-
101-16-10-B auspiciado por el Consejo de Desarrollo Científico,
Humanística, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA - ULA)**

(*) Profesor en Artes Plásticas y Diseño, Licenciado en Pedagogía Alternativa, Especialista en Estudios Teatrales y Cinematográficos, Especialista en Educación para la Gestión Comunitaria, Doctorando en el Doctorado en Ciencias de la Educación, Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL) e Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio Extensión Académica Mérida (IMPM). Profesor ordinario, Categoría Asistente a dedicación exclusiva: Jefe del Departamento de Actuación; Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte, Universidad de Los Andes. martinezigor1@gmail.com

RESUMEN

El artículo expresa una reflexión sobre el Teatro comunitario como fenómeno de participación social y su incidencia en las comunidades universitarias, específicamente en la Universidad de Los Andes de Venezuela. Se establece un marco teórico a través del cual el Teatro se justifica como un fenómeno de participación multidimensional que inicia a partir del rito Dionisiaco; ceremonia que enmarca el origen del Teatro en Grecia cuyo sentido de participación ha sido vigente a través de la historia. La disertación es producto del trabajo de investigación: PROGRAMA DE TEATRO ORIENTADO DESDE EL CONTEXTO DE SERVICIO COMUNITARIO EN LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES auspiciado por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la Universidad de Los Andes de Venezuela en la que se desplegó una experiencia formativa donde: la organización comunitaria, el desarrollo creativo teatral y la orientación a las comunidades fueron fundamentales para concebir la comunidad como un espacio de integración.

Palabras clave: Teatro comunitario, Universidad, Servicio comunitario, Participación social.

Abstract

The article expresses a reflection on the community Theater as phenomenon of social participation and its incidence in the university communities, specially in the University of The Andes of Venezuela. There is established a theoretical frame across which the Theater justifies itself like a phenomenon of multidimensional participation that initiates from the rite Dionisiaco; ceremony that frames the origin of the Theater in Greece which participation sense has been current across the history. The dissertation is a product of the research work: PROGRAM OF THEATER FACED FROM THE CONTEXT OF COMMUNITY SERVICE IN THE UNIVERSITY OF THE ANDES protected by the Council of Scientific, Humanistic, Technological Development and of the Arts (CDCHTA) of the University of The Andes of Venezuela in which a formative experience opened where: the community organization, the theatrical creative development and the orientation to the communities were fundamental to conceive the community as a space of integration.

Key words: Community theater, university, community service, social participation.

1. El origen del drama

En la tragedia griega “Las Bacantes” de Eurípides, representadas por primera vez en el año 405 a. C., el Dios Dioniso , en su empeño de ser profeta de su propio culto, llega a la ciudad de Tebas, pueblo que negaba su condición de Dios, con el firme propósito de hacer saber a su familia quién era, e imponer la supremacía que le hacía favorecedor del culto del pueblo de Tebas. Las hermanas de Sémele, su madre; Ágave, Ino y Autonoe, negaron su condición inventando que ella se había acostado con un vulgar mortal, por lo que Zéus le había quitado la vida en castigo por difamarlo, injuria que Dioniso no perdonó haciéndolas enloquecer y convirtiéndolas en Bacantes para su culto.

En medio del inicio de la tragedia, su primo el Rey Penteo, heredero del trono de Cadmo, condena su presencia en Tebas y manifiesta incredulidad de que Dioniso sea un Dios, aún en contra de las advertencias de su abuelo, hombre temeroso de los dioses dispuesto a adorar a su nieto hijo de Zeus. Penteo, condenando la locura en que están sumidas su madre Ágave y sus tías, las encarcela junto con Dioniso y encara a su primo con el propósito de terminar con el delirio bacanal que se viene presentando. Dioniso siembra la curiosidad en Penteo por presenciar el comportamiento de las Bacantes y le convence a vestirse de mujer y entrar oculto al rito para ver el acontecimiento. Es allí que el Dios ve la oportunidad de influenciar a las Bacantes para que éstas se venguen del rey en su nombre, haciendo que ellas le hagan caer a punta de piedras de un árbol donde se ocultaba para luego quitarle la vida y descuartizarlo.

El cierre del drama lo demarca la entrada triunfal de su madre Ágave, llegando al palacio con la cabeza de su hijo creyendo que lleva en la mano la de un león, por lo que una vez que toma conciencia de la realidad, cae desconsolada ante el infortunio de ver su cabeza en sus manos, lo que inevitablemente la condena junto al pueblo de Tebas a ser víctima de la tragedia cometida. El final enaltece al Dios, quien de manera irrefutable demuestra ante todos su preeminencia y poder.

