

<b>ÍNDICE</b>	<b>Pag.</b>
<b>Introducción</b>	<b>4</b>
Objetivo general	
Objetivos específicos	
 <b>CAPÍTULO 1: TEORÍA Y METODOLOGÍA</b>	
Coordenadas teórico-metodológicas	8
Lo educativo	9
Identificación	11
Lo comunitario	12
Memoria colectiva	13
Metodología	15
Seguimiento de los grupos	18
 <b>CAPÍTULO 2: TEATRO COMUNITARIO</b>	
Contexto sociopolítico de su surgimiento	21
¿Qué es el teatro comunitario?	25
Características propias del teatro comunitario	27
Red de teatro comunitario	32
Breve historia de los grupos a abordar	34
Catalinas Sur	
Patricios Unido de Pie	
Los dardos de Rocha	
Los Okupas del Andén	
 <b>CAPITULO 3: LO EDUCATIVO</b>	
Introducción	38
Objetivos de los grupos del teatro comunitario	39
Interpelación	40
Otros discursos que circulan	
Reconocimiento subjetivo	44
Incorporación de prácticas y saberes	46

Incorporación de saberes a lo cotidiano	50
Conclusión	56
 <b>CAPÍTULO 4: IDENTIFICACIÓN</b>	
Introducción	58
Política cultural del teatro comunitario	60
Las identidades sociales de cada grupo	61
Sentido de pertenencia	
Atributos comunes	
Narrativa histórica y proyecto común	
Identidad individual / Identidad colectiva	70
Las representaciones sociales en la obra	71
Conclusión	82
 <b>CAPÍTULO 5: LO COMUNITARIO</b>	
Introducción	85
Primera aproximación: concepto de comunidad en el teatro comunitario	87
Características de lo comunitario	89
Entre Actividad / libertad e individualidad / comunidad	
La importancia del número	
Actividades comunitarias	94
Lo comunitario en la Red	96
La comunicación en el teatro comunitario	98
Conclusión	99
 <b>CAPÍTULO 6: MEMORIA COLECTIVA</b>	
Introducción	102
La importancia de la memoria	103
El teatro comunitario como vehículo de memoria	103
Memoria individual y memoria colectiva	105
Memoria: entre pasado, presente y futuro	107

Distintas generaciones y memoria, la mirada de Talento y Bianchi	111
La memoria y su relación con lo hegemónico	113
Conclusión	115
<b>CAPÍTULO 7: CONSIDERACIONES FINALES</b>	<b>116</b>
Aportes para nuevas miradas	117
<b>Agradecimientos</b>	<b>119</b>

## **Introducción**

### **Motivaciones subjetivas con respecto al tema**

Nuestros intereses tienen que ver tanto con la importancia que tiene el teatro comunitario como constructor de la memoria colectiva, como en el sentido de pertenencia que se genera entre sus integrantes y lo que la obra, su producto final, provoca en el público. Esto se debe a que las historias que se cuentan son las historias de la ciudad, del barrio, con lo cual la identificación no sólo se da entre los actores, sino también en relación al público. Esta magia que posee el teatro comunitario es el motivo principal por el cual lo consideramos como relevante e interesante para investigar.

El tema a abordar surgió luego de que una de nosotras se integrara al grupo de teatro comunitario “Los Dardos de Rocha” en agosto de 2004. Luego de participar durante un corto tiempo en las actividades teatrales organizadas por el grupo, le realizamos una entrevista en profundidad a Adhemar Bianchi, director de Catalinas Sur, la cual nos generó una gran curiosidad sobre el fenómeno del teatro comunitario, por lo que decidimos elegirlo como tema de tesis.

Es por eso que en el principio de la investigación contamos con dos miradas: una desde adentro del teatro y otra desde “afuera”, característica que duró hasta marzo de 2006, cuando las dos pasamos a pertenecer a “Los Dardos”.

Además, otra de las motivaciones fue el hecho de que aún no haya una teoría construida alrededor del teatro comunitario, lo que hace que este trabajo se haya transformado en un desafío. Desde el interior de cada grupo se intenta discutir el rol social, los motivos y demás puntos concernientes al teatro comunitario. También, desde hace cuatro años, se realiza un encuentro nacional donde cada grupo, luego de diferentes actividades, expone lo trabajado; todo con el fin de llegar a crear un documento fundante de este tipo de arte en el país.

En un plano más amplio, entendemos que la nueva configuración de fuerzas sociales que está atravesando el país, hacen propicias e importantes las investigaciones que tiendan a fortalecer los lazos sociales. La decisión de aprovechar esta circunstancia, le corresponde a los ámbitos que producen conocimiento y no deja de ser nunca, desde luego, una decisión política.

## **Relevancia y pertinencia para el campo de la comunicación**

Estudiar el teatro comunitario desde el campo de la comunicación significa la posibilidad de ampliar las miradas que dan cuenta de la construcción de subjetividades por medio de los discursos de los grupos abordados. En este sentido, son los sujetos quienes al nombrar el mundo, lo constituyen por medio de sus relatos, dejando abierta la posibilidad de la transformación social.

Siguiendo esa idea, consideramos que para aprehender los modos en que los sujetos producen e interpretan la realidad, desde el lugar del investigador, se debe participar de las situaciones de interacción en las que se ponen en práctica las flexibilidades. Es preciso aclarar además, que se parte de la premisa de que todo investigador -miembro de una sociedad y perteneciente a una cultura- tiene su propia flexibilidad y, desde ella, debe abordar la de los sujetos y de esa forma ampliar su perspectiva.

En este marco, la metodología de la investigación debe posibilitar la recuperación de la subjetividad, para poder así analizar las representaciones de los sujetos desde sus prácticas y significaciones. Por todo esto, el presente trabajo tiene como objeto de estudio a “lo educativo en el teatro comunitario”, aspecto que atraviesa todo el análisis y razón por la que esta tesis se enmarca en el área de Comunicación y Educación.

Este recorte fue posible gracias a nuestro recorrido durante la carrera de materias como Lingüística, Sociología, Antropología, Psicología Social, Comunicación y medios, y por supuesto, Comunicación y educación, entre otras. Los contenidos de estas disciplinas sirvieron como herramientas para “mirar el mundo” y poder reconocer y analizar distintos procesos.

### **Objetivo general**

- Analizar lo educativo en el teatro comunitario como espacio de producción social de sentido.

### **Objetivos específicos**

- Reconocer el proceso de constitución de identificación.

- Delimitar la dimensión de lo comunitario en los grupos de teatro.
- Describir la construcción de la memoria colectiva en los grupos de teatro comunitario.

Estos objetivos serán analizados a partir del seguimiento de cuatro grupos de teatro comunitario: Catalinas Sur, Patricios Unido de Pie, Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén. Teniendo en cuenta este recorte, se aplicará el método comparativo constante, tomando como categorías de análisis a “lo educativo”, “la identificación”, “lo comunitario” y “la memoria colectiva”, que surgen de los objetivos anteriormente expuestos.

Para estos fines, se investigó sobre un corpus constituido por entrevistas, documentos, observaciones, artículos, y el análisis de contenido de las letras de las canciones de las obras, que fueron recopilados entre noviembre de 2004 y junio de 2006.

El trabajo está estructurado en siete capítulos: en el primero se tratan las coordenadas teórico-metodológicas y los conceptos centrales que guiarán la investigación, mientras que en el segundo se explicará el contexto histórico-político del surgimiento del teatro comunitario y se especificarán las características que éste posee.

En los capítulos 3, 4, 5 y 6 se desarrollará el análisis comparativo en función de cada una de las categorías planteadas, con el fin de formular nuevas concepciones sobre el teatro comunitario en función de los objetivos que se persiguen. Cada uno de ellos contará con: una introducción, un desarrollo y una conclusión del capítulo para facilitar el ordenamiento de los conceptos específicos trabajados.

Finalmente en el capítulo 7 se narrarán las consideraciones finales de manera general vinculando todas las categorías, para luego proponer nuevas líneas de análisis que se desprenden del trabajo realizado.

Así, desde el campo de la comunicación, serán los nuevos sentidos y modos de circulación los que darán cuenta de la producción y apropiación de discursos en cada uno de los grupos de teatro comunitario estudiados. De este modo, definir lo que esta actividad tiene de educativo, las formas de constitución de identificación, y describir la construcción de la memoria colectiva, resultan cruciales al momento de comprender un aspecto de nuestra sociedad actual.

Cabe aclarar que el trabajo anteriormente mencionado responde a que son diversos los motivos por los cuales es oportuno investigar “lo educativo del teatro comunitario”. En

primer lugar, esta forma artística concentra un conjunto complejo de objetivos educativos, políticos y sociales hasta el momento no estudiados en profundidad desde el campo de la comunicación o cualquier otra disciplina. Esta es una razón suficiente para considerarlo un tema original a ser abordado.

Por otra parte, esta investigación es pertinente porque los grupos de teatro comunitario se encuentran en un período de formulación de su propia teoría. Es por ese motivo que es el momento de conciliar esfuerzos en vista a una elaboración conjunta. Siguiendo ese razonamiento, sobresale una convicción: la producción académica cobra sentido en la medida en que establece un aporte real a la creación comunitaria, es allí donde verdaderamente se establecen los vínculos que dan validez a la universidad como institución capaz de brindar las herramientas necesarias para el cambio social.

## CAPÍTULO 1

### Coordenadas Teórico-Methodológicas

Si bien la investigación abordará diversas categorías desde las cuales se realizará una aproximación al teatro comunitario, será solamente una de ellas la que se considera que orientará y ordenará a las demás: *lo educativo*.

En ese sentido, será a partir de un abordaje desde la comunicación/educación que se indagará y problematizará acerca de otras conceptualizaciones tales como: lo comunitario, identificación y memoria colectiva. Desde ese tipo de intervención se pretenderá teorizar sobre el teatro comunitario en tanto proceso educativo que tiene lugar en un espacio socio-comunitario.

Una mirada desde la comunicación/educación significa comprender a la comunicación, más allá de los medios masivos de comunicación o a la simple transmisión de información, y a la educación como un concepto ampliado que no se restringe solamente a la escuela como institución formadora de sujetos. Así, desde este tipo de intervención “El proceso educativo tiene un sentido contrahegemónico en la medida en que tiende a generar distintos modos de cuestionamiento y resistencia y/o producen modificaciones en las relaciones sociales de dominación, en prejuicios o dominaciones, en actitudes individualistas, en modos de pensar dogmáticos...”<sup>1</sup>.

De esta manera, será considerando lo educativo junto con lo cultural y político, que se posibilitará el rescate del carácter conflictivo de los sentidos producidos, dejando así de lado la ilusión de que los discursos son resultado de acuerdos transparentes y armónicos. Por otro lado, la intencionalidad de la intervención desde comunicación/educación se relaciona con el reconocimiento de las **relaciones de poder** en la sociedad, y será ésa la potencial herramienta de transformación real.

---

<sup>1</sup> Huergo Jorge, *Lo que articula lo educativo en las prácticas socioculturales*, Reconquista (Chaco), INCUPO, 2003, Pág. 6

## Lo educativo

La categoría *lo educativo* es la que articula esta investigación ya que entendemos que en la actualidad el concepto de educación ha sido ampliado y está cobrando una importancia distinta de la que gozaba en otras épocas; “Hoy la edad para aprender es todas, y el lugar puede ser cualquiera –una fábrica, un hotel, una empresa, un hospital-, los grandes y los pequeños medios o internet. Estamos pasando de una sociedad con sistema educativo a una sociedad educativa, esto es cuya red educativa lo atraviesa todo: el trabajo y el ocio, la oficina y el hogar, la salud y la vejez”<sup>2</sup>. Tal como lo explica Jesús Martín Barbero, comprender nuestro entorno significa dejar de lado antiguas restricciones que ligaban lo educativo exclusivamente a la escuela.

Y debido a la crisis que la misma atraviesa como institución, “los saberes escolarizados difícilmente pueden ser vistos como aquellos que nos permiten ‘funcionar’ socialmente. Son saberes desafiados y contestados por saberes que proliferan alrededor de otros discursos sociales como el mediático, el callejero, el comunal, etc”<sup>3</sup>.

Considerando esa situación, tomaremos el concepto de **lo educativo**, de Rosa Buenfil Burgos: “Lo que concierne específicamente a un proceso educativo consiste en que, a partir de una práctica de interpelación, el agente se constituya como un sujeto de educación activo, incorporando de dicha interpelación, algún nuevo contenido valorativo, conductual, conceptual, etc., que modifique su práctica cotidiana en términos de una transformación o en términos de una reafirmación más fundamentada. Es decir, que a partir de modelos de identificación propuestos desde algún discurso específico (religioso, familiar, escolar, de comunicación masiva), el sujeto se reconozca en dicho modelo, se sienta aludido o acepte la invitación a ser eso que se le propone”<sup>4</sup>.

En cuanto a las **interpelaciones**, éstas son definidas como conjuntos textuales, llamados a hacer y pensar de determinada forma. Además, y vinculando dicho concepto con el caso específico del teatro comunitario, las interpelaciones pueden dirigirse a individuos a que se hagan “sujetos” e instalarse en un espacio social y dirigirse a toda la

<sup>2</sup> Barbero, Jesús Martín, *La educación desde la comunicación*, Grupo Editorial Norma, Bs. As. Argentina, 2001. Pág. 12

<sup>3</sup> Huergo Jorge, *Lo que articula lo educativo en las prácticas socioculturales*, Reconquista (Chaco), INCUPO, 2003. Pág. 2

<sup>4</sup> Rosa Buenfil Burgos, *Análisis de discurso y educación*, México, DIE, 1993; Págs. 18-19.

sociedad, pueden también estar encargadas en referentes o pueden ser referencias, como un espacio de comunicación.

Por último, las interpelaciones contienen una **matriz de identificación**, considerando que los sujetos pueden no adherir a todos los elementos propuestos por la interpelación, sino sólo con algún aspecto<sup>5</sup>. De manera tal que para dar cuenta de dicha interpelación, intentaremos primero partir de los conjuntos textuales que se han constituido en estas organizaciones teatrales.

Por eso entendemos que las interpelaciones contienen una matriz de identificación y que los sujetos al identificarse, no lo hacen desde todos los lugares, sino que se sienten parte de algunos de los aspectos desde los cuales son interpelados. Otro concepto de vital importancia para la investigación es el **reconocimiento subjetivo**. Tal concepto, según lo explica Jorge Huergo, se da en el nivel de la **adhesión** en el que se produce la incorporación de elementos de la interpelación.

Es decir que el reconocimiento, esencial para comprender la adopción de nuevas prácticas, valores e ideas, es un concepto en el cual se evidencia la vinculación entre lo educativo y el proceso de identificación. Es a partir del reconocimiento que un sujeto se siente como perteneciendo a una identidad colectiva<sup>6</sup>. En el caso del teatro comunitario se puede observar claramente en las letras de las canciones finales, donde expresan quiénes son, porqué se reúnen y cuáles son los principios que sostienen.

En ese sentido, para que el proceso sea educativo, debe culminar en algún cambio en las prácticas socioculturales cotidianas ya sea que se trate de una “reafirmación más fundamentada de una práctica ya existente” o “la transformación de una práctica que existe en la actualidad”<sup>7</sup>.

También se retoman los conceptos de imaginario efectivo y radical que plantea Cornelius Castoriadis, al referirse en el primer caso a “lo ya pensado, a lo establecido en un momento de la historia. Se relaciona con lo instituido, con aquello que mantiene unida a

---

<sup>5</sup> Huergo Jorge, *Lo que articula lo educativo en las prácticas socioculturales*, Reconquista (Chaco), INCUPO, 2003. Pág. 4

<sup>6</sup>Ídem. Pág. 5

<sup>7</sup>Ibidem. Pág. 6

una sociedad, ya que impone al sujeto el sentido de la sociedad como un orden natural y a-histórico a través de las creencias y mitos”<sup>8</sup>.

Por su parte, el imaginario radical “implica la capacidad del sujeto humano de pensar, de imaginar nuevas significaciones sociales. Presupone la capacidad de ver en una cosa lo que no es, de crear por medio de las representaciones aquello que no es. Permite que el colectivo social tenga líneas de fuga, posibilidad de inventar algo nuevo”<sup>9</sup>.

Teniendo en cuenta estos dos conceptos, es a través del juego dialéctico que se da entre ambos, como la sociedad intenta dar respuesta a su identidad, quiénes somos como colectivo social, hacia dónde vamos, qué queremos, qué deseamos<sup>10</sup>.

Bajo estos lineamientos, lo educativo en el teatro comunitario, intentará dar cuenta tanto de la capacidad de adoptar valores, como de crear otros nuevos que tienen en común -y diferencian- a cada uno de los grupos estudiados.

## Identificación

La aproximación se realizará considerando a la identidad no como una esencia, un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que “tiene un carácter intersubjetivo y relacional. Es la autopercepción de un sujeto en relación con los otros. En suma, la identidad de un actor social emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social, la cual frecuentemente implica relación desigual y por ende luchas y contradicciones”<sup>11</sup>.

En ese sentido, desde la perspectiva de la teoría de los campos, Pierre Bourdieu explica que “la identidad es la representación que tienen los agentes –individuos o grupos- de su posición distintiva en el espacio social y de su relación con otros agentes que ocupan la misma posición o posiciones diferenciadas en el mismo espacio. Por eso el conjunto de relaciones de pertenencia que definen la identidad de un determinado agente, nunca

---

<sup>8</sup> Castoriadis, Cornelius en: *Una aproximación al imaginario social*, ficha de cátedra Psicología Social, Susana Lonigro, UNLP. Pág. 3

<sup>9</sup> Ídem

<sup>10</sup> Ibídem.

<sup>11</sup> Gilberto Giménez, “Materiales para una teoría de las identidades Sociales”, *Frontera Norte* Vol. 9. N°18, Julio-Diciembre, 1997. Pág. 12

desborda o transgrede los límites de compatibilidad definidos por el lugar que ocupa en el espacio social”<sup>12</sup>.

Por otra parte, se tomará el concepto de **representaciones sociales** que, según plantea Gilberto Giménez, son “construcciones sociocognitivas propias del pensamiento ingenuo o del sentido común que pueden definirse como conjunto de informaciones, creencias, opiniones y actitudes a propósito de un objeto determinado. Las representaciones sociales serían una forma de conocimiento socialmente elaborado, y orientado a la práctica, que constituye a la construcción de una realidad común a un conjunto social. Las representaciones sociales así definidas –siempre socialmente contextualizadas- sirven como marco de percepción e interpretación de la realidad y también como guías de los comportamientos y prácticas de los agentes sociales; los hombres piensan, sienten, y ven las cosas desde el punto de vista de su grupo de pertenencia o de referencia”<sup>13</sup>.

