



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Fiesta de la memoria

## La acción cultural del teatro comunitario en la Argentina

Autor:

Borba, Juliano

Tutor:

Lurati, Jorge

2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**  
**PROGRAMA DE DOCTORADO**  
**AÑO 2012**

**TESIS**  
**PARA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE DOCTOR DE LA UNIVERSIDAD DE**  
**BUENOS AIRES**  
**ÁREA: TEORÍA DE LAS ARTES**  
**DOCTORANDO: JULIANO BORBA**

**FIESTA DE LA MEMORIA: LA ACCIÓN CULTURAL DEL TEATRO**  
**COMUNITARIO EN LA ARGENTINA**

**DIRECTOR: DR. JORGE LURATI**  
**CO-DIRECTORA: DRA. JULIA ELENA SAGACETA**  
**CONSEJERO DE ESTUDIOS: DR. JORGE LURATI**

## INDICE DE FIGURAS, CUADROS y FOTOS

1- Foto Juliano Borba “La parte conmemorativa de la fiesta de la memoria”	28
2- Foto Catalinas Sur “Títeres mezclados en la obra crean sorpresa y humor”	30
3- Foto Catalinas Sur “El coro funciona cómo fuerza espectacular”	31
4- Foto Catalinas Sur “La Fundación de la Republica Popular de La Boca”	32
5- Foto Catalinas Sur “Los personajes se presentan cantando”	37
6- Foto Catalinas Sur “La murga en el carnaval del 1930 en La Boca”	38
7- Foto Catalinas Sur “Los títeres y la alta tecnología”	39
8- Foto Juliano Borba “El proceso de realización: lo visual”	42
9- Foto Catalinas Sur “La poesía de los títeres”	43
10- Foto Catalinas Sur “Divulgación de <i>Vengador del Riachuelo</i> ”	44
11- Foto Pompapetryasos “El juego de interacción con el público”	49
12- Foto Pompapetryasos “El espacio teatral en la Plaza”	50
13- Foto Pompapetryasos “Un monumento en la Plaza”	51
14- Foto Pompapetryasos “Robaran el monumento”	52
15- Foto Pompapetryasos “La murga del Huracán”	53
16- Foto Pompapetryasos “El tango y el piropo de los bohemios”	54
17- Foto Juliano Borba “La antigua estación de tren de Patricios”	66
18- Foto Juliano Borba “Las pequeñas localidades y el ferrocarril”	66
19- Foto Patricios Unido de Pie “ <i>Nuestros Recuerdos</i> en la antigua estación”	70
20- Foto Patricios Unido de Pie “Personajes masculinos hechos por mujeres”	70
21- Figura Plan Conceptual y Metodológico	117

## SUMARIO

### **Introducción 5**

## **EL TEATRO COMUNITARIO EN LA ARGENTINA**

### **1 Los Contextos del Teatro Comunitario en la Argentina 16**

#### 1.1 Inmigración 19

#### 1.2 El siglo XX 20

#### 1.3 El surgimiento del Teatro Comunitario 23

### **2 Catalinas Sur: La Ética y la Estética de la Fiesta de la Memoria 27**

#### 2.1 *Venimos de Muy Lejos* 29

#### 2.2 *El Fulgor Argentino* 35

#### 2.3 *El Vengador del Riachuelo* 40

### **3 Los Pompapetryasos: Una Visita Guiada en la Dramaturgia Territorial 45**

#### 3.1 El espectáculo *Visita Guiada* 47

#### 3.2 Dramaturgia del espacio: la forma y el contenido de la ciudad 58

### **4 Patricios Unido de Pie: La Ética y la Estética de la Amistad 64**

#### 4.1 La ética y la estética de la amistad 72

### **5 Naturaleza y Características del Teatro Comunitario 78**

#### 5.1 ¿Qué es y para qué se hace el teatro comunitario? 79

#### 5.2 Gestión, Administración y Producción 90

#### 5.3 Desafíos del Teatro Comunitario 95

### **6 La Formación y el Entrenamiento en el Teatro Comunitario 98**

#### 6.1 La improvisación teatral 101

#### 6.2 Entrenamiento con el maestro Alfredo Iriarte 105

## **LA ACCIÓN CULTURAL DEL TEATRO COMUNITARIO:**

### **HIPÓTESIS, METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO**

#### **7 Hipótesis y Metodología 115**

##### 7.1 Hipótesis 115

##### 7.2 Metodología 115

#### **8 La Acción cultural 119**

#### **9 La Fiesta de la Memoria 123**

##### 9.1 La Teoría de la Fiesta 123

##### 9.2 Las Narrativas de la Memoria 125

###### 9.2.1 Pasado, presente, futuro 125

###### 9.2.2 Narrativa e ideología 127

###### 9.2.3 La teatralidad de la intertextualidad 129

###### 9.2.4 La síntesis entre la historia y la cultura 130

#### **10 Los Beneficios de la Acción Cultural Teatro Comunitario 134**

#### **11 Probación de la Hipótesis 137**

#### **Conclusiones 144**

#### **Referencias 147**

## INTRODUCCIÓN

### **Cómo Llegué al Tema**

En mi formación artística y académica tuve la oportunidad de experimentar una gradual aproximación a un teatro que daba énfasis a lo político y a lo social. Al final de mi graduación, Profesorado en Artes Escénicas, en la Universidad del Estado de Santa Catarina (UDESC), en Florianópolis, Brasil, montamos una obra teatral a partir de las ideas de Brecht como parte del curso *Montaje Teatral I*. El siguiente semestre, en el curso *Montaje Teatral II*, creamos una obra a partir de la relación educacional entre nuestro grupo de universitarios y miembros de tres comunidades marginales: la comunidad de Ratonés, un pueblo rural en el interior de la Isla de Santa Catarina, y dos comunidades del Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra – MST. Salir del espacio de la Universidad y establecer una relación artística con miembros de tres comunidades aisladas potenció nuestro aprendizaje teatral y político ya que empezamos a percibir la relevancia ética y estética de establecer diálogos artísticos entre comunidades.

Después de terminar la graduación viajé a Inglaterra para realizar una maestría en Teatro Aplicado en la *Universidad de Exeter*, donde desarrollé mi conocimiento sobre teatro político, social y comunitario. Consideré, entonces, que el teatro comunitario, por sus cuestionamientos sobre quién puede hacer teatro y dónde este puede ser realizado y representado, podría ser una vertiente del teatro político, una alternativa a las nuevas relaciones sociales, económicas y políticas del siglo XX; y

también ser una vertiente de la necesidad de desarrollar una relación comunitaria, de reactivación del tejido social y de congregación.

A pesar de haber testimoniado experiencias diversas de teatro comunitario, no había tenido un contacto práctico con ninguna otra experiencia concreta importante, además de la que había realizado en la graduación, hasta mi primera visita a Buenos Aires. Fue entonces cuando conocí a Adhemar Bianchi, director del grupo Catalinas Sur, a quien entrevisté. Me contó la trayectoria del teatro comunitario en la Argentina desde su origen, con el surgimiento de su grupo Catalinas Sur, hasta la actualidad, marcada por la Red Nacional de Teatro Comunitario. A la noche participé de la fiesta popular y me sorprendí con la calidad artística del espectáculo musical del grupo, *El Fulgor Argentino*, en el barrio La Boca, en el espacio del grupo, *El Galpón de Catalinas*.

Volví a Brasil con una intuición: esta experiencia de la Argentina podría enriquecer de modo importante los conocimientos que había desarrollado sobre el teatro comunitario. Me propuse realizar una tesis y para esto necesitaba elegir una hipótesis coherente con la experiencia en caliente del teatro comunitario como un proceso dinámico de crecimiento y transformación.

La especificidad contextual es una característica del teatro comunitario, de modo que esta práctica en la Argentina tiene una distinción cuantitativa en relación con los diferentes casos en otros lugares. No había posibilidad de investigar esa práctica de la Argentina desde mi casa en Brasil, debía quedarme en el lugar donde se estaba pulsando el movimiento teatral en cuestión. Al conocer el Instituto de Artes del Espectáculo, en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por profesor Jorge Lurati (Francisco Javier) descubrí que estaba en condiciones de realizar mi estudio enteramente en la Argentina, profundizando mi conocimiento sobre la realidad de este

país, es decir, el contexto en el cuál reside el objeto de estudio pues había una institución capaz de dirigir esta investigación.

Me aproximé entonces a la Antropología social y a los Estudios culturales, y comprendí la necesidad de establecer una relación etnográfica junto a este movimiento teatral para poder capturarlo considerando sus circunstancias históricas y culturales específicas.

En julio de 2007 decidí llevar a cabo una investigación de campo en la Argentina. En esta ocasión, como extranjero, establecí una realidad parecida a la que enfrentaron y enfrentan muchos de los participantes del teatro comunitario. Me refiero no solamente a los inmigrantes que colonizaran el barrio La Boca, territorio del grupo Catalinas Sur, sino a los que viven inmersos en la realidad actual y necesitan estar conectados socialmente y pertenecer a algo. Empecé a participar del grupo Catalinas Sur, rápidamente me sentí conectado e inserto en el contexto artístico, cultural y político del teatro comunitario.

Establecí contacto con actores, directores, organizadores y público del teatro comunitario a través de los grupos *Catalinas Sur*, *Pompapetryasos* y *Patricios Unido de Pie*. Dada su naturaleza y sus características fue previsible la potencialidad cultural que el teatro comunitario tiene en la Argentina, sin embargo, restaba cuestionar su acción cultural, sus elementos constituyentes y sus efectos.

### **Descripción del Estado de la Cuestión**

La categoría teórica *teatro comunitario* es un lugar reciente dentro de la teoría teatral para estudiar prácticas teatrales ubicadas en territorios específicos. Sin embargo, el teatro surgió junto con la cultura y era realizado en un ámbito comunitario. Eran rituales comunitarios, celebraciones constitutivas y constituyentes de la realidad y de la

cultura de los diversos grupos humanos. Augusto Boal sintetizó la transición: “Al principio, el teatro era el pueblo libre cantando al aire libre. El carnaval, la fiesta... Después, las clases dominantes se adueñaron del teatro, primero construyeron sus muros y después dividieron al pueblo, separando actores de espectadores: gente que hace y gente que mira” (1983:14).

Jean Duvignaud propuso que este teatro ancestral se puede encontrar, por ejemplo, en las danzas a través de las cuales los indios Zuñis ponen en escena las *Katchinas*, recreando la creación del mundo y de la sociedad *pueblo*. Podemos agregar a través de la celebración del *Candomblé* en Bahía, del *Vudu* en América Central, de las danzas chamánicas de Siberia, las fiestas que acompañan el *Kula* en las islas del Pacífico septentrional, o el ritual anual desarrollado en Sumamao, Provincia de Santiago del Estero: “en ellas se representan carnalmente los símbolos que representan la coherencia de la sociedad y la inmovilidad de una época que escapa a la historia...” (1967:11).

En el comienzo del siglo XX aparecen cuestionamientos teóricos y prácticos que buscan transformar el teatro encerrado en el espacio a la italiana y esencialmente comercial. Se comienzan a desarrollar experimentos para maximizar la eficacia artística, social y política del teatro. Podemos colocar aquí las ideas y prácticas de Artaud, Meyerhold, Piscator y Brecht, por mencionar algunos de los más evidentes ejemplos, que en este período buscaban una renovación del teatro. Por otro lado, fueron registradas experiencias teatrales realizadas por comunidades bajo la idea de celebración cívica y de teatro callejero, principalmente en Inglaterra, España, Alemania y Estados Unidos. En el libro *El Teatro de Calle* de Fabrizio Cruciani y Clelia Falletti (1999), encontramos el testimonio del ruso Kerzencev sobre un pueblo que tiene la costumbre de armar todos los años un gran espectáculo al aire libre. La participación en este

evento, en el año de 1914, en Hampstead, un barrio de Londres, en Inglaterra, fue una de las experiencias teatrales más intensas de su vida. Su principio fundamental era que la mayor cantidad de moradores participasen de los preparativos y que toda la organización fuera realizada por la comunidad (Ibid: 27).

En trabajos teóricos la calidad de *comunitario* asociada al teatro es mencionada solamente después de la segunda mitad del siglo XX para diferenciar un tipo de teatro no profesional, hecho por miembros de determinada comunidad, y en el espacio territorial de una comunidad, geográfica o de interés.

Es posible encontrar investigaciones sobre el teatro en contexto comunitario en la teoría teatral, en la antropología social y en la sociología. En la teoría teatral, a partir de los años 1960, diversos estudios empiezan a articular las posiciones específicas de estas prácticas. El debate teórico sobre estas prácticas fue realizado predominantemente en lengua inglesa. En este contexto, el tema de cómo llamar esas prácticas entró en debate, no porque la práctica era emergente, sino porque una mirada internacional sobre el tema probó que el teatro comunitario es muy diverso y cada contexto busca sus definiciones prácticas, teóricas y categóricas de modo que recibieron distintos nombres: Teatro Comunitario, Teatro en la Comunidad, *People's Theatre*, *Community Theatre*, *Community-based Theater*, *Grass Roots Theater*, *Applied Theatre*, *Theatre for Social Intervention*, *Theatre for Development-TFD*.

Según Marcia Pompeo Nogueira (2002), el *teatro en la comunidad*, o el *teatro para el desarrollo* – traducción de la acepción inglesa *theatre for development* – TFD, surgió entre la Primera y Segunda Guerra Mundial, con influencia del Agit-Prop, género teatral de agitación y propaganda, del inicio del siglo XX. Para Nogueira, las relaciones de las comunidades con el teatro tienen dos vertientes originarias: por un lado está el teatro de propaganda generado por los programas de desarrollo financiados por naciones

ricas en los países que necesitaban ayuda, en continentes como África, Asia y Latinoamérica (Ibid.). Estas prácticas teatrales eran formas poco interactivas y tenían el objetivo de ofrecer mensajes sobre salud, agricultura, educación etc., usando un lenguaje que fuese eficaz para las regiones con alto nivel de analfabetismo (Ibid.). Por otro lado, el teatro para el pueblo, grupos teatrales sensibilizados por las temáticas de la guerra y por las relaciones desiguales entre ricos y pobres, investigaron estos problemas cotidianos en sus producciones artísticas presentándolas en las comunidades. A través de una serie de evaluaciones críticas de esas prácticas surgió lo que Pompeo Nogueira llamó “teatro poéticamente correcto”, un modelo de teatro no desde afuera de las comunidades, sino desde dentro de las comunidades, hecho por éstas en un ambiente de participación y diálogo, utilizando la imaginación para manipular dialécticamente los contenidos, formas y realidades (Ibid.).

El teatro comunitario dentro del continente africano es a veces identificado a través de la designación anglosajona *Theatre for Development – TFD*. En África, con los cambios contextuales a partir del pos-colonialismo, agencias de desarrollo internacionales comenzaron a implementar programas de desarrollo que se enfocaban en salud, educación y agricultura. En lo referente al TFD, es importante destacar la obra del canadiense Ross Kidd (1984), quien comenzó a utilizar el teatro en campañas de desarrollo en África partiendo de las ideas de Paulo Freire como fundamentación teórica. Si la educación jugaba un rol principal en los proyectos de desarrollo, especialistas en el tema fueron motivados a utilizar las ventajas de la cultura y el arte para contribuir en la educación, y luego empezaron a utilizar el teatro, a partir de un abordaje autoritario y general. Gradualmente las metodologías fueron cambiando para abordajes cada vez más dialógicos y participativos. Ambos investigadores, Nogueira y Kidd reconocieron la influencia de las ideas de Paulo Freire (1972) y Augusto Boal

(1978) en los procesos de transición de un teatro comunitario de propaganda a un teatro comunitario dialógico.

L. Dale Byam (1998) en su artículo *Communal Space and Performance in Africa* explica la importancia del teatro para el desarrollo - TFD en el continente africano. La autora menciona que la base histórica de la experiencia teatral comunitaria realizada en Zimbabwe por su grupo, ZACT, fueron los grupos teatrales y folclóricos itinerantes que contaban historias ancestrales y que existieron en muchas partes de África. Estos grupos relataban historias para todos aquellos que se paraban a escucharlos o para los que los invitasen a comer y dormir.

En el sudeste asiático, principalmente en las Filipinas, el teatro comunitario es una práctica que puede ser registrada desde la época pre-colonial. Sin embargo, se volvió un movimiento efervescente ante la necesidad de participación social y política durante la dictadura de Ferdinand Marcos, entre los años 1965 y 1986. Desde 1975 hasta 1985, grupos de teatro político comunitario aparecieron en todo el país gracias a la implementación de los llamados Talleres Integrados de Arte Teatral en iglesias progresistas, escuelas, universidades, y organizaciones sociales y comunitarias (van Erven 1992:64–94). Actualmente, existe en las Filipinas una Asociación Filipina de Teatro Educativo, la *PETA – Phillipines Educational Theatre Association*, que fomenta el teatro comunitario: La Asociación realiza, entre otras cosas, talleres y cursos sobre teatro comunitario ofrecidos en diferentes niveles, desde la formación inicial de un grupo hasta la formación de facilitadores (van Erven, 2001). Los facilitadores de la PETA realizan sus currículos a partir de los temas específicos propuestos por los anfitriones, bajo metodologías de trabajo sistematizadas. De acuerdo con van Erven, el ingrediente esencial y central del método PETA de teatro comunitario es la *exposición*, que consiste en un viaje de campo donde la vida es afectada por el tema en cuestión de

un modo especial. Las historias reunidas son la base para crear una obra colectivamente (Ibid: 21).

En California, Estados Unidos, la segunda mitad de la década de sesenta marcó el comienzo del movimiento de teatro chicano<sup>1</sup> con la fundación del grupo Teatro Campesino. El contexto histórico era impactante, un momento de luchas políticas de movimientos sociales, de campesinos, de chicanos y de mujeres. A partir del Teatro Campesino, una movilización teatral buscó afirmar la cultura y la estética chicana, tomando como referencias, prácticas europeas como la comedia del arte, el teatro *agit-prop* y Brecht. Su director, Luis Valdez, había trabajado con el San Francisco Mime Troup y trajo una propuesta física y satírica. En la explosión del teatro chicano en este período, el teatro emergió como una herramienta para buscar recursos y politizar (Broyles-González: 1998).

En la realización de estos estudios se encontró una diversidad de prácticas y contextos a partir de los cuales fue posible identificar tres características comunes: a) participación de miembros de la comunidad con el objetivo de garantizar la autoridad colectiva; b) trabajo artístico generado colectivamente a partir de improvisaciones bajo la dirección de un profesional que puede pertenecer o no a la comunidad; c) redefinición de los textos teatrales los cuales, generalmente, son remplazados por historias locales y personales. Por lo tanto, la idea general es practicar el teatro como un proceso social, político y cultural y no solamente como un proceso estético.

La primera parte de este trabajo se dedica a establecer y reflexionar sobre las evidencias empíricas del teatro comunitario a través de los grupos teatrales Catalinas Sur, Los Pompapetryasos y Patricios Unido de Pie registradas en la investigación etnográfica. El Capítulo 1 sintetiza los contextos históricos, sociales y teatrales en la Argentina favorables al surgimiento del teatro comunitario. El Capítulo 2 estudia el

---

<sup>1</sup> *Chicano, chicana* es una denominación para el hijo de mexicanos nacidos en los Estados Unidos.

surgimiento y consolidación del teatro comunitario a partir de las experiencias artísticas del grupo pionero de este género teatral: Catalinas Sur. Para esto, se realiza el análisis de tres obras del grupo: *El Fulgor Argentino*, *Venimos de Muy Lejos* y *El Vengador del Riachuelo*.

El Capítulo 3 interpreta teóricamente la obra *Visita Guiada* del grupo Los Pompapetryasos, que acontece originalmente en una plaza del barrio. La reflexión de este capítulo es sobre cómo el grupo activa nuevas posibilidades de dramaturgia y de puesta en escena al jugar con el espacio público en el proceso de composición y presentación.

El Capítulo 4 analiza la acción cultural del grupo Patricios Unido de Pie, emblemático porque pertenece a una comunidad rural de cerca de 600 habitantes. A partir del espectáculo *Nuestros Recuerdos* y de entrevistas con los participantes, es posible percibir que el teatro generó una capacidad de acción colectiva dentro del pueblo que no había antes, lo que vamos a llamar de ética y estética de la amistad.

El Capítulo 5 describe la naturaleza y las características del teatro comunitario. El Capítulo 6 busca entender la formación y el entrenamiento de los intérpretes, la forma que tiene este género teatral de prosperar.

La segunda parte está dedicada a establecer una propuesta para cuestionar el sentido cultural del teatro comunitario a partir de sus elementos principales, la fiesta y la memoria. En el Capítulo 7 son presentadas la hipótesis, los objetivos y la metodología de la investigación. El Capítulo 8 busca entender teóricamente los elementos centrales del teatro comunitario en la Argentina: la fiesta y la memoria.

El Capítulo 9 poniendo énfasis en la base teórica analiza algunos beneficios del teatro comunitario a partir de la noción de desarrollo territorial. Por fin, la probación de

la hipótesis es organizada a partir de campos de conocimiento reconocidos, la antropología social, sociología, psicología y analiza filosofía.

## **PARTE I**

### **EL TEATRO COMUNITARIO EN LA ARGENTINA**

**1**

**1**

## **LOS CONTEXTOS HISTÓRICOS Y SOCIALES DEL TEATRO COMUNITARIO EN LA ARGENTINA**

El teatro comunitario en la Argentina es una experiencia viva y compleja. Su contexto histórico, social fue fértil para su surgimiento y desarrollo. La República Argentina es el segundo país en la América del Sur en lo que se refiere a la extensión territorial. Antes de los españoles, el territorio que corresponde a la República Argentina era ocupado por diferentes pueblos aborígenes divididos en tres grandes grupos culturales: los cazadores y colectores que ocupaban la Patagonia, la Pampa y el Chaco; los agricultores andinos habitantes del Noroeste, Cuyo y Sierras de Córdoba; y los agricultores de cultura Tupí-Guaraní de las llanuras de la Mesopotamia argentina, actualmente comprende las provincias de Misiones y Corrientes. De los rituales en tiempos prehispánicos poco quedó registrado y, por lo tanto poco es lo que se sabe, salvo sobre el ritual anual desarrollado en Sumamao, Provincia de Santiago del Estero, hoy desaparecido pero del que hay más datos.

Los pueblos originarios sufrieron la colonización a través de los españoles a partir del año 1500. El desarrollo humano y cultural en la colonia para los términos europeos resultaba lento. A través de los conquistadores y misioneros españoles el teatro

llegó y los autores más representados fueron Lope de Vega y Calderón de la Barca. Floreció también el teatro de catequesis, impulsado por los religiosos<sup>2</sup>.

Los siglos XV y XVI fueron tiempos de un radical pasaje desde una Edad Media, mística, dogmática y “oscura”, hacia una pretendida libertad, por la valoración del hombre y del cientificismo: el Renacimiento o la Modernidad. La cumbre de esta transición, en los siglos XVII y XVIII, fue contemporánea a la gradual declinación de un teatro accesible al pueblo porque era presentado en las calles y plazas, en favor de la valoración de una nueva forma de teatro generado por el advenimiento de la caja escénica a la italiana. Para Jean Duvignaud, este espacio “corresponde exactamente a la aparición y el triunfo de la burguesía y del sistema competitivo en economía, precisamente porque alrededor de la representación colectiva del lugar escénico se condensan los temas complejos de la existencia social” (1970:68). El ‘burgués’ aprende a pensar y a vivir a través de las figuras imaginarias presentadas en el escenario” (Ibid: 88).

En 1783, el virrey Juan José Vértiz autorizó el funcionamiento de la primera casa de comedias, conocida como Teatro de la Ranchería que funcionó en un galpón de techo de paja, habilitado hasta que se construyera uno definitivo, proyecto que nunca llegó a concretarse. En 1792 un incendio determinó el cierre del recinto (Castagnino 1977).

La República Argentina es fruto de la independencia de la colonia española cuyos marcos históricos principales son la Revolución de Mayo, en 1810 y la Declaración de Independencia, en el 9 de julio de 1816. Sobre el desarrollo teatral de ese período, en el 1º de mayo de 1804, se inauguró una nueva sala: el Coliseo Provisional. Tras la Revolución de Mayo, el repertorio español fue dejado de lado<sup>3</sup>, y se

---

<sup>2</sup> <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=1629>.

<sup>3</sup> A excepción de la obra *El Sí de las Niñas* de Leandro Fernández de Moratín: <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=1629>.

impuso el gusto francés. En el segundo aniversario de la Revolución, se estrenó allí *El 25 de Mayo* o *El Himno de la Libertad*, de Luis Ambrosio Morante, que era un actor y dramaturgo (Castagnino 1977). El énfasis revolucionario de la época lo marca el estreno en 1821 de *Túpac Amaru*, tragedia en verso de cinco actos, atribuida a Morante, convertido también en actor, apuntador y director, que daba cuenta de la insurrección indígena de 1780-1781 en el Alto Perú. (Castagnino 1977).

De acuerdo con Mariano Bosch, la producción verdaderamente nacional era donde los caracteres nacionales se presentaban independizados de la influencia extranjera, “el sainete, el entremés, la petipieza, donde hasta los bailes con que terminaban, estaban lanzando efluvios de patria argentina pura, los cielitos, los armonios, el pericón, el gato, la huella, y que, como en *El amor de la estanciera*, desborda alma argentina” (1969:18). Lo que era escrito por Ambrosio Morante, Santiago Wilde, Manuel Belgrano, Domingo Azcuénaga, entre otros era una imitación de lo que era el teatro español, francés o alemán de esa época (Ibid.). Después de la Batalla de Caseros, ocurrida en febrero de 1852 y de la caída de Rosas, las compañías europeas frecuentaron el país con un repertorio prolijo y cuidado que abarcaba diversas especies dramáticas y de la lírica, con poco espacio para los autores nacionales<sup>4</sup>.

En Europa, los textos dramáticos de Henrik Ibsen, Bernard Shaw y Máximo Gorki permitieron un teatro de fuerte contenido crítico hacia el orden político y social establecido. Esta dramaturgia era una ruptura hacia el exitoso y vulgar teatro comercial, que operaba según el objetivo de desviar la atención social de la conturbada convivencia entre los distintos sectores que empezaban distinguirse en clase y género a través de los procesos estratificados de producción, circulación y consumo de bienes materiales y

---

<sup>4</sup> Martín Coronado, autor de *La Piedra del Escándalo* y *Parientes Pobres*, sólo era representado por elencos españoles y Nicolás Granada, autor de *¡Al Campo!* y *Atahualpa*, hubo de traducir sus obras al italiano para montarlas en escena: <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=1629>

simbólicos. Sin embargo, el teatro como mercancía de consumo, vendido dentro de la caja cerrada prioritariamente para una clase dirigente, era una regla que continuaba imperturbable (Duvignaud 1970).

La dramaturgia argentina nació dentro del espacio cultural abierto por el circo criollo, influencia del circo introducido por compañías europeas y que gozaba de gran aceptación popular. La gran figura fundadora de la arena autóctona fue José “Pepe” Podestá, creador del payaso *Pepino el 88*, quien dirigió y desarrolló la puesta de la pantomima basada en la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez. Con los años, los Podestad, empezaron a destacarse a partir del Pepe 88 y de la pantomima Juan Moreira, salieron de la carpa del circo tornáronse actores en escenarios ciudadanos (Castagnino 1977: 181-2).

## **1.1 Inmigración**

Uno de los principales factores de cambio que dio lugar a la transición desde la Argentina tradicional a la moderna fue la inmigración. Sin ella no es posible comprender la Argentina contemporánea ni el desarrollo de su teatro. Hasta 1880, a través de las políticas de poblamiento, se intentó promover la agricultura, la ganadería y la red de transportes, para luego industrializar el país. Dentro de la heterogeneidad de la corriente inmigratoria, casi la mitad provenía de Italia, especialmente del sur, y una tercera parte de España. En 1880, anhelada por la elite política del momento, comenzó la europeización del país, bajo una política inmigratoria abierta en función de una supuesta necesidad de modificación del carácter nacional. Desde la teoría, pensadores y políticos como Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento habían diagnosticado que una inmigración de masas europeas en la cuál los inmigrantes deberían ser transformados en productores rurales de medio porte sería la única

posibilidad de una transformación sociocultural de la Argentina. Desde la práctica, se buscó principalmente mano de obra para una producción agrícola-ganadera masiva, pero pocos inmigrantes lograron ser propietarios rurales de medio porte.

Como consecuencia de este proceso inmigratorio, la estructura social argentina se volvió más compleja, a la vez que con el aumento de los sectores medios y populares, se produjeron cambios en la cultura y en la política, como el crecimiento de la urbanización y centralización de Buenos Aires. Si bien creció el número de industriales y comerciantes, la clase alta se cerró frente al inmigrante, reteniendo la riqueza y el prestigio basado en la antigüedad y los antepasados y el poder político-económico asociado a la propiedad de la tierra.

Con la inmigración el sainete español da origen al sainete criollo. A su modo, estos géneros fueron testigo de los conflictos urbanos que planteaba la nueva realidad circundante: conventillos, calles, cafés, cabarets se convirtieron en lugares dramáticos.

## **1.2 El siglo XX**

Entre 1902 y 1910, se operaron cambios en la estructura social, los que produjeron fuertes fisuras en el sistema político presagiando el turbulento siglo XX que evidenció las relaciones de polaridad en la sociedad argentina, como por ejemplo la ciudad y el campo, de semejante forma que en la geografía social de la ciudad de Buenos Aires se afirmó una frontera tácita y clara entre el norte elitista y el sur popular. Es una idea imprecisa y general, pero explica la ciudad simbólicamente dividida, como un reflejo de las relaciones entre una elite apegada a su mandato y un sector medio y popular que gradualmente fue educado y resultó activo políticamente.