2. La significación del drama

Lo que se quiere simbolizar con esta obra es la relevancia que tiene en la historia como hecho social, la carga aleccionadora que el pueblo griego debe encarar ante el

acontecimiento presentado en la representación teatral, pues el suceso, no es sino un llamado de atención a la conciencia del colectivo acerca de lo que significa la tragedia a partir de la toma de decisiones. Tal y como lo expresa Adolfo Bonilla (1921) analizando “La Poética de Aristóteles” en su Discurso sobre “Las Bacantes o el origen del Teatro”; “... la tragedia se ocupa, pues, de casos miserables y terribles, imita, no a los hombres, sino a las acciones y las vidas...” (p. 14) Es pues, la tragedia, un drama que va directo a la conciencia humana, una gran mentira en el hecho, expresada como una verdad absoluta, pronunciada de manera tal, que al individuo se le proyectara como espejo un suceso en el que podría ser protagonista en su realidad de no cuidar sus acciones y sus bajas pasiones.

Este drama teatral, al igual que otras tragedias escritas por Aristófanes, Sófocles y Esquilo, representó para el pueblo griego uno de los grandes eslabones para la supervivencia de la democracia y el sustento de la Polis , pues tenía el Teatro una clara función social y cívica de transmitir los valores fundamentales del pueblo griego a sus habitantes, atestiguando la profundidad del pensamiento griego sobre el ser humano. El teatro es aleccionador, desde siempre ha sido un puente transmisor de los valores y el pensamiento, por lo que resultaba fundamental mostrar las tragedias de los reyes, los dioses, las rebeliones, sostenidas en la fuerza de la pasión y conducidas por un destino que resultaba ineludible tras la toma de decisiones sometidas al capricho y al egoísmo a manera de enseñar al pueblo que asistía masivamente a las representaciones para presenciar el acontecimiento dramático.

Dioniso, Dios del vino que fue erigido también como señor de la vendimia, de la locura ritual y del éxtasis, fue adorado como símbolo de la agricultura, fertilidad de la tierra y del teatro, por lo que se hacía merecedor de ser el padre del hecho dramático. De allí la afirmación que establece Nietzsche (1977) con respecto a que “...todo artista en un imitador, y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisíaco de la embriaguez; a este último hemos de imaginárnoslo como alguien que, en la borrachera dionisíaca y la autoalienación mística se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas...” (p46).

Al ser Dioniso padre del vino y la razón de ser de las fiestas dionisíacas de desbordante desenfreno sexual que pasaba por encima de cualquier institución de la sociedad, inclusive la familia, se corría el riesgo en las festividades de trasgredir los valores de convivencia social de la Polis, pues el desenfreno bacanal podría traer como consecuencia el deterioro social del pueblo griego. Por ello, el Teatro es plataforma para que el artista cree imágenes como el hombre mismo y contenidos transmutados en la realidad.

El ser humano expectante debe creer como su propio escenario el hecho teatral. Fue esa la principal razón por la que los helenos honraron con temor al dios Baco o “Dionisio” a través de varias solemnidades que se celebraban en diferentes períodos del año; fue él quien descubrió el licor y se lo dio de beber a los hombres, quien a través del éxtasis producido por la bebida libertó a los desgraciados de sus pesadumbres con el propósito de que olvidaran sus penas cotidianas, fue Dioniso quien les mostró cómo ausentarse de la realidad dejándoles ver un camino que fácilmente y sin que se dieran cuenta, podía conducirles a la desgracia. Según Adolfo Bonilla (1921:10) dichas solemnidades fueron las siguientes:

“... Las Oscoforias; celebradas en el mes de Pianepsión, cuando las uvas estaban maduras, las fiestas dionisiacas rústicas (pequeñas dionisiacas) o de los vendimiadores, durante el mes de Poseidón (correspondiente a una parte de nuestro diciembre), las Leneas, durante el mes de Gamelión (que comenzaba hacia el solsticio de invierno), las Anesterias (que duraban tres días del mes de febrero), las Dionisiacas urbanas (grandes Dionisiacas) del mes de marzo y en otras.”

3. El propósito del drama y la participación social

Tenía pues un propósito claro una obra como “Las Bacantes”, al igual que otros dramas y su representación en el Teatro frente a la multitud, ya que el terrible desenlace de la historia, la cual involucra al Dios mismo y a la significación de la fiesta dionisiaca, llevaba consigo un mensaje claro que traspasaba el hecho de los errores cometidos por el Poder y el ferviente temor a los Dioses, quienes habían sido creados a imagen y semejanza de los humanos, incluso a partir de sus defectos y virtudes, aunque sobrenaturales y con capacidades extraordinarias para hacerse ver como quisieran ante los humanos, sino que también se proponía exponer las terribles consecuencias a que diera lugar someterse a tal delirio bacanal. Era importante el mensaje transmitido a través del drama, puesto que la Polis exigía la presencia de todos sus grupos sociales; políticos, artistas, intelectuales, trabajadores y hasta los más pobres a presenciar el hecho teatral que orientaba acerca de los problemas que atañen al ser humano.