## Lo comunitario

Según lo define Zigmunt Bauman, el término “comunidad” lleva consigo una sensación cálida, acogedora y confortable, asociada siempre a aspectos positivos mientras que los negativos son atribuidos a la palabra “sociedad”. Para el autor también implica una sensación de seguridad, acuerdos sobreentendidos y aceptación, “un mundo al que queremos ingresar, pero no podemos acceder”<sup>14</sup>.

Por otra parte, según agrega Bauman, hablar de comunidad en las sociedades modernas significa dar cuenta de una tensión en un doble plano; por un lado la tensión existente entre seguridad y libertad que son valores preciados pero irreconciliables y, por otra parte la tensión evidente entre comunidad e individualidad, que son formas sociales igualmente irreconciliables.

Para dar una definición más acabada, Bauman retoma el concepto de comunidad de Robert Redfield: “en una verdadera comunidad no habría motivación alguna para la

---

<sup>12</sup> Ídem. Pág. 23

<sup>13</sup> Ibidem. Pág. 14

<sup>14</sup> Bauman Zigmunt, *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores, 2005. Págs. 7-8

reflexión”<sup>15</sup> bastaría con que respondiera a tres características básicas: ser *distintiva* (de otros grupos), *pequeña* (todos los miembros deben quedar a la vista de todos), y *autosuficiente* (debe proveer las actividades y necesidades). Sin embargo, en el presente trabajo, se intentará definir cuál es el rol que cumple la reflexión en el teatro comunitario.

A su vez, se buscará establecer el tipo de vínculo que se genera entre los participantes, los grupos entre sí y la relación de estos con la comunidad a la que pertenecen. Se tratará de determinar, principalmente, cuáles son los mecanismos del teatro comunitario para dar respuestas a las tensiones que se generan, y qué repercusiones tiene esto en las prácticas cotidianas, y en su producto final: la obra.

### Memoria Colectiva

Se tomará el concepto de “memoria colectiva” debido a que, el proyecto común que se desarrolla dentro del Teatro Comunitario, puede definirse como el **rescate de la memoria colectiva**. Esto significa que esta forma artística se nutre de ella y es desde allí donde emerge la historia a contar por los integrantes de cada grupo.

Por otra parte, en la forma en la que es rescatada puede observarse cómo se producen, circulan, resignifican y consumen discursos, entendiendo a los mismos como “conjuntos textuales que a veces contemplan en su interior mensajes y prácticas contradictorias y que, a su vez, remiten a enunciados y prácticas anteriores”<sup>16</sup>.

Siguiendo esa idea, es posible destacar que “la memoria colectiva de una comunidad, de un período de su historia, o de un acontecimiento concreto, consiste en el conjunto de representaciones que, en relación con los mismos, comparten mayoritariamente quienes la forman -individuos y grupos-. Dichas representaciones se organizan en torno de un eje principal que es el que les confiere sentido suficiente para que puedan funcionar como fundamento de la comunidad concernida. Esta condición fundadora de la memoria, al rescatar al pasado del olvido y al instituirlo en referente de la identidad comunitaria, convierten la rememoración en un imperativo de supervivencia cuya condición ética y cuyo

---

<sup>15</sup> Redfield, Robert, en Bauman Zigmunt, *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores, 2005. Pág. 18

<sup>16</sup>Mata, María Cristina, En *Documento de cátedra*. Comunicación y educación, Segundo cuatrimestre de 2004. Pág. 3

alcance colectivo hacen del deber de memoria una práctica necesaria a toda afirmación grupal”<sup>17</sup>.

La memoria colectiva también forma parte de la identificación de los integrantes de un grupo o comunidad, pero no sólo desde la “memoria dolorida”<sup>18</sup>, o sea desde la reconstrucción de hechos trágicos, sino también desde la memoria de cualquier hecho que haya podido vivir dicha comunidad. Por eso, no se trata sólo de la memoria del terror sino de la memoria colectiva de una comunidad en su totalidad.

Esta construcción debe contemplar también otra particularidad: no existe una única memoria colectiva. Para estudiar el caso del teatro comunitario, se considera que: “En la medida en que cada sociedad –y en particular cada sociedad moderna- está constituida por una pluralidad de grupos, no es posible hablar propiamente de una única memoria colectiva: cada grupo elabora aquella representación del pasado que mejor se adecua a sus valores y a sus intereses. Así, más que un conjunto homogéneo y coherente de representaciones del pasado, la memoria colectiva tiene que ser pensada como el lugar de una tensión continua: el pasado que ella custodia es la puesta en juego de conflictos recurrentes que lo formulan y reformulan incesantemente”<sup>19</sup>.

En este sentido, el teatro comunitario, crea un espacio que posibilita que cada integrante del grupo reconstruya su experiencia y la transmita, para poder debatir y conformar una memoria colectiva. “Las memorias son simultáneamente individuales y sociales o colectivas, ya que en la medida en que las palabras y la comunidad de discurso son colectivas, la experiencia también lo es. Las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales y éstos son siempre colectivos”<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup>Vidal-Beneyto José, “*La construcción de la memoria colectiva: un ejemplo concreto*”. En: [www.diogenes.unc.edu.ar](http://www.diogenes.unc.edu.ar)

<sup>18</sup>Concepto utilizado por el psicólogo salvadoreño Mauricio Gaborit cuando afirma que cuando ocurren hechos trágicos en la historia de una comunidad, cada persona asume eso como un dolor colectivo, “y ese dolor colectivo le permite a la comunidad reconstruirse como tal. La expresión que preferimos es: memoria dolorida, que siempre es colectiva”. En: “Memoria dolorida”, reportaje al psicólogo salvadoreño Mauricio Gaborit. Nota publicada en *Página/12* el jueves 01 de septiembre de 2005, por Pedro Lipcovich.

<sup>19</sup>Jedlowsky, Paolo, *Memoria colectiva e identidad nacional*, editado por Alberto Rosa, Guglielmo Bellelli y David Bakhurst. Pág. 127.

<sup>20</sup>Jelin, Elizabeth, “Memorias en conflicto” en: Revista Puentes, agosto 2000. Pág. 10.

Siguiendo el pensamiento de Saúl Taborda, “las transformaciones necesitan de las raíces; de hecho la memoria representa la fuente y raíz creadora de las transformaciones”<sup>21</sup>. Tal es así que la memoria permite, por su potencial transformador, pensar no sólo en el pasado sino también en el presente, y mucho más, en el futuro.

## Metodología

La metodología depende, tal como lo explican Jensen y Jankowski, del objetivo científico y del área de investigación<sup>22</sup>. En ese sentido, la metodología de esta investigación debe posibilitar la recuperación de la subjetividad, para poder así analizar las representaciones de los sujetos desde sus prácticas y significaciones. Por ese motivo se seleccionó la técnica de la **observación participante**, que hace posible la adopción de diferentes posturas; observar mientras se participa, y participar mientras se observa. De esta manera, durante la investigación se asistió a los ensayos y reuniones de los grupos de teatro comunitario otorgándole a la observación un rol fundamental para registrar las prácticas.

Se considera también el principio por el cual el mundo social es creado y reproducido por actores, y que son estos últimos quienes actualizan las reglas y normas sociales en las interacciones. El medio por el cual esto se produce es el lenguaje, que es constitutivo de la situación de interacción y define el marco dándole sentido.

De manera tal que se hará hincapié en el concepto trabajado por Rosana Guber, que es la “reflexibilidad del lenguaje”<sup>23</sup>. Este concepto refiere que los relatos acerca de la realidad, además de informar, la constituyen. Por otra parte, se considera que el carácter reflexivo del lenguaje no implica que los actores sociales sean conscientes de ello, aunque lo pongan en práctica en la medida en la que actúan y describen el mundo<sup>24</sup>.

Siguiendo en ese sentido a la autora, para aprehender los modos en que los sujetos producen e interpretan la realidad, hay que participar de las situaciones de interacción en las que se ponen en práctica las reflexibilidades. Es preciso aclarar además que se entiende

---

<sup>21</sup>Taborda, Saúl, en “Las prácticas culturales y la educación en las investigaciones y ensayos de Saúl Alejandro Taborda”. *Comunicación, cultura y educación: una genealogía*. Jorge Huergo. 2006. En [www.jorgehuergo.blogspot.com](http://www.jorgehuergo.blogspot.com)

<sup>22</sup> Jensen , Klaus y Nicholas Jankowsky. *Metodologías cualitativas de investigación en Comunicación de masas*, Barcelona, Bosch. 1993

<sup>23</sup> Guber, Rosana. *Etnografía. Método, campo y reflexibilidad*. Buenos Aires, Norma. 2001.

<sup>24</sup> Ídem.

que todo investigador -miembro de una sociedad y perteneciente a una cultura- tiene su propia flexibilidad y desde ella debe abordar la de los sujetos y de esa forma ampliar su perspectiva.

La **entrevista abierta** es otra de las formas en las que se recolectó información. Este tipo de entrevista es más efectiva que la entrevista periodística tradicional, por dar lugar al surgimiento de nuevas ideas no contempladas de antemano. De esta forma, se plantearán diversos tópicos relacionados a los ejes centrales de la investigación, y a partir de ellos quedará librado a los entrevistados la dirección de sus discursos que servirán para orientar las percepciones que ellos mismos poseen.

Dentro del grupo de los entrevistados, son considerados “informantes claves” el fundador del grupo Catalinas Sur, Adhemar Bianchi, y su par del Circuito de Barracas y codirector junto con Bianchi de “El Fulgor Argentino”, Ricardo Talento. Finalmente, pertenece también a esta categoría, Mabel “Bicho” Hayes, principal impulsora de la creación del grupo Patricios Unido de Pie.

Por último, se utilizó el **método comparativo constante**, el cual permite llevar adelante un procesamiento ordenado de la información. De acuerdo con los sociólogos norteamericanos Anselm Strauss y Barney Glaser, este método fue creado con el fin de encontrar una síntesis en los métodos cualitativos. Dicho objetivo responde a la crítica en la que, según explican, entre los métodos cualitativos están los que se esfuerzan por testear los datos relevados para verificar una proposición determinada, y los que -por otra parte- generan conceptos teóricos que no pueden ser aplicados en la práctica<sup>25</sup>.

Una de las características más importantes de este método es que permite generar una teoría que vincule el material proveniente de las observaciones y la teoría general. Es decir, facilita una mayor precisión en el análisis y estudio de cada uno de los conceptos trabajados, sin impedir por eso, la creatividad al momento de realizar diferentes formulaciones de carácter teórico.

De manera tal, que para llevar adelante dicho método, se establecieron grupos de comparación surgidos de los datos provenientes de las entrevistas y la observación

---

<sup>25</sup>Glaser, Barney y Anselm Strauss. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Nueva York, Editorial Aldine, 1967.

participante. Estos grupos son: Catalinas Sur, Patricios unido de Pie, Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén.

Los autores citados, creadores del método comparativo constante, establecen categorías de análisis que pueden o no preceder a los datos obtenidos. En la medida en que se avanzó en la precisión de los mismos, fueron creados los temas y las categorías, producto de la comparación constante entre sí. Estas categorías a analizar son las anteriormente mencionadas: lo educativo, identificación, lo comunitario y la memoria colectiva.

Desde el punto de vista epistemológico, esta investigación aportará nuevos elementos para el reconocimiento del proceso educativo en espacios tradicionalmente considerados “no estrictamente educativos”. De manera tal, que el caso del teatro comunitario será comprendido como una práctica comunicativa y educativa.

Por otra parte, el **análisis de contenido** de los textos de las canciones de las cuatro obras teatrales seleccionadas, comprende una investigación de tipo descriptivo / interpretativo, en el que las hipótesis previas funcionan y se articulan como preguntas realizadas a dichos textos. Es decir, que los contenidos analizados cobran relevancia en función de la comparación entre los cuatro grupos de teatro comunitario, siendo las representaciones sociales allí existentes el material a describir e interpretar.

En este sentido las cuatro obras son, “El Fulgor Argentino” del grupo Catalinas Sur, “De diagonales, tilos y memoria, ahí va nuestra historia” de Los Dardos de Rocha, “Historias anchas en trocha angosta” de Los Okupas del Andén y “Nuestros Recuerdos”, de Patricios Unido de Pie.

El procedimiento entonces constará de tres pasos centrales. A partir de los cuatro tipos de fuentes (entrevistas, observaciones, artículos y documentos, y análisis de las letras de las canciones de las obras). En primer término se establecerá un registro de incidencias para cada grupo de teatro comunitario, según cada una de las categorías anteriormente mencionadas (lo educativo, identificación, lo comunitario y la memoria colectiva).

	<b>Catalinas Sur</b>	<b>Los Dardos de Rocha</b>	<b>Patricios Unidos de Pie</b>	<b>Okupas del Andén</b>
<b>Lo Educativo</b>				
<b>Identificación</b>				
<b>Lo comunitario</b>				
<b>Memoria Colectiva</b>				

Una vez completado el esquema, el segundo paso comprenderá -a partir de la comparación efectuada- la observación de regularidades de: **similitudes**, **diferencias** y **conflictos**, considerando cada categoría. Así, se demarcarán los aspectos que, entre cada uno de los grupos y sobre cada una de las categorías, resultan sobresalientes por algún motivo.

La tercer y última etapa de este procedimiento consiste en el análisis y la redacción de las consideraciones finales resultantes.

### **Seguimiento de los grupos**

Las fuentes de la investigación, tal como fue comentado anteriormente, son básicamente cuatro: observaciones, entrevistas, letras de canciones y archivos de publicaciones relacionadas y documentos sobre arte y transformación social.

Si bien se realizaron entrevistas propias sobre el teatro comunitario desde octubre de 2004, las observaciones y demás fuentes fueron recopiladas en forma sistemática entre septiembre de 2005 y julio de 2006 teniendo como objetivo la presentación de la tesis.

El seguimiento de cada grupo fue distinto, no sólo por la distancia, sino también por la dinámica de cada uno de ellos. Comenzando con el caso de Catalinas Sur, las entrevistas a su director, Adhemar Bianchi y a su par de Barracas, Ricardo Talento, hicieron que sean considerados como “informantes claves”. Esta categorización responde a que fueron ellos los que establecieron los pilares de esta forma particular de teatro que se da solamente en Argentina y también porque, desde luego, conocen todo el proceso que el teatro comunitario atravesó.

También se entrevistó a actores y vestuaristas, escenógrafos y otros participantes del grupo de La Boca durante el 3° Encuentro Nacional de Teatro Comunitario que tuvo lugar en la ciudad de La Plata y en la sede donde habitualmente se presentan. Se tuvo acceso a ensayos y a al galpón donde además del escenario y las gradas cuentan con una sala donde se confeccionan y guardan marionetas y otros elementos que son utilizados en las obras. Cuentan también con otro espacio para el vestuario y los accesorios de los actores y actrices, y una guardería para los hijos de los que allí trabajan.

Entre la gran cantidad de obras que produjo este grupo, se eligió “El Fulgor Argentino” porque es la que más repercusión logró tener en el país y hasta en el exterior. Tiene más de cien personas en escena y, por otra parte es enormemente rica en su contenido; relata los principales sucesos de la historia Argentina desde el golpe militar de 1930 hasta la actualidad.

El grupo Patricios Unidos de Pie, pertenece a la localidad de Patricios del partido de 9 de Julio, provincia de Buenos Aires. Los vecinos de la zona comenzaron a reunirse en noviembre de 2002 después de que algunos de ellos presenciaran “El Fulgor Argentino”. En diciembre de 2004 se recorrió el pueblo y presenció allí uno de los encuentros anuales de teatro comunitario, entrevistar vecinos y presenciar la obra. A su vez, en el encuentro realizado en La Plata, se pudo obtener entrevistas en mayor profundidad con su directora, considerada también un informante clave en la tesis ya que fue la encargada de la gestión de este grupo.

El seguimiento a Los Dardos de Rocha fue diferente. Una de las integrantes del grupo ya participaba de los ensayos desde agosto de 2004 y por ese motivo se contó en un principio con dos miradas sobre el grupo, una interna y otra externa. Sin embargo, al inicio de 2006 ambas miradas pasaron a ser internas. Las entrevistas se fueron realizando a lo largo de los meses mencionados a gran parte de los vecinos/actores, tratando de abarcar la mayor variedad posible de edades e intereses de los mismos. Así, se dio igual importancia al testimonio de vecinos de 12 y 81 años.

Sobre Los Okupas del Andén el trabajo de las observaciones comenzó en septiembre de 2005 y llegó hasta mayo de 2006. Se realizaron en este período entrevistas a sus coordinadoras y actores.

Los encuentros anuales sirvieron para observar principalmente la relación entre los grupos, se hizo entonces evidente el diferente estadio en que cada uno se encontraba, pero principalmente fue allí cuando también se hicieron visibles las principales características del teatro comunitario, la colaboración, la solidaridad y la celebración de la memoria colectiva como herramienta de cambio.

## TEATRO COMUNITARIO

### Contexto sociopolítico del surgimiento del teatro comunitario

Las raíces del teatro comunitario se inscriben en Argentina, y es posible rastrear su surgimiento poco tiempo después del final de la dictadura militar iniciada el 24 de marzo de 1976 por las Fuerzas Armadas de nuestro país. Los objetivos que seguían los grupos de teatro estaban referidos a hacer frente a los resultados devastadores que la dictadura provocó en la sociedad.

Si bien las máximas autoridades militares que llevaron a cabo el golpe, proclamaron en aquel momento tomar el poder con el fin de “normalizar” la economía y reimplantar el “orden” en la sociedad, el resultado de su programa implicó la implantación de un modelo basado en la redistribución negativa del ingreso, la disminución del producto bruto industrial, el aumento del desempleo estructural y la desaparición de personas.

Por su parte, la reestructuración del conjunto de la sociedad implicó un sistema de exclusión y desmovilización política de los sectores populares activos hasta el momento en que se dio el golpe de Estado. Ése fue el resultado de una política que buscaba la erradicación de las formas de asociación autogestivas y democráticas, y eran esas las características de la cooperativa que funcionaba en la Escuela N° 13 Catalinas Sur, en la Boca, de la que más tarde surgiría el primer grupo de teatro comunitario.

El caso puntual de esta escuela, se enmarca en un contexto más amplio; la destrucción de los recursos organizacionales que habían sustentado dicha activación, y la suspensión de la ciudadanía y democracia política atentaban contra las actividades desarrolladas por asociaciones. Fue entonces cuando esta cooperativa se vio obligada a trasladarse a la terminal que actualmente ocupa el galpón del Grupo Catalinas Sur.

Este nombre, Catalinas Sur, proviene del barrio hecho por la comisión para la vivienda que “tiene como característica edilicia las puertas hacia adentro, es un barrio que recuerda a la vivienda comunitaria, el conventillo; entonces estos espacios, se vuelven espacios comunitarios donde la gente se encuentra”<sup>26</sup>. Según lo explica Adhemar Bianchi, uno de los fundadores del grupo y encargado de su dirección, esta particularidad de las

---

<sup>26</sup> Entrevista a Bianchi, Adhemar. Ver anexo pág. 1

viviendas posibilitaron la conformación de diferentes asociaciones, así como de la cooperativa.