En este siglo, mientras se había logrado un apogeo económico, la Argentina experimentó una sucesión de siete golpes militares con el precedente abierto con el

golpe liderado por el General Uriburu al gobierno del Presidente Irigoyen, en 1930, hasta el último ocurrido en 1976 vigente hasta 1983.

Los marcos teatrales de este siglo que parecen haber influenciado en el teatro comunitario son variados. En 1930, el *Teatro del Pueblo* fundado por Leónidas Barletta es la piedra fundamental del movimiento de teatro independiente, ubicado en las antípodas de lo comercial. La iniciativa tuvo su período más fructífero entre 1937 y 1943, con un repertorio universal que no descuidaba la producción de autores nacionales<sup>5</sup>. La década del 40 se caracterizó por la afirmación de los teatros alternativo, independiente y vocacional. Se agregó en este tiempo el afán de capacitación, estudio y formación por parte de actores, directores y dramaturgos<sup>6</sup>.

Con el avance del siglo XX en la Argentina, hubo un período de predominio del sainete y del grotesco pero no se realizaba una dirección en términos modernos. La función del director artístico consistía en la lectura de los textos. El actor cómico nacional, el “*capocómico*”, en cambio, organizaba la escena. A éste se lo denominaba el “actor sol” porque todo giraba alrededor de él. Los cuestionamientos sociales, éticos y estéticos de los años 60 produjeron una renovación en la escritura teatral y en la puesta en escena, principalmente en tres direcciones diferentes: el teatro de vanguardia y experimentación, a la luz de las búsquedas iniciadas en el Instituto Di Tella, con las producciones de Eduardo Pavlosky, y de Griselda Gambaro; el realismo social, representado por Ricardo Halac, Roberto Cossa y Germán Rozenmacher; y el nuevo grotesco, representado por *La Fiaca* de Ricardo Talesnik, *La Valija* de Julio Mauricio.

---

<sup>5</sup> <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=1629>

<sup>6</sup> Los nuevos elencos: Teatro Popular Fray Mocho, dirigido por Oscar Ferrigno, Nuevo Teatro, conducido por Alejandra Boero y Pedro Asquini, Los Independientes, fundado por Onofre Lovero; a los que se sumó la producción del Instituto de Arte Moderno (IAM), de la Organización Latinoamericana de Teatro (OLAT), del Teatro Telón y del Teatro Estudio, encontraron su réplica en el interior del país. <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=1629>

También en aquella época cobró auge el *café concert*, que incluía música, varieté y sketches diversos<sup>7</sup>.

Con la última dictadura militar, desde 1976 hasta 1983, muchos actores y gente del oficio se vieron obligados a emigrar, los empresarios sólo llevaron a escena comedias livianas y en los teatros oficiales se impusieron “listas negras” que influyeron en directores y productores. La resistencia se recluyó en pequeños teatros y fue el movimiento independiente el que oxigenó el ambiente: autores como Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Carlos Somigliana y Carlos Gorostiza, con el apoyo de otros dramaturgos y actores, crearon un ciclo teatral llamado *Teatro Abierto*, inaugurado el 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero. Desde la primera función la convocatoria desbordó las 300 localidades previstas en un horario insólito y a un precio exiguo. Entre los directores, Francisco Javier presentó el espectáculo *Chau Rubia*, de Victor Pronzato. Una semana después un comando de la dictadura incendió la sala y esto provocó una gran solidaridad artística y social. Casi veinte dueños de salas, incluidas las más comerciales, se ofrecieron para garantizar la continuidad del ciclo y más de cien pintores donaron sus obras para recuperar las pérdidas. *Teatro Abierto* continuó y cada función fue un acto antifascista cuya repercusión estimuló a otros artistas y así surgieron, a partir de 1982: *Danza Abierta*, *Poesía Abierta* y *Cine Abierto*<sup>8</sup>.

El retorno democrático en 1983 permitió el surgimiento de nuevas búsquedas. Por un lado, un teatro intelectual en busca de una interrelación entre las artes y crítica de la representación, lo que gradualmente fue llamado *performance* y teatro *pos dramático* (Sagaseta 2004). Paralelamente, un teatro trasgresor a partir de las experiencias del *Parakultural*, que incorporó otros lenguajes, en especial, la música y la danza

---

<sup>7</sup> <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=1629>

<sup>8</sup> <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=1629> y [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro\\_abierto/index.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm)

mezclados con tonos de humor corrosivo y crítico<sup>9</sup>. Por otro lado, un teatro callejero buscó ocupar los espacios públicos para celebrar la libertad y popularizar el arte teatral. El teatro callejero siguió dos caminos, el profesional, realizado por grupos profesionales que tenían enfoque en el desarrollo estético a partir de temas político-sociales, de los cuales Teatro de La Libertad, Grupo Teatral Dorrego, Agrupación Humorística La Tristeza y Grupo Teatral La Obra (Carreira, 2003) y el camino comunitario del teatro callejero hecho por vecinos, para los vecinos, como forma de democratización del arte y como posibilidad de transformación de barrios-dormitorios en lugares culturales. Tal consecuencia del teatro comunitario es revelada cuando tenemos conciencia de los *no lugares* que creamos y la importancia del teatro comunitario en crear *lugares culturales* en los barrios y comunidades (Augé 2005).

### 1.3 El Surgimiento del teatro comunitario

El primer soplo de vida del teatro comunitario argentino se dio a través del teatro callejero, principalmente porque la apertura democrática estimulaba una ocupación creativa y efervescente de los espacios públicos. La designación *callejera* fue la forma de identificación de una agrupación teatral de vecinos del barrio La Boca en Buenos Aires: *Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur*. Solamente años después, la característica de estar compuesto por vecinos, se volvió relevante al punto de ser considerada una nueva categoría teatral, rompiendo con el teatro callejero. A partir del vacío generado por el Estado con la ascensión del neoliberalismo, hacia fines de los años 80 y los años 90, la idea de lo *comunitario* fue un calificativo que explicó lo que estaba pasando con grupos como *Catalinas Sur* en Buenos Aires pero también con otros

---

<sup>9</sup> Son figuras de este movimiento La Organización Negra, antecedente del grupo De La Guarda, El Clú del Claun, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese y Las Gambas al Ajillo, por citar sólo algunos. El fin de siglo heredó estas propuestas y ofrece además un teatro basado en una mayor destreza física del actor, al que acompañan títeres y muñecos. El caso más emblemático es el de *El Periférico de Objetos*. <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=1629>

grupos en Latinoamérica, como *Nós do Morro* en Rio de Janeiro, y *Nuestra Gente* de Medellín.

La gradual conformación conceptual y práctica de este género teatral particular llamado *teatro comunitario* en la Argentina es revelada en la trayectoria del grupo Catalinas Sur. El grupo comienza sus actividades alrededor de la fiesta comunitaria en la plaza con el objetivo de utilizar el teatro para estimular a la colectividad barrial a restablecer los lazos sociales rotos por la dictadura. Un grupo de la asociación de padres y maestros de una escuela del barrio Catalinas Sur, en La Boca, Buenos Aires, aprovecha sus prácticas festivas y forma un grupo de teatro callejero para darles una nueva dimensión.

La característica estética estuvo definida bajo investigaciones prácticas sobre las referencias que sus participantes tenían y las referencias que componían el imaginario social de barrio. Apareció la fiesta, el tango, el sainete, el payaso del circo criollo, la payada, la murga, es decir, los orígenes del teatro genuinamente argentino, que a su vez fue y continúa siendo acción de interés popular.

El grupo de teatro callejero Los Calandracas ubicado en el barrio Barracas se articuló con Catalinas Sur y con su propio barrio y se organizó el segundo grupo de teatro comunitario, el Circuito Cultural Barracas. Con la formación de un segundo grupo con las características de Catalinas Sur, el teatro comunitario en la Argentina como movimiento empieza a gestarse.

Los dos primeros grupos, Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas, se colmaron de participantes, realidad que impulsó a estos mismos grupos a apoyar a las distintas comunidades interesadas para que pudiesen armar sus propios grupos. De ese modo podrían comunicarse entre sí, y también entre las comunidades. Fue surgiendo un movimiento que parece ser el resultado de una conjugación de diferentes circunstancias.

A la demanda social para participar cultural y políticamente en tiempo de crisis, se sumó un conocimiento crítico y, consecuentemente, una ruptura del teatro producido por estos grupos a partir de la fiesta de la memoria, con lo establecido dentro del panorama teatral argentino, es decir, el teatro oficial, el teatro comercial y el teatro alternativo.

La repercusión del teatro comunitario en la Argentina es impresionante, dentro y fuera del país. Catalinas Sur, es una referencia nacional e internacional. Sus espectáculos son realizados desde 1997 en *El Galpón de Catalinas*, un galpón industrial convertido en un espacio teatral con sala de teatro, talleres, espacios para ensayo y administración. Ellos llaman a este espacio su “plaza techada”. A pesar de ser un espacio muy particular, su estructura de funcionamiento es similar al de una sala teatral regular: cobran entradas a un buen precio y, además de albergar sus espectáculos, reciben espectáculos de grupos de otros lugares que se encuentran en gira por Buenos Aires. Una característica particular del grupo es que están dispuestos a ceder entradas a vecinos del barrio y a otras personas que no pueden pagarlas.

En sus más de 28 años de labor, Catalinas Sur ha contado con el auspicio de diversos organismos nacionales e internacionales y ha recibido diversos premios y menciones. Actualmente, el grupo y sus espectáculos son ofrecidos como atracción turística de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, a pesar de su éxito, no hacen espectáculos turísticos, por el contrario, continúan buscando establecer una comunicación directa con los propios vecinos del barrio, quienes continúan asistiendo y participando de la experiencia teatral.

En la actualidad existe una Red Nacional del Teatro Comunitario que cuenta con más de cuarenta grupos, involucrando la participación de más de dos mil vecinos en todo el país. Los grupos de teatro comunitario, en su mayoría, funcionan como organizaciones auto-gestionadas, independientes y sin fines de lucro. Salvo Catalinas

Sur y Circuito Cultural Barracas que cobran entradas por administrar sus salas teatrales, en general los grupos presentan sus obras en los espacios públicos y cuentan con la contribución espontánea del público. Los recursos obtenidos por Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas son invertidos en la creación de las obras y en el mantenimiento de las obras existentes y del espacio.

## CATALINAS SUR: LA ÉTICA Y LA ESTÉTICA DE LA FIESTA DE LA MEMORIA

Catalinas Sur es el grupo seminal y más importante del teatro comunitario en la Argentina. Su trayectoria representa la formación y la solidificación del género teatral comunitario en el país. Gradualmente se distingue del teatro callejero y demás géneros por cuestionar quién hace arte. Con este cuestionamiento, el grupo invita a los vecinos a no delegar en otros la necesaria producción cultural y a reunirse para una misión espectacular. Catalinas Sur superó la determinación callejera y asumió su premisa territorial, la de pertenecer a un territorio y querer transformarlo en una comunidad. Principalmente después de haber alquilado, y en seguida comprado, un espacio físico particular de trabajo, llamado *Galpón de Catalinas*, en la calle Benito Perez Galdós 93, en La Boca.

Las obras *Venimos de Muy Lejos* estrenada en 1990 y *El Fulgor Argentino* estrenada en 1998, compusieron los baluartes del teatro comunitario en la Argentina. Por un lado, se tornaron un patrimonio histórico y cultural que representa y significa La Boca para sus propios vecinos y para el mundo. Por otro, constituyen la referencia práctica del *modelo* ético y estético del teatro comunitario, que imprimió una ruptura dentro del campo artístico argentino y estableció el nuevo género teatral.

En ambos espectáculos tenemos el éxito de una nueva ética, entendida desde sus miembros como una realización utópica: un grupo de vecinos manejando su propio teatro a través de la amistad. Es una creación artística basada en una ética particular, distinta de la ética de las relaciones estrictamente laborales o comerciales. Una ética fundamentada en la relación social comunitaria inclusiva a todos los interesados en colaborar, de modo autogestionado, bajo un pago simbólico: el placer de actuar cultural y políticamente en la esfera social que más les agrada y les da seguridad que son sus familiares y amigos.

Los espectáculos conforman principios estéticos idiosincrático, basado en la solución del problema de trabajar con muchos y diversos miembros: una dramaturgia musical que valoriza los personajes compuestos en coro en relación a personajes prototípicos; una dramaturgia visual que interpreta las referencias culturales locales, el tango, el circo, la murga, el candombe, la payada, los filetes, el teatro de revista, para dar vida a los personajes prototípicos de la comunidad. Estos principios son empleados para componer los espectáculos musicales híbridos, incluyen el teatro de actores, de títeres, murga, circo.



**1- La parte conmemorativa de la fiesta de la memoria**

Tres espectáculos del grupo posibilitan comprender los componentes y los efectos de su acción teatral. En *Venimos de Muy Lejos* es caracterizado de un modo impactante el barrio del que el grupo surge y es parte, La Boca del Riachuelo. *El Fulgor Argentino* está construido bajo la ética y la estética de la fiesta de la memoria, uno de los paradigmas centrales de este teatro y de esta tesis. *El Vengador del Riachuelo* presenta aspectos de la formación, producción y de la complejidad de este tipo de teatro.

### **2.1 *Venimos de Muy Lejos***

El espectáculo *Venimos de Muy Lejos*, dirección general de Adhemar Bianchi se estrenó en 1990 en la Plaza Islas Malvinas, barrio La Boca. Durante estos más de veinte años se lo ha representado regularmente y se ha tornado un patrimonio de la ciudad de Buenos Aires. Es un ejemplo emblemático para entender la estrecha relación del grupo con su espacio territorial, el barrio de La Boca.

La obra retrata la formación y transformación de un conventillo en La Boca, a partir de la llegada de inmigrantes europeos. El proceso de producción empezó en 1988 y llevó cerca de dos años. El grupo realizó una investigación sobre las historias del barrio y sus personajes, que pudiesen retratar el periodo de principios del siglo XX. Para ello, los integrantes establecieron contacto con testimonios de historias vividas por sus propios ancestros. El grupo formó un taller de dramaturgia que fue dando un tratamiento teatral al material recopilado. A partir de ese material, el director y los actores dieron forma a las sucesivas versiones del espectáculo (Programa de mano del espectáculo, Catalinas Sur, 2006).



**2- Los títeres están mezclados en la obra creando sorpresa y humor**

La obra fue construida para ambientes teatrales no convencionales, una plaza, un galpón, una calle. Antes de la acción teatral, al público se le presenta escenográficamente un conventillo de La Boca. Es lo que nos hace creer lo que está dibujado en negro sobre un telón blanco desgastado y sucio por el tiempo, armado sobre una estructura de andamios, creado bajo la dirección del maestro en artes visuales del grupo, Osmar Gasparini.

Al comienzo del espectáculo estamos esperando que la acción comience desde el escenario, pero *La Argentina* aparece declamando un discurso de bienvenida a los inmigrantes desde las espaldas del público, obligando a este a darse vuelta para ver la acción. Al final de este discurso, al volvernos al escenario, estamos delante un enorme navío en frente al conventillo. Se escucha una canción. Gradualmente este navío se abre y estos inmigrantes aparecen ante el público. Cantan que llegan de muy lejos, de *l'Europa*, del hambre y de la guerra y que vinieron a la Argentina con mucho sacrificio, pero trajeron la alegría y la esperanza y quieren traajar. La canción es una parodia de la tradicional música italiana *Che tu sei Piccolina*.



### 3- El coro funciona cómo fuerza espectacular

Con la llegada de un gran navío con inmigrantes, el espectáculo indica la proximidad de La Boca con el puerto y revela por qué el barrio es conocido como siendo habitado por inmigrantes. Era lo más conveniente para los que llegaban al puerto desde diversos países de Europa.

Los cuadros siguientes presentan a los inmigrantes en gradual adaptación a la vida del conventillo en La Boca. En este lugar especial presenciamos una versión de la fundación de la República Popular de La Boca que ironiza la aparición del General Roca y sus soldados. El carnaval inunda de alegría el conventillo que festeja con su murga. El cura de la iglesia católica interviene en los conflictos del conventillo y llama a los creyentes para una procesión. Los anarquistas lideran la huelga general, ante las pésimas condiciones de vida en los conventillos del barrio. Al final, logran algunos arreglos en sus instalaciones. Por fin, los inmigrantes logran desarrollar sus vidas en diferentes caminos. Tenemos, entonces, en ese final, una transición en la cuál se nos presenta el conventillo en los días actuales, demostrando que los problemas persisten a partir de las nuevas disposiciones.



**4- La Fundación de la Republica Popular de La Boca**

*Venimos de Muy Lejos* es un musical en un sentido paradigmático para el teatro comunitario en la Argentina. La música y las canciones componen la metodología poética por la cual la obra fue organizada. Las canciones son parodias de canciones tradicionales, facilitando la conexión con el público, que recibe el programa de mano con las letras y puede cantarlas junto con el grupo.

Para la creación del espectáculo, el grupo miró su barrio, no a partir de nociones ideales, sino a través de la dureza y las contradicciones de la vida de estos inmigrantes, la alegría de la fiesta, las injusticias, violencias y cambios que hacen parte de la historia y de la cultura local. En el espectáculo fueron elaborados diversos componentes sociales de la cultura argentina, los pueblos originarios y la desastrosa relación con el ejército del General Roca, los italianos, los gallegos, los criollos, ejemplos de las relaciones, temas y problemas que estuvieron presentes en el desarrollo del barrio.

El proceso de construcción del teatro comunitario es revelado a partir de la experiencia de los individuos que componen estos grupos, como en el caso de Jorge<sup>10</sup>. Miembro de Catalinas Sur desde el año 1996, Jorge es hijo de una argentina y de un

---

<sup>10</sup> Entrevista con Jorge en el Restaurante Lezama, Plaza Lezama, Buenos Aires, en un sábado de fines de octubre de 2010.

inmigrante polonés judío, militante de izquierda en Polonia, que escapó de ese país después de estar en la cárcel por motivos políticos. Su padre llegó a la Argentina en 1936, sin documentación, como un apátrida. Encontró a la gente en llanto; era una nación en luto, así que preguntó: ¿quién murió?; pensaba que era el presidente, o alguna eminente autoridad, y le contestaran: “un cantante, Gardel”. Fue difícil para él entender lo que pasaba, porque huía del hambre, de la guerra en Europa, y en la Argentina la gente estaba llorando por un cantante. Su primera evaluación del país: “que mundo de locos, si ellos lloran de esa manera por un cantante, este país debe ser una joda!”

Jorge describe las razones por las cuáles es un miembro de Catalinas Sur y en qué medida el teatro comunitario está marcado en la trayectoria de su vida. Cuenta que siempre estuvo ligado a la noción de grupo y de colectividad. Sus primeros recuerdos de infancia son las salidas de su familia para una colonia de vacaciones, de un fin de semana, de los 5 hacia los 15 años. En la adolescencia estudió en un colegio judío y participó de grupos progresistas. En este contexto fue formada toda esa fascinación por lo grupal en un marco de construcción de un proyecto utópico, de una sociedad igualitaria.

Su aproximación al teatro era improbable, pero su actuación social y militante estaba enraizada en su personalidad. Algo le hacía sentirse diferente de todos sus compañeros de infancia. Tenía la impresión de que la revolución estaba siendo producida en su casa. Jorge participó en la militancia desde fines de los años 50, hasta el año de 1977 cuando salió en exilio. Cuando volvió a la Argentina, en 1981, se dedicó a empezar y hacer progresar una empresa familiar de cotillones, con su esposa en ese momento, olvidado de todo lo que había hecho anteriormente. Hasta que, en el año de 1996, ese negocio familiar al que se dedicaba pierde el valor, el matrimonio también se termina y de la mañana a la noche las cosas resultan diferentes en su vida.

Jorge estaba viviendo en la casa de un amigo, que también había sido exilado. Este amigo había llegado de España y se había incorporado al grupo Catalinas Sur. Invitado por su amigo, Jorge fue a mirar el trabajo del grupo y lo invitaran a juntarse. Sin embargo, el teatro no era su opción, porque estaba más interesado en pintura, guión y realización de cine. Nunca se imaginó actor. Le costaba pensarse poniendo el cuerpo en acción. Pero se animó justamente por esto, por la dificultad y el desafío. Su mayor desafío era salir a escena.

Después de dos meses dentro del grupo, le tocó prepararse para estrenar en *Venimos de Muy Lejos* como Salvatore, un inmigrante, dueño del conventillo. Es un personaje central en la historia, y Jorge estaba por demás nervioso. En ese momento, la obra ya estaba pulida, y sin fisura. Normalmente, los neófitos trabajan cerca de un año para estrenar, primero papeles de menor importancia y gradualmente van accediendo a algunos otros de más importancia. Empezar a los pocos meses de su ingreso interpretando a Salvatore era demasiada responsabilidad. Llegó a decir que no lo haría, que no podía hacerlo a tan pocos días de su estreno. Para Jorge, el director del grupo, Adhemar Bianchi, es un perfeccionista: lo ayudó a pulir diferentes aspectos del personaje que iba creando en esos días finales antes del estreno.

Salvatore es dibujado en escena por Jorge con maestría. Para él, Salvatore es su padre, lo hace como si lo fuera. Jorge considera que tiene un diálogo con su padre en el teatro hace doce o trece años, porque en el *Fulgor Argentino* y en *Venimos de Muy Lejos* el traje que usa como figurín era de su padre. Es un traje de los años 50, la camisa, la corbata, los zapatos. Todos los fines de semanas, al ponerse la ropa de su padre, Jorge tiene oportunidad de conectarse con su historia. En *Venimos de Muy Lejos*, en la escena de apertura, del navío, Jorge se acuerda de su padre, que vivió esa aventura de migrar a la Argentina.

Junto con el desafío está el placer múltiple de presentar la obra, recibir la energía del público, participar de una acción artística, cultural y política importante y disfrutar de la amistad nacida dentro del grupo. Para Jorge y otros compañeros del grupo, esa amistad es una motivación para la participación, porque se forman lazos tan fuertes como los de una familia. Es común que en un grupo tan grande y diverso haya diferentes grupos de trabajo y de amistad que se superponen.

En el camarín, durante la preparación para la función, es posible sentir la dimensión del placer de la amistad en el teatro comunitario. El teatro es un espacio democrático, un ambiente de comunión y de reunión. Porque están entre amigos, juegan y bromean mientras se preparan para la función. Existe un clima de complicidad y de amistad que torna la función teatral no un trabajo, sino un placer, una fiesta. Después de la función, se juntan en algún lugar para comer y charlar. A veces, una reunión se torna una fiesta.

Para Jorge, a partir de Catalinas Sur, el teatro comunitario es una experiencia de la clase media argentina sensible, transformadora, que encontró la posibilidad de canalizar sus ideas, pensamientos, neurosis, narcisismos, sus ganas de encontrarse con los otros, que tuvo la suerte de encontrarse con un líder, Adhemar Bianchi. Más allá de las calidades que puede tener como director, Jorge dice que siempre lo imagina como un director de teatro de masas: “Es un director impresionante, es un manipulador, es un tipo que saca el conejo conejo de la manga para conducir a cien personas, para hacerlas avanzar.”

## ***2.2 El Fulgor Argentino***

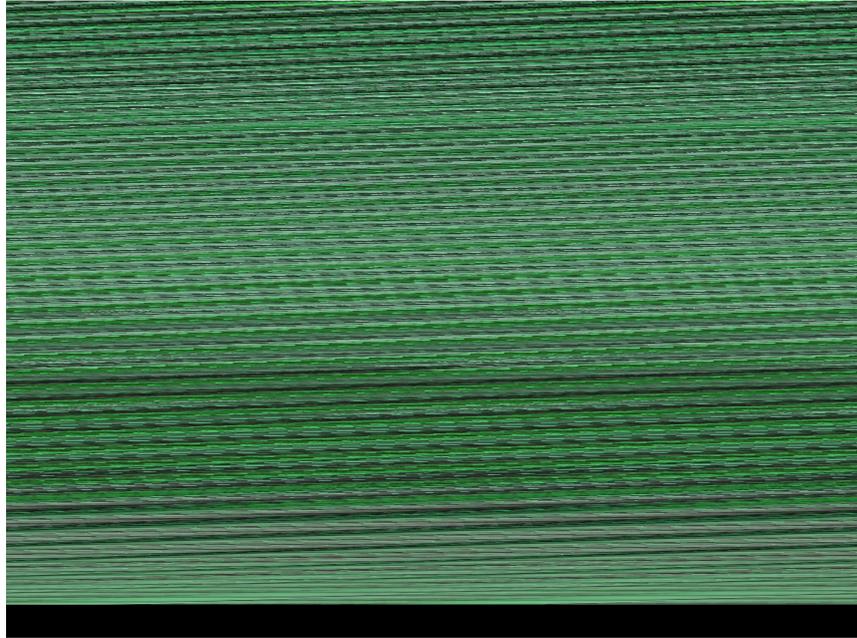
Si *Venimos de Muy Lejos* es un espectáculo emblemático porque caracteriza una nueva significación artística sobre la formación histórica y cultural del barrio La Boca,

el espectáculo *Club Social y Deportivo El Fulgor Argentino*, estrenado en 1998, es emblemático por dar una versión comunitaria de la Argentina desde 1930 hasta 2030.

Parte del evento teatral, la conmemoración popular es armada con comida y bebida, para preparar, integrar y recibir el público. La obra es una secuencia de cuadros espectaculares, los cuáles interpretan importantes momentos de la historia argentina. En clima de fiesta, el espectáculo empieza por retratar las categorías y relaciones sociales en 1930. El golpe militar contra el presidente Yrigoyen, inaugura la llamada *década infame* y abre camino a las sucesivas intervenciones que asaltaron e interrumpieron los períodos democráticos, hasta su retorno final en 1983. Este período histórico de la década de 30 es recurrente en la obra de Catalinas, como vimos en el espectáculo *Venimos de Muy Lejos* y veremos más adelante en *El Vengador del Riachuelo*.

Ejemplo emblemático de la fiesta de la memoria, la obra retrata la experiencia histórica y cultural de un club barrial en La Boca en estos cien años. A su vez, las experiencias del Club traducen los acontecimientos en la Argentina. La historia del club se prolonga hasta el 2030.

Como es común en la poética del teatro comunitario, la música tiene una función estructural, soluciona tres problemas a la vez: la dramaturgia, siendo cada escena compuesta en su centro por una música. Las escenas, de ese modo, son cuadros cantados en coro, teatralizando la acción y distanciándola del realismo.



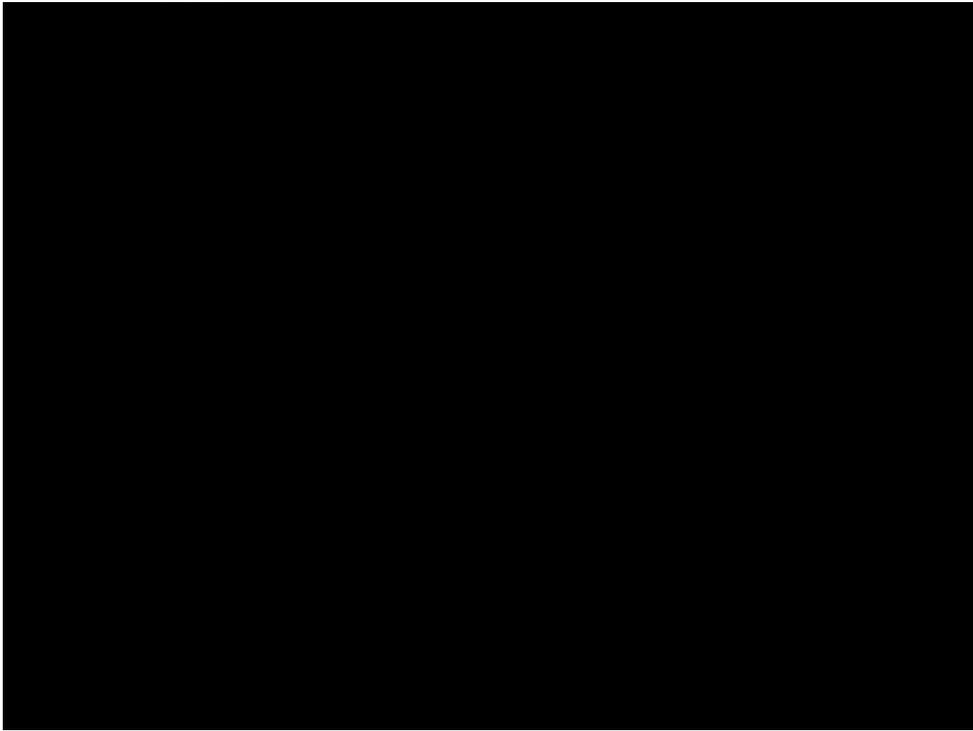
### **5- Los personajes se presentan cantando**

Los coros componen personajes colectivos prototípicos que juegan entre si en el drama: la murga, los desempleados, los bancarios, los jóvenes, los peronistas, los militares azules, los militares colorados, etc. Las escenas mezclan algunos diálogos entre algunos personajes individuales que se relacionan con personajes colectivos. Las músicas son parodias de músicas conocidas, de modo que se conectan y provocan el público.