Este sentido de participación social del rito dionisiaco en la comunidad griega, abre la puerta, no a la intervención del pueblo dentro de la representación escénica, pero si a

lo que Habermas (1981) atribuye a lo “público” cuando se trata de participación social “... las personas se expresan en calidad de público a través de su opinión tras la representación, por otra parte, la materialización de los espacios es lo que facilita la reunión del público, sea en la sala de estar, en el hogar, en los café o sala de té...” (p351), lo verdaderamente significativo, es que el expectante del hecho teatral se sometía a una revisión profunda de ideales morales, un proceso de reflexión que obviamente generaba una enseñanza en valores ciudadanos que necesariamente le conducía hacia la “catarsis”; término acuñado por Aristóteles cuya significación la expresa con claridad en su “Poética” escrita en el siglo IV a.C. en la que nos dice que se trata de un acto de purificación y sosiego de toda pasión e influencia negativa que hace al ser humano ser mejor persona y mejor ciudadano. Para ello era necesario el acto de expresarse, emitir un juicio tras haber presenciado la tragedia en el teatro y sensibilizarse ante el hecho planteado.

Según Aristóteles (Cap. V), la tragedia, en la visión de la doctrina griega, es “una imitación de lo mejor” de las costumbres y la existencia humana, “...imitación de acción ilustre, perfecta, que tenga grandeza, con hablar suave (es decir: con ritmo, armonía y metro)... conduciendo la expurgación de los afectos, por narración, sino por vía de misericordia y terror.” (p. 9). La tragedia se ocupa de casos miserables y terribles de la realidad, es esta entonces la esencia de una representación dramática de participación social. Era el teatro griego una manifestación multidimensional que dio cabida a elementos diferentes como: el ritual, la expresión, la comunicación, el arte, lo poético, lo social, lo histórico, lo político, lo educativo, entre otros, como dimensiones que formaron parte de una unidad, y aunque cada una de las partes consienten en conjunto una creación teatral, la balanza con el tiempo llegó a inclinarse en alguna (s) más que en otra (s), según fueran las necesidades humanas que desarrollaron el acto complejo de la creación dramática.

4. La multidimensionalidad teatral en la histórica

A partir de esta idea, el teatro, se fue orientando a través de la historia como un acto de representación menos enfocado al propósito de participación social, más bien a una práctica que se abrió a conocimientos y contextos de expresión múltiple que dio entrada a diversas formas artísticas interpretativas, dado que en el devenir del tiempo se hizo posible que todas las artes fueran capaces de converger en él para consolidarse en una forma estética, conectándose a las dimensiones y complejidades del discurso de la realidad. Fue así como el Teatro se enfocó a ser una disciplina artística o género literario

que se identifica con el tiempo en el que vive, por lo que sus obras responden al período en el que van siendo creadas, dejando entrever todos los aspectos que circundan en torno al momento histórico y a la vida de su creador o hacedor.

Ejemplo de ello es lo que va a ocurrir con el teatro en el período posterior al denominado período clásico ; el Medioevo (siglos V a.C. al XV a.C.), específicamente en el siglo XIII, período que surge tras la caída del imperio romano en el que el Teatro se orientó hacia el discurso litúrgico, dando paso a la ideologización cristiana, por lo que el ritual orientaba la escena hacia la enseñanza del tema bíblico.

Cañal y Cañal (2001:18) en una investigación orientada al Mimo como personaje teatral de la época, aclaran muy bien la intención del teatro en el espacio religioso:

En el siglo XIII, la iglesia crea un teatro de tipo religioso, con el fin de ilustrar al pueblo sobre temas bíblicos y dogmáticos, es lo que se llama el drama litúrgico. Este teatro se representa en las iglesias e incluye una serie de ingredientes como textos recitados, música, canto, danza, máscaras..., y posiblemente también una gesticulación descriptiva o narrativa similar a la pantomima. Al mismo tiempo, el teatro popular se alimenta de representaciones (farsas, mojigangas, etc.) en las que se conjuga la palabra, el diálogo, con la gesticulación.