Desde este nuevo lugar, fuera de la escuela, realizaron diferentes actividades, como compras comunitarias, y bibliotecas para los chicos. Bianchi no estaba participando todavía, pero le solicitaron dar clases y propuso no hacer los talleres de teatro tradicionales, sino algo mucho más participativo. La opinión fue aceptada y comenzaron a trabajar en esa línea junto a vecinos, tomando el espacio público de la plaza Malvinas como escenario.

Como antecedente directo, Bianchi destaca: “Yo había tenido una experiencia en Uruguay en la que, como forma de resistencia a la dictadura, participé en una asociación de bancarios, y lo digo como forma de resistencia porque es una forma de resistir a la ruptura de la red social, mantener la gente junta. Funcionó bien, y el proyecto comenzó a crecer en la plaza Malvinas en el año 1983”<sup>27</sup>. Fue así como el teatro comunitario comenzó a tomar forma, integrando vecinos que no eran actores profesionales con un fin claro: mantener la red social.

Pero las transformaciones políticas de la época se materializaban en otros cambios que también resentían la vida comunal de los barrios. Durante el gobierno de facto, la intendencia del brigadier Osvaldo Cacciatore (abril de 1976 a marzo de 1982) produjo grandes cambios en la infraestructura de la ciudad de Buenos Aires. Se realizaron dos autopistas –de un presupuesto que contemplaba unas seis- que son consideradas como parte de los cambios más visibles.

Una de ellas, la autopista 25 de Mayo, implicó la separación en dos del barrio de Barracas, afectando de manera considerable las formas de socialización de los vecinos, interrumpiendo lugares de encuentro y modificando la identidad del barrio. La gestión de Cacciatore también se preocupó por intentar eliminar del paisaje porteño las villas miseria a fuerza de topadoras, con la clara intención de evitar lo que él consideraba “una mala imagen” del país, antes del mundial del fútbol Argentina ‘78.

Fueron esas algunas de las condiciones que se dirigían en dirección contraria a la de las formas comunales de convivencia. Con el advenimiento de la democracia en 1983, el clima se tornó más favorable a la participación ciudadana, auge que acompañó los primeros

---

<sup>27</sup> Ídem.

años de gestión del ex presidente Raúl Alfonsín. En consecuencia, los grupos de teatro de la Boca y Barracas aunaron esfuerzos y comenzaron a desarrollar distintas experiencias de arte como transformador social. El grupo Catalinas Sur y Los Calandracas de Barracas -bajo la dirección y coordinación de Ricardo Talento- realizaron talleres de teatro en escuelas y de “teatro para armar”.

Pero si bien la democracia había devuelto la participación ciudadana y puesto en marcha los organismos de representación, los años de dictadura dejaron un escenario de devastación. No sólo se eliminó la industria y aniquiló la militancia, se transformaron estructuras profundas de socialización que produjeron cambios difíciles de revertir.

Por este motivo, el teatro comunitario debió crecer en una Argentina en la que se tuvo lugar una profundización del proceso de concentración de los ingresos que ha generado un ensanchamiento y a la vez un estiramiento de la pirámide con la que se representa la composición de las clases de la estructura social. En otras palabras, “la expropiación” de ingresos directos e indirectos que vienen sufriendo los sectores medios y bajos de la sociedad ha provocado un intenso proceso de movilidad descendente que tiene dos características: se ha degradado la condición social de los sectores pobres; se han empobrecido sectores sociales ubicados anteriormente en posiciones medias o medias-bajas de la escala.

Así, los barrios de La Boca y Barracas no escaparon a esta realidad, y para los integrantes de los grupos, hubo un cambio notable; pasaron de ser barrios de trabajadores donde los jóvenes tienen posibilidad de progreso, a ser barrios en decadencia en los que los jóvenes sienten que no tienen posibilidad alguna de trabajar.

En ese sentido, lo que el modelo económico impuesto por la dictadura produjo es un aumento de la segmentación social, en donde las fronteras entre clases de los períodos precedentes se ensanchan y adquieren un nuevo carácter mediante la eliminación de los canales tradicionales de ascenso social.

Ese marco, lejos de ser ornamento en el cual el teatro fuera a desenvolverse, se constituyó como uno de los principales elementos que serían trabajados en el interior de los grupos. El tema del trabajo como articulador social estuvo presente en las obras desde el inicio, en contrapartida a la creciente fragmentación y exclusión social.

Como forma de resistir esta situación, Catalinas Sur y Los Calandracas formaron el Movimiento de Teatro Popular (MO.TE.PO.) donde desarrollaron distintas experiencias artísticas como teatro comunitario, callejero, teatro en las escuelas y el mencionado “teatro para armar”. Tal como había sido pensado desde un comienzo, ante un horizonte de desintegración, estas formas de expresión se propusieron “mantener la gente junta”, resistir la red social.

Más tarde, hacia el año 1996, el grupo Los Calandracas comenzó su propio proyecto comunitario en el barrio de Barracas. Desde esos momentos, es sede de distintas actividades culturales, y principalmente de los ensayos y funciones de teatro comunitario.

En el país, mientras tanto, ya se habían hecho sentir los efectos de la profundización de las políticas neoliberales aplicadas durante la primera gestión de gobierno de Carlos Menem. Este período es caracterizado por Atilio Borón como la transformación del Estado en un “Estado predatorio”<sup>28</sup>, al que define como: “Una forma estatal aberrante que organiza y legaliza el saqueo practicado por los capitalistas –y la composición social resultante- a expensas de una sociedad que ‘se convierte en su presa’. El Estado predatorio garantiza que las reglas clasistas que regían el juego del mercado serán fielmente obedecidas, y que los crónicos perdedores en dicho juego no tratarán de subvertirlo o de imponer nuevas reglas”.

En ese sentido, agrega cuáles son las tácticas que este tipo de Estado aplica: “Cambios rápidos e inesperados en la correlación de fuerzas entre el mercado y el Estado conducentes a una mayor concentración de poder y viceversa en manos privadas mientras se destruyen las capacidades regulatorias del Estado, la dispersión y desorganización de las clases populares, la manipulación ideológica, la co-optación selectiva de líderes y organizaciones de las clases subalternas y si fuera necesaria, la opresión lisa y llana”<sup>29</sup>.

En relación a las políticas concretas llevadas adelante por este tipo de Estado que tuvo lugar en nuestro país, cabe mencionar la Ley de Convertibilidad, impulsada y ejecutada por el entonces ministro de Economía Domingo Cavallo, que estableció una paridad cambiaria que igualaba la moneda nacional, el peso, con el dólar norteamericano. Este modelo, sostenido por un régimen de importaciones, condujo a un proceso de

---

<sup>28</sup>Borón Atilio, “El experimento neoliberal de Carlos Saúl Menem”, en *Peronismo y Menemismo. Avatares del populismo en la Argentina*. Bs. As. El cielo por asalto. 1995. Pág. 31

<sup>29</sup> Ídem. Pág. 32

desindustrialización del sistema económico de Argentina y al aumento –una vez más- del desempleo estructural.

Para entonces, los grupos de teatro comunitario que ya habían tomado como uno de los temas principales al trabajo, pusieron énfasis también en la recuperación de la memoria colectiva, como se verá más adelante.

Así, la crisis de representación de los partidos políticos y de las instituciones (que acompañaron los últimos años de gobierno de Carlos Menem y el breve período en el poder de Fernando De la Rúa), evidenciaron la desarticulación de los mecanismos de participación ciudadana, alejando a los partidos políticos de las masas que le dan legitimidad. En ese marco, la aplicación de medidas que recortaban el ya escaso gasto social, la fuga de capitales del sistema financiero, llevaron a una crisis orgánica que se extendió a todos los ámbitos de la nación.

El resultado del estallido social que esto provocó fue la salida anticipada del gobierno de Fernando De la Rúa, que tuvo lugar el 19 de diciembre de 2001. Para ese momento, Domingo Cavallo, quien nuevamente estaba a cargo de la cartera de Economía, había anunciado medidas económicas que impedían a los ahorristas retirar su dinero del sistema financiero. Gran parte de la sociedad había perdido toda capacidad de compra y a esto se sumó el anuncio del estado de sitio que provocó una manifestación en Plaza de Mayo y muchos otros puntos del país.

Para hacer frente a esta situación, los grupos de teatro realizaron actividades comunitarias participando en asambleas barriales y clubes de trueque. Fue esta crisis la que originó nuevos grupos de teatro comunitario porque, según lo afirman los mismos vecinos, “surgieron de la necesidad de encontrarse, de sentirse partícipes de su propia historia, donde había que gestar proyectos en los que se pueda retransmitir la experiencia artística de quienes ya estaban realizando estas actividades”. En ese sentido, el quiebre que marca el 2001 es notable; por citar un ejemplo, el grupo de Catalinas Sur sumó durante ese año cerca de cien nuevos participantes.

### **¿Qué es el teatro comunitario?**

En la época de las tecnologías, en la era de la globalización, donde el individualismo modifica las sociedades, surge el teatro comunitario, una forma de

expresión y comunicación que viene a romper los moldes del teatro tradicional, y como se mencionó anteriormente, de las políticas implementadas por el neoliberalismo en la sociedad moderna. Barrios y pueblos vuelven a recuperar su voz, su identidad, por medio de esta forma de hacer arte que une a la comunidad con un fin específico: la recuperación de la memoria colectiva.

Por eso, el teatro comunitario narra historias sociales verídicas que marcaron la identidad de un lugar y de sus integrantes, historias encarnadas por un conjunto de personas que se comunican con el público por medio de las propias vivencias de la audiencia, donde todos reconocen “su” historia (la de su familia, su barrio) dentro de la obra. Pero la palabra “historia” no se refiere solamente al pasado sino también al presente, y a la construcción de un futuro mejor, para poder “transformarse” en mejores personas y por ende, afirman, en una mejor sociedad.

Cada individuo aporta lo que sabe, lo que cree, lo que piensa, porque este tipo de teatro basa su fundamento en el poder creador que cada persona posee. O sea, nadie es más ni menos, todos aportan ideas y de ellas surgen las historias a contar. Es esta horizontalidad, una de las características que hacen “lo comunitario” del teatro.

Además, para cada integrante se da una responsabilidad, un compromiso y una entrega muy particular. “El grupo de teatro comunitario tiene una presencia muy grande en la vida de cada integrante, primero por lo que significa estar en grupo, por ser tantas personas. Para mí es la primera experiencia en la que puedo estar en un grupo dos años y ver cómo los objetivos van cambiando, cada vez te vas comprometiendo más”<sup>30</sup>, afirma Guadalupe García, coordinadora de los Okupas del andén.

De este modo, formar parte de estos grupos es volver al juego, al canto, al baile y a la vez a compartir momentos, mates, ideas, charlas con el resto de un grupo diverso, donde no importa ser actor o actriz, sino querer formar parte, expresarse, comunicarse con los demás. Tal como afirma Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas, “esta es la esencia del teatro comunitario, porque lo que uno ve en el escenario es que la gente está jugando en serio, viviendo en serio, pero de la manera más inocente. Porque si uno pierde la inocencia, no puede jugar a esto, y muchas veces el profesional la perdió y hace tiempo. Un vecino lo hace desde la inocencia de alguien que juega y eso conmueve, porque en el

<sup>30</sup> Entrevista a García, Guadalupe. Ver anexo pág. 44

fondo es esta la ceremonia inmensamente humana que es el teatro, en la que necesitás como mínimo de dos seres humanos, uno que mire y el otro que haga algo, y esa ceremonia es evidentemente necesaria porque la viene recreando desde hace miles de años. Esto del teatro comunitario tiene eso de inocencia de cosa genuina, y es lo que hace que la gente se asombre<sup>31</sup>.

Lo cierto es que cada vez son más los grupos que nacen en el país. Y es gracias a esta proliferación que se creó la red de Teatro Comunitario, en donde no sólo se organizan jornadas de debate a las que una vez por mes concurren los coordinadores de cada grupo, sino que fomentan la unión entre los mismos.

En la actualidad hay cerca de treinta grupos de Teatro Comunitario en el país, pero esa cifra varía periódicamente ya que, muchos son los grupos que se encuentran en formación y algunos otros los que dejan de existir o que, simplemente, se transforman. Esto se debe, como se mencionó, a que la crisis económica y social que vivió el país en el 2001, comienza a ceder y la misma gente que en esa época necesitaba una vía de escape, hoy parece no necesitarla. Sin embargo, por estos días, muchos grupos se forman no por una crisis económica sino por una necesidad de comunicarse, de contar su historia, de recuperar una identidad borroneada por distintos motivos (históricos, socio-culturales, económicos), y encuentran que en el teatro comunitario no sólo se recupera esa identidad, esa historia en común, sino que se fomenta.

### **Características propias del teatro Comunitario**

El teatro comunitario posee características particulares que hacen que esta forma de expresarse artísticamente sea denominada “teatral”, y a la vez que sea considerada creación de una comunidad. En definitiva estas características definen al teatro comunitario por sí mismas sin la necesidad de establecer una comparación exhaustiva con otros tipos, estilos o géneros de teatro.

Por eso, lo primero que se debe explicar es el concepto de “arte comunitario”, para poder luego plantear dónde se para este tipo de teatro. Según lo plantea Claudio Pansera, el arte comunitario es un movimiento social que surgió con la crisis de fines de los 90. “Podemos encontrar múltiples antecedentes dentro de la abundante producción cultural y de

---

<sup>31</sup> Entrevista a Talento, Ricardo. Ver anexo pág. 15

las iniciativas solidarias que siempre existió en nuestro país, pero este nuevo movimiento comenzó a tomar características particulares en el actual contexto social de crisis, donde estas propuestas reafirman y legitiman el carácter transformador del arte.

Estas iniciativas reúnen directamente a dos áreas como son el arte y la solidaridad. El arte pensado ya no con el objetivo de producir un bien cultural, sino como un medio posibilitador de pensar y crear nuevas realidades, por lo que se convierte en generador de nuevos imaginarios y paradigmas sociales. Y por otro lado, a la solidaridad como la actitud desinteresada de accionar por el otro”<sup>32</sup>.

En este sentido, cabe aclarar que la solidaridad se da tanto en un plano personal de cada integrante como de un grupo en particular o de la red de teatro comunitario en su conjunto, pero también que “solidaridad” en este caso no es entendida como “asistencialismo”, sino como ayuda de un integrante a otro, de un grupo a otro o del teatro comunitario en general para con la sociedad.

En este marco, cabe mencionar las cinco ideas básicas propuestas por el teatro comunitario en cuanto a la concepción del arte, que ayudan a entender el proceso en el que está inmerso: como primer medida, se concibe al arte como creación de la comunidad humana, por eso “contra lo que habitualmente se proyecta como imagen del arte (el artista ‘inspirado’, poseído por un don que lo hace ‘distinto’ y ‘superior’ a los otros hombres y mujeres), el arte tiene su origen en la comunidad humana, en las relaciones que permiten que la gente cree imágenes y relatos para emocionarse y crecer”<sup>33</sup>.

En segundo lugar se plantea a la obra como parte de un proceso en la creación de belleza “compartir un momento de emoción ‘estética’ es siempre un hecho social y comunitario, cuyo marco es construido desde valores e ideologías que también influyen en su ‘belleza’. El local de un grupo de teatro comunitario también es parte de su ‘obra’, así como la relación que hay con el barrio y su historia y su posición frente al mundo. Y ésta debe traducirse en realizaciones que ofrezcan el grado más alto de belleza y calidad que las comunidades humanas sean capaces de producir, no sólo por su impacto estético, sino por su raíz política”<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup>Pansera, Claudio. “Arte comunitario, definiendo un nuevo campo de trabajo”, en *Cuando el arte da respuestas*. Buenos Aires, Editorial Artes Escénicas 2005. Pág. 12.

<sup>33</sup>Balan, Eduardo. *Arte y transformación social*. Documento realizado en 2003. Ver anexo pág. 89.

<sup>34</sup>Ídem.

Como tercer aspecto se plantea la organización comunitaria como conteniente de un proyecto cultural: “Creemos que un proceso cultural distinto nos lleva imprescindiblemente a imaginar modos nuevos de organización social y comunitaria que sean efectivamente la traducción de nuestros valores y nuestros sueños. No hay un verdadero proceso de arte y transformación social sin organización comunitaria que opere en el barrio, en el territorio concreto, con sus vínculos cotidianos y su problemática”<sup>35</sup>.

También se cree en que existe una relación creativa con el conflicto social: “habitualmente, los medios de comunicación presentan una imagen ‘demonizada’ del conflicto social y sus actores movilizadas. Desde el Arte, sabemos que el conflicto puede ser el origen de una superación comunitaria, de un crecimiento en la igualdad. En este sentido, los activistas en un conflicto no son los ‘enfermos’ de una sociedad sino que, por el contrario, exhiben más señales de ‘salud’ que los que ven pasar el futuro por la pantalla de la televisión. Sin embargo, aportamos mucho cuando inventamos un modo distinto de intervenir en esas realidades que superen el llamado ‘arte de protesta’ y creamos efectivamente un modo creativo e integral de relacionar lo artístico con el conflicto social, con las realidades de la pobreza y la exclusión, desde un lugar de propuesta de una nueva sociedad”<sup>36</sup>.

Por último, plantean que la memoria, el presente y el futuro son los materiales de trabajo: “La cultura dominante se encarga de diluirnos la memoria y con ello la identidad, de distraernos de los elementos preocupantes del presente y de vendernos un futuro modelado y definido. Un proyecto cultural emancipador debe integrar al poder del arte y la emoción en una visión que recupere la memoria, ayude a interpretar y transformar el presente y, por último, convoque a discutir y construir el futuro. La temporalidad en relación a la transformación de la realidad es un elemento fundamental, que el arte y las acciones culturales pueden volver a situar al alcance de las comunidades y las personas”<sup>37</sup>.

Teniendo en cuenta estas características, el teatro comunitario se autodefine como el arte que se liga a un proyecto comunitario por el que “el barrio y la comunidad dejan de ser

---

<sup>35</sup>Ibidem.

<sup>36</sup>Ibidem. Págs. 89-90.