Es carnaval de 1930 en La Boca. De un lado del club, se presentan importantes figuras de la sociedad barrial, del otro, la Comisión de Damas plantea su misión de preservar la moral y lograr que el carnaval en el Club tenga un ambiente familiar. Abajo, en el piso la murga del carnaval de 1930 interrumpe la canción de prohibiciones de la Comisión de Damas en su fiesta de la alegría y de la crítica.

Vemos lo que precede la década infame, la vida está dura y los ricos quieren sacar a Yrigoyen, pero muchos del barrio lo van apoyar. Distintos personajes de la sociedad acaban de presentarse con pompa y gloria. Para componer la situación de la década de treinta, llegan en masa los desocupados. Vienen cantando el hambre y el frío porque están sin trabajo. Llegan los huelguistas luchando contra los despidos y los

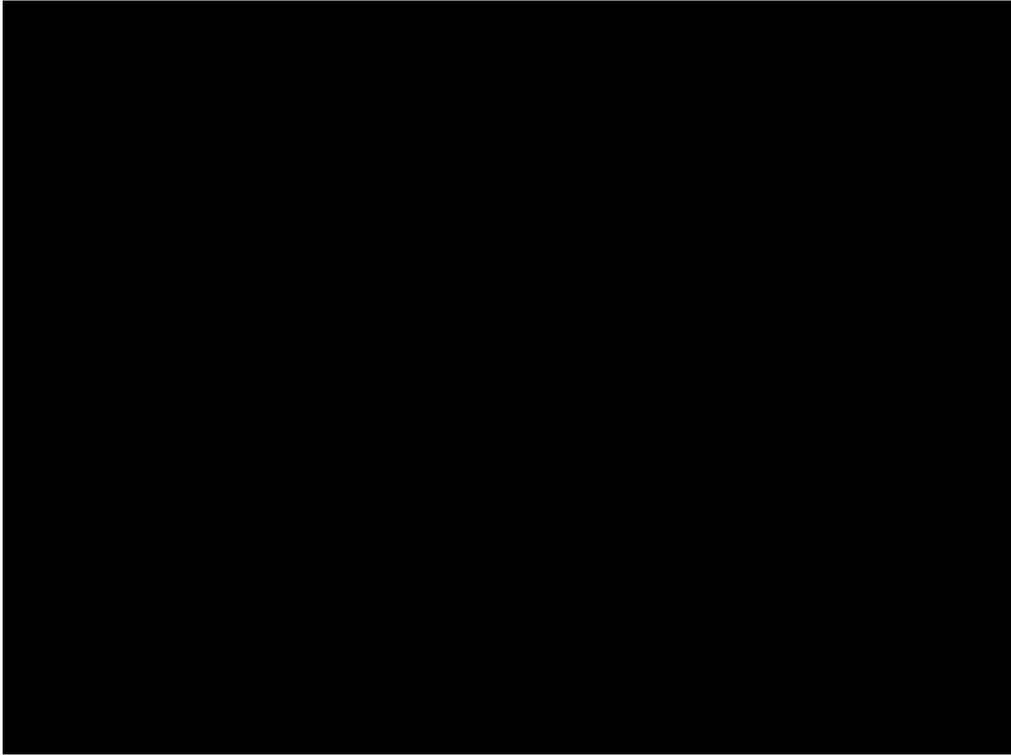
traidores en favor de una huelga general, en coro ellos dialogan en un emocionante juego de voces.



#### **6- La murga en el carnaval del 1930 en La Boca**

Pasan a otra época: el General Juan Domingo Perón está casado con la carismática Eva Perón. Está en la presidencia: hay movilización popular. Las transformaciones culturales son retratadas con la lente de la fiesta del club barrial de La Boca. Aparece la derrota de Perón, frente a un golpe militar y tenemos una segunda interrupción del baile.

El enfrentamiento entre las facciones militares azules y colorados es retratado de modo irónico y plástico, con recursos de escenografía y muñecos impresionantes. Perón, en el exilio desde 1955, vuelve a la Argentina en 1972 y es electo presidente en 1973. Su fallecimiento en 1974 determina la ascensión de su esposa, María Estela Martínez de Perón, derrotada por el golpe militar de 1976. Comienza el periodo más sangriento y oscuro de la historia argentina. Hijos en Europa leen cartas de sus padres en la Argentina que les piden que no vuelvan porque temen por sus vidas.



#### **7- Los títeres muestran la alta tecnología empleada en la obra**

Llega la esperada democracia, en la pos dictadura mostró la política neoliberal del Estado mínimo y del libre comercio, primero con Alfonsín y después con Menem. La crisis de 2001. La Era Kichner, Néstor y Cristina. La visión del presente y del futuro es crítica como explicita la canción final, con todos vestidos con desechos.

A través de la fiesta en el Club barrial, el grupo mira el pasado con alegría y capacidad de transformación y mira el futuro con cuidado y esperanza. El ambiente es social y ritual y sus referencias y cuestiones son actuales. El Club barrial es un espacio comunitario tradicional en la Argentina, en el cual es posible ver condensadas las categorías sociales y sus relaciones conflictivas.

La fiesta es el tema y la forma del espectáculo. Como tema, la fiesta es la metáfora por la cual es posible mirar la historia y pronosticar el futuro. A partir de la lógica de la fiesta, el país estaba listo a la celebración durante los periodos democráticos, y no se podía celebrar en los momentos oscuros de las dictaduras.

Como forma, la fiesta es el medio por el cual el espectáculo se arma. Desde antes de empezar, cuando los espectadores llegan y conmemoran con parrilla, tartas, cerveza y vino, como un tipo de preparación para la obra, la fiesta de la historia argentina. Sus buenos y malos momentos son experimentados en este lugar especial: el Club barrial.

La poética de la fiesta de la memoria es coherente a la ruptura con la poética aristotélica. De modo que tenemos una construcción espectacular episódica, temática, crítica a cuestiones políticas, sociales y económicas, articulando historias sin preocuparse con una linealidad psicológica. Sin embargo, parece que son referencias incorporadas en sus prácticas, el grupo las utiliza con libertad y espíritu crítico.

### ***2.3 El Vengador del Riachuelo***

*El Vengador del Riachuelo* es un espectáculo de títeres realizado a partir de una dramaturgia escrita para un radio teatro por miembros antiguos, cuando el grupo coordinó una radio comunitaria. Fue adaptada para títeres porque, por un lado, el grupo dejó de comandar la programación de la radio comunitaria local, y por otro, el trabajo de composición textual resultaba interesante para que no fuera olvidado. Los directores de esta obra, la pareja Alfredo Iriarte y Gabriela Gustavino, tomaron en las manos la dramaturgia para radio *El Vengador del Riachuelo* con el objetivo de darle vida en un proyecto de títeres para adultos. Gabriela Gustavino integra Catalinas Sur hace más de veinte años y es parte del equipo administrativo del grupo, manejando la parte que corresponde a fomento, proyectos, gerencia de recursos, etc. Alfredo Iriarte está en el grupo hace más de veinte años. Alfredo y Gabriela se conocieron en el grupo, se casaron, tuvieron dos hijos y la familia vive su vida en una relación de proximidad al teatro. Oficialmente para recibir un sueldo del Estado, Alfredo figura en el grupo como

animador cultural. Sin embargo, aclara que esa es apenas una designación formal y no representa todo lo que hace en el grupo. Además de la dirección de *El Vengador*, de dictar taller de actuación y de máscaras y de actuar en las obras *Venimos* y *Fulgor*, Alfredo hace los arreglos de los objetos de escena, títeres, etc.

Alfredo Iriarte dice:

“El teatro es nuestra propia comunidad, contamos nuestras propias historias y las armamos teatralmente con nuestros vecinos y amigos. Es un modo de compartir la vida. (...) Porque acá conocí a mi señora, están mis hijos. Ahora se habla de arte y transformación social, no tanto una transformación del afuera, más una transformación desde adentro. Es esto que vienen a ver en el *Galpón de Catalinas*, las funciones están llenas y se hace aquí dentro como si fuera en la plaza, la gente se encuentra dentro del espectáculo, y lo que más me engancha es que cualquiera que lo ve percibe que también podría estar adentro.”<sup>11</sup>

Alfredo comenta con una admiración expuesta a través de una risa los orígenes del grupo y comenta que el teatro que hacían era diferente. La falta de técnica era compensada por el coraje y la motivación. Habló de la adaptación del grupo de la obra de Shakespeare *Sueños de una noche de verano* en el espectáculo *Pesadillas de una noche en el conventillo*, estrenado en 1986 en la plaza Isla Malvinas. El grupo, tres años después de su surgimiento y trabajando bajo la premisa callejera, enfatizaba construir los personajes prototípicos del barrio, dentro de sus referencias culturales.

---

<sup>11</sup> Entrevista grabada en video con Alfredo Iriarte disponible en el sitio <http://www.youtube.com/watch?v=Pk-WHRY5j7Q&feature=related>

El espectáculo cuenta la historia de Abelardo, que llega a Buenos Aires desde Uruguay para solucionar el misterio del asesinato de su padre, el famoso cantor de tango, Zorzal. Esto pasa en 1930, justamente a partir del golpe militar dirigido por el General Uriburu sobre el Presidente Yrigoyen.

El espectáculo empieza con un programa de radio sobre la historia de Zorzal. Con actores, el programa de radio presenta personajes que aparentemente conocieron a Zorzal. Testigos sobre su carisma, su voz y su sentido de comunidad son presentados al público. Hasta el momento en que llega Abelardo, se presenta como su hijo y quiere contar la verdadera historia de su padre, el Zorzal. En este momento, la gran radio escenográfica se abre, dando espacio para que surjan los títeres. Las voces están grabadas y los titiriteros tienen que interpretar los títeres de acuerdo con la poesía del texto.



#### **8- El proceso de realización: la dimensión visual es cuidada en sus detalles**

La historia del *Vengador del Riachuelo* es política, familiar y romántica. Existe una intención de retratar el territorio del grupo, el sur de la ciudad, La Boca y Barracas. Es 1930, Abelardo llega en La Boca, tiene no más que 25 años. Adentra un conventillo

en la calle Olavarría 480, busca Francisco que parece que tiene informaciones sobre su padre. Los barrios de La Boca y Barracas son presentados al público a través de maquetas que están dispuestas en el piso, en frente a la radio. Al fondo, lo que era una radio, se abre al público y aparece la peluquería de Casimiro, que recibe sus clientes avisando que ellos van a tener que esperar porque un ilustre cliente, morador del barrio, Don Alberto Mórtola vino del comité local y trae consigo noticias políticas.



**9- La poesía de los títeres**

La adaptación de una obra para un radio-teatro en un espectáculo de títeres resulta el gran desafío, la acción se pasa en diferentes lugares. Existe una variedad de espacios y ambientes y más de cincuenta títeres. El tono cinematográfico del texto es coherente con la estética buscada a través de una investigación iconográfica sobre los años 30. El espectáculo utiliza el recurso de aproximación y distanciamiento, muy similar al *zoon in* y *zoon out* del cine, a partir del cambio de tamaño de los títeres y objetos. Con eso, pueden jugar con distancia, espacio y perspectiva. Algunos de los personajes principales tienen dos o tres versiones de tamaño y modos de operación: hilo, vara y gigante. A través de esa obra es perceptible que la dimensión visual es importante para Catalinas Sur. El grupo muestra que está integrado a la cultura visual porque tiene

conocimientos de cómo jugar con los espacios, los volúmenes, las distancias, los objetos escenográficos, los dibujos y los títeres.

**EL VENGADOR DEL RIACHUELO**  
espectáculo de títeres para adultos  
Domingos 20.00 hs

**EL GALPON DE CATALINAS**  
Av. Benito Pérez Galdós 93 - La Boca  
Boletería 4300-5707 de 16.00 a 20.00 Hs.  
[www.catalinasur.com.ar](http://www.catalinasur.com.ar)

Dirección: Alfredo Iriarte  
Gabriela Guastavino

facebook  
el vengador del riachuelo

Fotos: Mansol Portela

10- La divulgación de la función del *Vengador del Riachuelo*

## **LOS POMPAPETRYASOS: UNA VISITA GUIADA EN LA DRAMATURGIA TERRITORIAL**

El grupo Pompapetryasos fue creado en 2002, año de mayor expansión del movimiento de teatro comunitario en la Argentina. Entre los grupos de teatro creados en el año 2002, se agregó a la motivación artística y social, una motivación política, en este caso, para participar y opinar de forma teatral sobre los destinos trágicos que Argentina experimentaba, una crisis económica en la cual 57 % de la población se encontró en situación de pobreza y el índice de desempleo llegó a los 25%.

Marcela Bidegaín, en su libro *Teatro Comunitario: Resistencia y Transformación Social* (2007) divide el desarrollo del teatro comunitario en tres momentos principales: primero, el surgimiento del grupo seminal de este género, Catalinas Sur, en 1983; segundo, el surgimiento del segundo grupo de teatro comunitario, el Circuito Cultural Barracas, en 1996; tercero, la expansión del teatro comunitario ante la crisis política y económica enfrentada por el país, con la creación de decenas de grupos alrededor del país, en 2002.

El raro nombre del grupo, *Los Pompapetryasos*, es una abreviación de los payasos del barrio Pompeya y Parque Patricios porque en el momento de fundación el grupo representaba estos barrios. En la actualidad cada barrio tiene su grupo y los Pompapetryasos representan Parque Patricios. El proceso de formación de los Pompapetryasos fue similar a muchos otros grupos de teatro comunitario en distintos barrios de Buenos Aires y de la nación argentina en este periodo. Fueron formándose de modo gradual y con la colaboración e influencia de los grupos existentes. Los Pompapetryasos, como muchos otros grupos formados en este período, fueron motivados a ocupar los espacios públicos y a tomar en las manos los destinos de la nación, que experimentaba el desastre económico y político.

La población de la Argentina quería estar activa, participar, dar su opinión, su crítica y el lenguaje artístico se tornó una opción. Esa preocupación en posibilitar la participación popular en las ideas y opiniones en el espacio público de la comunidad es una misión para los Pompapetryasos. El grupo fue conquistando su espacio como una fuerza artística y política en el territorio del barrio, a partir de la articulación de una voz colectiva y espectacular. El teatro comunitario establece una acción y una relación colectiva sobre los acontecimientos más importantes. Este proceso de participación popular genera una movilización que indica que los ciudadanos están demandando más participación política. Para Los Pompapetryasos, el barrio es el elemento de central importancia porque es sobre el barrio que el grupo construye sus obras. Los miembros del grupo están constantemente buscando estrategias, intentando llegar más cerca de los vecinos y del espacio público, como es posible percibir en el espectáculo *Visita Guiada*.

### 3.1 El espectáculo *Visita Guiada*

La segunda obra del grupo, *Visita Guiada* es un espectáculo musical itinerante que funciona a partir de la idea de una visita guiada en el parque del barrio. Las situaciones dramáticas articulan imagen, acción, música en un espectáculo crítico e irónico. El espectáculo no explora un drama lineal de encadenamiento aristotélico, sino la acción de una visita guiada que acontece en un espacio público.

Su acción se desarrolla en algunos puntos de la plaza, cada espacio es rescrito y se construye ciertos elementos de la historia, de la cultura del barrio. La temática es el deterioro físico y la inseguridad de sus espacios públicos<sup>12</sup>. En su primera versión, el espectáculo era presentado en el *Parque Patricios*, pero con las obras de la línea H del Subterráneo en este lugar, el grupo se mudó para la *Plaza Ameghino*. Como la obra es articulada con el espacio público, un cambio de lugar demandó un cambio estructural para este nuevo lugar.

La *Plaza Florentino Ameghino* es, en la actualidad, lugar de ensayo y presentación del grupo en el barrio Parque Patricios, pero también utilizan un club para los ensayos y fiestas, si está lloviendo o está haciendo demasiado frío. Con el teatro, la plaza se torna un espacio público y un lugar simbólico. Está ubicada en frente a la antigua Cárcel de Caseros, una construcción imponente que data de la segunda mitad del siglo XIX, funcionó primeramente como orfanato y después fue transformada en una cárcel en la dictadura militar de los años 60. La *Plaza* toma dos manzanas, cerca de 46,500 metros cuadrados. Es ampliamente gramada y arbolada, con una liviana ondulación y un monumento en el centro celebrando los trabajadores que ayudaran a cuidar de las víctimas de la fiebre amarilla.

---

<sup>12</sup> Cuatro años después del estreno de *Visita Guiada* un reportaje del Clarín 07-02-2008, termina con la siguiente conclusión: “Como contraste, aún conservan el esplendor de las reformas, la plaza Almagro, en Bulnes y Perón; las plazas Noruega y Castelli, en Belgrano; y el Parque Ameghino, en Parque Patricios. Por su parte, los vecinos esperan que las plazas dejen de dividirse, como las películas, en clase A y clase B y que todas vuelvan a ser un lugar para disfrutar”. Para más datos del tema ver: <http://www.clarin.com/diario/2008/02/07/laciudad/h-03801.htm>

Algunas horas antes del comienzo del espectáculo, los miembros del grupo ya están preparando el evento teatral festivo. Arman carpas y tiendas, exponen fotos, venden comidas y bebidas, y se preparan para la función, poniendo figurines, maquillaje, objetos y escenografía, a la vista de todos. Algunos van saludando y charlando con los integrantes en preparación.

La función empieza antes del espectáculo propiamente dicho, cuando los actores se reúnen para realizar un calentamiento vocal y corporal, que, a pesar de ser realizado en un lado de la plaza, a cierta distancia del público, es perceptible por este y por todos los que pasan por el local. En formación especial y, al sonido de la guitarra y coordinación del director musical Esteban Ibarrea, el grupo se mueve y canta. Va realizando el calentamiento y gradualmente se acerca del público. Cuando están en el punto exacto para empezar la función comienzan con una canción de bienvenida al público.

En Parque Patricios no hay teatros  
Pero los vecinos no nos quedamos atrás,  
Mientras salga el sol sobre este barrio  
Nuestra función debe comenzar.

No tenemos luces ni escenarios  
Menos hay telón tampoco hay que pagar,  
Nuestra mejor paga es su aplauso  
Y que quiera usted participar.

(Estribillo)  
Abran bien los ojos  
Atentos los sentidos  
El teatro ha venido  
Y es de todos por igual.  
Rompan las caretas  
Y que broten las sonrisas  
Acomódense de prisa  
La función va a comenzar.

Nuestro telón es imaginario  
Nuestras luces vienen todas desde el sol,  
Los colores de nuestro escenario  
La naturaleza los pinto.

No tendremos luces ni escenario  
Pero les mostramos nuestro corazón,  
Es sencillo como es este barrio  
Y es alegre como esta canción.

(Estribillo)

Esta tarde vamos a mostrarles  
Para que usted vea lo que no siempre se ve,  
Cosas que encontramos en el parque  
Cosas que inventamos para usted.

Esta plaza es más que un escenario  
Es nuestro poema fiel de inspiración,  
Esta historia que hoy representamos  
Esta plaza nos la confesó.

(Estribillo)



**11- Interacción con el público es una parte importante del juego**

Al final de la canción, una policial-payaso se destaca del público y lo convoca para la presentación con un pensamiento positivo, mientras los demás integrantes se juntan al público. Pide a todos para repitan: “Mi vecino no me va a robar!” Ironía relacionada a la situación de inseguridad generada por el gradual empobrecimiento de la población y la énfasis de los noticieros sensacionalistas sobre los delitos.



**12- El espacio teatral construido a partir de la acción de los actores en la plaza**

En seguida, una pareja bien vestida se presenta al público como los guías de la visita a la Plaza Ameghino. Llegan disculpándose por la demora, con un desacierto típico de los payasos. Introducen solemnemente la importancia de la plaza como símbolo del proceso de transformación del barrio, desde un lugar rural a un lugar metropolitano. Se refieren a la creación de la plaza, en lugar del Cementerio del Sur, que funcionó en el local de 1867 a 1872, famoso por recibir más de quince mil víctimas de la epidemia de fiebre amarilla y una de las referencias de la transición de lo rural hacia lo urbano.

No obstante, el guía parece no estar muy seguro de las informaciones y la profesora de la comunidad, que trajo sus alumnos para participar de la visita, sale a la escena, interrumpiendo el guía con la información verdadera. Llama a sus alumnos que sin entusiasmo presentan una poesía que habla cómo es buena la profesora. Es posible ver la intención del grupo de poner en ridículo algunas relaciones sociales, evidenciando en esta escena, una crítica con mucho humor de la postura docente en la escuela.



**13- Un monumento en la Plaza**

Salimos del punto de partida, en el centro de la plaza, donde aconteció la primera escena, todo el grupo, actores y público, juntos en dirección hacia el norte de la plaza en una diagonal, para conocer a un pretense monumento puesto en lugar de una linda fuente que fue robada y representaba a los típicos personajes sociales del barrio, profesor, operario, comerciante, periodista, trabajador de la salud, artista. La escena muestra con la característica ironía la situación del delito de robar una estatua de la plaza. El acto es practicado por un grupo de delincuentes que llevan actor por actor que componen la estatua.



**14- Robaran el monumento**

Presenta el simbolismo de la escultura como imagen representativa de la comunidad, componiendo una parcela de la auto-imagen del barrio. Por otro lado, la escena es tanto sobre los símbolos de la comunidad, cuanto de cómo la pobreza y la ignorancia se relacionan con ellos. Y la escena termina con la llegada de la murga del equipo de fútbol local, *Huracán*, haciendo con esto una alusión a dos dimensiones culturales importante de este y casi todos los barrios de Argentina, el fútbol y la murga<sup>13</sup>. Ellos cantan fuerte:

Señores yo soy de un barrio del sur porteño  
Del barrio de Bonavena y de los Quemeros  
Desde el año '60 que la fuente ya no esta  
Les pedimos por las buenas devuélvanla

Devuélvanla ya, devuélvanla ya,  
Devuélvanla ya, devuélvanla ya,

Nos vienen paseando hace 40 años  
Nos dejaron esta bosta y se las tomaron

---

<sup>13</sup> Murga es una manifestación espectacular musical común en el carnaval partir de grupos ubicados en comunidades y barrios en la Argentina. Tal estructura consta de una presentación espectacular musical y teatral, compuesta por una o más canciones de crítica política o de costumbres, homenajes a figuras o momentos y una canción final de despedida, acompañada por la percusión y batería. En el cotidiano del barrio Parque Patricios, los *murgueros* también ocupan la Plaza Ameghino para ensayar en los sábados por la tarde, de modo que hay una relación a veces conflictiva porque el ensayo de la murga muy ruidoso.

La hinchada ya esta caliente  
Queremos la fuente acá  
Les pedimos por las buenas devuélvanla

Devuélvanla ya, devuélvanla ya,  
Devuélvanla ya, devuélvanla ya...



**15- La murga del Huracán**

El público es conducido al centro de la plaza, en el comienzo de un camino arbolado, que liga las dos extremidades opuestas de la plaza, su frente a la Cárcel y su espalda al Hospital Muñiz. Al llegar, el público se detiene con cuatro varones bien vestidos, uno de ellos con una guitarra en puño. Ellos cantan un tango:

Siempre recuerdo aquel pueblito en que nací  
Donde he pasado mi niñez maravillosa  
La casa con su techo de terrón  
Un cielo azul sobre un jardín lleno de rosas

Un arroyito más alegre que el zorzal  
Aquella cuadra toda envuelta entre montañas  
La voz de mi viejita todo amor  
Que al despertarme me cantaba esta canción

Abre, preciosa la ventana  
Mira la mañana qué bonita está  
Ven que te esperan mis brazos  
Ven que te quiero besar

Mira, preciosa qué domingo  
Todo está tan lindo te invita a volar  
Ven que te esperan mis brazos  
Para besarte y soñar  
Para besarte y soñar

La guía invita a todas las mujeres a juntarse para pasar por el corredor humano creado por los hombres que fueron invitados a ubicarse de cada lado del camino. A medida que, las mujeres son el foco de galanterías características de la típica bohemia porteña.



**16- El tango y la galantería del piropo típica de los bohemios**

Al final, el público llega al fondo de la plaza, en frente a una plataforma de concreto donde se recompone la imagen de un monumento vivo, con actores en caracterización de ángeles. Los demás actores se ubican a los costados. Los espectadores son recibidos por una canción en estilo R.A.P. (*rhythm and poetry*) cantada en coral por todos, pero con liderazgo de los actores que componen el monumento.

Encontramos la plaza  
Así como se ve

Con monumentos en ruinas  
Y la mugre de ayer  
Con voluntad y trabajo  
Juntos pudimos lograr

Esta, nuestra historia  
Un sueño colectivo  
Hecho realidad  
Esta, nuestra historia  
Un sueño colectivo  
Hecho realidad  
(Todos)  
Esta es nuestra historia  
Un sueño colectivo  
Hecho realidad

Este sueño logrado  
Puede crecer mucho más  
El tiempo no se detiene  
No nos quedemos atrás  
Para seguir construyendo  
Y para nunca olvidar

Esta, nuestra historia  
Un sueño colectivo  
Hecho realidad  
Esta, nuestra historia  
Un sueño colectivo  
Hecho realidad  
(Todos)  
Esta es nuestra historia  
Un sueño colectivo  
Hecho realidad.

En la continuidad de la canción ellos terminan el espectáculo retribuyendo las palmas del público con una última música. Es posible distinguir dentro del público algunos que cantan la canción final junto con los artistas:

Los Pompapetriyasos con todo su amor  
En retirada dejamos esta canción;  
Con bombo y platillo señor  
Con todo nuestro corazón  
Porque la Visita Guiada ya se terminó

Pasen a ver, acérquense,  
Porque esta fiesta vecino  
Es para usted  
Si les gusta nuestra función

Hasta el domingo  
Les decimos adiós

Los Pompapetriyasos con todo su amor  
En retirada dejamos esta canción;  
Con bombo y platillo señor  
Con todo nuestro corazón  
Porque la Visita Guiada ya se terminó

Pasen a ver, acérquense,  
Porque esta fiesta vecino  
Es para usted  
Si les gusto nuestra función  
Hasta el domingo  
Les decimos adiós

La directora María Agustina Ruiz Ibarrea interrumpe la nueva sesión de aplausos para agradecer y avisar que los actores van a pasar la gorra. Mientras tanto, explica de modo sintético la idea del teatro comunitario. Invita a todos los que sienten deseos de ser parte, que lo hagan, que son bienvenidos, siempre los miércoles por la noche en el Club Atlético Parque Patricios y los sábados por la tarde en la plaza, si hace sol y en el Club si hace mucho frío o si llueve. A pesar de que una grande parte del público va dispersándose al final de la obra, algunos de los que estaban mirando la función se quedan para continuar la celebración, disfrutando del espacio de convivencia generado en la fiesta teatral donde se puede comer, beber y charlar con la gente del grupo del barrio y con personas interesadas por el teatro.

Otti Sallas es egresado de la Escuela Municipal de Teatro. Conoció el teatro comunitario en 2005, en la escuela de teatro. Eligió participar del teatro comunitario porque le gustó una función de Los Pompapetryasos, el grupo de su barrio. Le interesaba la murga, que tiene esa intención de crítica social, cultural y política. Le gustó el teatro comunitario porque es más poético y cuando supo que era abierto para participar se sumó al grupo.

El teatro comunitario posibilitó una formación teatral importante, en la consideración de Otti, porque le cambió la dirección del teatro. Principalmente porque va más allá del actor individual, y elimina el deseo de sobresalir. En la escuela de teatro a la que asistía se valoraba mucho esta perspectiva del entrenamiento para sobresalir lo virtuoso, ir de lo individual a lo grupal. El teatro comunitario le cambió el punto de vista por valorar desde siempre lo grupal: cantar en coro, construcción de escenas grupales en las cuales es necesario ponerse de acuerdo entre las personas.

Hay espectáculos que impresionan por su calidad y su fuerza, expresan la energía de saber que una obra artística de calidad está siendo realizada por vecinos del barrio, artistas aficionados, que toman en sus manos la tarea de transformar el barrio culturalmente. La premisa de buscar calidad en los espectáculos es una forma de dar valor para la acción realizada en la comunidad.

Estos son los impactos y beneficios del teatro comunitario para Otti, poder participar de este tipo de teatro, fuerte, poderoso, de calidad, realizado en conjunto, por una grande cantidad de personas de un barrio, que gradualmente se van conociendo y tornándose amigos. Es posible conocerse a sí mismo a través de conocer y relacionarse con tantas personas.

La comunidad percibe que hay cambios, porque puede ver los espacios públicos transformados, en una relación simbólica clara, porque el grupo ha hablado del tema continuamente a través de sus espectáculos y acciones, y esto va incorporando como una necesidad y las necesidades gradualmente van siendo satisfechas. Muchas veces uno pasa por estos espacios y no los percibe de forma crítica o propositiva, pero cuando mira en escena estos temas trabajados de modo crítico, propositivo y creativo, estos vecinos pueden percibir que algo está siendo realizado.

En los últimos años, la ciudad de Buenos Aires ha experimentado un proceso de descentralización cuya cumbre fue la promulgación de la ley municipal No. 1.777, en 2005, que dividió la ciudad en quince territorios llamados *Comunas*. De acuerdo con la referida ley, las comunas son unidades de gestión administrativa y política descentralizada, con competencia territorial y con patrimonio y personal propio. Además de los territorios dados a través de divisiones políticas en barrios y comunas, existen los territorios construidos social y simbólicamente. El barrio Parque Patricios está ubicado en el sur de la ciudad de Buenos Aires, hace frontera con los barrios Barracas, Constitución, San Lorenzo y Boedo y compone la Comuna 4, compuesta por los barrios Parque Patricios, Barracas, La Boca y Pompeya.