No pierde su esencia el teatro de Grecia en su propósito de participación social y en la difusión al expresar también el temor a un Dios. Los escritores cristianos heredaron y dieron desarrollo a muchos de los prejuicios en contra el teatro que se habían gestado desde los tiempos de Grecia y la república romana y que alcanzaron su intensidad máxima en este último donde los delirios Bacanales eran vivenciados con mayor frenesí. Así que con la aparición del cristianismo, una vez desplomado el imperio romano, nos encontramos con un teatro con un enfoque eminentemente religioso, pero con un carácter inmanente de participación social.

En contraposición a este teatro cristiano, surge uno pagano, cuyo origen se determina a partir de la comedia griega, el cual se orientaba en satirizar la mirada de la iglesia y ridiculizar el estilo de vida de la Monarquía imperante denominado Comedia del Arte o "Comedia all'improvviso" Siglo XV a.C. Esta Comedia del Arte, pese al rechazo que la Iglesia y algunos académicos tenían hacia ella, utilizaba al teatro como excusa para denunciar, exponer las injusticias de la realidad desde la sátira, usando la comedia como

pretexto para comunicar. Se trató pues de una forma teatral ambulante como espacio para la denuncia social.

Berthold, M. (1974) lo aclara muy bien en su “Historia social del Teatro” en donde nos explica que la Comedia del Arte era un género que buscaba el aplauso de los señores y del pueblo. No veía ninguna diferencia entre parodiar a los dioses antiguos o hacer reír a costa de los adeptos de una nueva fe. “...El bautismo, con su característico ceremonial primitivo, ofrecía un material de gran efectismo para el desarrollo escénico. Se parodiaba lo que no se entendía. Se reía de lo que, de otra manera, escapa a la comprensión de las masas...” (p. 22). Quizá de allí que las decisiones de los concilios censuraran la obstinación de los comediantes por mofarse de los temas cristológicos, pues dada la ignorancia prominente en el pueblo por el poco acceso a la educación, había mucho desconocimiento sobre estos temas. Ya extendido el cristianismo por todo Occidente, había que condenar a los actores de este género que se atrevieran a salir a escena con vestiduras de sacerdotes, monjes o monjas.

Ya en la época humanista en la idea del retorno a lo “clásico” que impone el Renacimiento (Siglo XVI) y posteriormente el Barroco (Siglo XVII), el teatro se institucionaliza en un período considerado el esplendor de las artes, por lo que pasa a formar parte del gran siglo de oro. No bastaba ser un caballero conocedor de las armas, sino también serlo de las letras y así como se crea y florece la imprenta y la academia de las Artes, crece el camino comunicacional del drama y la comedia y se instrumentaliza su proceso técnico para alcanzar un sendero creador del arte. Un enfoque inequívocamente Populista del drama, muy a pesar de que el mismo tenía en la época un gran aparataje. Esto se aclara en el enfoque mostrado por Nadine Ly (2015), a través de su ponencia titulada: “Tiempo e historia en la Comedia: una poética de la contemporaneidad y simultaneidad. Los Comendadores de Córdoba” dictada en el Congreso: “Tiempo e historia en el teatro del siglo de oro”, haciendo alusión a las palabras de Joan Oleza (1981:13), quien nos dice:

... De ahí que sea todo el drama una construcción descendente: si de un lado asume las tradiciones escénicas de gran aparato del fasto cortesano y de la teatralidad sacra y elabora toda una mitología moderna de guerreros, reyes, caballeros y damas, de cristianas fuerzas sobrenaturales, capaz de sustituir a las mitologías clásicas, del otro esa voluntad de esplendor escénico y de forja de nuevos mitos no cristaliza en una gigantomaquia hermética, erigida ante el público de los corrales para su admiración reverencial y litúrgica, sino que se deja impregnar de toda una amplia teoría de mecanismos de comunicación inmediata, fácil y de buscado impacto populista...

Se instauró el teatro como un vehículo desde donde el hombre se comunica con el hombre, se creó un espacio o sala denominado “teatro” con el propósito de representar el drama, por lo que se centró más en la cotidianidad humana, en el pensamiento y las ideas, tomando en cuenta también la moralidad que había sido establecida en el medioevo y es a partir de este momento que se van gestando nuevas posibilidades expresivas en el teatro que van abriendo con el tiempo, a través de diferentes corrientes artísticas, una nueva brecha de expresión en cuanto a la representación escénica, por lo que comenzaron a gestarse nuevos espacios para su desarrollo en correspondencia con los nuevos tiempos.