<sup>37</sup> Ibidem. Pág. 90.

el ‘dormitorio’ que nos alberga entre una y otra jornada de trabajo, y pasa a ser el escenario de la transformación del mundo, la prueba cotidiana de que otra sociedad es posible”.<sup>38</sup>

Por su parte, Adhemar Bianchi, director de Catalinas Sur, marca una clara diferencia entre el teatro comunitario y el teatro callejero, aunque muchas veces suele confundirse. “Callejero implica un lugar físico, y puede ser comunitario o no, entonces hasta un elenco de televisión puede hacer teatro callejero si así quiere. Pero comunitario es **necesariamente compuesto por los vecinos** y, si hay un actor profesional, como ha pasado, participa en su calidad de vecino. Por esos motivos al teatro callejero lo define solamente el lugar, obviamente el teatro comunitario tiende a actuar en el espacio público. Además teatro callejero concretamente, en Argentina prácticamente no hay, eso es más característico de los brasileros, que trabajan con un teatro de suceso, en la calle en el momento de la vida diaria. Mientras que el teatro comunitario actúa donde la comunidad se reúne”.<sup>39</sup>

Además, existen otros rasgos característicos que distinguen al teatro comunitario como ser la necesidad de que el **grupo** sea **numeroso**. Nunca puede ser menor a 30 integrantes porque en ese caso se perdería el concepto de “memoria colectiva” conformada por “todos”, es decir, se perdería representatividad en la sociedad o comunidad en la que se presentan y se pasaría a formar parte de un grupo de teatro independiente. Por este motivo, en la temática de sus obras siempre aparece el “nosotros”, lo épico, tanto en la comedia como en la tragedia. Además, tal como afirma Guadalupe García de los Okupas del Andén “al haber mucha gente se puede trabajar más en los personajes colectivos, personajes en bloque. Es decir, un montón de personas haciendo un mismo personaje, lo que refuerza mucho más la idea de lo que se quiere mostrar y decir”.<sup>40</sup>

Es por esto que para poder comunicar, “el teatro debe hablar de lo que le interesa a la comunidad, barrio, ciudad, país o cultura y contar historias individuales o colectivas que importan a todos, referirse a pasados o futuros comunes, a dolores, alegrías o proyectos compartidos por sus destinatarios”.<sup>41</sup>

Por otra parte, la **difusión** del teatro comunitario, se realiza predominantemente por el “boca a boca”. Si bien es cierto que los grupos más renombrados como son Catalinas Sur

---

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Entrevista a Bianchi, Adhemar. Ver anexo pág. 3

<sup>40</sup> Entrevista a García, Guadalupe. Ver anexo pág. 42

<sup>41</sup> Catalinas Sur, en *Cuando el arte da respuestas*. Editorial Artes Escénicas. Buenos Aires 2005. Pág. 84.

y Los Calandracas de Barracas tienen también prensa en medios masivos, ellos mismos afirman que el 85% de los que ingresan al grupo se enteran por medio de vecinos, amigos y familiares, lo mismo que ocurre con la gente que concurre a ver la obra.

Otra característica es la apertura del teatro comunitario, que recibe a quien desee participar. Por eso **no tiene límite de edad**. Aquí jóvenes se reúnen con gente mayor y niños, y este rasgo distintivo hace que las relaciones interpersonales sean distintas a las que se acostumbra. En este sentido, Miguel Yamul, uno de los integrantes de los Okupas del Andén explica: “A mí una cosa que me gusta es que los más jóvenes me tratan de igual a igual, me cargan me dicen ‘viejo’ y tengo asumida la edad, tengo 65 y me siento bárbaro porque nos relacionamos bien, ellos en mí ven un tipo que está el nivel de ellos para la joda, para las cosas serias también. Y eso es la buena onda que se genera en el grupo. Además me pasó que una de las más chiquitas venía y me abrazaba y yo me quedaba duro, y después dije, no, vamos a abrazarla para responderle. Yo eso lo vine a aprender de grande, porque estaba acostumbrado a otra cosa”<sup>42</sup>.

Este ejemplo se repite en todos los grupos y no sólo con los integrantes mayores. En el modelo educativo que rige en este país, se pretende que se tenga relación con la generación a la que se pertenece, y nada más. En cambio aquí lo llamativo es que no sólo se reúne gente de distintas edades sino que comparten juntas. Así, esta forma de hacer arte acorta las distancias fijadas por el tiempo y la sociedad.

Otro punto importante es el **lenguaje** que se utiliza en las obras, ya que es directo para que pueda percibirse de modo simple, pero que en el fondo es complejo, porque debe prestarse a múltiples lecturas, y ser disfrutado por cada uno de los integrantes de un público variado.

La **construcción de la obra** no es la producción de una persona, sino que es la creación del grupo entero. Todos aportan ideas, vivencias, historias, datos que pueden servir a una escena y así se va pensando colectivamente. En general, en el proceso de construcción primero se realizan improvisaciones entre grupos, de donde van surgiendo ideas, y luego se compone la letra para una canción que vaya con un ritmo que por lo general es de música popular. Es así como va tomando forma la escena. Este modo de pensar la obra también muestra otro rasgo del teatro comunitario, como es la

---

<sup>42</sup>Entrevista a Yamul, Miguel. Ver anexo pág. 50

**horizontalidad.** Todos tienen la misma posibilidad de ser escuchados y no hay opiniones más importantes que otras. Sólo hay un director que es elegido por el grupo, encargado de guiar las prácticas y el armado de la obra, pero a la hora de actuar, es uno más.

Tal como lo afirmó anteriormente Adhemar Bianchi, el **espacio físico** de presentación y reunión del Teatro Comunitario es primordialmente la plaza. Pero es cierto que durante el invierno los grupos se ven obligados a buscar techo para no sufrir el frío, y es por eso que muchos se reúnen en escuelas, galpones, teatros, y cualquier espacio que se pueda conseguir, pero, a pesar de esto, la convocatoria para ingresar al grupo siempre continúa abierta. Sin embargo a la hora de presentarse, excepto Catalinas y Barracas que poseen galpones propios y que producen obras para presentar en el interior de los mismos (aunque muchas otras las presentan en plazas), el resto de los grupos se presenta en espacios públicos y sólo ocasionalmente en lugares cerrados, por lo que en el invierno se ven obligados a suspender las funciones.

Con todo lo antes mencionado cabe preguntarse ¿cómo es que estos grupos se solventan?. El teatro comunitario es **autogestivo**, nadie se lleva dinero a su casa sino que todo lo recaudado por la “gorra” tiene como destino la compra de telas para trajes, de materiales para las escenografías, para pagar fletes, y algunas veces para solventar viajes a otros lugares cuando un grupo invita a otro a “su” barrio a presentarse. Es por esto que el teatro comunitario es amateur, no existe el profesionalismo, porque eso generaría competencia y no se daría la espontaneidad. De todos modos, como se verá más adelante, éste es un tema muy sensible que continuamente está en discusión.

### **Red de teatro comunitario**

Desde el auge del teatro comunitario en el país –hay grupos en Misiones, Santa Fe, La Pampa, Buenos Aires y Capital- surgió la necesidad de reunirlos a todos, al menos una vez por mes, para poder vincular y comentar los trabajos realizados por cada uno. Es por eso que se decidió formar una “red” que mantuviese informados a todos los miembros, para poder empezar a crear y trabajar conjuntamente.

Hoy esta red cuenta con todos los directores y algunos actores de cada grupo y se reúne una vez por mes sin falta. Allí, se narran anécdotas, experiencias, se cuentan los

problemas que acarrea cada uno, las dudas, porque está creada con el fin de poder transmitir conocimientos que se fueron adquiriendo a lo largo de las diferentes trayectorias, y esto se da con el fin de orientar a los más nuevos y ayudar a no estacarse a los más viejos.

Además, los grupos de teatro comunitario marcharon hacia Plaza de Mayo como Red en el acto realizado el 24 de marzo de 2006 en conmemoración de los 30 años del golpe militar. La idea de presentarse juntos bajo una misma bandera simboliza también la intención de conformar un bloque para cuestiones de gran envergadura, como los derechos humanos.

Claro está que esta red también sirve para pasar la información de una presentación, o para invitar al resto de los grupos a que vayan a ver una determinada obra, o cuestiones operativas como organizar el viaje a Patricios, para lo que será el próximo encuentro nacional de teatro comunitario –a realizarse en Patricios en Diciembre-, para definir dónde va a dormir la gente, cuantos son los que van a ir, cómo se transportarán las escenografías, etc.

Pero lo más rico es el hecho de compartir experiencias. De allí surgen anécdotas que sirven al resto para sentirse identificados y para saber que a pesar de ser los directores de los grupos, ellos también aprenden y no dejan de sorprenderse nunca.

“Creo que son constructivas esas reuniones porque nos acercan más al resto de los grupos, permite sentir que hay mucha gente formando parte de este movimiento, y que a pesar que somos todos de diferentes lugares, somos vecinos y tenemos las mismas temáticas y formas de trabajar, estamos todos en la misma”<sup>43</sup>, afirma Belén Trionfetti, coordinadora de “Los Okupas del Andén”.

Un ejemplo claro del intercambio de experiencias, es una anécdota traída en una de las reuniones por el director del Circuito Cultural Barracas, Ricardo Talento. “Fui a dar un seminario a Mendoza, eran todos actores, y empezamos por contar historias del lugar para ver qué salía. A mi se me ocurrió tirar el tema de los terremotos, y a partir de allí surgieron una serie de historias y metáforas con respecto los terremotos que fue buenísimo. La gente empezó a relacionar el terremoto con la inestabilidad que sentían, con el tema de que en esa ciudad todo lo rígido se cae, etc. Y ellos estaban contentos porque estaban hablando de un tema que a todos los había atravesado, y sin embargo a ninguno se le había ocurrido hablar

---

<sup>43</sup> Entrevista a Trionfetti, Belén. Ver anexo pág. 46

antes de eso. Uno desde el teatro comunitario está atento a temáticas, a las cosas que están pasando en un lugar, atentos a lo que anda en el aire.”<sup>44</sup>

Las charlas realizadas en las reuniones de la Red, tienen como fin el intercambio de experiencias, para saber que no se está solo en ese camino de la transformación social, que este proceso es un círculo infinito donde siempre hay lugares y gente nueva que se quiere sumar, y donde se da sin importar edades ni condiciones sociales, la posibilidad de jugar y sorprenderse en cada momento...hasta en las reuniones de la red.

### **Breve historia de los grupos a abordar:**

#### ***Catalinas Sur:***

La historia del grupo de teatro de Catalinas se remonta al año 1983 en una choricada organizada por los integrantes de la Asociación mutual del barrio Catalinas Sur de La Boca. La idea era brindar talleres a los vecinos y para ello se convocó al teatrista Adhemar Bianchi. La asociación ya venía desarrollando actividades comunitarias como forma de resistencia y fortalecimiento del sentido solidario en el marco de la cooperadora de la escuela N° 8 Carlos Della Pena, pero como la misma se había visto saboteada durante la intendencia de Cacciatore, la asociación encontró entonces, el momento de reagruparse, de buscar en el teatro la posibilidad de desarrollar una forma vital de expresión y comunicación con el barrio y la comunidad.

La persona que se encargaría de la dirección, Adhemar Bianchi, es un teatrista uruguayo que llegó a Buenos Aires en 1973 con un bagaje de formación teatral iniciado en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo, el grupo Sesenta y Cinco y el Teatro Circular. Adhemar, que además era padre de alumnas de la escuela N°8, decide trabajar en un espacio abierto para que la convocatoria no quede restringida a nadie. El punto de encuentro fue entonces la plaza Malvinas del barrio de Catalinas Sur. Convocando a los vecinos del barrio a reunirse allí para armar una historia y hacer teatro, es que se forma el primer grupo de Teatro Comunitario del país, denominado en ese momento “Grupo de teatro al aire libre Catalinas Sur”.

---

<sup>44</sup> Talento, Ricardo. Encuentro de la Red de teatro comunitario realizado el 5/10/06 en el Centro de la Cultura y la Cooperación, Capital Federal.

A partir de allí el grupo se expandió y creció hasta llegar a conseguir su propio galpón que, gracias al esfuerzo de todos, pudo ser acondicionado como teatro. Hoy muchas de las piezas que ofrece la agrupación dejaron el espacio abierto para pasar a ser presentadas en el Galpón de Catalinas, al que llaman “la plaza techada”. Además Bianchi junto a Ricardo Talento offician de “entusiasmadores” –como a ellos les gusta definirse- de nuevos grupos que se han formado en distintos puntos del país.

Por sus 23 años de trayectoria, Catalinas es el grupo que más ha crecido a lo largo del tiempo. Algunas de sus obras, como “El Fulgor Argentino” -que será analizada aquí-, fueron creadas para presentarse en el galpón y no al aire libre, y por las que se cobra una entrada (si bien puede entrar también quien no la pueda pagar). Además, se organizan combis que llevan a los turistas a ver la obra, por lo que ha logrado traspasar la frontera del barrio.

#### **Espectáculos realizados<sup>45</sup>:**

- \* “Los comediantes” de Jorge Curi y Mercedes Rein, sobre textos del siglo de oro español, estrenada en 1983 en la plaza Islas Malvinas.
- \* “El herrero y la Muerte” Versión de la leyenda de Jorge Curi y Mercedes Rein, estrenada en 1984
- \* “Pesadilla de una noche en el conventillo” Versión libre de *Sueño de una noche de verano*, de W. Shakespeare, estrenada en 1986 en la plaza. Islas Malvinas.
- \* “Entre gallos y medianoche” Espectáculo basado en la obra de Bernardo Canal Feijó: *Los casos de Juan*, versión libre de Jorge Curi y Mercedes Rein estrenada en 1988.
- \* “La Ceniciosa, historia de una chica ansiosa” Versión libre de *La Cenicienta*, realizada por el grupo de adolescentes.
- \* “Venimos de muy lejos” Creación colectiva, estrenada en 1990 y actualmente en cartel.
- \* “La Catalina del riachuelo”, murga teatral en sus versiones de 1992 y “ajustada” a la realidad política y social en sus distintas versiones posteriores de 1993, 1994, 1995, 1996, 1998 y 2001.

---

<sup>45</sup> Dubatti Jorge y Pansera Claudio, *Cuando el Arte da respuestas* coordinado por. Editado por Artes Escénicas en abril de 2006. Pág. 87.

- \* "El parque Japonés", opereta circense, presentada en sus sucesivas versiones entre 1997 y 2001.
- \* "El Fulgor Argentino", creación colectiva estrenada en 1998 y actualmente en cartel.
- \* "La niña de la noche", varieté titiritesca y primer trabajo integral del taller de títeres del grupo de teatro Catalinas Sur estrenada en 1999 y actualmente en cartel.
- \* "Los negros de siempre" espectáculo callejero de candombe, producto de los talleres de percusión, baile popular y títeres, estrenado en el 2000.
- \* "Sudestada", Sainete circense, estrenado en 2002.
- \* "Argentina año verde" Pastorela porteña presentada en 2002, en coproducción con otros grupos: "utópicos y malentretenidos" y "Le robaron el río a Buenos Aires".

### ***Patricios Unido de Pie:***

Este grupo debe su nacimiento a Mabel "bicho" Hayes, una médica de 9 de Julio que atendía en pueblo de Patricios, ubicado en ese partido. Mabel realizó el seminario dictado en la Comisión Provincial por la Memoria por Adhemar Bianchi y Ricardo Talento en el año 2002. Allí descubrió que el Teatro Comunitario podía ser una salida a la depresión que vivía el pueblo de Patricios luego de que dejara de transitar el Ferrocarril por la zona.

Fue entonces ella la encargada de llevar a Bianchi y Talento a esa zona. Y allí, luego de un gran esfuerzo por hacer que la gente se anime a hablar, a contar sus historias, fue que comenzó a gestarse la obra "Nuestros Recuerdos", que actualmente continúa en cartel.

A partir de allí el pueblo vivió un resurgimiento en el sentimiento de unión entre los vecinos. Comenzaron a formarse grupos que se destinaban a distintos quehaceres y lograron traspasar la barrera del pueblo y hacer que público de distintos puntos del país vea la obra.

Patricios es el paradigma en Teatro Comunitario de que el arte hace a la transformación social.

### ***Los Dardos de Rocha:***

Nacen en el seminario dictado por Adhemar Bianchi y Ricardo Talento en la Comisión Provincial por la Memoria. Allí un grupo de platenses decide formar “los dardos de Rocha” como medio para comunicarse con la sociedad y contar las historias de la ciudad. Por decisión del grupo, cuenta con la dirección de Diego Aroza y en desde el año 2003 presentan en distintas plazas de la ciudad su obra “De diagonales Tilos y memoria, ahí va nuestra historia”, y cuenta hoy con más de 30 integrantes.

Este grupo presenta características particulares que lo diferencian del resto, como por ejemplo el hecho de “representar” a una ciudad –y no a un barrio o pueblo-, hace que sea más heterogéneo y se identifique menos con el lugar que con el objetivo, como se verá más adelante.

### ***Los Okupas del Andén:***

El grupo comenzó a reunirse a mediados del año 2003 con la dirección de Belén Trionfetti, Guadalupe García y Verónica Ríos, tres integrantes de Los Dardos de Rocha. La experiencia de recuperar las historias del barrio atrajo a muchos vecinos de la estación provincial, situada en la zona de Meridiano V en La Plata, en lo que se llamó “Mate con historia”, donde los vecinos se reunían con el objeto de pasar la tarde contando las historias inherentes al ferrocarril.

Pero pronto se fue sumando gente de otros barrios que se sentía identificada con el grupo y con la historia del Ferrocarril provincial inaugurado en 1912 y cerrado en el año 1977.

Es así que hoy el grupo cuenta con más de 50 vecinos logran que el tren vuelva a circular –como ellos afirman- “esta vez no sobre rieles de acero sino que volvió a hacerlo sobre los rieles de la utopía, con la fuerza de la creación colectiva, para ayudarnos a recuperar nuestra identidad y esperanza, apostando a transformar la realidad cotidiana a través de las artes”<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Folleto de Los Okupas del Andén donde promocionan su obra.

## LO EDUCATIVO

### Introducción

En este capítulo se analizará “lo educativo” en el teatro comunitario estableciendo una comparación entre los cuatro grupos seleccionados. A partir de la misma, serán especificadas similitudes, diferencias y conflictos –en el caso de que existan- sobre los discursos, prácticas y conductas ligados a la adopción de nuevos saberes en cada uno de los casos.

La práctica del teatro comunitario contiene, de por sí, elementos que forman lineamientos básicos que son comunes a todos los grupos. Considerando esta situación, se intentará, además, determinar diferencias en el énfasis que estas cuatro comunidades reproducen en el orden de lo educativo. De esta forma, es posible comprender que ante una misma interpelación, cada grupo de teatro realiza una apropiación distinta en función de sus diferentes necesidades comunales –que serán posteriormente expresadas en sus obras, y representaciones en general-.

Así, lo que en un principio puede ser el objetivo central de un grupo, puede resultar secundario en otro, como también puede ser diferente lo que cada formación de teatro represente para la comunidad en la que se desenvuelve. Por otra parte, cabe aclarar que el corpus seleccionado para el análisis de este capítulo, responde a una división estrictamente analítica, siendo “lo educativo” un concepto indisoluble en la práctica de los procesos de identificación, la vida comunitaria y la recuperación de la memoria colectiva.

Por esta razón, a lo largo de las siguientes páginas se determinarán las interpelaciones en función de la matriz de significación que el teatro comunitario sostiene, el reconocimiento -y por ende la adhesión- de la misma que se da en el interior de cada uno de los grupos. Finalmente serán caracterizadas las experiencias culturales populares, y los procesos educativos y comunicacionales, que se produjeron como resultado de la incorporación a lo cotidiano de las formas de socialización propuestas por esta expresión artística.