El barrio Parque Patricios está ubicado en una zona alta y arbolada. En el siglo XIX, en lugar del barrio estaban las estancias de los ricos de la zona norte. En el siglo siguiente, el lugar experimentó un crecimiento acelerado y se adjuntó a la urbe porteña como el barrio Parque Patricios. Comercios, viviendas, fábricas, hospitales y órganos públicos se fueron instalando. No obstante, el barrio logró conservar sus construcciones horizontales, las plantas bajas, que posibilitaron que el barrio tuviese una densidad poblacional amena en relación a zonas más verticales y densamente ocupadas.

### **3.2 Dramaturgia del espacio: la forma, el contenido y el drama de la ciudad**

Entre las transformaciones del teatro contemporáneo las que se refieren a la dramaturgia y al espacio como sistema signifiante (Javier, 1996) permiten pensar una dramaturgia del espacio a través del teatro realizado por los Pompaetryasos. En la teoría y la historia del teatro es evidente que la utilización canónica del texto para la composición del espectáculo experimentó, en la segunda década del siglo XX una crisis oportuna a nuevas experimentaciones en la dramaturgia para más allá de la puesta en

escena. A partir de la semiótica teatral pudimos percibir nuevas miradas teóricas y prácticas sobre la compleja red de significados emitidos y recibidos en el espectáculo, que pudieron ser entendidos como procesos de codificación y decodificación. Al pensar el espectáculo, los directores y críticos migraron sus intereses del objeto, la dramaturgia y el texto, para enfocar en las relaciones posibles generadas en las diversas dimensiones de la manifestación teatral.

De modo general, no se negó totalmente la dramaturgia, pero se expandieron sus posibilidades, a través de redes de relaciones significantes operando en régimen de complejidad. Los dramas surgen de muchos puntos y perspectivas, porque los diversos componentes del teatro comunican su historia. Así pueden darse formas particulares de construcción textual, como percibimos en el espectáculo *Visita Guiada*, cuyo texto dramático es definido por una complejidad de lenguajes, corporales, gestuales, visuales y musicales, todo creado en función del juego teatral. En este sentido, llama la atención que los espectadores también desarrollaron sus herramientas de lectura y participación. Ese diálogo entre acción y recepción está posibilitando agregar conocimientos sobre lo que funciona y lo que no funciona en la relación con el público. Este énfasis en la relación se hace más urgente cuando se refiere al teatro que ocupa los espacios públicos.

A partir de esta relación inicial propuesta en la dramaturgia del espectador, fue posible pensar en el carácter dramático de otros elementos compositivos del espectáculo. Al pensar la recepción, se pensó también en las diversas formas de significar y comunicar. Cada elemento puede dar su “habla” en el espectáculo y proponer conflictos y discursos. A partir de nuevas fronteras y territorios, la orquestación y la comprensión de los espectáculos es posible considerar una diversidad de dramaturgias: del director, del actor, del espacio.

Paralelamente a esta renovación de la dramaturgia, se pensó dónde el espectáculo debía ser elaborado y presentado. Posiblemente no más en una sala cerrada con limitadas posibilidades de interacción, sino al contrario, en los espacios públicos, en ritmo de fiesta. Las últimas renovaciones, más allá de la aislada formalidad, están centradas en preguntas como, quién puede hacer teatro, desmitificando en la práctica el arte como algo extraordinario, relegado a los profesionales. Criticó esta posición, Raymond Williams que concibe la cultura y el arte, como ordinarios e importantes para todos.

La ciudad es el espacio teatral de este teatro y constituye una red de discursos, imágenes y acciones que, articuladas entre sí y en relación con otras posibles dimensiones de un espectáculo, pueden producir una dramaturgia que incremente la teatralidad. Como propuso André Carreira, la dramaturgia de la ciudad es emergente de la explicitación de los contextos relacionales de este espacio territorial que son expresos por su silueta, sus flujos, sus usos, sus historias, sus contradicciones (2008).

Esa noción de una dramaturgia del espacio puede ayudar a comprender el proceso espectacular del teatro comunitario que ocupa los espacios públicos. Este teatro efectiva su acción a partir de una territorialidad, que es geográfica y cultural. Es decir, de una definición y localización precisa de un territorio, que puede ser un lugar, una localidad o un barrio, un grupo, una identidad, además de la actuación en sus espacios públicos.

Un territorio se compone de diversas territorialidades, traspasadas por cuestiones concretas y abstractas, objetivas y subjetivas, materiales e inmateriales, emotivas y perceptivas. Para comprender un territorio es necesario conocer sus territorialidades, y esto implica en conocer las subjetividades de los sujetos involucrados en él. De ese modo sería posible percibir la importancia del teatro comunitario para el desarrollo de

un territorio, en la medida que al festejar sus propias narrativas, este teatro articula las subjetividades de los miembros de la comunidad sobre ésta, así como, sus obras son estudios teatrales de territorialidades, potentes tanto para los que viven estos territorios, cuanto para aquellos interesados en entenderlos.

Como proponen Carriere & Cazella, es posible entender que el territorio es al mismo tiempo una construcción colectiva y un recurso institucional (2001: 33-35). Perspectivas teóricas distintas parecen coincidir sobre el territorio no como una realidad geográfica o física, sino como una realidad compleja, al mismo tiempo humana, social, cultural y histórica. Por un lado, la formación de un territorio resulta del encuentro y de la movilización de actores sociales que integran un espacio geográfico dado y que buscan identificar y solucionar problemas comunes. Por otro lado, un territorio dado, cuya delimitación es político-administrativa, puede abrigar diversos territorios construidos. De ese modo, el territorio puede ser visto como una configuración provisoria, precaria, inacabada, y su construcción presupone la existencia de una relación de proximidad entre los actores sociales (Ibid.).

De acuerdo con Reffestin, del Estado al individuo, pasando por todas las organizaciones pequeñas o grandes, encuéntrase los actores sintagmáticos que producen el territorio. De esta manera, el territorio es objetivado por las relaciones sociales, de poder y de dominación y resistencia, en una red de interacción entre las diversas actividades que componen el territorio y a su vez su territorialidad. Estas redes, nudos, tejidos de interacción delimitan los campos de acción y de poder en las prácticas espaciales que definen un territorio (1993: 152).

Este es justamente lo que restaura el teatro comunitario en su comunidad, la capacidad de acción y relación en red, de modo que los participantes del territorio están comunicándose y relacionándose entre sí para promover la comunicación sofisticada del

teatro. En procesos de relaciones e interrelaciones sociales son los elementos que posibilitan el flujo material e inmaterial de un territorio. En esta perspectiva, podemos intentar ver el teatro comunitario como un fenómeno que intensifica las relaciones humanas de un determinado territorio. A través del arte comunitario existe una articulación y comunicación de temas importantes a este territorio, contribuyendo para su construcción, desarrollo y fortalecimiento.

En la obra *Visita Guiada* es posible percibir que las cuestiones concernientes a los espacios públicos son centrales para las transformaciones culturales de un determinado territorio común. Estas transformaciones culturales no están solo en el dominio de las artes, sino que incluye a todos los dominios de la vida humana, señalan cómo actuamos y nos relacionamos con todo lo que existe. Hay en la obra esa integración entre el arte y la vida en general, a partir de la plaza y los costumbres de la gente, de utilizar el patrimonio público, en confrontación con las acciones del Estado y del propio vecino. El protagonismo del vecino, del miembro de la comunidad en las transformaciones necesarias es puesto en cuestión. La cultura es importante para todos, es algo que toca a todos ordinaria y cotidianamente, porque no es algo extraordinario, posible solamente a grandes artistas que trabajan en aislamiento.

Los miembros de la comunidad tienen la responsabilidad de tornar los espacios públicos más preparados para su utilización. Es evidente que, a partir de la acción dentro del espacio-problema, la *Plaza Ameghino*, sirve de ejemplo de la acción. Ellos hacen la acción en el contexto real, conjugan la imaginación y la realidad ponen énfasis en ambas, es decir, en la posibilidad creativa de la gente del barrio y de la cultura materializada en el espacio público, su estado de conservación y sus usos.

Visiones críticas al Estado democrático neoliberal, que propugnaba una participación mínima en las estructuraciones y regulaciones de la vida y del mercado, motivó a los cambios que podemos experimentar en la actualidad, como por ejemplo, el modelo de gestión descentralizado en las Comunas. La ley de Comunas fue un proceso de buscar maximizar la participación social en las decisiones políticas, que de acuerdo con Hanna Arendt es el problema político central.

En su libro póstumo llamado *Promesa de la Política*, Arendt torna a la pregunta original de la política desde el surgimiento de la polis en la antigüedad griega: ¿Cómo vivir en la polis y no participar políticamente?, es decir, ¿cómo vivir en comunidad y no participar de las decisiones y opiniones sobre como las cosas deben seguir? (2008: 44).

*Visita Guiada* toca el problema del espacio público, de la plaza como un lugar cultural. Si el grupo convoca a los vecinos a que se integren y a no delegar en otros la actividad cultural, es posible concluir que ellos responsabilizan a los vecinos para que transformen sus modos de relación entre sí y con los espacios públicos de acuerdo con sus intereses. El teatro en la plaza es una voz política poderosa porque contacta las personas en su propio territorio.

## **PATRICIOS UNIDO DE PIE: LA ÉTICA Y LA ESTÉTICA DE LA AMISTAD**

La historia de Patricios, un pueblo de seiscientos habitantes en la Provincia de Buenos Aires es común a la de muchos pueblos argentinos que enfrentaron la diáspora después del cierre de sus terminales de ferrocarril, durante la dictadura militar entre los años 1976 y 1983. No obstante, a partir del año de 2002, precisamente después del surgimiento del grupo de teatro Patricios Unido de Pie, la historia de Patricios ha sido diferente y espectacular.

Fue impactante escuchar a Alfredo Iriarte narrar la historia de Patricios, un pueblo moribundo que *despertó* con el teatro<sup>14</sup>, durante una charla informal, mientras trabajábamos en la realización del *El Vengador del Riachuelo*. Unas semanas más tarde, Alfredo Iriarte me presentó a una de las directoras del grupo Patricios Unido de Pié. Mabel “*Bicho*” Hayes. Bicho es una médica jubilada del partido de 9 de Julio con intereses en medicina comunitaria, que había trabajado durante seis años en la sala de salud del Pueblo de Patricios. La ocasión del encuentro era una función del espectáculo

---

<sup>14</sup> Referencia al texto de Balmaceda. “Patricios: La historia del pueblo que despertó en un teatro”.

comunitario itinerante en las calles y plazas de Barracas, *Niños de Cordel*, del Circuito Cultural Barradas.

Fundada en 1908 por el surgimiento del ferrocarril, Patricios era una comunidad próspera, en 1970 llegó a tener cerca de 7000 mil habitantes, dos clubes y una vida social activa. Después del fin del ramal de trenes de pasajeros en la localidad, a partir de la dictadura militar en 1976, dos resultados fueron visibles: una diáspora generó la dispersión del 90 por ciento de su población, en la actualidad permanecen en Patricios cerca de seiscientos habitantes, la mayoría niños y ancianos; la represión y el servicio secreto motivó la ruptura de las relaciones sociales y el silencio, que persistieron en permanecer como una cultura del aislamiento e individualismo aún después del fin de la dictadura.

La idea del teatro comunitario en Patricios surgió cuando Bicho y Alejandra Arosteguy, directora teatral y profesora en el partido de Nueve de Julio, participaron de un seminario sobre Teatro y Memoria en La Plata, dictado por Adhemar Bianchi y Alfredo Iriarte del grupo Catalinas Sur y Ricardo Talento del grupo Circuito Cultural Barracas, en 2002. Al final del seminario, ellas se acercaron de los directores y les explicaron la situación de Patricios, parecida a la de centenas de otros pueblos que perdieron el ferrocarril y se fueron extinguiendo gradualmente. Ellos contestaron de inmediato de forma positiva: “- Bueno, es fácil, basta invitarnos para una choricada y hablamos con los vecinos de Patricios sobre el teatro comunitario”.



**17- La antigua estación de tren de Patricios**



**18- Debate sobre los pequeñas localidades y el ferrocarril**

Mi primera experiencia en Patricios fue durante *La I Jornada de Pequeñas Localidades y El Ferrocarril* en el 23 y el 24 de noviembre de 2007. Las características del evento me llamaron la atención para apreciar la suerte de creatividad que impulsa el teatro en la vida de las personas. En la programación había espacios para ponencia de experiencias, de trabajos relacionados a los pueblos rurales y el tema del ferrocarril. Estuvieron presentes entre otros intelectuales importantes de Argentina e internacionales, el historiador Osvaldo Bayer. Había muestras de cine sobre teatro

comunitario, cortos de producción de los pequeños pueblos. Se ofrecieron talleres de teatro, circo, guión y periodismo comunitario. Este proyecto de periodismo comunitario está dando a la comunidad un espacio de comunicación inédito en Nueve de Julio. Sus responsables, miembros del Cruzavías, grupo de teatro comunitario de esa ciudad y hermano de Patricios Unido de Pié, también presentaron una versión de su obra *Romero y Juliera*. También compartieron sus obras en las noches de fiesta del evento, el sábado *Nuestros Recuerdos* del grupo local Patricios Unido de Pie y el domingo el grupo del Pueblo de Timoteo presentó su obra sobre la fundación del pueblo.

Con la Jornada, la población del pueblo Patricios cambió y la atmósfera se tornó festiva con personas caminando por las calles, movidas por distintas actividades en los distintos puntos del pueblo: la antigua Estación de Tren, los dos clubes, los restaurantes y bares, las calles y andenes. Así como mi esposa y yo de Brasil, había muchos interesados de distintas partes del país e del mundo en lo que se estaba generando en Patricios. Algunos estaban hospedados en casas de familia, en el programa *DyD*, *Dormir y Desayunar*. La demanda fue grande para esta primera opción, por esto ahora, para disfrutar de la hospitalidad local es necesario reservar. La mayoría de los visitantes estaban hospedados como nosotros, acantonados en las dos escuelas de la comunidad.

En mi segunda experiencia, cuando vine con Alfredo Iriarte, Gabriela Gustavino y María Ines López me hospedé en la antigua estación de tren que en la actualidad es compartida por el grupo de teatro y una asociación local. Esa también fue una experiencia interesante porque fue un fin de semana cotidiano del pueblo, no había fiesta, de modo que pude percibir el silencio y las calles vacías. La tercera experiencia fue un fin de semana cotidiano, sin fiesta. Me hospedé en una casa de familia en el programa *DyD*. La familia construyó un cuarto con baño que sirve para las visitas y para el *DyD*. La naturaleza de mi tercera visita fue la investigación realizada sobre el

Teatro en Patricios junto con María del Carmen Ramos y Sonia Sanz en la cuál entrevistamos cuarenta y cinco personas entre miembros del grupo, no miembros, autoridades locales, y del partido de Nueve de Julio para entender la naturaleza del desarrollo que estaba generando el teatro comunitario en Patricios. Desde esta casa y de esta familia en Patricios pude conocer otras quince, con las cuales pude charlas sobre la vida en el pueblo y el impacto del teatro comunitario.

Los medios de comunicación empezaron a divulgar el trabajo de Patricios Unido de Pie, algunos profundizando sobre el proceso del grupo y la relación con sus luchas, y otros enfocando en lo exótico que parecía, un grupo de teatro transformando un Pueblo moribundo. Había interés en conocer a Patricios y su proyecto de desarrollo a través del teatro comunitario. El cambio de contexto me permitió percibir más agudamente los potenciales sociales, políticos y económicos del teatro comunitario.

Para llegar al pueblo en la ocasión de la Jornada, mi primera vez, el colectivo desde el Partido de Nueve de Julio estaba programado para salir al medio día. Sin embargo, nuestro colectivo desde Buenos Aires llegó a las 12:30 a Nueve de Julio. Cuando llegamos, una señora que estaba en la estación dijo que Bicho estaba en el micro que había partido hacía apenas cinco minutos. Ella conocía a Bicho, después supe era una colaboradora del grupo teatral de Patricios y participaba en la dirección musical de su grupo hermano de Nueve de Julio, Los Cruzavías. La llamó por su celular y avisó que habíamos llegado, éramos un grupo de cerca de quince personas que habíamos llegado desde Buenos Aires para el evento. El micro volvió para buscarnos y así pudimos experimentar la flexibilidad y solidaridad comunitaria.

El micro estaba lleno, con pasajeros de pie. La mayoría iba a participar de la Jornada. Era el único medio de transporte público entre Patricios y Nueve de Julio. Pasa dos veces por día, me comentó un vecino, que ante mi sorpresa aclaró: “Dos veces por

día si no llueve, caso contrario, el pueblo queda aislado porque el transporte no pasa por la ruta”. El tema de la ruta es una *situación límite*<sup>15</sup> para el pueblo, cómo fue el tema del fin del ramal de pasajeros. Hace treinta años que ellos están pidiendo a las autoridades que se pavimente el acceso.

La solicitud se origina en el problema principal y más antiguo de la localidad: la supresión, en 1977, de los servicios de trenes de pasajeros en el corredor Estación Buenos Aires, Empalme Villars-Patricios, hecho que provocó la citada diáspora que redujo a cerca de seiscientos habitantes a una población de cerca de siete mil. Al principio, de forma tímida, los habitantes de Patricios reivindicaron el retorno del ferrocarril. En los tiempos de la dictadura tal actitud era extremadamente peligrosa. Así, poco a poco, ellos se acomodaron y silenciaron. Sin embargo, por la necesidad vital de la conexión, se empezó a pedir el acceso pavimentado. Hoy ya no se insiste más en el retorno del ferrocarril, principalmente por el pésimo estado de las vías. Lo que sobra son las memorias de un tiempo de pujanza generado por la conexión.

Los vecinos insistieron que la pavimentación podría impulsar negocios y proyectos para desarrollar el pueblo. “- Sin trabajo ni acceso los jóvenes no tienen nada aquí, por eso se van”, dijo una de las vecinas. Y el marido de una participante del grupo señaló que hay una política nacional para acabar con los pequeños pueblos, empezó desde antes de la última dictadura. En 1966, ellos intentamos resistir con la huelga ferroviaria. En 1977, con la dictadura se privatizó el ferrocarril Belgrano y fue la última vez que vino el tren.

---

<sup>15</sup> Utilizo el término tomado del educador Paulo Freire a partir de su idea de que los hombres viven en una relación dialéctica entre los condicionamientos y la libertad. En este sentido las *situaciones límites* son situaciones que impiden su libertad mas no son ellas generadoras de un clima de desesperación, “mas la percepción de los hombres sobre ella en un momento histórico, como freno a ellos, como algo que ellos no pueden superar. El momento en que la percepción crítica se instaura, en la acción misma, desarrollase un clima de esperanza y confianza que lleva a los hombres a empeñarse en la superación de las situaciones-límites” (Paulo Freire 1977: 106).

Las *situaciones límites* del pueblo, es decir, estos factores concretos que tienen la capacidad de limitar la dignidad de sus habitantes, están en la memoria, en el cuerpo, en la imaginación y en las relaciones de estos vecinos, por esto fueron explorados en su teatro. Después de las ponencias y las charlas del sábado, a la noche se realizó la primera celebración de la Jornada, con el espectáculo *Nuestros Recuerdos* del grupo anfitrión Patricios Unidos de Pies. Enseguida se compartió una parrillada.



**19- El espectáculo *Nuestros Recuerdos* en la antigua estación**

El espacio de la fiesta y de la obra fue la antigua estación de tren reciclada por el grupo, funciona ahora como su sede y ámbito teatral. El espacio para la función teatral y la fiesta es un elemento fundamental. Se establece un juego con este espacio, de modo que sea aprovechado apropiadamente para el evento.



**20- Las mujeres hacen muchos de los personajes masculinos**

El grupo Patricios Unidos de Pié realizó sus experimentaciones artísticas en extremo contacto con los problemas del campo social y político del pueblo, y dentro de este ámbito encontraron sus temas. Cuando empieza el espectáculo, somos presentados a la estación de tren del pueblo en los años 70, con sus distintos personajes típicos que están por viajar. La estación está en su rutina cotidiana. La escena es un cuadro que pasa con un fondo musical instrumental que dicta el ritmo de los actores que presentan sus personajes. La escena no es psicológica, mezcla las imágenes y la música de época para componer un cuadro vívido, un *tableau* de la vida del pueblo a partir de la estación y del tren. Entonces viene el drama: el tren jamás llega. Distintas situaciones que sus habitantes enfrentaron a partir de ese momento son presentadas en cuadros de la devastación, resultados ocurridos después del cierre de la terminal de pasajeros: la gente sin oportunidades, los que se fueron, los que insistieron en quedarse, las parejas y familias separadas y la esperanza de los que quisieron quedarse en el pueblo resistiendo a su fin.

Los personajes son tipos del pueblo dibujados grotescamente. Es una versión local de lo que pasó a centenares de pequeños pueblos, pero que, a través del lenguaje teatral adquiere una relevancia distinta, espectacular y simbólica.

Después de la presentación de la obra, Cecilia, una vecina-actriz explicó a los espectadores sobre los orígenes del teatro comunitario en Patricios, que transformó la desconexión, el olvido, la distancia y el silencio en materiales creativos y temas para que la gente del pueblo volviese a relacionarse entre sí y con otras comunidades. Cecilia contó su propia historia personal: que a pesar de haber tenido la oportunidad de salir y estudiar, volvió y eligió Patricios como su lugar en el mundo. La emoción y llanto con el que concluyó su testimonio contagiaron al público presente y arrancaron un

encendido aplauso. Una vez más en mi experiencia etnográfica me sentí parte de un ritual, conectado en una red cultural a través de la memoria

Tal actitud de articular el arte a partir de una necesidad concreta de la realidad posibilita mirar las capacidades de reflexión histórica y cultural del teatro. Por un lado, la reflexión histórica es generada en el proceso en el cual algunos integrantes de la comunidad forman un grupo para interpretar y posiblemente cambiar significados de los hechos que habían influenciado y transformado su comunidad a través de los lenguajes creativos sintetizados en el teatro. Es decir, los mismos hechos históricos - primero la privatización del ferrocarril en 1977 y después la falta de reconocimiento por los poderes políticos oficiales a la reivindicación del pueblo por la pavimentación del acceso - antes del teatro comunitario eran un impedimento para la vida del pueblo, una situación límite. Con el teatro, los hechos fueron, por un lado, re-significados por su discurso práctico, percibidos como temas con capacidad dramática que transformados en la obra espectacular reivindican un determinado reconocimiento al pueblo, al mismo tiempo en que comprobaron su poder de acción.

Este poder de acción está fundamentado en la motivación de estar juntos, de dialogar de modo creativo sobre algo que es significativo. Una de los elementos constantes en los testigos de los miembros del grupo fue el poder de conectar los vecinos del pueblo de un modo que nunca antes habían experimentado, la amistad. La relación de amistad entre los miembros generó motivación para innumerables acciones en sus vidas cotidianas.

#### **4.1 La ética y la estética de la amistad**

La ética no está preocupada con el hombre en su aislamiento, sino con la relación del hombre con sus pares, con la vida de los hombres en sociedad. Es posible

entender la amistad como una ética importante al teatro comunitario. Un miembro del teatro comunitario no lo hace por algún motivo económico, sino que por una voluntad intrínseca potenciada por la amistad.

Para entender la amistad en su esencia ética y política, Hanna Arendt (2008) rescató la contribución de Sócrates, para quien el pensamiento político podría ser resumido en la *doxa*, que no significaba mera opinión, sino también esplendor y fama en las relaciones humanas en la esfera pública, donde cada cual puede aparecer y mostrar quien es (Ibid: 54). En ese sentido es posible entender la fama y el esplendor de Patricios después que su grupo de teatro empezó a opinar de un modo espectacular sobre lo que les está pasando. La voz política de Patricios está en una dimensión pública. Sin embargo, existe una relación ética y política en la amistad que rige los procesos internos del grupo, que está siendo transformadora dentro de la vida de los participantes.

Según Hanna Arendt, la relación de amistad es esencialmente política, porque la amistad iguala a los amigos sin quitar sus diversidades. La convicción de Sócrates era que todo hombre tiene su apertura propia al mundo. Por tanto, la metodología de la interacción humana sería la dialéctica, en la cual la pregunta es la forma inicial de asegurarse de la posición del otro delante el mundo común. Para Arendt, resultaba obvio, dentro de tales circunstancias, que esta clase de diálogo, que no necesitaba de conclusión, era más apropiada entre amigos, que hablan sobre algo que tienen en común. Esa relación de amistad, en el curso del tiempo y de la vida empieza a construir un pequeño mundo, capaz de fortalecer la comunidad amenazada por la competencia extremada.

Hanna Arendt recuerda que Aristóteles en su obra *Ética a Nicómaco*, considera la amistad más importante que la justicia, porque la justicia, como institución, no es

necesaria entre amigos, porque los amigos tienen algo en común, una comunidad que les posibilita encontrar un acuerdo. Para Aristóteles, la comunidad nace de la igualdad política fruto de la amistad, de la *philia*, y de acuerdo con Sócrates, ese mundo común creado entre los amigos no necesita gobierno. El elemento político contenido en la amistad es que en el diálogo veraz, cada uno de los amigos puede entender la verdad inherente a la opinión del otro. Más que como un amigo al nivel personal, el amigo comprende cómo y bajo qué articulación específica, el mundo común se le presenta al otro, quien como persona permanece siempre desigual o distinta (Ibid: 52-6).

Estas ideas elaboradas por Arendt en función de su interpretación de las contribuciones de Sócrates, en los escritos de Platón y Aristóteles, parecen hablar directamente de la experiencia del teatro comunitario. Estos grupos de vecinos y sus acciones teatrales generadas a partir de las relaciones humanas que llamamos de amistad activan sus poderes de organización y construcción espectacular colectiva en el formato ritual de las celebraciones. La *práxis* de la celebración es la cumbre de la relación de la amistad.

La estética de la amistad es la libertad de mirar hacia las prácticas artísticas que componen sus raíces culturales no en su pureza folclórica o su sentido tradicional, sino en sus posibilidades de interacción a partir de las cuestiones contemporáneas que les son pertinentes, distanciarse del arte moderno que busca la novedad.

El principio es compartir el hecho teatral creado colectivamente en el espacio comunitario. Del principio de compartir viene el principio de mostrar que es posible a todos hacer teatro si lo desean y este es el modo cómo nosotros lo hacemos. Por lo tanto, en la fiesta del teatro comunitario la preparación para la función es revelada e integrada en el evento. El olor de la parrillada, de las tartas y de las pizzas llaman al público, el vino y la cerveza componen esta característica popular e conmemorativa que

invita a llegar antes de la función y permanecer después que termina. La idea y la práctica de la celebración es el centro de la caminata en dirección de esta utopía teatral, porque la relación humana prototípica en la celebración es la de la amistad, que también es la relación clave dentro de la vida comunitaria.

El teatro comunitario no propone simplemente una elección entre el arte por el arte, o el arte teleológico, en función de la transformación social, sino producir el arte por y a través de la relación social. Porque la vida es mejor vivida en procesos de conexión y redes de apoyo, con la familia y los amigos. El teatro comunitario tiene un sentido ontológico, religioso, relativo a una necesidad humana de religarse, de conectarse y de pertenecerse y tiene sus raíces en los primeros rituales humanos, como representaciones de las características que los hacían distintos, como vimos anteriormente. Y también el arte tiene un sentido ético porque está en vivir, en pensar, en actuar a partir de relaciones humanas. Tales relaciones generan y transforman la estética. Las obras son frutos de este juego de relaciones. Por tanto, el enfoque estético del teatro comunitario trasciende la estética de la obra para incluir la estética de las relaciones sociales por las cuales la obra es construida.

El teatro comunitario en Patricios, surgió de la necesidad de relaciones de amistad entre los vecinos, después del largo período de represión y desconfianza empezado por la dictadura y después continuado a través del individualismo. Como contrapunto a esta relación de distancia, es posible entender que en esta pragmática artística, para producir la obra comunitaria sería necesaria una ética de proximidad. El teatro comunitario eligió relacionarse en una atmósfera de placer, que era generada a través de la amistad. Con esto, el grupo de teatro comunitario se tornó un espacio especial de convivencia, de trabajo y de diálogo artístico. La dimensión relacional es vista como estética, pero ocurre a partir de una relación ética y política.

Desde este punto de vista, el teatro comunitario estaría generando un tipo específico de estética resultado de la sociabilidad y de las relaciones sociales y los resultados formales de la canalización de estas fuerzas sociales, que puede ser entendida como estética relacional: “Un tipo de arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado,” definió Bourriaud (2006: 14). A partir de la estética relacional, el arte surge como un producto de la negociación humana, relacionando a través de múltiples diálogos con el contexto de sus articuladores. Por tanto, pone en crisis la idea de autonomía, tan cara para el arte moderno, propone Diéguez Caballero (2007: 48). Dentro de los parámetros estipulados por la estética relacional, el criterio principal no sería encontrar lo nuevo o lo inédito, la demanda y el criterio de producción y evaluación del arte moderno, sino generar oportunidades especiales de relación. Este punto de vista surge, por un lado, de las constantes transformaciones en el campo social y de la multiplicidad de sentido de las obras en la contemporaneidad, y por otro, a partir de una reconsideración del criterio de valor de la obra de arte más allá de su valor comercial o semántico, sino de su capacidad de representar y presentar un intersticio social (Bourriaud, 2006: 13).