El Teatro, finalmente trasciende ese lugar ya históricamente consolidado para tal fin a finales del siglo XIX, por lo que se abrió una nueva brecha de expresión y comenzaron a gestarse nuevos espacios para su desarrollo en correspondencia con los nuevos tiempos. Ya en el siglo XX surgió una nueva forma de realización, la cual cambió por completo el propósito fundamental de espacio artístico y de expresión del arte, sosteniendo con mayor fuerza el sentido comunicacional, de participación social, sin abandonar la dirección hacia lo sensible y emocional, haciendo y viviendo el arte de otra manera, en forma de fuerza colectiva, generando un ambiente con el propósito de vivenciar y contar la realidad como espejo, con miras a transformar el entorno y el momento histórico en que se desarrolla, lo que se resume en lo que hoy conocemos como “teatro comunitario”.

5. El teatro comunitario

Esta visión de teatro de la comunidad va alineada con la idea de la inclusión e integración una vez considerada por la “Polis” griega, pues si en tiempos de la era dionisiaca, el estado procuraba la presencia de los más humildes ante el hecho de la representación dramática considerándolos sin exclusión para que fueran parte de los espectadores dignificados a través de la “catarsis”, hoy por hoy no se concibe al Teatro comunitario; una expresión creadora, comunicacional, que se aferra a lo sensible, a la verdad del alma, a la reproducción de la realidad y al arte como expresión de necesidades, sin contemplar la inclusión e integración de la comunidad como propósito en común.

En países como Argentina, nación que se inicia como precursora del Teatro comunitario en el mundo, Ramos (2010) nos expresa que: “...esta experiencia se corresponde con la idea de desarrollo local, pues es a finales de los años 80 y a principios de los 90 que se suscitaron importantes reformas del estado, entre ellas: la desregulación de los mercados, privatizaciones y otras medidas de corte liberal, como un modo de responder a las

múltiples necesidades sociales derivadas de la desocupación masiva...” (p143). Esto trajo como consecuencia que los Municipios de la ciudad de Buenos Aires, en primera instancia, asumieran la conducción de los procesos de desarrollo en sus propias localidades, por lo que las comunidades desarrollaron una nueva forma de expresión en correspondencia con su realidad. Esta experiencia es lo que dio origen al Teatro comunitario.

6. La teoría nacional y la visión universitaria

Interpretando a Orsini y su consideración de Teatro en las comunidades (2010), en nuestro país, cuya trayectoria teatral data desde el siglo XVII, se fue desarrollando, a través de los años, una forma muy particular de representación teatral más vinculada a una expresión legítima de la cultura, al acervo histórico – cultural y a la preservación de nuestros valores. Se gestaba en el pueblo y en las comunidades, la cual se hizo viva a partir de los años 50 con un marcado crecimiento en los 70 hasta finales del siglo XX y que se denominó Teatro Popular. Pero esta concepción del teatro popular se intensificó y mutó, con nuevos elementos agregados y comenzó a gestarse en las comunidades, sobre todo en aquellos espacios muy diversos y complejos que presentaron problemas de convivencia y de servicios que debían ser abordados de manera conjunta. A esta nueva forma expresiva y de comunicación se denominó en nuestro país, al respecto Orsini (2008:5,19) señala acerca del Teatro Comunitario.

El Teatro Comunitario o creación colectiva, como se llamó en los años setenta, década cuando logró su mayor auge, está definido como un teatro hecho por vecinos de una colectividad para la comunidad donde se toman problemas cotidianos representados a partir de una técnica teatral. Su objetivo es recuperar la cultura popular y volver a recrear lo participativo desde el punto de vista artístico, cosa que ya existía, pero que se fue perdiendo en las últimas décadas.

De acuerdo a lo señalado, en el siglo XXI es promulgada, específicamente en septiembre de 2005 la Ley de servicio comunitario dirigida al ámbito universitario y a partir de allí se van generando proyectos de trabajo comunitario como el establecido por los Ministerios del Poder Popular para la Cultura y para la Educación, el cual lleva por nombre: Plan de Masificación de las Artes por la Paz (2014) , Programa que florece producto de insistentes intervenciones y tomas culturales en las comunidades venezolanas en los últimos años y donde se propone que las escuelas, liceos y colectivos de nuestro país reconozcan al Teatro como una práctica social para la paz, que logre recrear y representar circunstancias

determinadas valiéndose de situaciones socio – culturales de la realidad para garantizar la expresión y proyección de lo que acontece en una sociedad.

A manera de entender bien esta Ley, es importante revisar su definición, la cual se expresa en su Artículo 4 (2014:01) de la siguiente manera:

... conjunto de actividades temporales que realizan los aspirantes al ejercicio profesional de las diferentes disciplinas universitarias, que impliquen la aplicación de los conocimientos científicos, técnicos y humanísticos adquiridos en su formación académica, en beneficio de la comunidad, para coadyuvar con su participación al cumplimiento de los fines del bienestar social, de acuerdo con lo establecido en esta Ley.