El objetivo es comprender las particularidades de las prácticas educativas comunales por medio del teatro comunitario, dando cuenta de su sentido político y su potencialidad como transformador social.

*“No hay palabra verdadera que no sea una unión inquebrantable entre acción y reflexión y, por ende, que no sea praxis. De ahí que decir la palabra verdadera sea transformar el mundo.”<sup>47</sup>*

### **Objetivos de los grupos de teatro comunitario**

Debido al tiempo y la trayectoria que posee Catalinas Sur, todos los grupos analizados cuentan en su gestación con la presencia del fundador del grupo de La Boca, Adhemar Bianchi, y de su par de Barracas, Ricardo Talento. Sin embargo, ellos mismos aclaran que no quieren “colonizar” los grupos, sino que se definen como “entusiasmadores”, que buscan contagiar la esencia transformadora del teatro comunitario como arte, y no imponer una visión.

Para Catalinas el objetivo principal es recuperar la red social (según se reitera en las entrevistas y en el documento elaborado por ellos sobre teatro comunitario). Si bien esta es la esencia de todos los grupos, es Catalinas el que mayor grado de conceptualización teórica alcanza. El motivo encontrado es la preocupación del grupo por contar con profesionales (historiadores, sociólogos) y teóricos que aporten conceptos más acabados sobre lo social, y que den herramientas para interpretar lo que se hace. Cuentan con una descripción del terreno de lo social que no se encuentra en el resto de los grupos.

Este objetivo es expresado por los distintos casos analizados de una forma más simple, pero no por eso menos importante. Para Patricios es “crecer y unirse”, mientras que para los Okupas es “crecer en la obra en la medida en que crece el grupo”. Estos objetivos están contenidos en aquel de “recuperar la red social” y si bien marcan un énfasis en diferentes aspectos, no son contradictorios, sino que el primero incluye al resto.

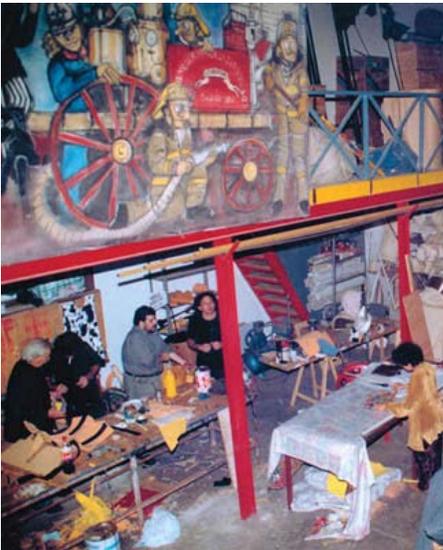
---

<sup>47</sup>Freire Paulo, “Capítulo III”. *Pedagogía del oprimido*, Tierra nueva, Montevideo, 1970. Pág. 99

## Interpelación

El conjunto textual que conforma la **interpelación** está fuertemente marcado por un llamado a los individuos a constituirse como sujetos. Esto se ve en el conjunto de **palabras clave**, que están presentes en el teatro comunitario; a su vez, hay frases que sintetizan los objetivos últimos de este tipo de arte: “Cambiemos el ‘hay que hacer’, por ‘estoy haciendo’”<sup>48</sup>, de este modo, en una de las canciones finales de la obra “El Fulgor Argentino”, se marca el cambio de actitud pretendido. Es decir, en este caso, no delegar en otros lo que hay que hacer, sino comenzar por modificar nuestra vida cotidiana.

Las palabras clave exceden tanto las letras de las canciones como la obra en sí, están presentes en los debates, las entrevistas, las observaciones y otras actividades vinculadas a esta forma de teatro. Así también podemos encontrar principalmente “memoria colectiva”<sup>49</sup>, “solidaridad” y “resistencia”, ya que aquí se toma como una manera de hacer frente a la impunidad, y a las políticas y costumbres egoístas. “Cuando integraba otros grupos de teatro no me sentía participe, acá –en los Dardos de Rocha- no nos reunimos solamente para hacer teatro, sino que somos un grupo solidario”<sup>50</sup>.



Taller en Catalinas Sur

Otra de las ideas claves para entender desde dónde se trabaja en el teatro comunitario es el concepto de “sujeto creativo”. En este sentido, retoma la teoría planteada por Paulo Freire en donde afirma que desde niños, la escuela recorta la posibilidad de imaginar y crear de los alumnos.

<sup>48</sup> Canción *De vuelta el Fulgor Argentino*. Catalinas Sur. Ver anexo págs. 59-63.

<sup>49</sup> La memoria colectiva será desarrollada más adelante. (Ver capítulo 6.)

<sup>50</sup> Entrevista a Andrade, Ana Pilar “Ñata”. Ver anexo pág. 38.

A modo de ejemplo, Adhemar Bianchi afirmó que “Las fiestas de las escuelas son un bodrio, y entonces hay que trabajar con los maestros, y por suerte muchos de ellos están comenzando a cambiar. Hasta llegué a escribir un texto que se titulaba ‘Las fiestas del colegio me tenían podrido’.

En un colegio en el que trabajamos, nos planteamos que a fin de año, hagan una murga, pero una murga hablando de las cosas de la escuela. Lo que pasó con eso es que dijeron un montón de cosas y les hicieron cambiar actitudes a los maestros, porque los pibes no son tarados. Entonces el acto es una herramienta que existe y sirve, siempre y cuando haya alguien que quiera luchar.”<sup>51</sup>

Sin embargo, se puede establecer una primera diferencia entre Catalinas y el resto de los grupos analizados, ya que el primero de ellos considera que la escuela es parte del problema y la solución para incentivar la creatividad de los individuos si se trabaja desde ese lugar, mientras que el resto de los grupos no toma a la escuela como un tópico a trabajar “desde adentro”, porque no intervienen en ese ámbito. Es desde el mismo teatro comunitario de donde el resto de los grupos incentiva la creación colectiva.

Además, dentro de del teatro comunitario se encuentra “comunicación” como otra de las palabras clave. Reconocen en este vocablo el carácter conflictivo que necesariamente debe estar presente, ya que se ponen en juego intereses, relaciones de poder, que a pesar de diferenciarse, buscan convivir. En este sentido, Guadalupe García, coordinadora de los Okupas del Andén, dando cuenta de una característica que se da en todos los grupos, explicó que “intentamos que exista la comunicación aunque es re difícil, hay susceptibilidades igual que en cualquier lado, somos personas. A veces te sale naturalmente por el cariño y porque tiene que haber una práctica de la comunicación, pero a veces no pasa, depende del día de cada uno”.<sup>52</sup>

De manera cotidiana, en cada grupo se piensa la comunicación como una puesta en común donde se reconocen los mundos culturales de los sujetos. En el caso del grupo de Patricios el énfasis está puesto en la necesidad de salir de su aislamiento y ser reconocidos por fuera de su pueblo. La obra se convierte en el espacio en donde por primera vez pueden

<sup>51</sup> Entrevista a Bianchi, Adhemar. Ver anexo pág. 5.

<sup>52</sup> Entrevista a García, Guadalupe. Ver anexo pág 45.

transmitir la historia del lugar, un espacio que fue planificado y reflexionado por los participantes para lograr sus objetivos antes mencionados de “crecer y unirse”.

En ese sentido, desde este nuevo ámbito compartido por los vecinos del pueblo, se desarrollaron proyectos en función del reconocimiento de las necesidades de los mismos habitantes de la zona para el crecimiento local. Estos emprendimientos tuvieron en su origen la característica de ser cooperativos en su totalidad, como por ejemplo, la creación de un comedor de gallinas, porque los vecinos consideraban que no había suficientes en la zona.

Sin embargo, la comunicación dentro de Los Dardos de Rocha se toma como un elemento donde el objetivo es desarrollar su potencial en función de la memoria colectiva. No se presenta por el momento como una necesidad del grupo el hecho de generar proyectos cooperativos, sino que la unión está dada por contar la historia de la ciudad de La Plata, ya que gran parte de los integrantes participan activamente de otras actividades culturales, con una marcada mirada crítica sobre la actualidad y el pasado reciente.

### **Otros discursos que circulan**

Deben agregarse a los anteriormente mencionados, otros discursos que circulan en el marco del teatro comunitario, teniendo cada grupo distintos relatos que los caracterizan. Uno de ellos es el respeto a las diferencias, ya sean de edad, de clase, o de formación. De manera espontánea los participantes de todos los grupos destacan como una de las experiencias más enriquecedoras el **aprendizaje** en la convivencia, en un plano de igualdad, de vecinos de diferentes edades.

En el caso de Los Okupas del Andén, se reconocen las diferencias de código como una de las dificultades entre franjas etáreas. “Fue un aprendizaje rico para todos, porque al haber gente de diferentes edades, chicos de cinco y otros mayores, es importante que sea válida la palabra de todos a la hora de aportar y de hacer una canción. Yo creo que lo que se pone en juego es el respeto al otro y poder decir ‘yo puedo pero el otro también puede’, que es algo que en la vida siempre nos cuesta un poco. Siempre se dice ‘lo que yo quiero, lo que yo quiero...’ y acá se tiene que dejar un poco el yo para ver qué podés hacer con el otro y ese es el aprendizaje y lo rico del grupo”<sup>53</sup>, tal como lo describe una de sus coordinadoras.

---

<sup>53</sup> Entrevista a Trionfetti, Belén. Ver anexo pág. 43.

Por su parte, en Catalinas Sur se plantea como una de las características principales, dejar de pensar al arte como producto de consumo, y apropiarse del mismo como **herramienta de transformación**. Así, proponen dejar de considerar al teatro como un mundo seudo profesional y por ese motivo sostienen que la manera de enseñar desde esa visión es crear las condiciones para que el otro juegue y desarrolle su propia actividad<sup>54</sup>. Desde el punto de vista político para el grupo de La Boca “la cultura ha ganado lugares que no va a abandonar”<sup>55</sup>.

Por último, Catalinas tiene como uno de sus objetivos que los vecinos dejen de considerar el barrio como un “dormitorio” y pasen a resignificar sus espacios de socialización. Esto se da mediante la recuperación de la historia del lugar, el contacto entre los vecinos, y el armado de proyectos en común; lo que responde al diagnóstico que ellos mismos hacen de su barrio. Existe un desconocimiento de las historias que envuelven al lugar, donde no se percatan de las condiciones en las que se encuentran sus calles, su cuadras, por carecer de un sentido de pertenencia.

Siguiendo con esta idea, en el caso de Patricios la resignificación y apropiación del espacio público, que en su caso es la estación del ferrocarril General Belgrano, los vecinos convirtieron ese sitio en un centro cultural al que se dieron nuevos usos, y un movimiento de personas que había dejado de existir cuando quedó en abandonada la estación.



El grupo de Patricios en la estación

Aquí el discurso que circula es la importancia que tiene la reapropiación de ese lugar para generar actividades que satisfagan las necesidades no cubiertas, como el caso puntual de la conexión a Internet en el establecimiento, para toda la comunidad.

<sup>54</sup> Entrevista a Bianchi, Adhemar. Ver anexo págs. 5-6.

<sup>55</sup> Ídem. Págs. 6-7.

Esta resignificación del espacio no se produce en Los Dardos de Rocha, en donde el grupo no posee un lugar propio de ensayo ni de presentación de la obra. Por ese motivo se genera un conflicto, ya que tenían como objetivo la presentación de la obra en todas las plazas de la ciudad, pero la diferente convocatoria que se presenta en cada una de ellas (en relación con el atractivo de la plaza, los juegos, la dimensión del espacio y la ubicación de la misma), hizo que hacia el interior del grupo se discuta la importancia de mostrarse en lugares poco concurridos o alejados, considerando el esfuerzo que se realiza en cada presentación.

### **Reconocimiento subjetivo**

Toda interpelación necesita que los sujetos incorporen, al menos en parte, elementos comunes para que se produzca el reconocimiento subjetivo. El mismo, según se mencionó en el capítulo 1, se da en el nivel de la **adhesión**. De esta manera, los vecinos incorporan prácticas y saberes que se corresponden con ese “llamado a pensar de cierta manera” que es propio del teatro comunitario.

De esta forma puede observarse que tanto en Patricios como en Los Okupas, el nivel de adhesión está fuertemente marcado por una coincidencia: la pérdida del tren como fuente de trabajo y articulador social, que luego del fin de su paso generó una profunda crisis tanto a nivel simbólico como material, traducida en la disolución de familias, conflictos económicos, y el sufrimiento de manera aislada de un problema común.

En Patricios el nivel de la adhesión se da más espontáneamente, debido a que es el tren el que dio vida al pueblo desde su fundación, mientras que en la ciudad de La Plata no todas las relaciones laborales estaban tan estrechamente ligadas al paso del ferrocarril. Aún así ambos grupos enmarcan estas situaciones en un nivel de política nacional de mediados de los '70, cuando el gobierno militar redujo los ramales en un porcentaje importante para el interior de la provincia de Buenos Aires, dejando a Patricios y al barrio Meridiano V de La Plata, sin su medio de comunicación más cercano.

Pero no sólo por la coincidencia del tren los vecinos de estos grupos se sintieron identificados con la propuesta del teatro comunitario, sino también por entender a esta forma de arte como un espacio de resistencia popular. Tal es el caso que plantea un integrante de Los Dardos de Rocha: “Fue para mí revelador de muchas cosas, porque me di cuenta que apuntaba un poco más a la transformación social, es como un lugar de

resistencia y es lo que a mí me gusta. No es que sea el único lugar, es que yo elegí ese. Me pareció que esta herramienta era muy piola donde yo podía hacer lo que me gustaba y a la vez comunicar cosas a la gente rescatando la memoria colectiva”.<sup>56</sup>

Si bien la resistencia es algo constitutivo del teatro comunitario en general, no todos los integrantes de los grupos tienen una posición conciente y fundada para hacer de eso su motivo de ingreso al grupo. Donde esto sí se da con frecuencia, por provenir de distintos tipos de militancia, son los Dardos de Rocha, quienes tienen una fuerte crítica de la historia de la ciudad y en la que las fuentes de trabajo son un tema más (como el cierre del comedor universitario, incendio del Teatro Argentino, y la llegada de la dictadura a la ciudad, entre otras).

Por otra parte, dentro del reconocimiento subjetivo se puede observar un **sentido de pertenencia a un colectivo**: “Creo que cada uno va cambiando en esto que es un aprendizaje y que tiene que ver con lo que va de lo individual a lo colectivo y de lo colectivo a lo individual, es un ida y vuelta. Ha modificado a gente que no sabía en realidad a qué venía, y se han encontrado con nenes que empiezan a decir en la escuela lo que piensan y eso para nosotros es increíble, así como la gente en el laburo que empieza tener otra energía o alguna otra forma de relacionarse, y lo demás tiene que ver con trabajar en grupo, llevar y traer los elementos, hacer conocer el teatro, haciendo convocatoria, yendo a las radios, colaborar con la organización”<sup>57</sup>, afirma Belén Trionfetti.

Es así como desde los Okupas del Andén se marca la relevancia de formar parte de un grupo, de sentirse perteneciente a un proyecto del que no se es un actor pasivo, sino que cada vecino aporta su creatividad y su tiempo en función de los objetivos del grupo. También se destaca en Los Dardos de Rocha el efecto que las reuniones de cada grupo generan en los sujetos: “Te levanta el ánimo, el teatro de sala no sé si es tan así, a mí me parece que es ‘tan grupo’, que somos tantos, como cuarenta y pico, que cada vez que venís te levanta el ánimo, con cada obra y cada ensayo te pasa eso”<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Entrevista a Negri, Pablo. Ver anexo pág. 40.

<sup>57</sup> Entrevista a Trionfetti, Belén. Ver anexo pág. 44.

<sup>58</sup> Entrevista a Negri, Manuel. Ver anexo pág. 39.



Ensayo de Los Dardos de Rocha

Es en este sentido -del pasaje de lo individual a lo colectivo-, que se da lo que plantea Pablo Negri al referirse a su aporte al teatro comunitario: “Doy todo lo que puedo porque es lo que más me gusta.

A veces en el grupo decimos ‘pucha mirá el tiempo que le pone uno o el otro’, yo lo tomo como que es una suerte que le puedo poner mucho tiempo, porque hay otros que por otras cuestiones no lo pueden hacer, y no me cae mal sino que digo, ‘qué lástima que no lo puedan disfrutar como yo’. En mi caso es casi una cuestión familiar, porque está mi hijo, está mi señora en la parte de plástica también, porque esto reúne a músicos, actores, no actores, artistas plásticos, entonces en mi casa se da una situación particular de que casi todos los integrantes están participando de uno u otro lugar”<sup>59</sup>.

En el caso de Patricios se remarca una cuestión planteada por las propias integrantes del grupo: “Sencillamente éramos amas de casa, y yo no me animaba a levantar la voz en ningún lado, y sin embargo nos integramos al grupo y fuimos perdiendo esa timidez, ese no querer participar, ahora nos prendemos en todo”<sup>60</sup>, este cambio, esta transformación en la actitud de las mujeres del pueblo, es uno de los rasgos característicos que se enmarcan en una transformación ligada a lo cotidiano. Se trata de actitudes, formas de pensar y valores que adoptaron en la práctica y que traspasaron los límites de la obra y se apropiaron del día a día.

### **Incorporación de prácticas y saberes**

Tal como lo mencionamos anteriormente, la práctica del teatro comunitario produce la incorporación de sus experiencias a lo cotidiano. Sumado al ejemplo de Patricios, se da el caso de Los Dardos de Rocha, en donde muchos de los integrantes (sobre todo los más jóvenes y los que provienen de otras ciudades) comenzaron a conocer historias del lugar

<sup>59</sup> Entrevista a Negri, Pablo. Ver anexo pág. 40.

<sup>60</sup> Entrevista a De Ilioto, Cris. Ver anexo pág. 35.

por medio de los temas planteados en el espectáculo. Como ejemplo, la historia de la plaza Islas Malvinas, que recibió ese nombre porque allí funcionaba el Regimiento N° 7 de donde salieron muchos jóvenes platenses a combatir en el conflicto contra Gran Bretaña. Otro de los casos es el incendio del Teatro Argentino producido en 1977, en donde aún hoy produce indignación en gran parte de la sociedad el hecho de que no se sepa con certeza qué fue lo que ocurrió, ni porqué fue demolido en su totalidad.

Por su parte en los Okupas del Andén se dio una nueva práctica: el conocimiento entre vecinos. Ya no los divide la avenida 72, sino que llegaron a conocerse entre todos traspasando las fronteras de la rambla. Así lo afirma Guadalupe García: “Los lazos de los vecinos se fortalecen, hay muchos que se conocieron acá, pero que son del otro lado de la 72, esto se da porque el lugar de reunión es siempre este, la Estación Ferrocarril”<sup>61</sup>.