En el arte del encuentro como propulsor estético que puede trascender la estética moderna, podemos registrar en el teatro comunitario una capacidad de envolver la comunidad a través de un evento teatral, que ~~las~~ tiene características de una fiesta conmemorativa pública en el espacio territorial de la comunidad. De ese modo, leer este teatro a partir de lo relacional, es válido porque es un arte que se articula a partir de los conocimientos y potencialidades culturales locales, mezclando prácticas tradicionales, rescates culturales, con una articulación muy novedosa, que es el frescor de no estar buscando una pureza, o una relación polar entre artistas y público, sino una

comunicación, una interlocución que muchas veces invierte o subvierte el orden y la lógica dominante.

El grupo Patricios Unidos de Pie es un ejemplo de este potencial de resignificación de la vida por el arte. El grupo eligió sus situaciones límites como temas y a partir del registro de historias orales de los habitantes del pueblo, construyó su obra teatral. El espectáculo *Nuestros Recuerdos* es una re-codificación del problema principal del pueblo: la desconexión. El grupo teatral quebró casi treinta años de silencio y de olvido al reivindicar el reconocimiento de su historia y de sus problemas.

## NATURALEZA Y CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO COMUNITARIO

Desde agosto de 2007 hasta diciembre de 2008 viví la rutina del teatro comunitario en la Argentina. Participé activamente del grupo seminal de La Boca, Catalinas Sur en la realización de *El Vengador del Riachuelo*; por vivir en Parque Patricios, territorio del grupo Los Pompapetryasos, como espectador vecino del barrio, fui un espectador activo, participando de ensayos y comentando lo que pasaba; conocí un grupo de teatro en la pequeña localidad de Patricios. Con esta experiencia pude organizar un discurso de las características y la naturaleza del teatro comunitario.

Me reuní con los compañeros del grupo Catalinas Sur en el taller del *Galpón*, los martes, jueves y sábados por la noche. En este periodo, además de algunas experimentaciones con la manipulación de los diferentes títeres, realizamos los títeres y la escenografía de la obra. A partir de la realización visual, es decir, la confección de la estructura escenográfica y de los más de cincuenta títeres, había un espacio de diálogo y de práctica fundamental para entender la dinámica del proceso artístico de un grupo teatral maduro. Ese fue un ambiente cultural propicio para el cultivo de relaciones de

amistad entre los participantes, lo cual me permitió desarrollar una relación de amistad con muchas personas.

A partir de Catalinas Sur establecí contacto y estudié otros dos grupos, Los Pompapetryasos y Patricios Unido de Pié. Participé de tres festivales de teatro comunitario, en Montevideo, Uruguay, en diciembre de 2007; en Oberá, Misiones en abril de 2008; en Buenos Aires, en octubre de 2008. Ese último se desarrolló en el marco de los veinticinco años del teatro comunitario en la Argentina, a través del surgimiento del grupo Catalinas Sur.

### **5.1 ¿Qué Es Teatro Comunitario?**

El teatro comunitario es un teatro de aficionados, realizado por miembros de una determinada comunidad, llevado a cabo en su espacio territorial. La misión de estas personas aficionadas es desarrollar un arte de calidad en el ámbito comunitario.

Para que un grupo de teatro pueda representar de un modo legítimo a una determinada comunidad, este grupo no puede construir un teatro cualquiera, sin preocupación con la calidad artística, es decir “no puede hacer un teatro pobre para los pobres”, como comenta Adhemar Bianchi. La comunidad no quiere asociarse con una práctica de poco valor artístico. Hay una necesidad de establecer compromiso con la calidad artística que sea capaz de generar una auto-imagen positivo de la comunidad para la comunidad y para el mundo. No hay que ser condescendiente con el resultado en razón de ser miembros aficionados, hay que organizar y cuidar para que todas las dimensiones estén satisfactorias.

Para lograr la calidad artística es necesario tiempo, consistencia para la formación de actores, músicos, artistas visuales y directores estudiosos y experimentados. No obstante, cuando logran el éxito, sus obras son monumentos

comunitarios que se tornan patrimonios culturales del territorio al cual el grupo pertenece. El espectáculo de teatro comunitario nunca debe estar terminado, porque con el cambio de la vida y del grupo, y en la medida que se está evaluando la efectividad de la comunicación, se puede y se debe cambiarlo. Para determinar los cambios, el grupo debe mirar al público, su interlocutor, para saber si está comunicando.

Los directores de teatro comunitario trabajan dentro de los parámetros de ese teatro, que establece una ética diferente de los directores de teatro profesional, porque los primeros quieren generar una autoridad colectiva sobre el trabajo. Es necesario saber que hay una negociación entre lo que quiere hacer el director y lo que quieren hacer los miembros del grupo.

La improvisación es la metodología, la síntesis a ser generada en la mesa de negociación teatral. El cuerpo puede arreglar los problemas dramáticos, como hace un borrador. Por esto recomiendan acción y trabajo práctico, porque mucha charla puede tornar el proceso creativo complicado. El cuerpo y el espacio tienen sus dramaturgias, sus pensamientos, sus inteligencias, y el grupo, en trabajo práctico, puede desarrollarlos. El director tiene que ser un hábil maestro de la improvisación teatral y musical porque es la metodología de entrenamiento actoral y creación de escenas y personajes. A pesar de tener una ética diferente de la del teatro profesional, articulada bajo una perspectiva dialógica bien desarrollada por Paulo Freire, los papeles y funciones están definidos en el teatro comunitario. El trabajo de dirección de 40, 50 o más actores es una gran responsabilidad. La mirada y la selección que hace el director son fundamentales para la propuesta. El director tiene que hacer el trabajo de dirección y la gente lo va a evaluar.

Las soluciones para los problemas concernientes a las diferentes dimensiones del espectáculo, como la plástica, la dramaturgia, la música, la actuación, el vestuario o el maquillaje, son negociadas de acuerdo con las necesidades del proyecto y las

capacidades del grupo. De este modo, el teatro comunitario, de modo consciente, no tiene un estilo unificado. El arte está en función de la comunicación. Un camino del teatro comunitario es la parodia, que hace referencia a hechos, personajes, muchas veces comentando de modo crítico. La originalidad no es una cuestión importante para el teatro comunitario, ser original o distinto no es un objetivo, sino al contrario, hacer un trabajo de los vecinos que quieren comunicar algo importante.

El desafío dominante, en términos de producción teatral, no es tanto una cuestión de recursos ni del talento individual del director o del actor, sino de sofisticación estética, que a su vez, está ligada a la progresión de las capacidades de los vecinos.

La dramaturgia es uno de los grandes desafíos del teatro comunitario en busca de la calidad artística, porque un espectáculo de calidad está sustentado en un discurso bien construido. En general, el discurso del teatro comunitario no llega listo desde afuera, de modo que es necesario que el grupo lo construya. Ante la dificultad de articular este discurso escénico bien construido, algunos grupos eligen adaptar dramaturgias de acuerdo con las cuestiones locales, es el caso de la obra *Romero y Julieta* de Los Cruzavías, del Partido de 9 de Julio, armada a partir de la obra *Romeo y Julieta* de Shakespeare. También *Sueños de una Noche de Verano* del mismo autor, recibió distintas versiones comunitarias: en 1986, a través de la obra *Pesadillas de una noche en el conventillo*, por Catalinas Sur y en la actualidad la obra *Misiones... magia y mboyeré* por La Murga del Monte, de Oberá, Misiones.

En esta perspectiva, la propia comunidad es colocada como un problema artístico a ser enfrentado colectivamente por los vecinos a través del teatro. Algunos ejercicios y tareas facilitan que surjan historias locales y personales: un vecino cuenta un día de su vida solamente con el cuerpo, sin hablar; un grupo de vecino comparte

leyendas, historias, cuentos, mentiras sobre determinado tema. La obra *Nuestros Recuerdos*, del grupo Patricios Unidos de Pie, se basó en testimonios de los ancianos del pueblo sobre el ferrocarril y el mismo pueblo, registrados por los miembros del grupo.

En la metodología del teatro comunitario, las dramaturgias se sirven de la música como elemento estructural, porque a través de canciones, los vecinos-artistas crean síntesis de los temas del espectáculo. El teatro compacta el tiempo y la música realiza esta tarea de forma excelente. De modo general, la dramaturgia es escrita como canciones que son cantadas en coro por los personajes colectivos. La música y el coro, generalmente trabajados a partir de la perspectiva del grotesco generó una forma estética particular del teatro comunitario. En cierto modo, me parece que esta combinación explica en parte el éxito artístico del teatro comunitario.

A partir de las canciones creadas sobre el tema de la obra, cantadas en coro, el grupo improvisa las escenas de un nuevo espectáculo. Es un proceso creativo complejo, en el cuál todo es posible, mejorar, cambiar. A pesar del coro, el teatro comunitario busca que cada actor-cantor desarrolle sus personajes con determinación, claridad y plasticidad.

El teatro comunitario es una fiesta, de modo que la música es uno de sus fundamentos centrales. Si la música está en el centro del teatro comunitario, necesita estar bien lograda. Sin embargo, se realiza con lo que puede hacer el vecino, por esto, la calidad es un desafío. Los experimentados directores de teatro comunitario recomiendan que haya, por lo menos, un músico como miembro efectivo del grupo, que no trabaje solamente por logros económicos, sino por logros sociales y culturales. Esta indicación está relacionada con difíciles experiencias con músicos profesionales, que, en general, cobran por su trabajo.

Todos cantan en la ducha, de modo que si pueden cantar en una ducha, pueden cantar en un coro. El logro del canto colectivo es impactante y motivador para los vecinos, viene de una habilidad y una motivación incorporada, porque a todos les gusta cantar sus músicas preferidas.

Hay músicos interesados en trabajar con el teatro como actores interesados en dedicarse también a la música. Los músicos más experimentados y motivados se transforman en directores musicales. La música, como una necesidad estructural del teatro comunitario, lo obliga a estar compuesto por músicos y personas interesadas en música. Para esto, se crea un espacio para el desarrollo de las habilidades musicales de los participantes.

La dimensión visual del teatro comunitario es fundamental, al lado de la música y del teatro. Es la responsable de pensar y crear las formas, colores y volúmenes de cada elemento del espectáculo y del espectáculo en su totalidad. Cuida principalmente del títere, del gran muñeco, de la composición de la luz, del maquillaje, del vestuario, de los objetos, de la escenografía, de la tipografía, del dibujo, de la imagen, etc. También de la dimensión visual del trabajo de los actores y músicos.

El grupo Catalinas Sur tiene como miembro al artista Osmar Gasparini, cuyo trabajo compone la personalidad visual del grupo, con sus dibujos y esculturas grotescas de personajes de La Boca. Es una distinción de este grupo en relación a los demás, porque su identidad visual alcanzó muchos puntos del barrio, que la aceptaron como propia.

Adhemar Bianchi, director de *Catalinas Sur*, cuenta que ellos utilizan la idea de fiesta como una metáfora para sus eventos teatrales: “Vamos a recibir a nuestros invitados y para eso tenemos que preparar todo muy bien. Nuestras ropas tienen que estar limpias y planchadas, el espacio necesita estar limpio y arreglado, tiene que haber

comida y bebida. Tenemos que hacer un ensayo antes de la función para asegurar la calidad de nuestra presentación”<sup>16</sup>. En este sentido, los rasgos del evento teatral comunitario trascienden lo que podría caracterizar un espectáculo teatral convencional, porque lo que se experimenta es inicialmente una fiesta comunitaria. Por este motivo se recomienda al público llegar con cierta anticipación, es decir, antes de que la función teatral acontezca, para así poder estar en el espacio comunitario para comer, beber, encontrarse con las personas, conocer la historia del grupo.

Las fiestas sirven al teatro comunitario porque son organizadas y preparadas por los grupos de teatro para llamar su público a una oportunidad para disfrutar de la compañía de sus amigos. Dentro de este estado de alegría y placer se disfruta del espectáculo teatral. En los procesos internos del grupo, las fiestas son realizadas con un sentido profundo de libertad y de juego social entre los amigos. Es una metodología de acción por la cual el grupo puede fortalecerse internamente y acceder a su público. No es una práctica teleológica, no obstante, existe una función social consciente por parte de los grupos.

La fiesta regula las diferencias y conflictos dentro del teatro comunitario de un modo definitivo: “En el día de armar la fiesta para compartir la obra teatral, todos del grupo se aman. Una posible pelea pasa solamente después de la obra. Esto no es metáfora, ¡es real!”<sup>17</sup>

De acuerdo con la experiencia de los directores de teatro comunitario, no se recomienda gastar mucho tiempo creando un espectáculo sin un contacto con el público. Sugieren aprovechar las fiestas que existen para poner la obra frente al público, para, de esa manera, ir transformándola, desarrollando su valor artístico.

---

<sup>16</sup> Entrevista con Adhemar Bianchi en El Galpón de Catalinas día 22 de diciembre 2007.

<sup>17</sup> Taller de teatro comunitario en marco del Séptimo Festival de Teatro Comunitario

Un grupo de teatro comunitario puede ser armado a partir de un proyecto para incrementar y animar una fiesta en el barrio. Los vecinos, de modo tradicional, hacen la fiesta. Sin embargo, la propuesta de hacerla de una forma creativa y sofisticada, a través del teatro, puede motivarlos a involucrarse en el teatro comunitario.

El espacio para los eventos teatrales comunitarios es preparado cuidadosamente para que sea un ambiente propicio en un doble sentido, tanto para la fiesta, como para la presentación teatral. Los grupos componen, transforman y construyen un ambiente con sus personalidades. Este espacio se vuelve un lugar cultural popular porque invita a los participantes a relacionarse entre sí y con su público a partir de la conmemoración, porque esa parte conmemorativa del ritual teatral comunitario recibe, iguala e integra. En muchos casos, el evento teatral comunitario envuelve otras actividades como exposición de imágenes, tiendas con productos en venta o integrantes del grupo dando informaciones sobre su funcionamiento.

El grupo Catalinas Sur migró la fiesta teatral comunitaria del espacio público, la Plaza Islas Malvinas, para un espacio del grupo, el *Galpón de Catalinas*, ubicado en la Avenida Benito Pérez Galdós. Apenas uno se acerca, es posible sentir el olor de la parrilla. Existe una sabiduría del teatro comunitario en relación a la fiesta, y más precisamente sobre cómo ese olor de la parrilla llama al público. La comida está en el centro de la dimensión conmemorativa. Es una de las atracciones fundamentales para una fiesta comunitaria. La celebración es una forma de llamar a las personas del barrio y mantenerlas cerca.

Los actores, mientras se preparan para la función, pueden contactarse con sus invitados de modo que la frontera entre artistas y público ya no es infranqueable, el principio clave es compartir el hecho creado colectivamente en un espacio abierto e

inclusivo. Por tanto, la preparación para la función, en ciertas ocasiones, es revelada e integrada como parte del evento.

Cuando se habla de la memoria en el teatro comunitario, se habla de algunos procesos asociados. Por un lado, se buscan las memorias de las prácticas, recuperar esas prácticas artísticas populares que eran realizadas por la gente del barrio y que se fueron dejando de lado porque se consideraron menores en importancia en relación a otras. Por otro lado, la memoria corresponde a las historias, los acontecimientos, los personajes del barrio y de la ciudad, que son y fueron importantes para ellos. El tiempo presente, sus temas y conflictos también están contemplados en la memoria, porque a través del teatro es posible que estos elementos del presente puedan ser registrados en la memoria colectiva.

El teatro comunitario utiliza la historia de los vecinos como material para crear la dramaturgia de sus espectáculos. El interlocutor ideal del teatro comunitario es el vecino de la comunidad, es decir, estos grupos articulan sus historias enfocando “contarlas” para sus propios vecinos. La interlocución ideal permite a un público diverso disfrutar de las obras. Sin embargo el teatro comunitario amplía la comunicación universal de la interlocución ideal porque organiza un ambiente social especial para la interlocución, el ritual de la fiesta comunitaria.

Existe un proceso social importante cuando una persona de determinada comunidad quiebra su aislamiento y participa del grupo comunitario, porque empieza a conocer a personas que comparten el mismo territorio. En el teatro comunitario, ellos hablan de su territorio, es legítimo que lo hagan porque es la unidad común que tienen, es su comunidad. El espacio territorial es la unidad común para el grupo, por esto quiere celebrar su memoria y su cultura. Un camino de esta celebración fue el teatro ocupando los espacios públicos de la comunidad.

Existen fuerzas en la sociedad que tienen objetivos centralizadores para maximizar el logro, muchas veces estructurando barrios como dormitorios de los centros de producción y de consumo. El teatro comunitario es una alternativa crítica a estas estructuraciones, por ser producido y presentado en los espacios públicos de los barrios. A través de sus acciones, en los espacios de la comunidad, el teatro comunitario transforma el barrio en un espacio donde se produce y se comparte arte.

Hacer teatro comunitario es una elección de los que creen que las artes pueden ser realizadas por personas que tienen diferentes ocupaciones y algo en común: este algo en común es su territorio, puede ser un determinado lugar geográfico, un determinado oficio o un determinado interés capaz de generar una unidad común.

Los grupos de teatro comunitario están constituidos por personas de distintas edades y esta condición es fructífera para la amistad entre personas de diferentes generaciones. Esto significa que la amistad entre diferentes edades genera una cohesión de las fuerzas sociales en contacto con esta fuerza social centrípeta llamada teatro comunitario. Este teatro quiere que personas de setenta años sean amigas de chicos de veinte. Saben del desafío que proponen, por esto recomiendan que esta integración intergeneracional sea armada con parsimonia. Si los ancianos son incomodados por los jóvenes, no vienen más. Si hay solamente ancianos, los jóvenes no vienen, por esto arman fiestas internas para facilitar la integración. Esta es una característica alternativa a un mandato del mercado que dividió la sociedad en diferentes sectores etéreos para generar consumo.

Un grupo de teatro comunitario está abierto a nuevos miembros de modo que es importante identificar las potencialidades y necesidades de cada participante. El teatro comunitario utiliza la capacidad de juego existente, aborda la actuación desde una ingenuidad del juego, porque a *todos* les gusta jugar.

En el teatro comunitario, actores, actrices, cantantes, danzantes, instrumentistas, escritores e investigadores juegan el rol de vecino. Es una de sus características: hacer arte sin diferenciarse o jerarquizarse en el egocentrismo, porque esta es una referencia del teatro burgués que quieren evitar. La idea es no destacarse artificialmente. Al llegar a la Argentina, en julio de 2007 para preparar mi inmigración, contacté a Adhemar Bianchi, director del grupo Catalinas Sur, para saber cómo podía participar. Lo había conocido en un Congreso Internacional de Teatro del GETEA, en Buenos Aires, en agosto de 2005 y al año siguiente, en este mismo congreso, participé de un taller dictado por él. Le conté que era profesor de teatro en Brasil y estaba realizando un estudio sobre teatro comunitario, de modo que podría dictar un taller o realizar algún trabajo dentro del grupo, para ampliar la experiencia que iría a realizar. Bianchi explicó que los grupos teatrales comunitarios están abiertos a nuevos interesados y cuando un artista entra en el teatro comunitario, está en primer lugar la calidad de vecino y se integra al grupo para realizar el trabajo colectivo, sin destacarse por ser profesional. Se puede aceptar un actor profesional, pero en la categoría de vecino, no en una categoría especial.

Durante los trabajos cotidianos de realización del *Vengador del Riachuelo*, percibí cómo es Catalinas Sur compuesto por diferentes proyectos, que a su vez generan diversos grupos internos. Estos grupos se sobreponen porque algunos integrantes trabajan en dos o tres proyectos a la vez, mientras otros solamente en uno de ellos. Es una compleja intensidad de participación involucrando diferencias, colaboraciones y conflictos. Además de diferentes espectáculos, grupos y proyectos, el grupo también administra su sala teatral, *El Galpón de Catalinas*, que tiene un ritmo de funcionamiento similar al de una sala de teatro comercial.

Las diversas tareas del grupo son compartidas entre sus miembros. Sin embargo, hay quien trabaja a tiempo integral y recibe un sueldo por esto. Estas personas tienen la

responsabilidad de organizar y estructurar el grupo para que los demás miembros, que tienen otros trabajos, puedan colaborar desde sus posibilidades, sin involucrarse demasiado en los desafíos burocráticos y administrativos. Las diferenciaciones y jerarquías existentes de los directores y administradores son funcionales.

El conflicto es una parte inherente del proceso de teatro como en cualquier otro proceso humano. Sin embargo, es necesario anticipar el potencial del conflicto dentro de un grupo de teatro, para que sus participantes busquen modos de jugar con esto. Por principio, el teatro comunitario es un espacio abierto a las diferencias de opiniones, una característica que parece fortalecer a las relaciones interpersonales. En un grupo es posible que surjan conflictos, pero no puede tener conspiración interna entre facciones. Los directores más experimentados del teatro comunitario sugieren decidir colectivamente sobre un pacto grupal para abolir la conspiración. De ese modo, todo el grupo está integrado en la misión de identificar y desarmar los intentos conspiradores. Porque un grupo fuerte no se construye con miembros que se relacionan dentro de un ambiente de extrema rivalidad.

En la ocasión de mi ingreso en Catalinas Sur, en agosto de 2007, Adhemar Bianchi, su director principal, me llevó al taller de títeres y máscaras del grupo, ubicado en el interior del *Galpón de Catalinas*, espacio del grupo en La Boca, y me presentó a Alfredo Iriarte, director de una obra de títeres para adultos que estaba en este momento en fase de realización: *El Vengador del Riachuelo*. Me pareció interesante participar de un proceso de construcción teatral, es decir, participar de una nueva producción original del grupo. Había, sin embargo, otra opción para un neófito, de la cual me enteré después: participar del taller de actuación y de canto coral, los cuales brindan una formación básica que prepara para actuar en los dos espectáculos más importantes del grupo y que son presentados con regularidad: *El Fulgor Argentino* y *Venimos de Muy*

*Lejos*. Este taller se realiza porque el contexto de temporadas regulares de presentación exige que el grupo mantenga una estructura en la que se puede reemplazar a los integrantes que van saliendo. Su éxito de público hace con que estas presentaciones se tornen la primera fuente de ingresos del grupo. Para sustentar sus proyectos y el mantenimiento del *Galpón*, es necesario contar con esta entrada regular.

Los espectáculos de teatro comunitario son multidisciplinarios, contruidos en base a tres disciplinas artísticas: el teatro, la música y las artes visuales. De ese modo, incluyen vecinos con diferentes intereses y habilidades artísticas. Los elementos de los espectáculos de teatro comunitario que llamaron mi atención fueron el uso de historias personales, las escenas musicalizadas, y la caracterización visual de escenarios, personajes y materiales impresos.

El teatro comunitario está cubriendo esta necesidad humana de ligación, por su capacidad de unir lo que estaba quebrado. Un grupo cultural que realiza sofisticadas fiestas teatrales en base a sus memorias personales y colectivas es un espacio perfecto para generar alternativas a las respuestas listas que ofrecen las empresas a través de los medios masivos de comunicación. Es un espacio social capaz de llenar el vacío del hombre que está solo, que no está conectado con sus vecinos.

## **5.2 Gestión, Administración y Producción**

Para formar un grupo de teatro comunitario es necesario intención, determinación y motivación. El arte es experimentado como algo humano profundo, suplir de necesidades importantes para la vida, de expresión, de comunicación y de diálogo. El teatro parece estar distante de la gente. Cuando se invita a los vecinos de un barrio, ellos ni siquiera pueden imaginarse haciendo teatro. La experiencia del teatro

comunitario amplía el teatro como un arte multidisciplinar para abarcar todos los intereses. El arte está en nuestro imaginario social que puede ser rescatado en las celebraciones y fiestas que son realizadas en la comunidad.

Para organizar un grupo de teatro comunitario es necesario establecer una pauta interna y crear una metodología para decidir colectivamente valores, principios y directrices que puedan ayudar a buscar proyectos y métodos de trabajo. Es posible empezar preguntando: ¿qué queremos?, ¿qué debemos hacer? Un proceso de conformación del estatuto de un grupo teatral debe ser especialmente cuidadoso para garantizar su libertad. Se debe proponer que el grupo haga inversión en la construcción de confianza interna y entre grupos. Todas las decisiones sobre derechos y deberes deben ser parte de una construcción colectiva, no deben llegar desde arriba hacia abajo. Es necesario tomar en cuenta el valor de la transparencia. Un camino para evidenciarla es convocar a un contador de la comunidad que tenga motivación de participar del grupo.

Es importante cuestionar cuáles son los valores y las perspectivas de acción del grupo porque sobre esta base ética será construida cada acción suya. De este modo, en sus diálogos y procesos teatrales van construyendo sus objetivos hacia el grupo, hacia la comunidad, hacia el mundo y hacia la vida. Se recomiendan definiciones amplias para abarcar la diversidad comunitaria.

Un grupo de teatro comunitario, como cualquier otro, necesita estructurar y gestionar las cuestiones legales para establecer una relación con el Estado y demás instituciones que le permita perdurar en el tiempo. Por esto, se recomienda a los nuevos grupos realizar los pasos necesarios de institucionalización, como buscar un espacio, habilitar su sala en la comunidad, registrar sus obras y tener una asesoría legal. Es necesario que haya personas responsables por dirigir esta dimensión.

El teatro comunitario es una voz de protección para la comunidad. En este sentido, los grupos tienen que establecer una relación con la comunidad que permita que la desaparición de un honorario o de una subvención externa no afecte el proyecto, porque está basado en una autogestión. Por esto, hay que fortalecer los vínculos del grupo con la comunidad. Esto demanda una responsabilidad de los directores, porque ellos no pueden traicionar la confianza de la gente, hay que tener un compromiso que no es regido por una ética profesional, sino una ética relacional, comunitaria.

¿Cómo empieza la autogestión? “Una vaquita, una cuota de todos, pagamos todos los meses. Actividades desde el grupo, organizar una fiesta, un bingo, pedir ayuda directa para los proyectos en realización y activar las redes de relacionamiento barrial<sup>18</sup>”. De ese modo, la comunidad sabe lo que pasa el grupo, sus principios, objetivos y actividades, porque el grupo establece un diálogo permanente con sus miembros e instituciones.

Descubrí que cada participante de Catalinas Sur paga cinco pesos por mes para participar del grupo. Es como un club, pero con flexibilidad para aquellos que no pueden pagar. La mutual Catalinas Sur es la figura jurídica del grupo. En la actualidad, en la Argentina, el teatro comunitario es una práctica teatral reconocida y en cierto modo apoyada por el Estado.

En la medida en que los grupos van solidificando prácticas, proyectos e instituciones, pueden solicitar al Estado recursos para el pago de los directores, administradores y los gastos de realización y circulación de las obras. No todos los grupos que solicitan los recursos los reciben. Es difícil que alguien apoye algo que no existe, que no está. Por esto, hay que hacer algo como punto de partida.

---

<sup>18</sup> Comentario de un participante del taller de teatro comunitario en el Séptimo Festival de Teatro Comunitario.

Ellos invitan a su público a catastrarse como Amigos Utópicos con una contribución mensual que les da acceso al grupo, sus actividades y espectáculos.

El grupo de Barracas solicitó a la organización AVINA, asesoría para realizar un proyecto y buscar subsidio. A través de esta ayuda especializada, el grupo logró tener su solicitud atendida.

El teatro comunitario en la Argentina es una práctica predominantemente de la clase media. En las villas, se arma el teatro comunitario de forma distinta. Parece conveniente empezar con circo, murga, títeres, música y danza. Los sectores más bajos están tan desarticulados y con tantas necesidades básicas que es difícil que una semilla de teatro comunitario crezca. Hay villas en las que no se puede entrar, porque la realidad es muy dura y violenta. A veces existen organizaciones civiles que realizan trabajos dentro de las villas y a partir de estos trabajos es posible empezar.

Existe la necesidad de buscar acuerdos en relación al tema del tiempo colectivo y los tiempos individuales de los involucrados. Esto quiere decir buscar y sustentar un acuerdo colectivo sobre la puntualidad y tener paciencia histórica para manejar una realización maximizando las oportunidades de participación. Dentro del grupo de Barracas se generó un tipo de entendimiento y significación diferente sobre el tiempo colectivo y la participación. Si un miembro llega temprano es porque puede, es porque tiene la suerte de llegar antes. Llegar antes está relacionado a disfrutar el placer de estar con sus amigos y socializar. Llegar temprano se volvió un valor positivo dentro del grupo.

Los procesos colectivos están permeados de procesos individuales distintos. Esto se refiere a los objetivos y necesidades individuales en juego, en la participación de un grupo de teatro comunitario abierto e inclusivo. Muchos se integran para salir de la soledad, otros para hacer arte, otros para buscar una novia o un novio, otros por

participar de un movimiento comunitario, entre otras infinitas posibilidades de motivaciones personales. Es necesario considerar estos procesos, tenerlos en cuenta, de modo que se pueda jugar colectivamente a partir de lo que puede y quiere realizar el vecino.

El principio es contemplar los tiempos de cada uno, de cada familia con cierta flexibilidad. De tal modo, es fundamental instruir al grupo a no necesitar a todos los miembros en todas las funciones. La metodología del teatro comunitario para este desafío es preparar distintas versiones de personajes. De este modo, los vecinos se turnan para hacerlos. Esto, además, quita el ego y la exposición personal, porque el objetivo es lograr la visión artística colectiva, y no que tal o cual vecino tenga más talento o pueda aparecer más para mostrarlo.

El planteo de los roles en la obra teatral comunitaria puede ser un desafío si los miembros del grupo trabajan a través de la referencia del teatro psicológico, en el cuál se destacan los personajes principales. Es necesario formar a los participantes dentro de la perspectiva teatral comunitaria, que no elabora obras a partir del drama psicológico sino, principalmente, a partir de las historias sociales y de personajes colectivos y prototípicos.