Ley que coloca a las universidades del país en posición de promover la relación con la comunidad y de esta manera fomentar y fortalecer la producción de conocimientos para resolver las necesidades de la sociedad que exige y promueve el que sus estudiantes se inserten en un entorno con alto grado de incertidumbre, de marcada complejidad como lo son las comunidades.

En el caso de la Universidad de Los Andes el programa de servicio comunitario inició a partir del cumplimiento de la ley a través de procesos instruccionales y desarrollo de proyectos elaborados con el propósito de responder a las necesidades de las comunidades, ofreciendo soluciones de manera metodológica, y tomando en consideración los planes de desarrollo municipal, regional y nacional. El programa tiene como punto de partida la comprensión de una serie de principios orientados hacia el bienestar social general, tal y como lo expone el Artículo 135 de la Ley de Servicio Comunitario, dichos principios son: responsabilidad social, cooperación, participación ciudadana, asistencia humanitaria, alteridad, igualdad, corresponsabilidad y solidaridad.

Es así como entre ensayos y error y la necesidad de cumplir con un requisito expresado en términos de Ley, surgieron proyectos que han sido modelo de experiencias comunitarias en la Universidad, así como también se han gestado prácticas que no representan ningún aporte a la comunidad ni a los estudiantes y menos a la institución misma. Desde su fundación en el año 2005, la Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, ha venido desarrollando programas y proyectos de representación escénica, así como también experiencias formativas y artísticas a través de sus laboratorios de actuación como parte del proceso de formación e investigación pedagógica en las aulas de clase. Nuestros estudiantes han recibido en sus diferentes cátedras, clases de maestros de talla nacional e internacional.

Estos procesos formativos se han venido desarrollando más como espacio de indagación, en donde resulta necesario que transcurra un tiempo para madurar y sistematizar las experiencias pedagógicas y de intervención social que conduzcan a la consolidación o transformación de un programa fundamentado en el espíritu de la Ley de Servicio comunitario en el que se pudiera desplegar una experiencia formativa triádica, donde: la organización comunitaria, el desarrollo creativo teatral y la orientación a las comunidades, pudieran contribuir en la transformación cultural que hiciera posible que, estudiantes de la ULA, en vinculación con los miembros de un colectivo, logran a través del Teatro, concebir su entorno como un espacio para la paz, solidaridad e integración comunitaria.

Es menester entonces referenciarlos en Morin (2009) quien a través de su artículo: "Sobre las reformas de la universidad" nos expresa, a propósito de los retos que se deben emprender en la universidad autónoma de nuestros tiempos, que "...la transdisciplinariedad sólo podrá realizarse si se produce una reforma del pensamiento. Es necesario sustituir un pensamiento que desjunta por un pensamiento que religue y esa religación exige que la causalidad unilineal y unidireccional sea reemplazada por una causalidad en bucle y multirreferencial". Estas palabras se presentan como una especie de alumbramiento a propósito del tema, porque el camino de investigación que se extiende, se orienta en función, no de cambiar una realidad, desde lo que somos como Escuela y Universidad y de la preparación que poseemos, a manera de ofrecer una contribución a las transformaciones necesarias que las comunidades de nuestro entorno requieren en un sendero donde la relación sea de hermandad, confianza, participación y reflexión.

Una experiencia como esta, generaría un espacio donde jóvenes estudiantes universitarios tendrían la oportunidad de desarrollar una actividad teatral en una comunidad, abriría la puerta a reflexionar acerca de la importancia de una labor que resulta necesaria, no solo en el beneficio que podría proporcionar el Teatro como actividad recreativa, formativa, integradora y de participación social en las comunidades, sino también en la oportunidad de transmitir y aprender de otros lo que significa el trabajo en comunidad, la solidaridad, el respeto, la tolerancia y la labor comunitaria a la hora de abordar problemas y solucionarlos en colectivo.

Todo este planteamiento, se traduce en el estudio de acción humana, tal y cómo lo expresa Packer (1985) En su artículo "La investigación hermenéutica en el estudio de la conducta humana" en el que señala que: "...la hermenéutica involucra un intento de describir y estudiar fenómenos humanos significativos de manera cuidadosa y detallada, tan libre como sea posible de supuestos teóricos previos, basada en cambio en la comprensión práctica..." (p. 3), esto deviene a que un camino de la investigación como

este debería transitar una vía donde el Teatro comunitario se convierta en un objeto de estudio principalmente formativo y participativo, cuya esencia devenga desde los orígenes del teatro griego ya que en el transcurrir del tiempo, muy a pesar de otros géneros como el cine y la televisión, sigue persistiendo en su propósito y como objeto de estudio.