A su vez, se observa que gracias al teatro comunitario, en el barrio de Meridiano V los niños comenzaron a preguntar y comentar la historia de la estación, un lugar que antes era considerado “peligroso” y que ahora toma una nueva significación. Ya no le temen al viejo edificio, sino que encuentran allí un lugar donde juntarse y conocer sobre la historia del barrio. Este saber es exclusivamente dado por el hecho de trabajar entre vecinos con la historia del barrio, lo cual completa los relatos sobre ese lugar, textos que luego se apropian y reproducen en las escenas. Esto se puede ver en las canciones de la obra:

*“Esta tarde se inaugura la estación  
con promesas de avance y de progreso;  
los pitucos, el gauchaje, los vecinos  
nos juntamos, nos reunimos para eso  
  
desde Mirapampa hasta Avellaneda  
¡cuánta gente viaja!, ¡cuánta gente llega...!  
en el bar de Ocampo todo es alegría  
toman la ginebra mirando la vía”*<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Entrevista a García, Guadalupe. Ver anexo pág. 44.

<sup>62</sup> Canción *Silueta Ferroviaria*. Los Okupas del Andén. Ver anexo pág. 77.

Fragmento de “Silueta ferroviaria”, (con música de ‘silueta porteña’), en “Historias anchas en trocha angosta”.

*“Les sacamos las vías  
Ya pasó de moda  
Y al que no le gusta..  
¡Que se joda! ¡HEY!  
¡somos los de Larkin!  
¡vamos a asfaltar!  
lo copado es la nafta  
lo copado son los coches  
en la era del petróleo  
el tren es un fantoche!”<sup>63</sup>.*

Fragmento “Grupo Larkin”, (con la música de ‘We will rock you’), en “Historias anchas en trocha angosta”.

De este modo, quedan explícitos los nuevos saberes dados gracias al aporte de los vecinos. En otras escenas se reproducen también anécdotas que resultan críticas a costumbres y hábitos de los ferroviarios. Sobre este tema, se recuperaron los relatos de los trabajadores, quienes tenían la costumbre de apostar casi todo su sueldo los días de cobro, jugando a los dados. Los vecinos retoman esta historia y la contraponen con la miseria que las familias de los ferroviarios sufrieron al quedarse sin trabajo por el cierre del ramal.

*“Cuanto dinero, ay mamá cuanto dinero  
Cuanto dinero, si yo ganara este juego (Bis)  
Cuando yo llegue a la playa  
Me vestiré de bermudas  
Con un sombrero de paja*

---

<sup>63</sup> Canción *Grupo Larkin*. Los Okupas del Andén. Ver anexo pág. 80.

*Abajo tengo una SUNGA  
Cuanto dinero, ay mamá cuanto dinero  
Cuanto dinero, si yo ganara este juego”*

Fragmento 1 de “El juego de los dados” (Con ritmo de “Guantanamera”), en “Historias anchas en trocha angosta”

*“El jugaba su salario muy contento  
Apostaba apostaba sin ahorrar,  
Pero el mongo se llevó toda su plata  
Y otro mes.... a mondongo vas a estar...  
No, mondongo no!... no, no, mondongo no!”<sup>64</sup>*

Fragmento 2 de “El juego de los dados” (con ritmo de “El oso”), en “Historias anchas en trocha angosta”.

Además hay que considerar que en todos los grupos se incorpora permanentemente y en función de la obra, una nueva práctica y saber: se aprende a cantar, a tocar un instrumento, a armar la escenografía. Aquí se pretende que cada vecino pueda realizar las actividades que requiere una obra, y una vez logrado esto, que también puedan reproducirlo a los recién llegados y así cerrar el círculo.

En el caso de Catalinas encontramos el ejemplo más organizado. Allí se han armado talleres de canto, títeres, murga, teatro, escenografía y música, en donde los integrantes del grupo no sólo participan en la actuación, sino que también incorporan nuevos saberes para mejorar su calidad de interpretación y puesta en escena.

Los integrantes más antiguos dan clases en distintos talleres para los vecinos que recién se incorporan. De este modo, no sólo se suman a una obra, a una idea o a un proyecto, sino que también adquieren conocimientos de los distintos elementos que componen el teatro comunitario.

---

<sup>64</sup> Canción *El juego de los dados*. Los Okupas del Andén. Ver anexo págs. 78-79.

### **Incorporación de saberes a lo cotidiano**

Desde el teatro comunitario se incorporan saberes y prácticas que modifican la cotidianidad de cada individuo. Esto se da mediante un **extrañamiento** de lo considerado como “natural” o “cotidiano”, y se marcan las verdaderas necesidades de la comunidad. Por eso esta práctica se posiciona como una transformación de la realidad, en tanto plantea modificaciones a aquellos que se comunican con esta forma de arte.

Estos cambios promueven un reconocimiento de las necesidades, resultado de intereses hegemónicos que los vecinos habían tomado como propios. Sin embargo las transformaciones no se dan de forma directa e igual para todos los grupos, sino tienen lugar en forma gradual y distinta para cada individuo que lo integra.

De este modo, lo cotidiano es el escenario donde se debaten las prácticas hegemónicas y las que intentan surgir en su contra. Ésta es una de las formas de hacer arte que provoca ese extrañamiento, que hace surgir las verdaderas necesidades que, llevadas al campo de lo estrictamente comunitario, ubicaría entre las más importantes a la recuperación de la memoria colectiva.

Desde esta mirada, en Patricios se observaba una marcada dependencia a las políticas asistencialistas como el caso de la repartición de leche. El pueblo, ubicado en una zona rural tenía las condiciones necesarias –poseían vacas- para proveer ese producto por sí mismo. Así lo relata Mabel Hayes, quien llegó a la localidad y resaltó esta característica: “llegué como pediatra y ahí me empecé a indignar con la situación de dependencia de la gente. No por la gente, sino por el sistema, donde dependían de la cajita de leche en polvo en un lugar donde ¡habían vacas por todos lados!”<sup>65</sup>.

Otro de los puntos a señalar es que gracias al teatro comunitario el pueblo logró que el Estado provincial asfalte el camino de 9 kilómetros que une a Patricios con la ruta nacional N° 5, zona que representaba una enorme dificultad para circular de un lugar a otro. Esto tiene incidencia en la calidad de vida de los vecinos, ya que produce una transformación en su cotidianidad.

Como ya se mencionó, las amas de casa del pueblo también reconocen que gracias a esta forma de arte lograron hacerse escuchar y no temer al hablar en público. A su vez, ellas

---

<sup>65</sup> Entrevista a Hayes, Mabel. Ver anexo pág. 28.

mismas afirman que debido a esto: “Nos sentimos muy cómodos, como que volvimos a renacer, que somos alguien, que no estamos olvidados, que somos un punto donde antes nadie nos conocía y ahora nos conocen hasta en el extranjero, porque nuestra directora se fue a Cádiz, estuvo en un gran encuentro de teatros, y fuimos nombrados, cosa que no creíamos que iba a pasar nunca”<sup>66</sup>.

El reconocimiento internacional está vinculado a un proyecto en el cual Patricios comenzó a formar parte por medio de un programa de turismo alternativo. De esta manera estudiantes de distintos puntos del mundo tienen la posibilidad de vivir unos días en el pueblo. Una vez en el lugar realizan tareas comunitarias y son alojados en las viviendas de los vecinos –debido a que por su extensión, en el pueblo no hay hoteles-. Es así entonces, como se comparte con ellos la experiencia comunitaria de fomentar el desarrollo de la zona.

“Lo de turismo rural llegó a un poco más, hemos recibido a tres contingentes de estadounidenses que vienen también de Europa a estudiar español a Buenos Aires (...) por intermedio de una conocida, nos conectamos con una empresa de turismo alternativo. Esta empresa que recibe estudiantes ofrece un fin de semana en Patricios y van a dormir a las casas de la gente del lugar. Ven la obra, hacen trabajo comunitario, unos pintaron una parte de un colegio, y después se van. Los que estuvieron eran de la universidad de Boston.”<sup>67</sup>

Este no es el único tipo de experiencia por el cual la gente de Patricios abrió las puertas de su casa para albergar turistas. Una de las más importantes fue el llamado “Proyecto D y D” (dormir y desayunar) que proviene del europeo “B & B” (Bed and breakfast), y consiste en hospedar visitantes en casas de familia, con cama y desayuno incluido. En un principio la iniciativa parecía una idea muy alejada de la realidad de los vecinos, tanto por la falta de infraestructura y comodidades de los hogares, como por la reticencia de los mismos por llevar personas “desconocidas” a sus casas.

“Empezamos a pensar que las familias podían alojar gente, cosa que les pareció insólito al principio. Decían que no, porque no conocían al que iba a venir, que la casa no estaba en condiciones, ‘mi baño no es bueno, o mi cocina’. Entonces hubo cuatro familias que se animaron. Esa gente recibió esas cuatro personas y entonces para la segunda fiesta, (...) mandamos mails a los diarios y se empezaron a reservar los lugares y ahí esas cuatro

<sup>66</sup> Entrevista a Guiotto, Clyde. Ver anexo pág. 35.

<sup>67</sup> Entrevista a Hayes, Mabel. Ver anexo pág. 34.

familias dieron 16 lugares. Y bueno, esa experiencia fue buena y ahora tenemos como 20 familias”, explicó Mabel Hayes.

Como puede observarse, el cambio que la práctica del teatro alcanzó en el ámbito familiar llegó a un nivel que nunca antes había sido logrado en el pueblo. Y es en este marco donde también se comenzó a pensar la inclusión de los jóvenes en un pueblo donde, desde hacía tiempo, no tenían cabida por lo que elegían irse de Patricios. En primer lugar, esta necesidad surgió en el armado de la obra, donde no tenían un espacio o un rol dentro de la historia a contar, hecho que fue resuelto incluyendo un rap, música con la que se sienten identificados.

Luego de este reconocimiento, se pensó que era necesario crear un espacio para los jóvenes en la vida del pueblo. La primera idea que se llevó a cabo fue la que ellos consideraron como “una ventana que los conectara con el mundo”, y fue la instalación de internet y la compra de computadoras, que fueron instaladas en la estación del ferrocarril.

En la ciudad de La Plata, Los Dardos de Rocha incorporaron a lo cotidiano saberes y prácticas diferentes de las que se perciben en Patricios. Esto se debe a que las características del lugar, sus necesidades e integrantes, son diferentes. Desde luego, estas diferencias tienen relación con que La Plata es la capital de la provincia de Buenos Aires, y como tal las formas de socialización son esencialmente urbanas. Además, al ser una ciudad universitaria, los estudiantes representan un porcentaje importante de la población –al menos durante el año lectivo-, y eso hace que los espacios destinados a los jóvenes sean más numerosos que en otros lugares.

Aquí uno de los principales obstáculos que el grupo debió superar es el de los horarios de reunión y la puntualidad. Las actividades tan diversas de sus integrantes –trabajos, estudios, hobbies-, las distancias y la frecuencia de los colectivos, hacían que día a día se tuvieran que reacomodar los horarios de reunión.

Sin embargo la mayoría de los vecinos-actores tienen en común una misma visión de lo social, acompañada de un tipo de participación no estrictamente vinculada a lo político partidario, pero sí vinculada a las demandas públicas en defensa de los derechos humanos. Por otra parte, esta ciudad ha sido marcada por la militancia, tanto estudiantil como gremial, y es por esto que se tiene muy presente lo sucedido durante la dictadura dejando marcas indelebles en gran parte de la sociedad. La obra refleja esta situación

mediante varias escenas en las que se expresa la crítica a los años del proceso entre los otros recuerdos de la ciudad.

Bajo estas características de la ciudad, una de las modificaciones más notables en lo cotidiano, fue la forma en la que resolvieron el problema de las distancias y la comunicación: a través del correo electrónico se envían constantemente mensajes relacionados a las actividades del grupo, como se detallará en el capítulo 5.

Dentro de los cambios en lo cotidiano, también puede mencionarse la convivencia entre personas de diferentes edades al igual que en Patricios. Así es como Manuel Negri, de 13 años lo expresa: “A mí lo que más me gusta es la buena onda, yo soy chico y hay gente de 40 años que me trata como un igual, y eso es lo que a mí me gusta, porque antes estaba en un grupo de teatro escolar y eran más grandes que yo de 15 años y no me sentía muy cómodo. Y acá pensé que iba a actuar, pero no que iba a tener tanta relación con los chicos y me llevo bien con todos al final. Está bueno.”<sup>68</sup>

Como contrapartida, para los mayores también es una experiencia enriquecedora, tal es el caso de Ana Pilar Andrade “Ñata”, quien con 81 años ensaya junto a sus compañeros: “En el grupo me siento muy bien, debe ser porque soy la más pequeñita y me miman constantemente y soy tan pequeñita como que tengo 81 años. Entonces soy la bebé, y al ser la bebé imagínate.”<sup>69</sup>

En este mismo sentido, en los Okupas del Andén, Miguel Yamul, de 65 años también destaca que la diferencia de edad no es un impedimento para relacionarse con los demás sino una característica positiva. “Yo, como decía Sandrini, ‘mientras el cuerpo aguante’, me meto y juego con los más jóvenes. Y eso es el asunto de la buena onda”<sup>70</sup>.

En cuanto a las transformaciones individuales, también se puede destacar lo relatado por este mismo integrante, quien reconoció como uno de los cambios más importantes para él, la exteriorización de afectos: “Me pasó que una de las más chiquitas venía y me abrazaba y yo me quedaba duro, y dije después, ‘no, vamos a abrazarla para responderle’ y yo eso lo vine a aprender de grande, mirá vos, porque estaba acostumbrado a otra cosa. Yo cuando cursaba en la facultad de humanidades, te estoy hablando de los años 60’ algunas compañeras venían a darme un beso y yo me quedaba duro, porque no era la costumbre,

<sup>68</sup> Entrevista a Negri, Manuel. Ver anexo pág. 39.

<sup>69</sup> Entrevista a Andrade, Ana Pilar “Ñata”. Ver anexo pág. 38.

<sup>70</sup> Entrevista a Yamul, Miguel. Ver anexo pág. 50.

para mí, los otros chicos sí. Para mí era un cosa extraña que alguien viniera a darme afecto, y ahora no”<sup>71</sup>.

Para los vecinos del barrio Meridiano V también forman parte de su cotidianidad las reuniones fuera del horario de ensayo y no sólo lo relacionado con la obra. Se sienten amigos y es por eso que establecieron una relación que ronda lo familiar: “A nosotras nos pasaba que cuando íbamos a la casa de Miguel y Alicia, ellos nos preparaban empanadas como nuestros abuelos. Y al estar en la casa nos sentíamos muy cómodos, nos quedábamos horas mirando videos y como que se arma una gran familia”<sup>72</sup>.

A diferencia de Los Dardos de Rocha, la relación entre los integrantes aquí es más estrecha debido a que este grupo tiene más presente la idea de pertenencia a un barrio. Podríamos decir que Los Dardos son el grupo “de la ciudad” y Los Okupas son el grupo del barrio “Meridiano V”.



Los Okupas haciendo su obra en el barrio de Meridiano V

En tanto, Catalinas Sur al igual que los Okupas, abarca un barrio entero pero en este caso de Capital Federal, en la Boca. Desde el momento de su nacimiento, por medio de sus prácticas e intervenciones en el lugar, fue modificando su entorno más cercano. Crearon a partir de la crisis clubes de trueque, organizaron fiestas en escuelas, así como también en la actualidad el hecho de tener un galpón propio, hizo que el barrio se mantenga en movimiento por las noches cuando hay función. Además, permite que los vecinos se

<sup>71</sup> Ídem.

<sup>72</sup> Entrevista a Trionfetti, Belén. Ver anexo pág. 45.

organicen para vender comida antes de la presentación de la obra; y la fachada del galpón, que contó la idea de Omar Gasparini, le da al barrio una imagen más alegre. Se trata de “un mural de al rededor de 50 metros sobre la calle Caboto que se completa con un trabajo instalado sobre el frente, diseñado y ‘esculpido’ por tres artistas plásticas: Andrea Agüero, Andrea Bustamante y Valeria Vizioli”<sup>73</sup>.

A lo largo de los 23 años de vida, muchos de los actores han criado a sus hijos en contacto con el teatro comunitario. Es más, muchos de ellos hoy son actores o están vinculados en algún sentido al grupo. En la actualidad, en función de la necesidades de los actores, el galpón cuenta con una guardería para que los hijos más pequeños tengan un lugar seguro donde quedarse durante los ensayos y las obras, resolviéndose así uno de los problemas que se presentaba en lo cotidiano.

El grupo cuenta tanto con actores amateurs como profesionales y es este aspecto el que hace que los actores con formación tradicional modifiquen ciertas cuestiones técnicas para llevar adelante una tarea conjunta, ya que lo más importante dentro de esta expresión artística es que realicen aportes en calidad de vecinos, aún en los casos en que participen profesionales.

Por su trayectoria, por sus metas, y por la cantidad de vecinos actores, Catalinas Sur alcanzó un reconocimiento internacional y lo que es más importante, este hecho posicionó a los participantes como los referentes del teatro comunitario, logrando traspasar las fronteras del barrio.

Como puede observarse, los grupos de teatro presentan particularidades a la hora de incorporar hábitos que modifican lo cotidiano, como lo es el hecho de contar con vecinos de distintas edades –situación que no se produce naturalmente fuera del ámbito familiar, y que está institucionalizada por la escuela en que la división etárea es tajante, y no permite un contacto entre chicos y grandes por fuera de la relación docentes-docendos-.

El sentirse parte de un grupo, no sólo al momento de ensayar sino con el cual establecer una relación más estrecha, hace que lo colectivo se vea enriquecido por los aportes individuales, así como lo individual se enriquece por el aporte colectivo. Este ida y vuelta es una de las características que hacen que el teatro comunitario sea un fenómeno en

---

<sup>73</sup>Folleto del grupo de teatro Catalinas Sur. *Historia de una utopía*. Buenos Aires 2005.

expansión, y tal como lo explican sus participantes, los nuevos grupos se crean por “contagio”.

Al ser la recuperación de la memoria colectiva el objetivo del teatro comunitario, se pueden diferenciar dos procesos educativos que se dan de manera conjunta; por un lado se recuperan saberes específicos de la historia y costumbres del lugar; y por otro, los chicos y grandes aprenden el ejercicio de estar “permanentemente” pensando y repensando de manera crítica el pasado, adoptándolo como una práctica de grupo.

## **Conclusión**

La práctica del teatro comunitario es un proceso educativo en sí mismo. Para evidenciar esto, se caracterizaron las interpelaciones, esos llamados a pensar de cierta forma, que son comunes a todos los grupos. Como pudo observarse, de la matriz de identificación contenida en este conjunto de interpelaciones, la apropiación se produjo de manera diferente, adoptando los grupos aquellas prácticas y saberes que respondían a sus necesidades concretas.