La atmosfera emocional de las acciones debe generar entusiasmo, por esto, los coordinadores deben garantizar este clima con su conducta, deben enfocar las cosas buenas, manteniendo una actitud mental positiva. La premisa es la pasión, porque cualquier acción hecha con pasión va a ser recibida con pasión. Para lograr esto, el líder debe saber lo que desea el grupo y de esa manera utilizar las circunstancias para lograr que el proyecto sea llevado a cabo. Los directores de teatro comunitario sugieren una necesidad de su trabajo de dirección es ser capaces de cuestionar y cambiar las

dinámicas y principios para hacer las reuniones de acuerdo con aquellos principios que favorezcan al grupo.

La dirección de un grupo de teatro comunitario debe surgir de sus propios miembros, no de la contratación por parte del Estado de un profesor-director que va a la comunidad para dirigir los trabajos, esto se refiere a una cuestión de legitimación. Es importante que el grupo sea una libre expresión de la comunidad y no algo dirigido desde arriba hacia abajo. Si existe la necesidad de un director de fuera de la comunidad, el grupo tiene que generar una coordinación local, a partir de los vecinos, de modo que el director tenga claro que trabaja para el grupo, el cual tiene una coordinación. El director debe saber que no puede tomar atajos, tiene que realizar un proceso cuyo principio es el diálogo y la participación.

### **5.3 Desafíos del Teatro Comunitario**

Un *Encuentro de Teatro Comunitario* aconteció en el *Teatro de la Asociación de los Trabajadores del Estado – ATE*, al 3 de Diciembre de 2007. Grupos de teatro y organizaciones comunitarias se reunieron para debatir sobre gestión y participación en teatro comunitario. El debate fue disparado por una improvisación teatral sobre la relación con el vecino del barrio. Un músico se hizo famoso y a partir de su nuevo *status* social demandaba un cambio de relación con el grupo comunitario. A partir de la escena, nos dividimos en pequeños grupos y debatimos temas específicos. Al final, nos reunimos en plenario para compartir las discusiones.

Fue perceptible la complejidad de temas, dimensiones y problemas del cotidiano de los grupos de teatro comunitario: el artista profesional y sus relaciones con el teatro comunitario; ¿cómo trabajar con los medios?; ¿cómo generar objetivos colectivos?;

¿ cómo discutir sobre estética de los espectáculos ante la influencia de la televisión?; la relación arte y política; cuestión de territorio, colaboración y competitividad; ¿porqué se habla de arte?; el lugar de un arte con proyección política; arte como entretenimiento; ¿ cómo relacionarse con los políticos profesionales?; arte como parte de la vida, un derecho humano; construcción y organización de actividades para generar el arte; arte, poder transformador; arte como poder; legitimación del artista y del arte; las artes y el mercado, individualismo y competencia versus arte participativa, inclusión y transformación social; el lugar del arte en la escuela; arte y estética como una decisión; cultura popular y cultura de elite; valorización del teatro comunitario en la sociedad; ¿rescatar la política o generar una nueva?; nueva política; necesidad de una discusión interna sobre qué es política; ¿cómo superar la falta de tiempo?; la cultura del encuentro como una forma de política; el encuentro y la fiesta popular como una política de resistencia – en relación a la resistencia, voy concluir que es más que una política de resistencia, es una alternativa viable; cada institución tiene sus territorios y sus fronteras; la cuestión económica; ejes reivindicativos de lo popular; relación con el Estado; relación con la comunidad; la dimensión territorial y sus fronteras.

Estos problemas fueron identificados, sin embargo, solamente algunos fueron discutidos. De modo que fueron registrados para encuentros futuros. Como síntesis, fue posible argumentar que el teatro comunitario relaciona el poder del arte con el poder de la movilización comunitaria. Si el poder del arte está en el desarrollo del lenguaje, del conocimiento, de la técnica, de la creatividad, de la comunicación y de la expresión, el teatro comunitario está posibilitando una democratización del poder del arte y un desarrollo del arte a partir del poder de la comunidad articulada creativamente. El poder del arte, durante mucho tiempo, fue reservado a las elites escudadas en la erudición, pero, cambia de manos y de escudos a partir del teatro comunitario. El teatro creado por

manos de vecinos maneja las historias, los personajes, los símbolos y las manifestaciones locales de un modo crítico al de las elites. Esta relación de miembros de un determinado lugar con el arte torna la cultura algo consciente e importante en el ámbito territorial, una forma de poder a que ellos pueden acceder, un poder popular a través del arte.

## FORMACIÓN Y ENTRENAMIENTO EN EL TEATRO COMUNITARIO

El teatro comunitario en su trayectoria, en sus procesos de producción y presentación de sus obras, fue generando conocimientos artísticos, sociales, políticos y culturales. Estos saberes orales y prácticos fueron construidos principalmente sobre cómo producir creativa y colectivamente, articulando los textos, los símbolos y la energía de un determinado territorio. En el teatro comunitario, su proceso productivo también constituye un proceso formativo. El grupo Catalinas Sur, por ejemplo, formó en estos años a sus miembros, algunos se tornaron maestros que fueron tomando responsabilidades de dirección y formación, estructurando la ampliación gradual de este género.

El teatro comunitario en la Argentina, en general, tiene una concepción crítica y precisa sobre el tema de la formación y del entrenamiento. La crítica está dirigida precisamente hacia un consumo excesivo de talleres, un tipo de consumismo. Ellos llaman de *tallerismo* el caso de personas que participan de talleres variados, sin poner en práctica los conocimientos desarrollados en un proyecto concreto. Como alternativa, el teatro comunitario propone con precisión la formación en función del proyecto artístico. A partir del objetivo artístico, surgen las necesidades de conocimiento y los

procesos de formación. En este sentido, los talleres son manejados en función de proyectos concretos de acción artística.

El carácter colaborativo del teatro comunitario motivó a los grupos a trabajar juntos y a compartir saberes. Estos grupos seleccionaron los elementos que funcionaron en su trayectoria y los comparten con los grupos en formación. La Red Nacional de Teatro Comunitario es un organismo generado dentro de este movimiento teatral cuyo foco está en fortalecer el teatro comunitario a partir de la relación entre los grupos. Para tanto promueven el conocimiento teatral comunitario y la formación de grupos de teatro en las comunidades interesadas. La Red surgió de la capacidad de organización y de solidaridad al facilitar conocimientos básicos para garantizar que las comunidades interesadas puedan organizar sus grupos y realizar sus espectáculos.

Un grupo de teatro comunitario no es un grupo de terapia o de política, es un grupo de teatro. Por esto, la acción del grupo es hacia el objetivo teatral. El teatro comunitario está fundado en la creencia que arte es educación. Por esto, no busca enfatizar objetivos pedagógicos, políticos y sociales que superen los objetivos artísticos. Ellos reiteran su objetivo artístico. Es una especificidad teatral del teatro comunitario que lo distingue del Teatro del Oprimido (Boal 1983), por ejemplo, que enfoca al teatro como un ensayo para la transformación social. El teatro no es una herramienta simplemente sino una práctica válida por sí misma. Apunta Bianchi: “El teatro como una herramienta es un riesgo que no se quiere en el teatro comunitario”<sup>19</sup>.

Además de los talleres en función de los espectáculos, la formación del actor-vecino es parecida a la de los artistas de la comedia del arte, a través del contacto con los artistas y a partir de la práctica y del entrenamiento con las compañías. Uno de los maestros de Catalinas Sur, Alfredo Iriarte, afirma que la comedia del arte está presente en su grupo. Los vecinos más experimentados saben de la comedia del arte en sus

---

<sup>19</sup> Entrevista con Adhemar Bianchi en El Galpón de Catalinas día 22 de diciembre 2007.

aspectos teóricos y prácticos y dictan talleres de interpretación bajo sus principios porque sus personajes representan los diversos sectores sociales y son compuestos a partir del grotesco. Otras influencias en la formación del teatro comunitario son el circo criollo, que recupera la comedia del arte y la zarzuela, que es una opereta bufa tradicional de origen español.

La propuesta temática y estética general surge de una investigación sobre las historias y las prácticas culturales del territorio común y de sus habitantes, que constituyen el fundamento para cualquier emprendimiento teatral comunitario. Para volver el cuerpo-voz tosco en un cuerpo-voz hábil, la formación y entrenamiento actoral es articulado a través de una metodología particular, distinta de la profesional. Para volver al siguiente ensayo, un miembro del teatro tiene que estar, quedar y salir animado a través del trabajo teatral. De modo que proponen un entrenamiento a partir de la práctica teatral, en función de determinado proyecto artístico, lo cual es motivador por ser concreto. Los juegos y actividades necesitan tener objetivos claros y estos deben ser compartidos con el grupo en algún momento del trabajo, que generalmente se da durante la evaluación de una sesión. El actor comunitario necesita saber la función de cada ejercicio porque es una forma de capacitarlo sobre los procesos teatrales y los medios de realización espectacular. En el proceso existe la necesidad de buscar una manera de cuestionar si el actor-vecino dice: “¡yo no puedo!” de modo que se lo pueda ayudar a vencer sus límites y barreras de modo gradual. A veces, darse las manos puede ser un desafío. Es importante vencer y superar estos pequeños desafíos personales en un proceso lúdico, transformador y motivante.

## **6.1 La Improvisación Teatral**

La naturaleza del proceso de construcción de las escenas, canciones y espectáculos, es la improvisación teatral y musical. A partir de las improvisaciones sobre los temas e historias locales, cada grupo forma sus actores-cantores y produce sus obras. En este sentido, para realizar el trabajo de formación teatral y de creación del espectáculo, los directores deben ser hábiles en planear, realizar y evaluar un sistema de actividades, juegos e improvisaciones teatrales, de modo que se establezca la base de la capacidad actoral del grupo y los bocetos de las escenas del espectáculo, que será pulido, dirigido, musicalizado y cuidado en sus diferentes aspectos. En general, a partir de la elección de un tema, el grupo empieza a improvisar escenas y a crear canciones, en general parodias de músicas conocidas. Estas improvisaciones y canciones son materiales que van a constituir la base del espectáculo. Como es una creación teatral que envuelve una grande cantidad de actores, cantores y músicos, las canciones son cantadas y actuadas en coro. No obstante, cada personaje del coro está compuesto con rigor artístico, necesita estar bien desarrollado en términos plásticos, el cuerpo, figurín, maquillaje y en términos vocales.

Improvisación en el teatro es la habilidad de usar el cuerpo, la voz, el espacio, y las habilidades humanas para generar una expresión física consistente de una idea, una situación, un personaje, un texto o un objeto; y realizar esto de un modo espontáneo, en respuesta al estímulo de su ambiente (Frost y Yarrow 1990: 1). Existen diferentes metodologías de improvisación teatral que pueden servir al teatro comunitario. Para esto, un director de teatro comunitario tiene que estudiarlas de modo que se integren a su experiencia. Para el desarrollo de este teatro es necesaria la apropiación de diferentes referencias de improvisación en el teatro y del teatro de improvisación, principalmente por la doble necesidad simultánea de crear la obra y entrenar a los actores.

La *Commedia dell'arte* fue un movimiento de teatro popular realizado por expertos actores improvisadores enmascarados que dominó la escena en Europa entre los siglos XV al XVIII. Su decadencia es simultánea a la ascensión del teatro burgués presentado en los entonces nuevos espacios teatrales, *a la italiana*. Sin embargo, influenció a muchos dramaturgos y directores, como Shakespeare, Moliere, Gozzi, Goldoni, Copeau, Meyerhold, Lecoq, Dario Fo, solamente por mencionar algunos de los más conocidos. Catalinas Sur realizó un intercambio con un grupo italiano Teatro Agrícola que presenta la comedia en la plaza.

Con estos objetivos de entrenamiento y construcción de escena, Jacques Copeau (1879- 1949) estableció la verdadera vanguardia con respecto de la improvisación teatral. Si bien Copeau no fue el primer director en utilizar la improvisación de forma sistemática para ensayo y preparación del actor, porque Stanislavsky ya lo había hecho en el Teatro de Moscú, sí fue el primero en construir un sistema de trabajo bajo la improvisación teatral que articulaba el uso de juegos dramáticos, improvisación, mimo, mimo animal, comedia del arte, actuación con máscaras, teatro de grupo, teatro como comunión y teatro comunitario.

Jacques Lecoq (1921-1999) fue un descendiente espiritual de Copeau. Era profesor de educación física. Después de la Segunda Guerra empieza a practicar improvisación. Vivió en Italia por ocho años y colaboró con Paolo Grassi, Giorgio Strehler and Dario Fo. Su libro *El Cuerpo Poético* es una importante referencia para el entrenamiento del teatro comunitario en la perspectiva de Alfredo Iriarte del grupo Catalinas Sur (Lecoq, 2001).

Augusto Boal en el *Teatro del Oprimido* (1978), y principalmente en *Juegos para Actores y no Actores* (1998), propone una metodología de trabajo especialmente elaborada en función de utilizar el teatro para desarrollar elementos importantes de la

propia vida de los participantes. Boal logró coleccionar y organizar una cantidad de actividades de improvisación y composición teatral en lo que él llamó de Arsenal del Teatro del Oprimido. El arsenal está dividido en siete partes y puede ser utilizado como metodología para alcanzar objetivos teatrales específicos, de modo que se torna útil al teatro comunitario. Con este manual es posible tanto seguir un trabajo en el sentido propuesto por el Teatro del Oprimido que es utilizar el teatro como una herramienta, un ensayo de la transformación social, cuanto un trabajo parecido con lo que busca el teatro comunitario en la Argentina, que es la formación de grupos teatrales comunitarios perennes con intereses teatrales, sociales y políticos, pero en función de su arte.

## **6.2 Formación del Maestro Alfredo Iriarte**

Alfredo Iriarte es uno de los miembros de Catalinas Sur que se dedicaron al teatro y adquirieron un reconocido saber especializado en diferentes áreas de la acción teatral. Su formación es amplia, tanto dentro y como fuera del grupo Catalinas Sur. Cuando era adolescente, en Montevideo, Uruguay, Alfredo Iriarte aprendió a tallar madera. Hacía santos y pesebres. Emigró a la Argentina, ingresó en el grupo de teatro callejero del barrio, Catalinas Sur. Era un lugar para conectarse a la cultura local y para aprender nuevas habilidades. Estudió y actuó en diferentes áreas del teatro, principalmente actuación, máscaras, mimo, circo, títeres y escenografía. A partir de su habilidad para trabajar la madera, talló los moldes de las máscaras y aprendió en la práctica a producir máscaras en cuero. Estudió actuación a partir de la máscara a través de la metodología de Jacques Lecoq, de las técnicas de la comedia del arte y del circo criollo.

Por su notorio conocimiento Iriarte es invitado a dictar talleres a los nuevos integrantes de Catalinas Sur y a otros grupos comunitarios. De modo independiente y

profesional, aparte de su trabajo en Catalinas Sur, Alfredo Iriarte fabrica máscaras y dicta talleres de actuación, títeres y escenografía y trabaja en el carnaval produciendo la dimensión visual de la murga *Agarrate Catlina* en Uruguay.

Alfredo Iriarte tiene una propuesta sobre la formación y el entrenamiento del actor de teatro comunitario. Este actor precisa adquirir una formación general del teatro antes de especializarse, por lo tanto, sugiere que participe de los diversos trabajos de la producción espectacular. Si su relación con el teatro es fructífera, empieza a saber con profundidad sobre actuación, improvisación, títeres, dramaturgia, luz, música, danza, canto, escenografía. En este momento, el actor comunitario está formado para formar, porque puede entender los elementos del teatro, jugar con ellos dentro del contexto comunitario en función de las propuestas artísticas concretas. Sin embargo, es necesario saber que, antes que actor, es vecino, y este carácter comunitario indica que debe involucrarse en todo el espectáculo, donde haya necesidad.

Iriarte trabaja el taller de formación teatral de modo que cada actividad, juego y ejercicio tenga objetivos y reglas claras. Propone percibir y generar signos, códigos, sensaciones, emociones. La técnica sirve como apoyo, seguridad y coherencia, pero la técnica no es la sensibilidad de saber qué expresar: “El actor es creador, es poeta.”

Estuve presente en el cierre de una formación en actuación con máscaras expresivas para Los Pompapetryasos, en la Plaza Ameghino, en Parque Patricios, Buenos Aires, el 6 de octubre de 2007, dictado por Alfredo Iriarte. Fue mi primer contacto con Los Pompapetryaos y con el barrio Parque Patricios. Me llamó la atención ver a Los Pompapetryaos en la plaza sin que las distracciones del ambiente les robasen su concentración.

Participé del taller. Realizamos un calentamiento gradual, con saludos entre los participantes, mientras caminamos en un espacio delimitado en la Plaza. Iriarte enfocó

el cuerpo humano, sus mecanizaciones, sus posibilidades creativas, a partir de la necesidad de entender su lógica, que está muy ligada al equilibrio. Propuso exagerarlo, buscando el grotesco. Propuso caminar en el espacio, con ritmo, con las manos en la espalda. Hacer la caminata especial de cada persona en el ejercicio de exagerar, como si fuera una caricatura. En seguida propuso cargar imaginariamente una bolsa pesada; usando la imaginación para hacer trabajar al cuerpo, desarrollar el tono muscular y crear verosimilitud. Alfredo evaluó los ejercicios con precisión. Iriarte condujo a diferentes juegos de caminar, solos, tríos, parejas hasta compartir en grupos de tres personas para crear una improvisación con el objetivo de mostrar un lugar. Las presentaciones tuvieron comentarios y después los grupos lo hicieron una vez más para lograr desarrollarlas de acuerdo con la evaluación.

Como culminación del taller, Alfredo sacó de su mochila 5 máscaras expresivas. Llamó a cinco voluntarios que analizaron las líneas de las máscaras, sus direcciones. La idea era que las líneas de la máscara indicarían las líneas del cuerpo, sus posibles deformaciones. Alfredo no quería la atención sobre las emociones sino, primeramente, en las formas de la máscara. A partir de las máscaras realizamos improvisaciones de *status*. En grupos de cinco, cada máscara debería tener un número de uno a cinco, en los cuales el número uno era el más poderoso y el número cinco el menos poderoso. Realizamos y evaluamos las improvisaciones.

En seguida, Alfredo me invitó a acompañarlo a dictar un taller con trabajadoras sociales que actúan en villas y comunidades pobres. Habían establecido el objetivo presentar una performance sobre la basura y la contaminación en la calle principal de una de las comunidades locales.

El encuentro fue realizado en una escuela para ciegos, en el conurbano de Buenos Aires. En este encuentro, en el segundo sábado de mayo de 2008, los

participantes fueron llegando un poco tarde y tampoco vinieron todos los esperados. Allí estaban además de personas de las comunidades interesadas en la movilización popular. El taller empezó con una charla sobre el teatro comunitario. Hicimos una rápida presentación de los participantes y después, en una ronda, hicimos un calentamiento. Primero un masaje colectivo con el grupo en círculo. Cada uno masajeaba el cuerpo del compañero que estaba al frente terminando por masajear su nariz y después, a manera de broma, limpiándose las manos en su ropa. Hicimos algunos juegos en la ronda y después empezamos a caminar por el espacio. Jugamos en parejas, obedeciendo los comandos de Alfredo. En un círculo, movimos nuestros cuerpos como una ola. Congelamos en algunas posturas de este movimiento. Iriarte explicó la posibilidad de crear la corporalidad del personaje a partir de algún punto de esa variación corporal. Eso tiene que ver con los tipos de la comedia del arte. Alfredo trajo algunas de sus máscaras, larvarias<sup>20</sup>, expresivas, de cuero, grandes, etc. Hablamos de ellas, analizando sus líneas, sus direcciones, sus movimientos. Después del trabajo de calentamiento e interpretación de las máscaras, fuimos reunidos en pequeños grupos para crear una máscara con la basura. Para esto habían traído una diversidad de materiales tirados como basura y que fueron reciclados y re-significados por el grupo. La cumbre del evento fue la presentación de las máscaras por los actores voluntarios que la vistieron junto con un vestuario improvisado al momento.

Acompañé a Alfredo Iriarte, Gabriela Gustavino y María Ines López a un viaje a Patricios para dictar talleres para los grupos Patricios Unido de Pie y Los Cruzavías, los días 18 y 19 de mayo de 2008. El segundo día fuimos a 9 de Julio a encontrarnos con Los Cruzavías que estaban puliendo su espectáculo *Romero y Juliera*, una adaptación de *Romeo y Julieta* de Shakespeare. La obra cuenta la razón por la cual el grupo se llama Los Cruzavías. Existe una frontera en la ciudad, que es la vía del tren, que en la

---

<sup>20</sup> Ver Lecoq, Ibid.

geografía simbólica de la ciudad separa la parte pobre y fea de la rica y linda. La obra trata de adolescentes enamorados: *Romero*, de la parte rica y *Juliera*, de la parte pobre. Sus padres no aceptan que ellos se relacionen con personas del otro lado de la vía.

Alfredo Iriarte reunió a todos en un círculo y comenzó el taller con un masaje en grupo y un relajamiento. En seguida, propuso diferentes modos de caminar. Ante algunas charlas paralelas entre los participantes, Iriarte llamó la atención sobre la necesidad del actor de concentrarse en lo que está haciendo. En seguida, Alfredo tiró una pelota imaginaria a la pared para que un participante la tomara e hiciera lo mismo. De ese modo, los participantes empezaron a jugar en parejas. Tirar la pelota a la pared se volvió una metáfora de la necesidad de la precisión del gesto. Alfredo estableció la energía, la atención y la imaginación necesarias para el trabajo teatral.

Alfredo habló del poder del cuerpo y su movimiento, y realizó una demostración de nuestra posibilidad de mover el aire con nuestro cuerpo. Propuso una corrida y vuelta brusca para la dirección opuesta, de modo que se pueda recibir el aire movido. Se hicieron tentativas individuales y después en grupo. Evalúa Alfredo: “Una energía colectiva, combinada, tiene mucho poder, un gesto colectivo tiene este poder. Un gesto con una idea compartida tiene mucho poder”. Alfredo tenía una comprensión clara de la fuerza simbólica del teatro comunitario.

Para crear una relación de atención y disponibilidad corporal, Alfredo propuso el juego del Gato y del Ratón, a través de un sistema de calles y avenidas. Alfredo se dirige a los vecinos del grupo: “El actor debe mirar para donde quiere ir y va a ir. Es decir, salvo que desee expresar que está perdido, el actor debe mirar para el lugar donde se destina”.

Explorando las opiniones de los personajes, Alfredo Iriarte condujo una orquesta de opiniones. Trabajó con el cuerpo del actor para encontrar el del personaje

de acuerdo con tres criterios: tiempo, ritmo y espacio. Rodillas, pelvis, torso, cuello, cabeza. Iriarte condujo un laboratorio corporal en el cual los actores buscaban las distinciones de los personajes a partir del énfasis en distintas partes del cuerpo. Alfredo Iriarte propone un abordaje físico del personaje, para generar expresividad.

Alfredo Iriarte fue invitado a dictar un taller de actuación con máscaras para una formación actoral internacional *Teatro Organic* en Buenos Aires juntamente con maestros invitados de distintas partes del mundo. Iriarte explicó que el trabajo con actores profesionales es parecido al realizado con los vecinos, porque utiliza la misma experiencia y los mismos conocimientos que tienen. La diferencia principal es que para los actores-vecinos existe una sistematización diferente, una formación en función de los espectáculos a lo largo de los años. Los vecinos van aprendiendo e incorporando los conocimientos en función de cada objetivo artístico. El taller para actores profesionales es condensado, intensivo y sin un propósito artístico específico.

Para empezar, Alfredo Iriarte aclaró el punto de partida del taller y de qué contexto surge su conocimiento teatral: el teatro comunitario. Por esto eligieron realizar el taller en el *Galpón de Catalinas*. Habló brevemente de su historia en el teatro y del teatro que realiza, explicando que es una respuesta a una necesidad creada. La práctica empezó con un masaje en círculo seguido por un juego del líder.

Después del calentamiento, parados, de rodillas flexionadas, Alfredo Iriarte propuso movimientos con el cuerpo, hacia el frente, hacia atrás, y hacia los costados, como una ola, trabajando la horizontalidad de la pelvis y de los hombros. Pelvis al centro, realizando diferentes círculos. En seguida enfocó el trabajo corporal sobre las piernas y caderas, también con complejidad. Dificultad de mover las caderas y piernas sin mover el torso. Alfredo Iriarte indicó que las rodillas deben estar levemente flexionadas. Propuso una secuencia de ejercicios: corrección de la postura; relajamiento

del cuello; estiramiento lateral; estiramiento en sentidos opuestos del cuerpo, diversos juego de oposiciones; la voz con distintos movimientos de cabeza; movimiento circular con el cuello, cabeza, torso, caderas y la combinación entre ellos.

Propuso el juego para buscar el cuerpo del personaje a través de una posición encontrada en el movimiento de ondulación del cuerpo. En seguida, este mismo juego con los actores caminando con posibles conjugaciones de los movimientos explorados anteriormente. Con los actores profesionales se realizaron muchas variaciones en un espacio de tiempo reducido, a diferencia del trabajo en el teatro comunitario donde se ejercita con parsimonia.

Alfredo Iriarte propuso seis colores: índigo, violeta, amarillo, verde, naranja y rojo. Divididos en seis grupos, cada uno eligió un color con la tarea de crear una improvisación caracterizando este color bajo tres criterios: tiempo, espacio y ritmo. Cada grupo improvisó ese color moviéndose en una línea recta de un lado al otro de la sala. Después de la evaluación, la improvisación fue realizada una vez más, ahora con la tarea de precisar más las transiciones e incluir sonido y voz. Fue posible encontrar formas concretas corporales colectivas a partir de elementos abstractos.

La tarde fue destinada al estudio de las Máscaras Larvarias, sus formas de la máscara y la construcción del personaje a partir de ellas. Alfredo Iriarte preguntó: “Con la máscara, ¿cuál es el ritmo, el tiempo, el espacio y cómo combinar el cuerpo? ¿La respiración del personaje en la máscara es la misma que la del personaje sin la máscara?”.<sup>1</sup>

En el segundo día los ejercicios iniciales recuperaron la rutina de entrenamiento del torso y de las caderas de la mañana anterior. Algunos ejercicios de mimo, cómo caminar, subir y bajar una escalera. En seguida propuso diferentes caminatas: primero individualmente, relajados; después trabajamos en parejas, de modo que se

experimentaran las posibilidades de tensión muscular en las cuales un compañero, con la punta de los dedos, guía a su compañero, que se mueve por el espacio con los ojos cerrados, sin empujar:

1- con mucha tensión muscular, que el otro casi no puede moverse;

2- con mucha tensión muscular, pero con flexibilidad. Se puede mover, pero el cuerpo vuelve al lugar y la posición en la que estaba;

3- el cuerpo se quiebra, es decir, cada movimiento queda allí;

4-el cuerpo como una masa para modelar.

Alfredo Iriarte dijo a los actores: “No hay acción sin reacción, no hay acción sin justificación”. Explicó que de acuerdo con Jacques Lecoq las acciones pueden ser entendidas a partir de jalar y empujar, ser jalado y ser empujado. Alfredo Iriarte habló de la importancia de fortalecer y comprender las posibilidades del centro del cuerpo: “Para mover una heladera hay que comprometer el centro del cuerpo, el abdomen es una parte de primera importancia al actor, por tanto, hay que trabajarla”.

Cerca de ocho máscaras expresivas fueron puestas en un retablo. Los voluntarios eligieron sus máscaras, pero antes de ponérselas, ellos las analizaron en términos de líneas, direcciones, volúmenes. Entonces se las pusieron buscando encontrar en el cuerpo consonancias y disonancias.

Un juego de *status* con cinco actores que eligieron cinco máscaras. Cada máscara tenía un número que correspondía a su importancia en el grupo. Así, la número uno sería la más importante y la cinco la menos importante. La idea era jugar con la relación de poder. Iriarte propuso un ejercicio en parejas, apuntó a dos máscaras, y pidió dos voluntarios. Algunos del grupo ayudaron a los dos actores voluntarios a vestirse, porque Alfredo quería la expresividad total. Alfredo Iriarte presentó una situación dramática y la pareja enmascarada tuvo que jugar. Alfredo estuvo presente en la

improvisación, de modo que cuando estaba mal, mandaba que la reiniciaran. Habló de la mirada de la máscara que debe ser hacia el público, hacia algo concreto. No puede ser una mirada perdida: “El gesto fabricado no funciona. Hay que cambiar el ritmo, la respiración”. Iriarte enfocó la secuencia de improvisaciones para la expresión corporal, porque las opiniones están en nuestro cuerpo. Indicó la necesidad de superar la técnica para la interpretación y la comunicación.

Al final de algunas experimentaciones, Iriarte realizó una evaluación muy precisa y aguda sobre lo que habíamos presenciado. Viola Spolin, en su libro *Improvisación para el Teatro*, propone una metodología para la evaluación de una improvisación o una composición teatral coherente con la propuesta dialógica del teatro comunitario. Primero, Spolin establece para el grupo, cuál es el objetivo de la improvisación, enfocando una o más dimensiones del arte teatral: el foco. A partir del foco, Spolin indica al grupo que los que van a asistir tienen la tarea de evaluar la escena en función del foco establecido. La evaluación es articulada de acuerdo a su foco, no de acuerdo a sus gustos personales, para evitar la relación aprobación y desaprobación. Después de que las escenas fueron presentadas, Spolin hace un círculo para evaluar. Pide a los que fueron el público que hagan sus comentarios en función del foco, de lo que les interesó y cómo mejorar. En seguida, los jugadores que presentaron la escena comentan su experiencia. Solamente después de que todos tuvieron la oportunidad de la palabra, Spolin, como maestra, comenta las evaluaciones y complementa con lo que le parece necesario. Los grupos pueden realizar las escenas una vez más, para incorporar los conocimientos producidos en la evaluación. Una rutina de evaluación colectiva establece en el grupo la necesidad de desarrollar la mirada hacia la escena y el trabajo del actor.