Es por ello que cada día se hace necesario generar una teoría particular sobre el teatro comunitario en el contexto venezolano, específicamente en el universitario en relación al programa de servicio comunitario, lo que deja entrever la ausencia de una teoría para la comprensión de este movimiento de participación social que viene gestándose en los últimos años en nuestro país y que ha venido ocupando una posición muy importante en las diversas formas de expresión de las necesidades comunitarias. Así mismo, resulta de gran importancia abrir el camino que esta actividad debería seguir desde la mirada universitaria, sobre todo si el interés se orienta hacia su inserción en el programa de servicio comunitario de la Universidad de los Andes, pues se trata de un planteamiento que se corresponde con la necesidad de encaminar dicho programa en la Escuela de Artes Escénicas de la Facultad de Arte y su programa de servicio dirigido a las comunidades.

Estaríamos hablando entonces de un programa orientado a una forma de expresión y comunicación educativa en la que se puede desplegar una experiencia formativa triádica, donde: la organización comunitaria, el desarrollo creativo teatral y la orientación a las comunidades, puedan ser pilares que contribuyan en la transformación cultural que haga posible que estudiantes de la ULA, en vinculación con los miembros de un colectivo, logren a través del Teatro, concebir a la comunidad como un espacio para la paz, solidaridad e integración comunitaria.

Un planteamiento novedoso en cuanto a que existen muy pocas experiencias de investigación en relación al Teatro comunitario en las comunidades venezolanas y mucho menos en las experiencias que se han reflejado de los programas de servicio comunitario de la Universidades de nuestro país, ya que la investigación a través de proyectos comunitarios se han desarrollado en Venezuela en tiempo muy reciente y hasta ahora, en los últimos diez años es que se ha presentado como prioridad nacional, tal y como lo manifiestan Villegas y Castillo (2011:95) en su artículo denominado: “La responsabilidad social y el servicio comunitario en la educación universitaria” donde nos expresan que:

...Venezuela se ha enfrentado a acelerados y profundos cambios en su estructura sociopolítica, como consecuencia del surgimiento de un modelo político con base socialista en el que lo más importante es el bienestar del individuo y se le ha dado prioridad a la lucha por los requerimientos de la comunidad; de allí la conceptualización

de la democracia participativa y protagónica construida por todos los estratos de la sociedad, priorizando los proyectos que satisfagan, desde lo colectivo, las necesidades de la comunidad.

Ciertamente en nuestro país, en los últimos años, se han desarrollado experiencias, tanto de investigación, como de intervención comunitaria, impulsadas también por el gobierno nacional, que han resultado novedosas y que han generado nuevos caminos para el estudio, la operatividad, desempeño y transformaciones de las organizaciones comunitarias, pero son muy pocos los proyectos orientados al Teatro comunitario; espacio social donde puedan debatirse problemáticas comunes, de trabajo conjunto, desde la creatividad del teatro, a través de la cual la experiencia escénica contribuya a incentivar a los miembros de una comunidad a ser cada día mejores ciudadanos, procurando un espacio donde puedan plantear soluciones a los problemas en beneficio de la comunidad.

7. Conclusiones

La relevancia de una manifestación teatral como el teatro comunitario, propia de las zonas populares de Latinoamérica no es nada nuevo y más aún entendiendo que en los procesos históricos de la humanidad el teatro, como fenómeno de participación social, tiene su origen en la esencia del drama griego. Ese acto aleccionador a través del cual la sociedad griega inspiraba a su comunidad a ser mejores personas como respuesta a la desgracia planteada a través del drama fue un fenómeno de advertencia, pero también transmisor de valores y llamados a la conciencia ciudadana en procura de una mejor convivencia.

Hoy por hoy, las comunidades han entendido al teatro comunitario como un instrumento para la enseñanza, para la transformación social a través de la cual se pueden generar los cambios necesarios para entenderse como comunidad y para encaminar el trabajo colectivo en pro de mejorar como sociedad que convive bajo intereses similares.

La razón esencial de una Ley de servicio comunitario en Venezuela ha ido más allá de que las Universidades del país se vinculen con las colectividades y generen experiencias de interaprendizaje, se trata también de generar espacios en los que la universidad contribuya al crecimiento de las comunidades de su entorno, a que aprendan de la espontaneidad organizativa de las comunidades generando así un intercambio de saberes en los que los estudiantes universitarios sean protagonistas, desde su conocimiento y sus especialidades, estableciendo una experiencia única en la que puedan aportar y también

recibir conocimiento desde una forma particular de vida que circunda a su alrededor en cualquier comunidad que les corresponda abordar.