En este mismo sentido, los vecinos se reconocieron en la propuesta de esta expresión artística incorporando nuevas conductas. Esto les permitió posicionarse como sujetos activos capaces de producir sentidos colectivamente, originados por el extrañamiento hacia lo cotidiano, posibilitando una crítica real hacia las necesidades instituidas correspondientes al poder hegemónico.

Así, mediante una reflexión sobre las diferentes realidades en las que los grupos están inmersos, los vecinos-actores elaboran proyectos y discursos contrahegemónicos tendientes a satisfacer necesidades concretas que anteriormente fueron relegadas.

Este proceso puede explicarse en un marco más amplio en el que la incidencia del teatro comunitario es crucial: las significaciones imaginarias sociales<sup>74</sup>. Por su capacidad de simbolizar, los colectivos tienen un potencial transformador, tal como lo afirma Cornelius Castoriadis, al referirse al imaginario radical, -como fue explicitado en el capítulo 1-,

---

<sup>74</sup>Castoriadis, Cornelius en: *Una aproximación al imaginario social*, ficha de cátedra Psicología Social, Susana Lonigro, UNLP. Pág. 3

implica la capacidad del sujeto humano de pensar como de imaginar nuevas significaciones sociales, presupone la capacidad de inventar algo nuevo<sup>75</sup>.

De este modo el teatro comunitario hace posible el proceso educativo mediante la capacidad de los sujetos de criticar lo establecido (instituido) en un momento dado y crear nuevas miradas sobre la realidad. Cabe destacar que estas nuevas significaciones no podrían darse en un individuo aislado, sino que tienen lugar en el campo colectivo.

Tal como lo afirma Saúl Taborda: “La comuna es una integración de un orden educativo múltiple, que se articula radicalmente con los modos que adquiere la comunicación social en su seno”<sup>76</sup>. Por eso se puede decir que esta expresión artística crea las condiciones necesarias para que esa creatividad tenga lugar, siendo el teatro comunitario un espacio comunicacional-educativo donde, mediante un proceso de identificación, los individuos se convierten en sujetos activos.

Como puede observarse, en el proceso educativo convergen distintos puntos de análisis que serán profundizados en los siguientes capítulos, sin perder de vista las particularidades de las prácticas educativas comunales, que le dan al teatro comunitario el carácter de transformador social y un sentido político contrahegemónico auténtico.

---

<sup>75</sup>Ídem.

<sup>76</sup>Taborda Saúl, en “Las prácticas culturales y la educación en las investigaciones y ensayos de Saúl Alejandro Taborda”. *Comunicación, cultura y educación: una genealogía*. Jorge Huergo. 2006. En [www.jorgehuergo.blogspot.com](http://www.jorgehuergo.blogspot.com)

## IDENTIFICACIÓN

### Introducción

En este capítulo se abordará el proceso de identificación en los grupos de teatro comunitario. Al igual que en el anterior, se trabajará con el método comparativo, tomando los aspectos más sobresalientes de cada uno de los casos, dando cuenta de sus similitudes, diferencias y conflictos.

La identificación en el teatro comunitario está estrechamente ligada con las representaciones sociales, a partir de las cuales los sujetos sociales constituyen colectivos. Estas construcciones, elaboradas socialmente, son las que se encargará de recuperar y recrear la memoria colectiva –objetivo fundamental de esta forma artística–.

Es por eso que, en las páginas siguientes, serán seleccionados algunos de los aspectos que contribuyan al entendimiento del proceso por el cual los sujetos adhieren a una matriz de identificación, sin mencionar -por el momento- aquellos que sean específicos de la memoria colectiva, temática a tratar en el capítulo 6.

Cabe aclarar que esta distinción es puramente analítica debido a que las representaciones sociales son también informaciones y conocimientos construidos por una sociedad en un tiempo histórico dado, y como tales, están presentes tanto en el orden de las identidades como en la memoria colectiva.

En primer lugar, se considerará al teatro comunitario en relación con otras experiencias que entienden al arte como transformador social, es decir, en qué lugar se ubica esta experiencia en un marco más amplio. Luego, se analizarán las identidades sociales de cada grupo tomando como ejes el sentido de pertenencia, los atributos, narrativas históricas, y los proyectos comunes que, si bien están interrelacionados, se los separará para facilitar el análisis.

Por último, se detallarán las representaciones sociales de cada grupo tomando como guía los conceptos de: dictadura, trabajo, pueblo y la visión optimista de cada caso en términos comparativos.

El objetivo es caracterizar el proceso por el cual los sujetos conforman su identidad y se identifican con el teatro comunitario, paso fundamental para comprender este tipo de arte en el ámbito de lo educativo.

*“Somos un grupo de vecinos que vemos en el teatro  
la posibilidad de comunicarnos con otros vecinos.  
A través del teatro intentamos recordar  
el valor de nuestras historias individuales y colectivas  
y recuperar la memoria  
que creyó y cree en un mundo mejor”<sup>77</sup>.*

### **Política cultural del teatro comunitario**

Para comprender la conformación de las identidades sociales en el teatro comunitario, es preciso saber que se enmarca dentro de un conjunto más amplio de experiencias que se plantean la transformación social como objetivo principal. En ese sentido, entienden que la acción cultural debe necesariamente estar ligada a la organización social, cuestionando los conceptos de “arte” y “política” para lograr dicha transformación.

Así lo definen en el propio teatro comunitario: *“Arte y Transformación Social* es el nombre de esa zona de la realidad por la que han buceado miles y miles de pequeñas y grandes experiencias en la historia de nuestro país probando, inventando y equivocándose en borradores estéticos y políticos, necesariamente cambiantes. Cada vez que una persona o un grupo de acción cultural puso en discusión los discursos, estéticas, formatos y modos de circulación y socialización del hecho artístico, desde un lugar de relativa autoconciencia y problematizando la organización social, abonó un proceso de producción de conocimientos invaluable para el conjunto de la humanidad. Esto es así porque lo hizo en el marco de **una secuencia temporal en la que, como muy pocas veces en la historia, los fundamentos mismos de lo que conocemos como “política” y como “arte” están en cuestión, sobre todo cuando se trata de proyectar procesos, acciones (y obras) efectivamente transformadoras**”<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Folleto de la obra *El Fulgor Argentino*, del grupo Catalinas Sur.

<sup>78</sup> Balan, Eduardo. *Arte y transformación social*. Documento realizado en 2003, pág. 87. (La negrita pertenece al texto original).

De este modo, el teatro comunitario se posiciona dentro de la búsqueda de una política cultural que debe estar comprendida por un conjunto de experiencias artísticas que entiendan al arte no como un “adorno” o “producto de consumo” sino como una herramienta de transformación. Este conjunto de ideas que concentra el teatro comunitario, inciden en el posicionamiento y la identidad en un sentido amplio, con relación a la sociedad, y a los integrantes de cada grupo.

### **Las identidades sociales**

El proceso de identificación está estrechamente vinculado con el reconocimiento a cierta interpelación, que se da, como fue señalado en el capítulo anterior, en el nivel de la “adhesión”, que implica la incorporación de elementos (prácticas, valores, ideas)<sup>79</sup>, a la vida cotidiana. Los cuatro grupos analizados presentan diferentes rasgos por los cuales se constituyen las identidades sociales.

#### **Sentido de pertenencia**

Como primer aspecto a considerar, el proceso de identificación, en una primera instancia, se da con un espacio, ya sea ciudad, estación, barrio, etc. En el caso de Catalinas Sur el sentido de pertenencia está fuertemente ligado al barrio de La Boca, que es el lugar donde, desde su gestación, el teatro comunitario trabajó en función de su progreso.

Además, sus integrantes se reconocen como partícipes del grupo fundacional del teatro comunitario. Esto, sin una intencionalidad negativa, marca una diferencia con el resto de los grupos. “Ser de Catalinas” implica pertenecer a la sede de la red de Teatro Comunitario, y más profundamente, ser el referente del resto de los grupos. Con su crecimiento, se fue incorporando gente de otros barrios que eligen Catalinas justamente por este “prestigio”.

Una vez adquirido el galpón, también la pertenencia se fue marcando en la apropiación del espacio. Los integrantes del grupo se sienten identificados con este lugar físico que es su punto de encuentro. Ellos lo limpian, lo arreglan, lo decoran y lo cuidan como si fuera “su casa”. El clima de familiaridad entre los integrantes se da justamente gracias a esta característica. Sobre este aspecto, Alfredo Iriarte, encargado de dictar el curso

---

<sup>79</sup> Huergo, Jorge, *Lo que articula lo educativo en las prácticas socioculturales*, Reconquista (Chaco), INCUPO, 2003. Pág. 5

de títeres y actor de “El Fulgor Argentino”, agregó: “para los chicos esta es su casa. Cuando le digo a Alfonso, mi hijo, ‘Vamos al teatro’ me dice: ‘¿vamos a *nuestro* teatro o a otro teatro?’”<sup>80</sup>.

Así los vecinos-actores se mueven en el lugar con total libertad y naturalidad, y se sienten anfitriones a la hora de recibir a los espectadores, tal como lo muestran en el comienzo de la obra “El Fulgor Argentino”. Para ubicarse en las butacas, los espectadores son acompañados por actores ya caracterizados para la función, quienes en medio de una charla con los “visitantes” indican el asiento y dan la bienvenida al lugar.



Fachada del galpón de Catalinas Sur

Sin embargo, Catalinas no cuenta solamente con las funciones dentro del galpón sino también al aire libre. Hay vecinos actores que manifiestan un sentido de pertenencia con la plaza Malvinas, lugar donde tuvo sus inicios el grupo. Según Alfredo Iriarte, las presentaciones al aire libre tienen otras características que varían las condiciones de recepción con respecto al galpón: “Los espectáculos nuestros son de plaza y están hechos como si se hicieran ahí, y funcionan mejor. Entonces, cuando salimos, es la oportunidad de que nos vea mucha gente que no puede venir al teatro por distintas cosas, porque no tiene costumbre, porque no tiene plata para el colectivo. A veces vienen grupos que nosotros invitamos que no tienen guita, como una manera de que nos puedan ver; pero el salir es una oportunidad de que nos vea mucha gente. Cuando fuimos a La Plata en el Pasaje Dardo Rocha, hicimos una función que se desbordó de gente y hubo que cerrar la puerta y decir

<sup>80</sup> Entrevista a Iriarte, Alfredo. Ver anexo pág. 25.

que hacíamos otra. El público ahí es distinto, estalla de otra manera distinta a cuando viene un público que pagó la entrada, o que lo trajeron. Cuando te conocen viene la hinchada, es como hacerlo en la cancha, es mucho mejor”<sup>81</sup>.

Los actores de “El Fulgor Argentino” se identifican a su vez entre sí, teniendo en común la obra. En este sentido, comparten no sólo los ensayos sino el proceso de armado y reestructuración de la misma<sup>82</sup>. Además, los actores profesionales se diferencian de otros que no tienen una militancia en el campo popular. Así, el vínculo que establecen con los vecinos-actores (que trabajan en forma amateur) se da en la medida en que comparten un proyecto.

En el caso de Patricios, la identificación pasa por la pertenencia a un lugar, a su pueblo, donde la actividad ferroviaria era, en un momento, la que concentraba la mayor parte del desarrollo de la zona. La falta de trabajo a partir del cierre del ramal, es justamente lo que lo transformó en un pueblo cada vez más devastado. Es por eso que la llegada del teatro comunitario le devolvió la vida, y su sentido de pertenencia, trabajando a partir de las necesidades de la comunidad.

Reconstruir y recuperar este sentido de pertenencia al lugar, significó una ardua tarea donde no podía esperarse que los resultados se den de forma instantánea y “mágica”, sino que fue un proceso que llevó tiempo y esfuerzo. Allí, la médica del pueblo, Mabel Hayes fue la impulsora de la idea de llevar el teatro comunitario a Patricios. Desde ese lugar reconoció las particularidades de las identidades hacia el interior de la comunidad, y se trabajó desde esa mirada con el objetivo de llevar adelante una primer obra que narre la historia que los vecinos quisieran contar.

Al momento de presentar la obra, se tuvo especial cuidado al convocar a los vecinos. Y fue por eso que se pensó en hacerlo en la fiesta del pueblo y utilizar como escenario la estación. Tal como cuenta Hayes, “se hizo una fiesta grande, se hizo el desfile de autos antiguos, de criollos a caballo, de tropillas, de bailes folclóricos, y un almuerzo a la canasta, porque si se vendían las tarjetas como se hacía antes, había gente que se quedaba afuera. Entonces fue a la canasta en la Estación. Se hizo una cantina, la intención era que

---

<sup>81</sup>Idem. Pág. 24.

<sup>82</sup> La obra fue agregando escenas a medida que la historia del país avanzaba. Hoy *El Fulgor Argentino* llega a relatar la gestión del actual presidente, Néstor Kirchner.

sea abierto a todo el pueblo, porque si lo hacés con tarjeta te coarta desde lo social, la ropa, si sos o no se de ese club, de esa institución, etc”.<sup>83</sup>

Es gracias a esta estrategia de “abrirse al pueblo entero” lo que hace que el teatro comunitario reúna a todos los habitantes de Patricios, sin distinción alguna. Por este fenómeno se recuperó el sentimiento de pertenencia al lugar, y con ello el “orgullo” de ser de allí. Así lo afirma Hayes: “La gente cambia de actitud, de forma de caminar. Hicimos un mural en el refugio donde para el colectivo en la ruta, y entonces se ve que la gente dice, ‘mirá acá está Patricios’ y entran. Y dicen que lo fueron a ver porque lo vieron en el diario”.<sup>84</sup>

Para la gente de Patricios la mirada “de afuera” es muy importante a la hora de definirse a sí mismos, es volver a sentirse “parte del mapa”. “El teatro nos ayudó a que nos conozcan, a decirle a todo el mundo que existimos, que nos tengan en cuenta, que no nos olviden; que por más que estemos lejos, que no tengamos shopping, que no tengamos edificios, que no tengamos muchas cosas que tienen las grandes ciudades, que a pesar de ser un pueblito chico y humilde existimos, y queremos que nos tengan en cuenta, que no nos olviden, que vivimos”<sup>85</sup>, dijo Verónica García, vecina de Patricios, eufórica.

Como puede observarse, aquí la obra presentada sirvió para rescatar del olvido al pueblo, en un doble sentido: en primer lugar, devolvió a la comunidad un sentido de pertenencia, una “razón de ser”; y por otro, le permitió proyectar una imagen positiva al resto de la sociedad. Es esta última la que comienza a tener conciencia de la historia de esa localidad, tanto por notas en los medios, como por el “boca a boca”. Así se puede ver que la identidad de Patricios tuvo un cambio importante a partir de un reconocimiento “desde afuera” y eso, por supuesto, produjo un cambio de la visión que tienen sus habitantes de su lugar de residencia.

Si bien en la obra de los Okupas se narra la historia del ferrocarril, tal como sucede en Patricios, aquí el sentido de pertenencia se da con el barrio. Es con la misma práctica del teatro que se va produciendo, ya que no surge ni se expresa desde el primer día en que los vecinos se integran, sino que es una sensación que va creciendo a medida que crece el grupo, de manera colectiva. Las declaraciones de los integrantes fueron virando desde

<sup>83</sup> Entrevista a Hayes, Mabel. Ver anexo pág. 30.

<sup>84</sup> Ídem. Pág. 34.

<sup>85</sup> Entrevista a García, Verónica. Ver anexo pág. 35.

poner su énfasis en el ejercicio del teatro, hacia el sentimiento de arraigo a un barrio en el que no todos viven pero se sienten parte. “Nosotros nos reunimos en la vieja estación de la ciudad, en 17 y 71, que es nuestro lugar de pertenencia, el B° Meridiano V y la Estación Provincial. Entonces creo que este es ‘El lugar’ con mayúsculas. (...)”



Estación del Ferrocarril Provincial

Ahora hay gente que no es vecino, pero sí tuvimos un apoyo de la gente de acá, entonces este es nuestro lugar de pertenencia, yo no soy de este barrio y no soy de acá, y siento que este es mi lugar, y así nos pasa a todos”<sup>1</sup>, explicó Trionfetti.

Sin embargo para los Dardos de Rocha el sentimiento de pertenencia es distinto. No se da aquí como en el resto de los grupos una identificación con un lugar y esto se debe a que no cuentan con un espacio propio, ya sea galpón o estación. Tampoco se conforma con vecinos de un mismo barrio o pueblo, sino que es el grupo de teatro comunitario de una ciudad; y esto hace que la gente que lo integra sea de distintos barrios y tenga distintas historias. De esta heterogeneidad de experiencias surge la obra, narrada en forma de escenas que tienen un principio y un fin, por lo que pueden entenderse de manera aislada del resto del espectáculo.

Es por esto que el sentimiento de pertenencia que tiene este grupo está relacionado con la historia de lo que ha ocurrido en La Plata y la propuesta de trabajo que critica a la realidad e intenta recuperar la memoria. Además, las características arquitectónicas y sociales de la ciudad cobran relevancia debido a que la visión “desde afuera” que se tiene sobre La Plata se enmarcan en su peculiar diseño urbano.

### **Atributos comunes**

Como se mencionó anteriormente, el teatro comunitario tiene características particulares que lo distinguen del resto de la dramaturgia. Es así como se observa que los cuatro grupos analizados tienen atributos que, los que pertenecen a esa identidad reconocen

como propios, tal es el caso de la incorporación de canciones con ritmos populares en las obras, y el hecho de que todos cuentan con una canción de cierre que siempre termina con una mirada optimista sobre el futuro, lo que se tratará más acabadamente en las páginas siguientes.

*“Mientras la vida nos de latidos  
habrá un motivo que celebrar  
Y “Catalinas” aquí estará.*

*A barajar otra vez y dar de nuevo,  
Y que se guarden el as del desconsuelo.  
Naípe marcado por la tristeza,  
Ya en este juego no va  
Tenemos sueños y esperanzas  
para apostar*

*Porque hoy nos quieren convencer de la derrota  
porque hoy nos quieren inculcar la soledad  
Nuestra utopía está presente,  
sumando parte de aquí y de allá”<sup>86</sup>.*

Canción final de “El Fulgor Argentino” de Catalinas Sur.

Este es un propósito marcado por el teatro comunitario para movilizar conciencias y fomentar, tanto en actores como espectadores, la idea de que “un mundo mejor es posible”.

Otro atributo común, ejemplificado por los Okupas, es la autopercepción de los integrantes mencionada por Miguel Yamul: “Nosotros somos vecinos, no somos actores”<sup>87</sup>. Esta definición prevalece en todos los grupos, donde el concepto de “vecino” no se diluye

<sup>86</sup> Canción final *A barajar y dar de nuevo*. Catalinas Sur, Ver anexo pág. 65.