En la tarde, realizamos la confección de las máscaras. Había máscaras larvarias expuestas en el espacio, y pudimos observarlas mientras Alfredo Iriarte explicó sus orígenes, a partir del maestro Jacques Lecoq. En un primer momento propuso una experimentación con la arcilla: un juego con la forma, la línea, el volumen y la profundidad del rostro humano. Había un cráneo humano de cemento que posibilitaba entender sus formas y sus proporciones. Por fin, propuso la creación individual de una máscara larvaria, observando líneas, direcciones, sentidos, ritmos, tiempo y espacio.

Iriarte dividió al grupo en dos, para que cuando un grupo estuviese realizando la improvisación sobre animales en una selva el otro pueda mirarla. Cada actor eligió su animal y en el piso empezó a descubrir su cuerpo, sus sonidos, sus movimientos, sus contextos, en un laboratorio de experimentación individual. Durante el juego, Alfredo fue proponiendo su desarrollo, a través de cambios en los objetivos de estos animales. Primero querían saber quién eran, qué podían hacer, dónde estaban; después querían comer, encontrar su sexo opuesto, conocerse e interactuar. Por fin, lucharon por comida y, después de saciarse, quisieron relacionarse y hacer el amor.

Como animales humanos, Alfredo pasó una máscara a cada uno. La situación estaba relacionada a las necesidades básicas: comer, beber, dormir, amar, etc. La cumbre de la situación dramática fue el sexo y el orgasmo. Los personajes y las acciones fueron desarrollados desde una perspectiva animal que, a su vez, llevó a lo grotesco. Estudiamos el proceso de transferencia de la construcción del animal, su naturaleza y características, buscando comprimirlas y darles una forma humana.

El quinto y último día, empezamos con un calentamiento. Todos de pie distribuidos en el espacio uniformemente realizando movimientos corporales a partir del liderazgo de los actores que iban cambiando de acuerdo a la indicación de Iriarte. La idea era realizar una coreografía en grupo, de modo que no se percibiera quién era el

líder. Realizamos en pequeños grupos, pequeñas coreografías que fueron sumadas unas a otras para generar una coreografía final. Iriarte dividió tres grupos de seis personas para hacer improvisación con máscaras expresivas de los personajes de la comedia del arte. Percibimos cómo era difícil improvisar con seis personas. Al final nos quedamos en el piso para la evaluación.

Para mí, fue una oportunidad para conocer el potencial teatral, principalmente en lo que se refiere a las técnicas de actuación en el teatro comunitario y sus metodologías de formación. Esta colaboración entre los grupos de teatro para la formación teatral de sus miembros es una manera de dinamizar y motivar la participación. Porque si estamos siempre con nuestros grupos, no conocemos lo que los otros directores conocen y pueden hacer, y a partir de estas visitas de directores de otros grupos, como un intercambio, existe una riqueza y un conocimiento diverso del teatro que es, de ese modo, compartido entre los grupos de la Red Nacional de Teatro Comunitario.

**LA ACCIÓN CULTURAL DEL TEATRO COMUNITARIO**  
**HIPÓTESIS, METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO**

## HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA

### 7.1 Hipótesis

Dadas la naturaleza, características, aspectos éticos y estéticos del teatro comunitario, y a través de un estudio etnográfico, unido a la reflexión teórica, se vislumbra su alta potencialidad cultural. La exploración de campo y los estudios teóricos permiten que me identifique y experimente los procesos y beneficios de una práctica teatral realizada bajo dos principios fundamentales, la fiesta y la memoria. De todo lo cual deriva una hipótesis: *el teatro comunitario, realizado bajo los principios de la fiesta y la memoria, devendría una acción cultural trascendente y generaría beneficios tanto para sus practicantes como para sus comunidades.*

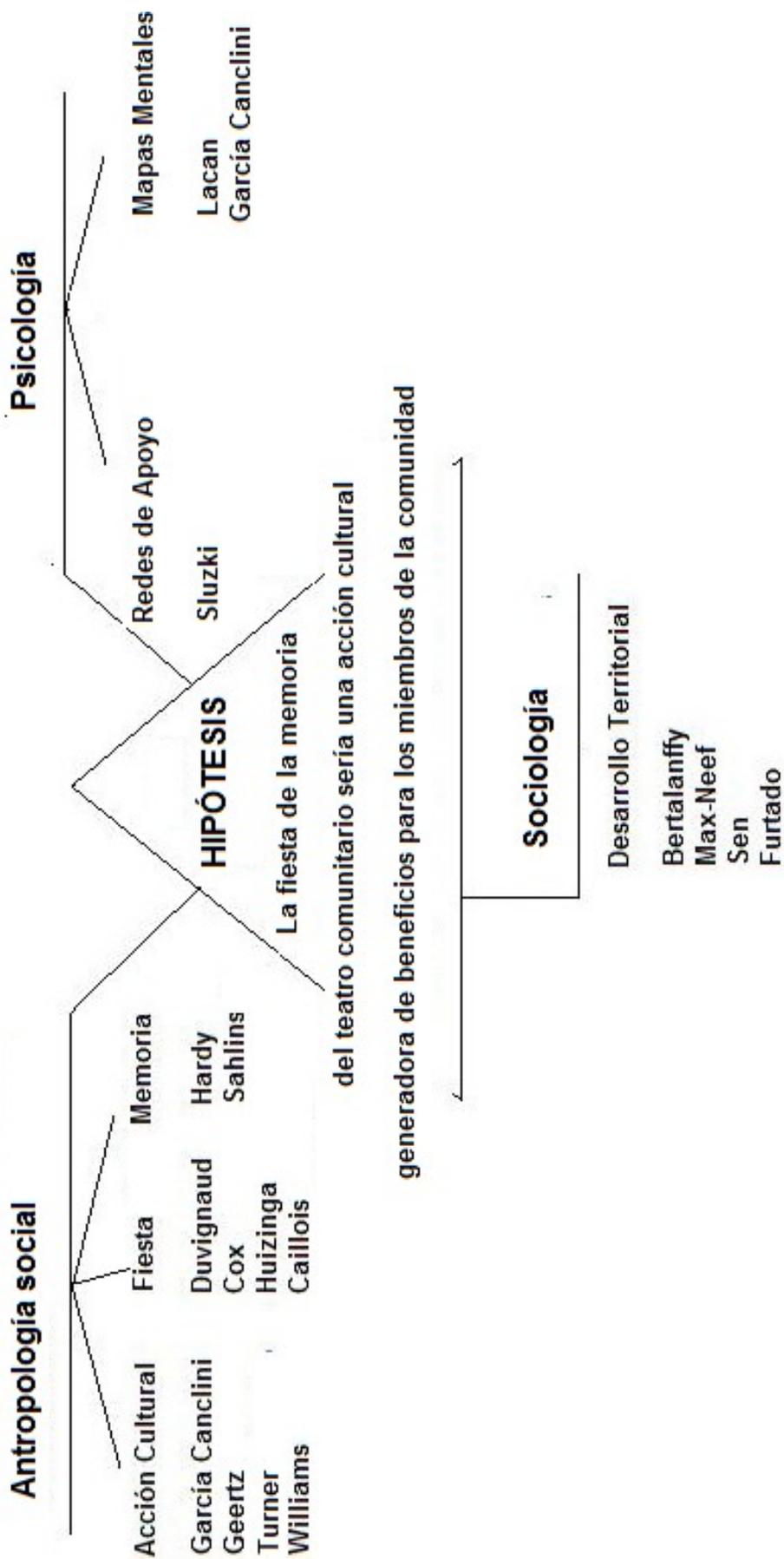
Interrogo, entonces, los conceptos de fiesta y memoria, así como su influencia y efectos en los participantes y en las comunidades. La hipótesis define los objetivos de la investigación -describir la naturaleza y las características del teatro comunitario en la Argentina-, reflexionar sobre su proyección social a partir de sus elementos constituyentes centrales: la fiesta y la memoria; y examinar sus impactos y beneficios.

### 7.2 Metodología

Ante la complejidad que caracteriza la labor del teatro comunitario -visto como una experiencia dinámica- la hipótesis convoca un sistema de conceptos capaz de

enfrentar y organizar el proceso de estudio. Por un lado, sus actividades son estudiadas aisladamente y por otro, relacionandolas entre sí, teniendo en cuenta básicamente la realidad experimentada en contacto con tres grupos de teatro comunitario: *Catalinas Sur, Pompaetryasos y Patricios Unido de Pie*.

La figura del triángulo representa la delimitación conceptual de la investigación en cuyo centro se ubica la hipótesis que articula este estudio; Su fuerte impronta pragmática conduce a plantear tres niveles de estudio carácter de la hipótesis articula tres campos: naturaleza y característica del *teatro comunitario*, *la posible acción cultural de la fiesta y la memoria* y *finalmente sus beneficios*. Se establece una relación entre la antropología social y los estudios culturales, de modo que se pueda definir la noción de acción cultural y se pueda considerar el teatro como una epistemología elaborada por los miembros de las comunidades; la psicología y la filosofía permiten considerar con justeza la dinámica de las redes de apoyo, la amistad y los modos de pensamiento como bienes trascendentes y beneficios generados por dicho teatro comunitario; la sociología invita a establecer con una mirada crítica el concepto de desarrollo como resultado de la canalización de fuerzas sociales.



23- Plan Conceptual y Metodológico



## **ANTROPOLOGÍA SOCIAL: LA ACCIÓN CULTURAL**

Respecto de la cultura y la acción cultural, mi búsqueda me lleva a relacionar dos abordajes teóricos aparentemente opuestos: Por un lado los Estudios Culturales y por otro la Antropología Simbólica. Los Estudios Culturales proponen una definición compleja e histórica de acción cultural. Raymond Williams subraya su carácter de proceso cultural, una construcción dinámica, poco difundida y en parte irrealizada. (1980: 272).

García Canclini considera las prácticas, relaciones, objetos y sistemas sociales como procesos culturales que involucran diferentes territorios. (2004: 21). Siguiendo a García Canclini, los procesos culturales son construcciones grupales que están relacionados con la construcción de territorios, fronteras e interacciones en sus márgenes.

Así como un grupo humano, a un nivel simbólico, busca establecer su territorio de dominio, sus fronteras y formas de distinción a través de las relaciones con otras culturas, el teatro comunitario busca sus temas en los choques culturales.

Estas distinciones entre diferentes culturas tienen una relación tanto de colaboración como de conflicto. El teatro comunitario devendría una acción cultural

porque estaría creando un nuevo territorio cultural, específico e idiosincrático, en choque con las acciones culturales provenientes del consumismo y del individualismo.

Para Roger Caillois todo juego es un sistema de objetivos y reglas, y respetarlas es una respuesta al deseo de jugar. Estas convenciones son estructuras dentro de las cuales se pueden ejercitar competencias y habilidades. En el juego del arte y de la estética, sus convenciones constituyen sus reglas. Estas, a su vez, son arbitrarias y dinámicas, cambiando con el avance de las habilidades, capacidades y técnicas (1986:16).

La idea de ruptura en el juego permite comprender el surgimiento de este nuevo supuesto campo cultural motivado por el teatro comunitario a partir de la ruptura con las demás formas teatrales existentes anteriormente, a través de la crítica y del rompimiento con ciertas reglas y convenciones de los modos teatrales vigentes. Desde la regla que define quiénes son los que pueden hacer teatro, un trabajo de artistas especializados, hasta la propuesta de que el teatro puede ser realizado por cualquiera que tenga ganas de hacerlo.

El teatro comunitario surge de una ruptura inicial sobre el espacio de producción y presentación del espectáculo provocada por la acción del teatro callejero. Los grupos de teatro callejero cuestionaron la convención del teatro presentado en un edificio especial e instituyeron otra convención, la de la calle o cualquier espacio público como un espacio apto para realizar, compartir y jugar el arte teatral. Al establecerse como una categoría teatral definida y legitimada, regida por premisas diferentes de las del teatro callejero, el teatro comunitario concretiza en su itinerario histórico un sistema de reglas que puede ser respetado, rechazado o transformado.

Estos juegos simbólicos, que lícitamente llamamos de teatro, ceremonia, performance, ritual, celebración, evento, fiesta o juego, como dijo Victor Turner,

constituyen los ojos por los cuales las culturas se miran a sí mismas (Turner, 1982a). A través de la antropología social, principalmente en lo que se refiere a la performance y el ritual es posible entender el potencial cultural y epistemológico del teatro, como un ojo por el cuál la cultura puede mirarse, entenderse, representarse y transformarse, de modo que no es solamente arte o cultura, sino también una epistemología y una metodología.

El cuerpo en el espacio, la voz, los gestos, sus formas, colores, sonidos, sus articulaciones en el juego con las estructuras sociales; sin disimular su arbitrariedad pueden evidenciar sentidos y significados culturales. Victor Turner amplió el concepto de *performance* proyectándolo del arte sobre la vida y proponiendo que las performances siempre fueron formas creadas por el hombre para conformar un lenguaje que permitiese integrar los contenidos dentro de las referencias culturales (Turner, 1982a).

El teatro es un arte, pero también es una forma de conocer y evidenciar particularidades de la vida, diferencias culturales y desigualdades sociales. Como una epistemología, el teatro es capaz de hacer conocer la organización de la vida, y quizá, transformarla.

A través del teatro comunitario, estas funciones ancestrales del teatro – por ejemplo, su condición epistemológica - parecen recobrar sus fuerzas alimentadas por intereses sociales y políticos. Este teatro comunitario, realizado a partir de historias y recuerdos de los miembros de una comunidad, explora los límites entre lo real y la ficción. Al utilizar la representación teatral, su condición de ficción es puesta en acción para hacer conocer la historia, condición y bases culturales y materiales la comunidad (Cornago, 2003).

Según Johan Huizinga (2005), la cultura humana brota del juego. Propone el juego como una función forzosamente libre del ser vivo, que no es determinada ni por la lógica ni por la biología, sino que es una expresión de la estructura de la vida espiritual y social. Ese potencial cultural parece surge ampliado en el teatro, que es, en esencia, un juego social. De este modo se puede entender el teatro comunitario como juego y por lo tanto, como constituyente del proceso cultural.

## LA FIESTA DE LA MEMORIA

### 9.1 La Teoría de la Fiesta

Los grupos de teatro comunitario en la Argentina proponen la fiesta para dar forma a sus historias. La fiesta es un tipo de juego, por lo tanto, se constituye como una acción cultural. Su proceso expresa la organización estructural de la vida y su transformación. Es una práctica social ligada a la necesidad de reunirse en colectividad para marcar hechos y consumir bienes materiales y simbólicos. Está relacionada con la paz, la amistad y la comunidad.

Ralph Rinzler y Peter Seitel (Turner, 1992b: iix) afirman que “en cualquier lugar donde el espíritu humano se sienta libre, los hombres celebran. Todas las culturas conmemoran lo que las hace distintivas e importantes ante sus propios ojos”. La fiesta es un espacio regido por una relación social donde las estructuras mismas de la fiesta solamente son respetadas por el grupo social si se respeta su libertad de crear y de transformar.

Para Duvignaud, la fiesta tiene la capacidad de instrumentalizar las colectividades para combatir la confusión del capitalismo anestésico y glacial, transformando el discurso de las clases dominantes en las sociedades occidentales. El encuentro de hombres libres excita el afloramiento de caracteres imaginarios,

cristalizaciones fantásticas de la intensidad de los contactos y sus símbolos. La actividad estética asume formas múltiples donde las relaciones humanas son más compactas. Los cruces, las plazas, la tribuna y el área de la arena del teatro son locales públicos de comunión. (1983: 43).

La teatralidad, la fantasía y la crítica social son características de las fiestas medievales que parecen hablar directamente de la experiencia de las fiestas teatrales comunitarias en la Argentina. De acuerdo con Harvey Cox, estas fiestas medievales de inversión de situaciones y de máscaras entrenaban a los participantes para aceptar que las cosas no eran siempre como aparentaban, evidenciando el carácter arbitrario de las categorías sociales. Los tiranos siempre estuvieron conscientes de este poder de la fiesta por esto la regularon y la prohibieron.

En la dictadura militar anterior al surgimiento del teatro comunitario en la Argentina no era posible realizar fiestas teatrales en la plaza. El grupo de teatro Catalinas Sur empezó en 1983 con la democracia. A partir del espacio de libertad este grupo y muchos otros celebraron las formas y prácticas que les hacen distintivos e importantes. La movilización festiva del evento teatral comunitario se articula en función del sentimiento de satisfacción y alegría de haber cumplido colectivamente con la misión artística reuniéndose con sus invitados para compartir el resultado.

En la fiesta experimentamos la desmesura y el exageración; nos mantenemos despiertos hasta muy tarde, bebemos, comemos, y gastamos más que en los días comunes. En la fiesta los componentes fundamentales, el placer y la alegría, significan una afirmación de la vida. Estar participando de un grupo importante, actuante en la comunidad es, seguramente, una fuente de vida y de alegría. En la fiesta relativizamos la vida en la yuxtaposición que muestra el contraste de la fiesta con la vida cotidiana (Ibid: 26-7).

Jean-Jacques Rousseau, en su libro *Carta a D'Alembert* (1993), en el marco de la Revolución Francesa, rechaza al teatro tradicional porque lo considera una acción cultural burguesa e individualista y valora la fiesta popular donde las personas pueden relacionarse. El teatro comunitario sería, por un lado, la superación de un teatro imitativo de la naturaleza, de un teatro burgués cerrado en los edificios teatrales, porque creó disposiciones y espacio para relaciones éticas, estéticas y sociales a partir de la fiesta. Es una forma de vinculación del teatro con el pueblo a partir, justamente, del diálogo y de la relación social.

El teatro comunitario logra conyugar el sentido relacional de la fiesta y el sentido narrativo simbólico del teatro. La fiesta está presente en todas las culturas y aparece sin aviso utilizando con libertad formas ya conocidas o concretizándose de modo diverso sobre cualquier padrón conocido. Por ser trans-social, la fiesta es indubitavelmente el único estímulo para el cambio o la renovación de los cuestionamientos de la sociedad (Duvignaud, 1983: 231-2).

## **9.2 Las Narrativas de la Memoria**

### **9.2.1 Pasado, presente, futuro**

Bárbara Hardy (1975) propone que la “narrativa no es una invención estética creada por artistas con el objetivo de controlar, manipular u ordenar experiencias, sino un primer acto de la mente transferido de la vida para el arte”. La narrativa es una acción mental humana elemental, un vehículo de articulación de las memorias e imaginaciones. Muchas de nuestras vivencias en el mundo acontecen cuando narramos y compartimos nuestras experiencias, o cuando narrativas de otros son compartidas, generándonos la posibilidad de disfrutarlas. La narrativa, como primera

acción mental, es esencial en el proceso de la construcción de la identidad personal y colectiva.

Una narrativa puede tener más o menos ficción y realidad, pero se observa realidad en una narrativa de ficción de la misma forma que se observa ficción en una narrativa verídica. Esto sucede porque al narrar, el flujo de la experiencia, real o imaginaria, ya se torna otra cosa que no es lo que la generó ya que, al final, la narrativa es una abstracción. En esa combinación entre realidad y fantasía, nuestras experiencias únicas, deseos, creencias, conexiones culturales, sociales e históricas, muestran quiénes somos, quiénes son los otros y en cuáles contextos se encuentran. Esta película sobre el tipo de persona que somos es resultado de una selección de preguntas que hacemos, y nuestras razones por elegirlos son moldeadas por nuestras influencias en el terreno social y cultural. En este sentido, las historias locales y personales pueden ser materiales reveladores de la visión de mundo de los participantes de estos grupos teatrales y pueden constituir los *temas generadores* de sus trabajos<sup>21</sup>.

El proceso de colecta e interpretación de los datos - a veces diferentes versiones de un determinado hecho - y sus articulaciones en la obra teatral comunitaria, tienen el objetivo de construir un espectáculo musical, cómico, crítico y propositivo. Contar o escuchar una historia es una práctica humana, está en el imaginario colectivo. Las historias son formas de compartir experiencias que vivimos, vimos, escuchamos, imaginamos, soñamos.

Compartir historias personales es una experiencia de intercambio entre diferentes culturas, porque cada uno viene de un sistema familiar, por lo tanto, es una experiencia intercultural. Esa interculturalidad se procesa en el contacto con

---

<sup>21</sup> De acuerdo con Paulo Freire, los *temas generadores* son propuestas de temas que, por haber sido elegidos a partir del universo cultural de los participantes, es decir, relacionados con situaciones importantes de sus vidas, pueden ser generadores de motivación para el trabajo artístico y el aprendizaje. Para más detalles sugiero el capítulo 3 de su libro *Pedagogía del Oprimido* (1977).

subjetividades y objetividades, sistemas de símbolos, significados, valores y pensamientos del otro. Este “otro”, a partir de una perspectiva antropológica contemporánea, es encontrado no solamente en el extranjero o el exótico, sino a través de la profundización de lo que antes le era familiar, en su propia familia, en su comunidad, en el vecino, en el compañero, para encontrar sus diferencias y similitudes.

### 9.2.2 Narrativa e Ideología

Si la cuestión es cómo se construyen los sistemas culturales, políticos y sociales, de los cuales las narrativas producidas en sus dominios son una de sus fenomenologías más características, podemos comenzar por la idea de que en la construcción de estos sistemas, fuerzas sociales distintas y muchas veces opuestas, coexisten y se relacionan.

La noción teórica de *ideología*, habitual dentro de los escritos marxistas, es compleja y problemática. De acuerdo con Raymond Williams se presentan tres versiones diferentes.

- un sistema de creencias característico de un grupo o clase particular;
- un sistema de creencias ilusorias que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico;
- el proceso general de la producción de significados e ideas (Williams 2000: 71).

García Canclini (1995) argumenta sobre los tres elementos que distinguen la cultura popular:

- una apropiación desigual del capital cultural de una sociedad,
- elaboración propia de sus condiciones de vida,
- y en la medida que estas polaridades y desigualdades se tornan conscientes, proponen una relación de conflicto con los sectores hegemónicos (Ibid: 62).

En esta relación entre las clases sociales, para que los sectores dominantes generen la hegemonía y se legitimen, es preciso conquistar el consenso de las clases subalternas, el cual acontece, como propone García Canclini, a partir de cuatro requisitos:

- que el campo de lucha aceptado por los sectores subalternos sea la producción, la circulación y el consumo;
- que la lógica de la lucha sea la apropiación diferencial de lo que el campo produce como capital material y simbólico;
- que esos sectores subalternos partan con una desventaja insuperable de capital familiar y escolar;
- que esta desventaja sea ocultada (Ibid: 78-9).

Es particularmente interesante percibir que la ideología dominante es accionada justamente para ocultar y desconsiderar esta desventaja y lo hacen principalmente a través de las diversas formas de narrativas dominantes.

Las narrativas pueden sostener o cuestionar el poder. Muchas de las historias a las que somos expuestos, como las articuladas por Disney, tal como afirma Jack Zipes (1997), no generan desafíos al *status quo*, no cuestionan las disposiciones arbitrarias de las estructuras social, ni enfatizan la acción transformadora del hombre de acuerdo con sus propios intereses. Esas narrativas vamos a llamar de *narrativas dominantes*, están por todos lados, en los discursos, en los textos académicos, en las historias orales, en los programas de televisión, en las propagandas y en las historias de los participantes de los grupos de teatro comunitario. No obstante, son los medios de comunicación masivos los principales vehiculadotes de las narrativas dominantes porque están a servicio del mercado que a su vez tiene compromiso con el logro y no con la ética.

Frente a estas narrativas dominantes el teatro comunitario pone en evidencia lo que las clases dominantes intentan ocultar, las polaridades y desigualdades fomentando no solamente una relación conflictiva, sino también una relación propositiva, la práctica artística y la vida comunitaria.

En el juego social es importante saber quién y cómo se está jugando, por esto una parte de la ideología del teatro comunitario es criticar la ideología dominante. Sin embargo lo más importante es la alternativa concreta de la fiesta teatral en la comunidad. Si la ideología dominante intenta esconder las circunstancias arbitrarias que componen las desigualdades, el teatro comunitario vuelve a la historia, a partir de las memorias colectivas, para evidenciar estas arbitrariedades y proponer al final, a partir de la esperanza de la fiesta, la posibilidad no solamente de resistencia a esta ideología si no, principalmente, de transformación. En este parte es posible construir las bases de la proyección cultural del teatro comunitario en dirección al desarrollo.

### **9.2.3 La teatralidad de la intertextualidad**

Es común entender que una narrativa es la acción verbal de contar una historia. Sin embargo, una historia puede ser narrada a través de los distintos lenguajes. De acuerdo con Dan Baron Cohen, esta relación directa que hacemos entre narrativa y lenguaje verbal es resultado de una “ceguera” cultural que tiene su raíz en la cultura racionalista y colonizadora europea, que nos dejó menos conscientes de los lenguajes y narrativas de cuerpos, emociones, espacio y relaciones (2004:37).

Una de las ventajas de los lenguajes simbólicos es su poder de comunicación inmediato, es decir, la no necesidad de pasar por la intermediación de los códigos verbales y racionales. Por eso, se comunican directamente con las diversas inteligencias de un modo personal. Esa comunicación es establecida porque existe una relación entre

la narrativa, el texto, el subtexto y sus lenguajes, y el receptor, funcionando a través de una acción de intertextualidad e inter-teatralidad.

En este sentido, una comunicación no es unidireccional, sino una transacción. Una audiencia recibe y contesta lo comunicado en relación a alusiones locales y a conexiones con el tipo de narrativas que cuentan y escuchan, con los conocimientos que valoran, la forma como viven y las cosas que creen. Esa noción de intertextualidad, por un lado, alerta sobre la necesidad de hacer conexiones culturales con el nivel de interés, conocimiento y proceso de la comunidad en el proceso de definir las ideas y temas del proyecto teatral.

#### **9.2.4 El teatro como síntesis entre la historia y la cultura**

Relaciones entre historia, cultura y lenguaje permiten entender las relevancias culturales del manejo de las historias locales por miembros de la comunidad a través del teatro.

Bajo el principio de la memoria, el teatro comunitario permite una dinámica cultural poderosa, de acuerdo con las ideas de Marshall Sahlins sobre la relación dialéctica entre historia y cultura, en la cual el lenguaje juega un rol importante no solamente de interpretación y comunicación, sino que la de creación. Por un lado, las personas organizan sus proyectos y dan sentido a los objetos partiendo de la comprensión preexistente del orden cultural, es decir, la cultura es históricamente reproducida en la acción; por otro lado, las circunstancias contingentes de la acción, los eventos inusitados e improbables no se conforman necesariamente dentro de los significados que le son atribuidos por grupos específicos. Los hombres creativamente repiensen sus esquemas convencionales, y así la cultura es alterada históricamente en la acción. Los esquemas culturales son ordenados y cambiados históricamente, porque los

significados son reevaluados cuando son realizados en la práctica (2003: 8-9). En este sentido, el lenguaje es el instrumento principal de este proceso, como dijo Cassirer, no es immaculado u objetivo, más un mediador en la formación de los objetos (Ibid: 183).

De acuerdo con Sahlins (2003), para analizar los eventos históricos es necesario una doble maniobra teórica: primero, el evento histórico no debe ser interpretado solamente como un acontecimiento característico del fenómeno, porque es una relación entre un acontecimiento y las estructuras, que son culturales, y segundo, es necesario interponer un tercer término entre estructura y evento, que es la síntesis de los dos. Sahlins llama de *estructura de la coyuntura*, a la realización práctica de las categorías culturales en un contexto histórico específico, así como se expresa en las acciones motivadas de los agentes históricos. Para Sahlins, este concepto puede analizar acontecimientos inusitados al mismo tiempo que constituye una noción de *praxis*, como una sociología situacional de los significados, que puede ser aplicada para la comprensión general de cambio cultural. La atención debe venir de la relación entre el acontecimiento y un sistema simbólico dado, aunque como fenómeno tenga fuerzas y razones propias, independientes de cualquier sistema simbólico —el evento se transforma en lo que le es dado como interpretación (2003:14-15).

En términos de la capacidad de transformación cultural positiva, el teatro en la comunidad puede ser visto como el propio evento histórico inusitado, la utopía, como se refieren los vecinos, porque en el medio del apogeo del individualismo, el movimiento de teatro comunitario crece de forma impresionante.

Si la síntesis entre la historia y la cultural es realizada por el lenguaje, es posible concluir que estos vecinos manejando versiones de la historia a través del lenguaje teatral pueden construir nuevas significaciones generando cambios históricos y culturales importantes. El teatro comunitario pone en riesgo las estructuras simbólicas

existentes porque pone en proceso la producción, compartimiento y consumo de bienes simbólicos y artísticos a partir de referencias culturales propias, críticas a las referencias dominantes. El teatro comunitario es poderoso porque hizo caso para interpretar la historia y la cultura a partir de una perspectiva local, al mismo tiempo en que se integró creativamente en la sociedad del espectáculo.