Es el teatro comunitario un puente fundamental para generar esta relación de intercambio, de espacio creativo, de alianzas entre seres sociales, en el que se puedan transmitir mensajes que lleguen a la conciencia de los ciudadanos que allí conviven y que encamine los cambios que sean necesarios para crecer y generar una vida en común más productiva. He allí la importancia del proyecto: “Programa de teatro orientado desde el contexto de servicio comunitario en la Universidad de Los Andes” dentro de los programas de servicio comunitario de la ULA. Institución que ya posee una Facultad de Arte, una Escuela de Artes escénicas, en donde sus estudiantes aprenden la instrumentalización de la experiencia teatral y sus bondades como expresión creadora, artística, comunicativa y social a través de la cual se pueden expresar necesidades humanas.

Es entonces una puerta que se abre en el campo de la intervención comunitaria, de la gestión comunitaria de nuestro país con una perspectiva educativa y de intercambio artístico – social en el que la Universidad desempeña un rol fundamental en el cumplimiento de los fines del bienestar social, tal y como lo expresa la Ley de Servicio Comunitario (2005).

Referencias

ALFARO L. Y SURA C. (2007). “Teatro comunitario como proceso de transformación social”. Santiago, Chile. Tesis de Post Grado No Publicada. Universidad tecnológica metropolitana. Facultad de Humanidades y Tecnologías de la Comunicación Social. Escuela de Trabajo Social. Santiago, Chile. 1-202.

ALONSO DOS SANTOS M. (2010). “Significados y sentidos sobre la gestión del servicio comunitario”. Portal de revistas electrónicas. Universidad Yacambú. Barquisimeto. Estado Lara. 36 – 64.

ARISTÓTELES. (s.f /2005). La poética. Madrid. España. Alianza Editorial Madrid.

AYALA, R. (2008) “La metodología fenomenológico hermenéutica De M. Van manen en el campo de la investigación educativa. Posibilidades y primeras experiencias”. [Documento en línea] Disponible: <http://revistas.um.es/rie/article/view/94001/90621.Pdf>. [Consulta: 2016, Junio 30].

BERTHOLD M. (1974) Historia social del teatro. Ediciones Guadarrama. Madrid, España.

BONILLA D. ADOLFO. (1921). *Las Bacantes o el origen del teatro* CM. XXI. Sucesores de Rivadeneira (S.A.) Paseo de San Vicente 20. Madrid, España.

ESCALONA ROJAS A. (2010). *Investigación cualitativa. Fundamentos y praxis*. Caracas, Venezuela. Fondo editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (FEDUPEL). La editorial pedagógica de Venezuela.

HABERMAS J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Editorial Gustavo Gili. Madrid, España.

KAWULICH BÁRBARA. (2005). "La observación participante como método de recolección de datos" [Documento en línea] Disponible: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/466/998> [Consulta: 2011, Junio 30].

LEY DE SERVICIO COMUNITARIO (2005). Caracas, Venezuela. Gaceta oficial N° 36860.

NIETZSCHE F. (1977). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. España. Segunda edición. Alianza Editorial Madrid.

ORSINI H. (2008) "Capítulo I: teatro comunitario". [Documento en línea] Disponible: <http://tcdec.blogspot.com/> [Consulta: 2011, Febrero 16].

PACKER M. (1985). "La investigación hermenéutica en el estudio de la conducta humana" - *American Psychologist*, 1985 – Psicología cultural. Universidad del Valle.

Ramos M. y SANZ S. (2010). *El teatro comunitario como estrategia de desarrollo social a nivel local en Revista Miriada N° 4*. Buenos aires. Argentina. 141 – 157.

REGUEIRO J. (1996). *Espacios dramáticos en el teatro medieval, renacentista y barroco*. Edición Reichenberger. Madrid. España.

ROUANE I. Y MEUNIER P. (2015). *Tiempo e historia en el teatro del siglo de oro* Editor: Presses universitaires de Provence Lugar de edición: Aix-en-Provence Año de edición: 2015 Publicación en Open Edition Books: 17 julio 2015 Colección: Textuelles.

SALVAT R. (1974). *Tragedia en el teatro de los años 70*. Barcelona, España.

Villegas, D. y Castillo, N. (2011) "La responsabilidad social y el servicio comunitario en la educación universitaria" *Revista científica digital del centro de investigación y estudios gerenciales*. Barquisimeto, Venezuela. 94 – 110.