El teatro comunitario desafía el orden histórico y simbólico de la ideología dominante, que privilegia las grandes historias de los Estados y de las religiones y sus vencedores porque proponen símbolos y sistemas de significación reunidos por los saberes e intereses de los vecinos. En el marco del VII Festival de Teatro Comunitario realizado al mes de octubre de 2008 como celebración de 25 años de teatro comunitario, el grupo del Pueblo de Patricios vino a la Plaza Ameghino en el barrio Parque Patricios, en Buenos Aires, para estrenar una versión experimental de su nueva obra, en la que mezcla los temas de la huelga ferroviaria de 1966, las inundaciones y la lucha por el acceso pavimentado en Patricios. Vemos que el grupo más una vez eligió sus *situaciones límites* para elaborar el tema de su espectáculo. Esta actitud de articular el arte a partir de una necesidad importante que los une, transformando sus reivindicaciones en una energía capaz de reflexión histórica y cultural del teatro en un ámbito comunitario. Por un lado, la reflexión histórica es generada en proceso, en el cual algunos integrantes de la comunidad forman un grupo para manipular los lenguajes creativos y para interpretar y posiblemente cambiar significados de los hechos que habían influenciado y transformado su comunidad. Es decir, los mismos hechos históricos - primero la privatización del ferrocarril en 1977 y después la falta de reconocimiento por los poderes políticos oficiales a la reivindicación del pueblo por la pavimentación del acceso - antes del teatro comunitario era un impedimento para la vida del pueblo. Con el teatro, los hechos fueron, por un lado, resignificados por su discurso

práctico, la pragmática de la representación, y por otro, percibidos como temas con capacidad dramática, transformados en la obra espectacular reivindican un determinado reconocimiento al pueblo al mismo tiempo en que demuestran su poder de acción.

La resignificación es generada principalmente por el poder de los lenguajes para transformar y crear el objeto, además de interpretarlo. Por su vez, la utilización del lenguaje por el hombre está articulada en relación a los condicionamientos culturales. Es decir, el lenguaje interpreta y forma los objetos a partir de las estructuras significantes que son culturales, lo que sugiere que la resignificación del teatro comunitario no es generada en completa libertad, pero, a partir del *habitus*, por tanto, pasible de contradicciones.

De otro modo, la reflexión y transformación cultural por la acción teatral es generada porque las contingencias de los hechos históricos y del proceso artístico hacen con que los objetos y eventos no se adecuen necesariamente dentro de los esquemas de significación que llamamos de cultura, desafiándolos y transformándolos, es decir, transformando las relaciones culturales.

## LOS BENEFICIOS DE LA ACCIÓN CULTURAL DEL TEATRO COMUNITARIO

El concepto de *desarrollo* constituye un lenguaje teórico capaz de describir los beneficios y los impactos de las prácticas teatrales comunitarias. La comprensión crítica de este concepto condujo a posiciones integradoras, alejándose de las posiciones reduccionistas que relacionaban desarrollo con crecimiento económico y por veces con crecimiento económico excluyente, generando beneficios unilaterales e irresponsabilidad en cuestiones sociales y ambientales. Bajo la promesa de libertad económica y social, el desarrollo se tornó un mecanismo perverso de préstamos de los países ricos hacia los países pobres, para implementar los proyectos de desarrollo que estos países ricos les estaban vendiendo. Los países ricos lograron dos veces a costa de los países pobres: vendían sus proyectos de desarrollo y vendían los préstamos para que estos proyectos fuesen comprados.

Marcia Pompeo Nogueira (2002) articuló de forma crítica el teatro comunitario en relación al desarrollo, más precisamente asociado a la llamada Revolución Verde, un paquete tecnológico vendido de los países ricos para los pobres para generar mayor productividad agrícola a través de la introducción de semillas seleccionadas, altas

cantidades de fertilizantes químicos, pesticidas, máquinas agrícolas e irrigación. Nogueira dice que estas formas de producción no valorizaban los conocimientos tradicionales de producción, sino que proponían el camino opuesto: transferir personas que se dedicaban a la llamada “agricultura de baja producción” para insertarlas en una economía nacional y global (Ibid.).

Referente a las prácticas de teatro comunitario en la Argentina, el concepto de desarrollo territorial comprende sus beneficios porque configura en su lente teórica paradigmas complementarios: el contexto territorial de un modo sistémico para la calidad de vida del hombre frente a sus necesidades.

El contexto territorial es constituido de una complejidad de relaciones desde lo local hasta lo global en función de la delimitación de fronteras e interacciones a partir de ellas. Para Saquet (2000) el territorio es comprendido como frutos de procesos de apropiación y dominio de un espacio, formándose en un campo de fuerzas, de relaciones de poder económico, político y cultural. Richard Bawden (1997) articula lo que sería una visión sistémica del desarrollo: “el desarrollo inclusivo del bienestar dentro de cualquier contexto complejo es una función crítica del desarrollo intelectual y moral de todos aquellos que están directamente envueltos en y/o afectados por tal aventura de desarrollo”. Manfred Max-Neef (1986) propuso que el desarrollo debe partir de las necesidades humanas como interés supremo, por encima de cualquier interés económico. Para el indiano Amartya Sen (2000), el desarrollo debe ser considerado como un proceso de expansión de las libertades reales que disfruta la gente.

Los procesos artísticos colectivos en el ámbito territorial fomentan capacidades de acción cotidianas, capitales de orden social y cultural que permiten a sus participantes ser activos en la construcción de su libertad individual y social, política y económica, que es lo que entiendo ser el verdadero desarrollo: principalmente un

proceso de activación y canalización de fuerzas sociales, de avance de la capacidad asociativa, de ejercicio de la iniciativa y de la inventiva. Por lo tanto, se trata de un proceso social y cultural, y solo secundariamente económico. Se produce el desarrollo cuando en la sociedad se manifiesta una energía capaz de canalizar, de forma convergente, fuerzas que estaban latentes o dispersas (Furtado 1982: 149)

La administración de un grupo de teatro es compleja y capacita sus miembros sobre una gerencia colectiva dentro de la ética de la amistad. En la práctica de la autogestión los miembros del teatro comunitario aprenden a realizar los pasos necesarios de la institucionalización, forma de perdurar y progresar en el tiempo. La investigación publicada en el libro *El Teatro Comunitario Como Estrategia de Desarrollo Social a Nivel Local* (2011), Ramos y Sanz concluyeron que la acción organizativa del teatro comunitario en el Pueblo de Patricios generó diversos resultados, la creación de lazos de solidaridad y cooperación mutua en un escenario intergeneracional, desarrollando habilidades y capacidades en los miembros que mejoraran claramente la autoestima individual y grupal (Ibid: 97). Las investigadoras apuntaron también que, a través del grupo de teatro se generó una integración de sus miembros en redes comunitarias asociadas con la actividad teatral que amplió la capacidad de convocatoria y sustentabilidad del proyecto. El pueblo también logró resolver algunos problemas de infraestructura y económicos desde la autogestión. También pudieron enfrentar diferentes tipos de conflicto inter y extra grupales con actitud positiva (Ibid: 98).

## PROBACIÓN DE LA HIPÓTESIS

En el marco de una complejidad de definiciones y significados diferentes que se han ido transformando a lo largo de la historia, la *acción cultural* considera el proceso humano y social, la transformación que este proceso genera, la interacción y la construcción constante de territorios y fronteras inmateriales y materiales. Y bien, el teatro comunitario establece nuevos objetos artísticos y nuevas formas de relación, de producción y de consumo a partir de la ética y la estética de la fiesta, la memoria y la amistad.

Para Turner el ritual y la *performance* son los ojos por los cuáles una cultura puede mirarse. De forma homóloga, el teatro comunitario de la fiesta de la memoria es una acción cultural primaria porque se manifiesta como ojos por los cuales determinadas comunidades pueden mirarse y mostrarse. Por lo tanto, el teatro comunitario, a partir de su creatividad interpretativa y su enfoque festivo sobre las historias vividas por sus miembros en función de lo que existe de artístico y cultural en la comunidad permite que el espectáculo sea una interpretación artística de esa comunidad.

Sus principios centrales (la fiesta y la memoria) son extremadamente potentes. La fiesta es un recurso social que marca un determinado hecho simbólicamente y le otorga una forma distinta de la que asume cotidianamente, en un ambiente alegre, receptivo, desmesurado, fantasioso, subversivo. La fiesta promueve principalmente la aglutinación y la transformación social. La memoria y sus posibilidades narrativas hacen que el poder de la fiesta entre en contacto con los recursos dramáticos y experiencias del territorio, posibilitando la integración entre los participantes que, al compartir sus historias, no solo comparten el mismo territorio geográfico sino también un territorio cultural.

El teatro comunitario es una producción simbólica y también una investigación sobre los esquemas históricos y culturales locales y territoriales. La acción cultural del teatro comunitario es una fiesta de la memoria en su espacio territorial. Los vecinos realizan esa mirada organizada sobre su propia historia y cultura, de modo que incrementan su potencial cultural. Este proceso involucra la elaboración de un sistema o de una imagen de la cultura y permite que las historias y la realidad sean miradas críticamente como un proceso humano arbitrario pasible de transformación.

El desarrollo territorial se basa, por un lado, en la noción de territorios capaces de adquirir ventajas diferenciadoras, resultantes de procesos de creación, manutención y renovación de recursos materiales e inmateriales específicos; y, por otro lado, en la noción de que ese proceso de construcción territorial depende de condiciones de proximidad, y también de la especificidad del juego de los actores sociales involucrados (Freire Vieira et al: 2003: 15). De acuerdo con Furtado (1982) el verdadero desarrollo consiste en una dinámica social y cultural sistémica de canalización convergente de fuerzas latentes o dispersas.

Es, justamente, lo que genera el teatro comunitario: la recuperación del tejido social y el avance de la capacidad asociativa de una determinada comunidad, que posibilita la transformación cultural según sus propios intereses. El teatro comunitario realiza en parte lo que propone el desarrollo territorial: motiva y potencia las ventajas diferenciadoras de un determinado territorio porque el proceso de trabajo del teatro comunitario es, justamente, recuperar y desarrollar los conocimientos y prácticas artísticas y culturales que existen en determinado lugar. Es por demás difícil canalizar las fuerzas sociales para realizar una tarea utópica como la del teatro.

Los participantes del teatro comunitario tienen la conciencia de que si pueden realizar un teatro de calidad en el propio barrio pueden realizar cualquier cosa. Ellos lograron descubrir un combustible poderoso para la acción comunitaria exitosa: la amistad. En ese sentido, la fiesta es una productora importante de esta fuente de energía y motivación. De modo que, por homologación es posible afirmar que el teatro comunitario impulsa el desarrollo territorial o, como propone Furtado, el ‘verdadero’ desarrollo. La naturaleza del teatro comunitario, resultado de una interpretación y producción cultural concreta dentro de la realidad del territorio común, da pie para que sus vecinos puedan imaginarse creando y transformando, no solamente en el teatro, sino también en sus propias vidas.

En cada uno de los grupos teatrales estudiados fueron perceptibles las relaciones sociales impulsadas y recursos materiales e inmateriales reconocidos y fortalecidos en sus variados procesos y productos. Jorge y Alfredo de Catalinas Sur evidenciaron la fuerza de la amistad para convocar la comunidad y realizar las acciones del grupo cuando no había la estructura, recursos y conocimientos que tienen en la actualidad. En la obra *Venimos de Muy Lejos* el espacio del conventillo se transforma en un espacio de integración entre diferentes culturas propicio para el afloramiento de manifestaciones

como la murga, el bolero, el tango, los actos políticos, religiosos y revolucionarios. Por ser habitante del barrio Parque Patricios en Buenos Aires percibí la influencia de Los Pompapetryasos que utilizan sus obras para hablar de los espacios públicos de la comunidad, de modo que la comunidad tiene valorado y cuestionado el Estado sobre las decisiones referentes al bien público de su territorio. En una dimensión rural el desarrollo territorial parece ser evidente a partir de la acción cultural del grupo Patricios Unido de Pie que rescata su historia para evidenciar el aislamiento de las pequeñas localidades con la pérdida del ferrocarril en un proceso que fue de transformar la relación de aislamiento y competencia dentro de la comunidad para una nueva orden, la de colaboración y juego.

Dos conceptos de la psicología permiten comprender los beneficios de la acción cultural del teatro comunitario, las redes de apoyo y los imaginarios colectivos. Las redes de apoyo para el individuo es un concepto elaborado por Sluzki (1997) como la “suma de todas las relaciones que un individuo percibe como significativas, o define como diferenciadas de la masa anónima de la sociedad” (Ibid: 41-2). Las redes de apoyo incluyen el conjunto de vínculos interpersonales: la familia, los amigos, las relaciones profesionales, comunitarias y las prácticas sociales. Como alternativa respecto de las acciones públicas gubernamentales destinadas a mejorar las condiciones de vida, la red social que despliega un individuo o una familia es considerada, desde la psicología, como una tecnología social importante. Estas relaciones serían puntos de apoyo que pueden ser accionados y movilizados, minimizando consecuencias negativas o perturbadoras de impactos y amenazas de orden psicosocial, ambiental, territorial, cultural, político, etc.

Fue perceptible en la experiencia de campo que los miembros del teatro comunitario se sintieron capaces y motivados para realizar acciones diferentes de las

llevadas a cabo hasta entonces, como volver a estudiar, emprender nuevas lecturas, nuevas relaciones y actividades a partir de la conexión y el grupo social. Me reuní con algunos miembros del grupo Catalinas Sur para pensar y armar otros proyectos uniendo nuestras capacidades. Jorge, de Catalinas Sur, ingresó al grupo por casualidad, nunca había pensado hacer teatro y gracias al teatro que, por ejemplo, ha participado en películas. Testigos del labor del grupo Patricios Unido de Pié coinciden en que la relación entre los vecinos participantes del grupo cambió de un modo radical: les permitió asociaciones diversas más allá del teatro, vínculos de amistad y trabajos que mejoraron sus ingresos económicos. El teatro comunitario desarrolla una acción en la que son bienvenidos los vecinos, amigos y familiares. Se constituye un espacio-tiempo en el cual los vecinos se conocen y dialogan artísticamente. En este sentido, el teatro comunitario es un fomentador de las redes de relación social de los vecinos participantes.

García Canclini (1997: 101) tomó de Lacan la idea de mapa mental, un mapa simbólico en el imaginario social, “el conjunto de repertorio de símbolos con que una sociedad sistematiza y legaliza las imágenes de sí misma, y también les proyecta hacia lo diferente”. A su vez, este repertorio simbólico construye la identidad colectiva del territorio y puede, por lo tanto, crear semánticas de auto-imagen positiva. Tal transformación simbólica colectiva cambia relaciones y disposiciones culturales y sociales.

En mis participaciones etnográficas pude vivencias que el teatro comunitario, como un arte territorial, tiene el poder de formar y transformar la *geografía* simbólica e imaginaria de un territorio porque confronta fracciones producto de sus historias, personajes y miradas; al contribuir con un desarrollo crítico y comunitario de los imaginarios colectivos, colabora en la formación de las identidades de individuos,

grupos y comunidades. La naturaleza de esta colaboración posibilita una *nueva* ciudadanía cultural que “no se organiza sobre principios políticos, solamente según la participación de ‘real’ en las estructuras jurídicas o sociales, sino también a partir de una acción cultural compuesta de los actos e interacciones cotidianos, y en la proyección imaginaria de estos actos en mapas mentales de la vida urbana” (García Canclini, 1997: 96). Estos procesos artísticos comunitarios, al componer imaginarios colectivos, están construyendo identidades colectivas que se insertan en los mapas mentales del territorio.

Estos imaginarios colectivos son bienes y activos del territorio que pueden ser empleados para comunicación, motivación, organización y celebración. Ellos son elaborados por artistas-vecinos, producidos, puestos en circulación y consumidos en los barrios, este capital cultural del teatro comunitario adquiere relevancia en la construcción de los imaginarios colectivos, fomentan las redes de relación social comunitaria, enriquecen la diversidad cultural y facilitan a su gente el hecho de gozarlas.

Dos mil quinientos años después del surgimiento de la *polis* griega, la ciudad moderna enfrenta el dilema de la participación política y la vida en colectividad: ¿cómo vivir en comunidad y no participar políticamente? Según Aristóteles, la amistad actúa como un cimiento social capaz de crear comunidades.

Según pude observar, la dinámica social de este teatro no es la profesional: un combustible fundamental lo alimenta, la amistad. A través de la amistad es posible establecer el diálogo, una inmersión crítica en las ideologías, que a su vez desarrolla la consciencia y el compromiso político.

Pude comprobar que el fortalecimiento del tejido social por efecto de la amistad generó nuevas disposiciones de participación social. En las comunidades que conocí, las relaciones de amistad son tan fuertes que se hace percibir la fluidez de procesos y

productos creativos. En este sentido el teatro comunitario supo canalizar el poder de la amistad para la realización artística y sus efectos colaterales.

En varias ocasiones escuché historias de los antiguos miembros de Catalinas Sur sobre las características y desafíos del teatro callejero y después comunitario, sin una estructura probada y sin subsidios. No obstante, aparecía siempre el placer de haber trabajado creativamente entre amigos. En los testimonios de los integrantes de Patricios Unido de Pié y los Pompapetryasos también se menciona la amistad como una de las riquezas generadas por el teatro comunitario.

En conclusión consigno que existen evidencias empíricas y teóricas para afirmar que el teatro comunitario realizado a partir de los principios de la fiesta de la memoria, hace gala de una potencia cultural fuertemente expansiva y compleja que, entre otras cosas, puede transformar la vida de las personas y sus comunidades de una forma significativa impulsando el desarrollo con características territoriales.

## CONCLUSIONES

Las actividades de *Catalinas Sur*, *Pompapetryasos* y *Patricios Unido de Pie*, son procesos y productos culturales constituidos y constituyentes de permanentes interacciones sociales, experiencias artísticas y políticas, de amistades, de diferencias, conflictos y historias de vida. Por lo tanto, esta investigación me procuró una inmersión en el aspecto cultural e histórico de este fenómeno tan rico y transformador y provocó la emergencia de temas, ideas, problemas y soluciones, no solamente concernientes al teatro, sino también a la vida.

El esfuerzo que significó tratar de probar la validez de la hipótesis me fortaleció y me transformó como académico y como director y como actor; me hizo comprender y disfrutar la práctica de la investigación, sus etapas, sus problemas y su ritmo.

Desarrollar una investigación que derivó en una tesis parece haberme dado nuevas armas transformado en mi actuación como profesor y académico, una tendencia interpretar y analizar el teatro en el contexto comunitario. Me siento estimulado a divulgar el proceso investigativo y a investigar otros objetos relacionados con lo que acabo de experimentar. El conocimiento aporta una visión más abierta para el estudio de la pedagogía teatral, profesorado en teatro que dicto en la actualidad.

La investigación también provocó un cambio en mi conocimiento del teatro, especialmente del teatro comunitario; pude pensarlo vinculado con historias locales, fiestas comunitarias y su beneficios. Participar activamente en el teatro de la memoria en la oportunidad de la fiesta comunitaria constituye una forma de canalizar en el teatro

la energía social de la fiesta con sentido de territorialidad, en una relación simbólica de identidad cultural. Llamar a los vecinos, ponerse en contacto con hombres y mujeres de diferentes generaciones, formar el grupo, canalizar sus fuerzas en dirección de la actividad espectacular son las utopías del teatro comunitario.

Mi capacidad de director teatral se ha intensificado: estoy desarrollando un taller de teatro comunitario en mi propia comunidad llamada Itacorubi, en Florianópolis, Brasil. El grupo se denomina Teatro Quilombo, por el nombre del monte del barrio, Morro do Quilombo. Estoy actualmente dirigiendo al grupo en una obra sobre el misterio de la imagen de la Virgen de Guadalupe, en México. Esta etapa del trabajo es una continuación de esta investigación, aunque persiga otros objetivos, problemas y métodos. Pero lo que importa es que se trata de una comunidad en Brasil, con sus problemas, teorías y métodos. Una de las tareas es establecer puentes y contextualizar los conocimientos que demandaría una tesis brasileña.

Creo que puedo encontrar los caminos para analizar el fenómeno estético y la calidad artística, necesidades del teatro comunitario que quiere representar determinado territorio y elevar su autoestima y autodeterminación. Estoy cierto de la necesidad de enfrentar los problemas para poder canalizar las fuerzas sociales de determinado territorio. La improvisación teatral y musical es el juego de síntesis capaz de realizar las diversas necesidades del teatro comunitario. La improvisación es al mismo tiempo el modo de entrenamiento y de creación espectacular que permite que aparezcan los temas y prácticas culturales que existen en la comunidad.

Por fin, es preciso considerar que la naturaleza práctica y participativa de la investigación generó relaciones de amistad que permitirán futuras colaboraciones entre mis tareas y mi contexto en Brasil con el trabajo de los grupos de teatro comunitario en

la Argentina y el *Instituto de Artes del Espectáculo Raúl Castagnino* de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

## REFERENCIAS

- Aristóteles. *Ética a Nicómoco*. Barcelona: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006.
- Adelmar, Jeremy. *Republic of Capital. Buenos Aires and the legal transformation of the Atlantic World*. Stanford: Stanford University, 1999.
- Arendt, Hanna. *La Promesa de la Política*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Augé, Marc. *Los no lugares: Espacios del Anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Balandier, Georges. *El poder en escenas: De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Balmaceda, Carlos. "Patricios: La historia del pueblo que se despertó en un teatro" *La Mestiza*, Buenos Aires, Año 1, N.1, 2008, pp.18-26. Versión virtual:  
<http://lamestiza-revista.blogspot.com/2007/07/patricios-el-pueblo-que-se-despert-en.html>
- Baron, Dan. *Alfabetização Cultural: A luta íntima por uma nova humanidade*. São Paulo: Alfarrábio, 2004.
- Bharucha, Ruston. *The Politics of Cultural Practice: thinking through theatre in an age of globalization*. London: Athlone, 2000.
- Bidegain, Marcela. *Teatro Comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Boal, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- Boal, Augusto. *O teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

- Bolelaski, Richard. *Acting: the first six lessons*. New York: Theatre Arts Books, 1933 (reprint 1978).
- Bourriaud, Nicolás. *La Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Bosch, Mariano G. *Historia de los Orígenes del Teatro Nacional Argentino*. Buenos Aires: Solar, 1969.
- Broyles-González, Yolanda. "From El Teatro Campesino and The Mexican Popular Performance Tradition". Cohen Cruz, Jan (Ed.). *Radical Street Performance*. New York: Routledge, 1998, pp 245-255.
- Byam, L. Dale. *Community in Motion: Theatre for development in Africa*. Foreword by Ngũgĩ wa Thiong'o. Westport, Connecticut. : Bergin & Garvey, 1999.
- Caillois, Roger. *Los Juegos y Los Hombres: la máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Caillois, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- Capaccioli, Héctor & Trotta, Nicolás. *Comunas: participando transformemos Buenos Aires*. Prólogo de Daniel Filmus. Buenos Aires: Fundación Caminos del Sur, 2007.
- Carriere, Jean-Paul, & Cazella, Ademir, A. "Abordagem introdutória ao conceito de desenvolvimento territorial". *Revista Eisforia*, Florianópolis, UFSC VI, N.1, Jan-jun de 2003, pp. 23-47
- Carreira, André L.A.N. "Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade." Lima, Evelyn F.W. (Ed.) *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro, Sete Letras, 2008, pp. 67-78.
- Carreira, André L.A.N., *El Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil Democráticos de la década del '80: La Pasión Puesta en la Calle*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003.

- Castagnino, Raúl H. *Crónicas del pasado teatral argentino*. Buenos Aires: Huelmul, 1977.
- Chekhov, Mikhail. *Para o ator*. São Paulo: Martin Fontes, 1986.
- Coelho, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- Cohen-Cruz, Jan. *Local Acts: Community-Based Performance in the United States*. New Jersey: Rutgers, 2005.
- Cohen-Cruz, Jan (Ed.). *Radical Street Performance*. New York: Routledge, 1998.
- Cornago Bernal, Óscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 2003.
- Cox, Harvey. *The feast of fools: a theological essay on festivity and fantasy*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.
- Cruciani, Fabrizio & Falletti. Clelia. *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- De Marinis, Marco. *Comprender el Teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna, 1997.
- Diégues Caballero, Ileana. *Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Duvignaud, Jean. *Festas e civilizações*. Trad e Nota introdutória: L.F. Raposo Fontenelle. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- Duvignaud, Jean. *L'Anomie, Heresie et Subversión*. Paris: Anthropos, 1973.
- Duvignaud, Jean. *Le langage Perdu: essai sur la différence anthropologique*. Paris: Puf, 1973.
- Duvignaud, Jean. *Espectáculo y Sociedad*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1970.

- Duvignaud, Jean. *Sociología del Teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Eagleton, Terry. *Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- Eco, Umberto. *Como se faz uma tese*. 19ª. ed. Sao Paulo: Perspectiva, 2004.
- Evans, Mark. *Jacques Copeau*. Oxon -UK & New York: Routledge, 2006.
- Fo, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Senac, 1999.
- Freire, Paulo. *Ação Cultural para Liberdade e Outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- Freire Vieira, Paulo, Cazella, Ademir A., Cerdan, Claire. “Desenvolvimento Territorial Sustentável: conceitos, experiências, e desafios teórico-metodológicos”. *Revista Eisforia*, Florianópolis, UFSC V1, N.1, Jan-jun de 2003.
- Frost, Anthony & Yarrow, Ralph. *Improvisation in Drama*. Hampshire & London: Macmillan Press, 1990.
- Furtado, Celso. *A nova dependência: dívida externa e monetarismo*. Paz e Terra: São Paulo, 1982.
- García Canclini. Néstor. *Imaginarios Urbanos*. 3ª. Ed. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- García Canclini. Néstor, *Diferentes, desiguales y Desconectados: mapas de la multiculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- García Canclini. Néstor. *Ideología, Cultura y Poder*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones, Ciclo Básico Común, UBA, 1995
- Geertz, Clifford. *O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. 6ª. Ed. Petropolis: Vozes, 1997.
- Geertz, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- Haedicke, Susan & Nellhaus, Tobin (Ed.). *Performing Democracy: international perspectives in urban community based performance*. An Arbor: University of Michigan, 2001.
- Hardy, Barbara. *Tellers and listeners: the narrative imagination*. London: Athlone, 1975.
- Hodgson, John & Richards, Ernest. *Improvisación*. Madrid: Fundamentos, 1986.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: O Jogo Como Elemento da Cultura*. 5ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- Javier, Francisco. *El Espacio Teatral como Sistema Significante*. Buenos Aires: Leviatán, 1998.
- Johnstone, Keith. *Impro-Improvisacion y el teatro*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1990.
- Kershaw, Baz. *Politics of Performance: radical theatre as cultural intervention*. London: Routledge, 1992.
- Kidd, Ross. *From People's Theatre for Revolution to a Popular Theatre for Reconstruction: Diary of a Zimbabwean Workshop*. Toronto: International Council for Adult Education, 1984.
- Laraia, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 22ª. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- Lecoq, Jacques. *El cuerpo Poético: Una enseñanza sobre la creación teatral*. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2001.
- Maccarini, Manuel. *Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2006.
- Max-Neef, Manfred. *Desarrollo a Escala Humana: una opción para el futuro*. Santiago de Chile: Cepaur, 1986.

- Nicolás Bourriaud. *La Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Nogueira, Marcia Pompeo, *Poetically Correct Theatre for Development*. Tesis de doctorado, Exeter: University of Exeter, 2002.
- Paravano, Cristina & Bianchi, Adhemar. *Grupo de Teatro Catalinas Sur 25 años*. Buenos Aires: Catalinas Sur, 2008.
- Raffestin, Claude. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993.
- Rousseau, Jean Jacques. *Carta a D'Almbert*. Campinas: Unicamp, 1993.
- Sack, Robert. *Human territoriality: Its theory and history*. Cambridge: Cambridge University, 1986.
- Sagaseta, Julia Elena. *El Teatro en la Interrelación de las artes: El Teatro Performático en la Escena Argentina de fines de siglo XX*. Tesis de Doctorado. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2005.
- Sahlins, Marshall. *Ilhas de Histórias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Saquet, Marcos Aurélio. "O Tempo, o Espaço e o Território" Souza, Álvaro José de et al. *Paisagem Território e Região: em busca da identidade*. Cascavel: Edunioeste, 2000, p. 103-114.
- Sanz, Sonia & Ramos, María del Carmen. *El Teatro Comunitario Como Estrategia de Desarrollo Social a Nivel Local*. Buenos Aires: Idcsa, 2011.
- Sen, Amartya. *Desenvolvimento com liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Sluzki, Carlos E. *A rede social na prática sistêmica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.
- Spolin, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Strasberg, Lee. *The Lee Strasberg notes*. Compiled by Lola Cohen. New York: Routledge, 2010.

Turner, Victor. *The anthropology of Performance*. New York: PAJ. 1987.

Turner, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ, 1982.

Turner, Victor (Ed.). *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Washington, D.C.: Smithsonian Press, 1982.

Van Erven, Eugene. *Community Theatre: Global Perspectives*. London & New York: Routledge, 2001.

Walter, Richard J. *Politics and Urban Growth in Buenos Aires: 1910 – 1942*. Cambridge University Press: New York, 1993.

Williams, Raymond. *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. 2ª. Ed. Prólogo de J.M. Castellet. Barcelona: Península, 2000.

Zipes, Jack. *Happily ever after: fairy tales, children, and the culture industry*. New York: Routledge, 1997.