<sup>87</sup> Entrevista a Yamul, Miguel. Ver anexo pág. 47.

en la actividad teatral, sino que destacan ese nuevo rol que el vecino puede tener de su propia vida como protagonista y no como un mero espectador.

Por otra parte, también es común a todos los grupos la expresión por la que se denominan a sí mismos, y por la que se marca una pertenencia a un *nosotros*. “Soy de Catalinas”, “soy Okupa”, y así con todos los grupos. Esta identificación estrecha aún más el lazo entre los integrantes, y funciona al mismo tiempo como un incentivador a la pertenencia.

Según lo explica Gilberto Giménez “la pertenencia social implica la inclusión de la personalidad hacia la cual se experimenta un sentimiento de lealtad. Esta inclusión se realiza generalmente mediante la asunción de algún rol dentro de la colectividad considerada (...), pero sobre todo mediante la apropiación e interiorización al menos parcial del complejo simbólico-cultural que funge como emblema de la colectividad en cuestión”<sup>88</sup>.

Esta importancia que Giménez da a asumir un rol dentro de una comunidad, se observa en todos los grupos estudiados. Cada integrante tiene destinada una actividad en particular, ya sea dentro de la obra o fuera de ella. El caso de Catalinas es el más claro debido a la gran cantidad de integrantes con los que cuenta. Por eso el grupo tiene dividida su organización en distintos talleres y comisiones, y cada vecino cumple un rol definido dentro de ellos, así como también se encargan del mantenimiento del galpón. Sin embargo, todas estas actividades están ligadas a lo teatral tal como lo afirma Alfredo Iriarte, “hay una diversidad de materias donde todos tienen que saber cantar, saber algo de música, saber hacer los títeres, y además hacer el mantenimiento de la sala, pero todas estas herramientas son parte del espectáculo, no van separadas del teatro”<sup>89</sup>.

Por su parte, el resto de los grupos analizados no posee una organización tan grande como la de Catalinas, pero no por ello prescinden de la delegación y división de roles. En el caso de Patricios, éstos empezaron a definirse en el momento en que se comenzó a delinear la obra. Para cada presentación, hay mujeres que se encargan de la producción y venta de comidas y bebidas; otras son las encargadas del vestuario del espectáculo, etc.

---

<sup>88</sup> Gilberto Giménez, “Materiales para una teoría de las identidades Sociales”, *Frontera Norte* Vol. 9. N°18, México. Julio-Diciembre, 1997. Pág. 13

<sup>89</sup> Entrevista a Iriarte, Alfredo. Ver anexo págs. 25-26.

Pero además de estas nuevas tareas, una vez afianzado el teatro comunitario en el pueblo, se comenzaron a definir nuevos roles en la comunidad, desde la implementación de proyectos productivos, hasta modificaciones en la cotidianidad familiar, donde el marido se encarga de la comida los días de ensayo: “Los hombres han sido muy colaboradores, porque ensayamos todo el verano, a las ocho y media, nueve de la noche que era la hora de la cena, y las mujeres estaban ensayando y los hombres se la aguantaron. En ese sentido ellos colaboraron, en el aguante, en los asadores, en las cantinas, en las instituciones” afirma Bicho Hayes<sup>90</sup>.

En el caso de los Dardos, los roles se dividen según distintas comisiones como ser la de prensa y comunicación, la de escenografía, de teatro, música, etc; pero debido a que son un grupo reducido, ocurre muchas veces que cuesta trabajo conseguir los reemplazos cuando alguien se ausenta. Por eso los espacios ocupados son fundamentales en el proceso de identificación; que cada integrante tenga su rol, ayuda a valorizar su lugar en el grupo.

### **Narrativa histórica y proyecto común**

Si bien la narrativa histórica está ligada al sentido de pertenencia y los atributos comunes, es necesario especificarla para poder marcar las características que los grupos tienen en cuanto a este aspecto. Es decir, a partir de qué representaciones sociales están construidas.

Es un requisito del teatro comunitario el hecho de contar las historias del lugar de pertenencia, tomándolas como la “verdad” que no se muestra o no se quiere reconocer. Por ejemplo, en la obra de los Dardos de Rocha “De diagonales, tilos y memoria, ahí va nuestra historia”, se comienza diciendo “ahora les vamos a contar la *verdadera historia* de la ciudad”, y acto seguido cantan la canción de los “chamuyeros”:

*“La Plata fue y será de chamuyeros, ya lo sé  
en el quinientos diez, y en el tres mil también,  
que siempre ha habido historias y relatos que contar,  
sobre la fundación, sobre la catedral*

*Y así nuestro chamuyo se mantiene,*

---

<sup>90</sup> Entrevista a Hayes, Mabel. Ver anexo pág. 31.

*como verdad absoluta  
ya no hay quien lo niegue,*

*Venimos laburando en la calle  
y sembrando cuentos  
por la gran ciudad”<sup>91</sup>*

Canción con ritmo del tango “Cambalache”, en *De diagonales, tilos y memoria*, ahí va nuestra historia.

Es así como en este caso se explica que lo que se va a contar es “otra verdad” a la ya establecida, de ahí su espíritu de resistencia. En este sentido, sin abordar los contenidos que serán detallados en el Cap. 6, cabe explicar que el teatro comunitario se posiciona desde una mirada en la que se cuenta la historia que queda fuera de los relatos de la escuela, los libros, la academia en general y los medios masivos de comunicación.

Todos los grupos eligen una historia que es el producto de la suma de los relatos reconstruidos y aportados por los vecinos. Eso es lo que se va a contar, y es esta narrativa común la que define su posición en un marco más amplio, por ser un producto artístico y a su vez una manifestación o postura política.

Si se tienen en cuenta los proyectos comunes de los grupos analizados, se puede ver que tienen como característica principal la interpelación tanto a sus integrantes como al público para adherir a la matriz de identificación del teatro comunitario, constituida por ideas y valores, algunos ya mencionados (como la recuperación de la memoria colectiva, y el trabajo en conjunto para lograr que el arte sea el motor de una transformación social).

Así lo muestra Patricios: “su finalidad –del teatro comunitario en ese pueblo- es la recuperación de la memoria, de la historia lugareña, de la condición de vecinos. Estimular la identidad, la pertenencia y la comunicación. El teatro comunitario es una gran fiesta, motivo de diversión, de creación y de alegría. Es una manera de mantener la esperanza y de resistir todos juntos mediante la acción y la creación colectiva”<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> Canción *Chamuyeros*. Los Dardos de Rocha. Ver anexo pág. 70.

<sup>92</sup> *Nuestros recuerdos*. Folleto de Patricios Unido de Pie.

### **Identidad individual / Identidad colectiva**

Ya fueron mencionados los aspectos relacionados a la pertenencia, los atributos, narrativas y proyectos comunes que hacen al proceso de formación de identidades sociales. A continuación se abordará la dialéctica que se establece entre la identidad individual y la colectiva -considerando que se trata de un proceso nunca acabado, y de carácter intersubjetivo- que se produce en el teatro comunitario.

Tal como lo define Gilberto Giménez, “existe una relación *dialéctica* entre identidad personal e identidad colectiva. En general la identidad colectiva debe concebirse como una zona de la identidad personal, si es verdad que ésta se define en primer lugar por las relaciones de pertenencia a múltiples colectivos, ya dotados de identidad propia en virtud de un grupo distintivo de representaciones sociales, como serían la ideología y el programa de un partido político”.<sup>93</sup>

La dialéctica a la que se refiere Giménez implica también una relación entre permanencia y cambio, y entre continuidad y cambio que caracterizan a las identidades personales y colectivas. O sea, que corresponde a un *proceso evolutivo* y no a una constancia sustancial.

Este hecho puede cristalizarse en el momento de la recepción del espectáculo, que muchas veces deriva en que los vecinos decidan incorporarse al grupo: “Me parece que se da una situación particular cuando uno está en la función de teatro comunitario, es que la persona que está viendo el espectáculo se siente identificado porque le están contando cosas que le sucedieron y siente que puede estar ahí, y así ocurrió con mucha gente que después de ver la obra se sumó al grupo. Por ahí en el teatro independiente la gente va a ver algo y le gusta o no, pero es raro que diga ‘yo siento que puedo estar ahí’, en el teatro comunitario sí, porque le están contando cosas que le pasaron, que le son comunes, por esto de la memoria colectiva, y se hace desde un lugar de alegría también, no sólo tiene que ser una

---

<sup>93</sup> Gilberto Giménez, “Materiales para una teoría de las identidades Sociales”, *Frontera Norte* Vol. 9. N°18, México. Julio-Diciembre 1997. Pág. 18

cosa pecaminosa de la nostalgia y las cosas que perdimos, sino como lugar de resistencia, tomar la memoria colectiva para adelante”<sup>94</sup>.

Por su parte, desde Catalinas se explica una cuestión similar: “Cuando vi por primera vez a Catalinas en la plaza Malvinas, Adhemar dijo al final algo que siempre recalca: esto de que si bien hay gente que es actor, acá somos todos vecinos. Entonces cuando terminó la función, no sé si me gustó tanto la obra, pero si me había gustado la garra y la fuerza que habían usado para contarla, ahí fui a hablar con Adhemar y me contó que se reunían en la plaza, y empecé a ir e, inmediatamente alquilamos el galpón que fuimos armando y me enganché en el armado de la sala...”<sup>95</sup>, cuenta Griselda Yapur, integrante de Catalinas.

Estos dos ejemplos grafican el primer aspecto del proceso de identificación por el cual los vecinos que participan del teatro comunitario encuentran puntos en común con los actores y la historia que cuenta la obra. Sin embargo, esto no termina allí sino que, cuando se realizan aportes creativos por parte de los nuevos integrantes, es el grupo el que fortalece y modifica -al menos parcialmente- aspectos de su identidad.

Es así como se enriquecen las relaciones interpersonales, el intercambio de experiencias y el aporte de distintas habilidades que pueden beneficiar a la obra; corroborándose así la relación dialéctica entre la identidad individual y colectiva.

### **Las representaciones sociales en la obra**

Las representaciones sociales constituyen un complejo amplio de construcciones en las que las identidades colectivas se posicionan y se referencian en sociedad. En el teatro comunitario este conjunto de saberes se concentra en su producción artística, permitiendo en el análisis dilucidar aquellos aspectos con que cada uno de los grupos comunican sus opiniones, percepciones y creencias.

Como punto de partida, se considerarán las letras de las canciones como un elemento clave para observar cómo se expresan los contenidos de la obra. En el caso de Catalinas, el espectáculo comprende un amplio recorrido histórico, que parte de 1930 hasta la actualidad; es por eso que sólo abordaremos aquellas escenas más representativas.

---

<sup>94</sup> Entrevista a Negri, Pablo. Ver anexo pág. 41.

<sup>95</sup> Entrevista a Yapur, Griselda. Ver anexo pág. 21.

Al comenzar, se marca que no sólo se trata de contar la década del '30 a partir de sus relaciones de poder, sino también es narrar la historia del pueblo en ese tiempo.

*“No hay plata ni laburo  
ni pan duro pa’ morfar  
fue un asunto peliagudo  
salir este carnaval.*

*“Los amantes del Ananá”  
llegaron ya a criticar.*

*Los ricachos a Irigoyen  
lo quieren mandar mudar  
pero al Peludo querido  
el pueblo lo va a apoyar”<sup>96</sup>*

Fragmento de “Murga del 30” de El Fulgor argentino

Esta es la interpretación de la realidad que hicieron los vecinos de La Boca sobre este período histórico, remarcando el respaldo popular al gobierno de Irigoyen ante el golpe de Estado por parte del General Uriburu. Durante toda la obra se observa una línea de apoyo a los gobiernos democráticos y de condena a las **dictaduras** así como también a los pueblos sumidos en la represión.

*“Orden y progreso, orden y moral’  
Grita en la Rosada el bigote  
Paz de cementerio es la que le gusta a él  
foca volvé al cuartel.*

*Ya pasó el invierno el verano ya llegó*

---

<sup>96</sup> Canción *Murga del 30*. Catalinas Sur. Ver anexo págs. 55-56.

*y nos ajustamos siempre el cinturón  
no somos faquires ni lo queremos ser  
tenemos que comer.*

*La gente salió a la calle porque vio  
que tanta malaria y tanta opresión  
ya era demasiado para esta nación  
y unidos gritaron ¡no!*

*Universidades, fábricas y hogares,  
hombres y mujeres de todas las edades  
van a organizar un baile nacional,  
nada va a quedar igual.*

*Obreros y estudiantes  
unidos codo a codo  
y contra la injusticia  
tenemos que luchar.”<sup>97</sup>*

Fragmento de “El cuartetazo” de El Fulgor Argentino.

Tal es el caso de su postura ante el gobierno de Onganía, iniciado tras el golpe militar del 28 de junio de 1966, en donde se destaca la lucha del pueblo frente a sus políticas de devastación de la educación pública universitaria y de desindustrialización. Esta canción, llamada “El cuartetazo” juega con este ritmo cordobés y la protesta social de militantes universitarios y obreros, conocida como “el Cordobazo”, que tuvo lugar en 1969.

La frase final “contra la injusticia, tenemos que luchar” contiene un aspecto de las representaciones sociales, que es el hecho de estar orientado a la práctica. Los vecinos de La Boca, están claramente posicionados a favor de los reclamos de los estudiantes y

---

<sup>97</sup> Canción *El cuartetazo*. Catalinas Sur. Ver anexo págs. 58-59.

obreros, que en aquel momento contribuyeron al declive del gobierno de Onganía por medio de sus demandas.

Pero no sólo las canciones muestran los vaivenes de la democracia –ni tampoco se menciona solamente a Uriburu y Onganía-, sino que están representadas todas las dictaduras sufridas por el país mediante la constante interrupción del baile en el Club “El Fulgor Argentino”. De este modo, los asistentes al club se mueven al compás de distintos ritmos que, según pasan los años, va interpretando una orquesta y que a pesar de las interrupciones siempre lucha por reiniciarse.

*Olla popular:*

*“hambre y frío*

*sin trabajo están*

*nuestros maridos*

*hambre y frío*

*queremos que se acaben los despidos*

*Basta ya, por favor*

*basta de tanto dolor, señor.*

*Las mujeres lucharemos siempre*

*y defenderemos lo que es justo*

*porque siempre*

*a nuestros hijos les daremos*

*pan y abrigo*

*somos mujeres en la olla popular”*

*Huelguistas:*

*“El trabajo es un derecho*

*que nadie nos va a quitar*

*alcemos nuestras banderas*

*y a la huelga general.*

*En la fábricas hay despidos  
codo a codo y a luchar  
todos los trabajadores  
contra todos los traidores  
por la huelga general.”<sup>98</sup>*

Canción “Desocupados” de El Fulgor Argentino.

El **trabajo** es representado como el articulador social a lo largo de toda la obra de Catalinas –si bien esta canción en particular corresponde sólo al período de Frondizi-, porque es así también como se definen los vecinos del barrio de La Boca, como un barrio de trabajadores que luchan por sus derechos.

*“Somos el pueblo,  
que ya está re podrido  
de oír tantas mentiras  
en boca del poder.  
Hoy en las calles  
resuena nuestra bronca  
Tengan mucho cuidado  
con lo que van a hacer*

*Hay un nuevo presidente  
rumor entre la gente  
Muchas preguntas y expectativas también*

*Si hace lo que dijo  
y pone rumbo fijo  
defenderemos nuestros derechos con él.*

---

<sup>98</sup> Canción *Desocupados*. Catalinas Sur. Ver anexo págs. 56-57.

*Porque una patria más humana, libre  
justa y soberana  
es lo que todos queremos tener también.”<sup>99</sup>*

“De vuelta el Fulgor argentino”, de El Fulgor argentino

Es el **pueblo** el que aparece, en primera persona, como el sujeto social que demanda justicia y compromiso a los gobernantes, a cambio de un respaldo que le da legitimidad y apoyo a su gestión. En este caso “el nuevo presidente” al que hacen referencia es el actual primer mandatario de la Nación, Néstor Kirchner.

Además, dentro de las representaciones sociales de la obra de Catalinas, se encuentra el marcado **optimismo** que se le atribuye a este “pueblo” en relación con su capacidad de transformación en función de un futuro más próspero.

*“(…) que nadie diga ‘la utopía se murió’  
Si para muestra basta un botón  
aquí hay cien utópicos hoy  
que por amor  
brindamos toda nuestra alma en la función  
y si logramos conmover su corazón  
nuestra utopía ya se cumplió.  
  
Por ese mundo que hemos soñado  
sin injusticia y en libertad  
porque pensamos que aún es posible  
por eso es que estamos acá”<sup>100</sup>.*

Fragmento de “Canción Final” de El Fulgor argentino

<sup>99</sup> Canción *De vuelta El Fulgor Argentino*. Catalinas Sur. Ver anexo págs. 59-63.

<sup>100</sup> *Canción final*. Catalinas Sur. Ver anexo págs. 63-64.

Este optimismo que plantea la obra, es el mismo que se da en el grupo y es por eso que es la idea que quieren transmitir. El entusiasmo, como se sabe, genera un contagio que facilita el proceso de identificación y acorta distancias entre el público y los vecinos-actores.

En cuanto a Los Okupas del Andén, la **dictadura** es representada por el cierre del ramal del ferrocarril provincial; o sea, el principio de su decadencia. Sin embargo, a diferencia de Catalinas, no hacen referencia a otros temas como pueden ser la industria, la educación o los desaparecidos.

*“Todo empezó en los 60, gobernaba un tal Arturo  
Yo no sé si lo recuerdan, narigón y cuello duro.  
Completaron la masacre, los milicos del 70  
Mientras cerraban ramales, ellos abrían sus cuentas”<sup>101</sup>.*

Fragmento de “Canción Final 2” de El Fulgor argentino

Por su parte, Patricios, a pesar de tener una historia en común con los Okupas, no menciona en la obra –pero sí en su página web- a los regímenes totalitarios que se sucedieron entre la fecha de la llegada del ferrocarril (anterior a 1927) y su cierre en 1977. Pero este es sólo un aspecto del análisis con relación a las representaciones sociales que contienen las obras.

El **trabajo** está vinculado en Patricios a las distintas colectividades presentes en el momento de la fundación, tales como la francesa, gallega, italiana y criolla, que están representadas cada una con una canción diferente dentro de la obra. Sin embargo, “el” trabajo para Patricios está definido por el ferrocarril, y como fue mencionado anteriormente, es ésta la fuente principal de desarrollo del pueblo y es por eso que se lo quiere recuperar desde la memoria colectiva.

Para los vecinos de Meridiano V, el trabajo es una necesidad pero no considerada sólo como una fuente de acumulación de riqueza, sino como un medio de subsistencia. Así, se puede ver que los obreros del ferrocarril se juegan el sueldo apostando a los dados, e

<sup>101</sup> *Canción final 2*. Los Okupas del Andén. Ver anexo pág. 81.

inmediatamente después, por contraste, se los muestra sin trabajo, reforzando la idea en que se creía que esta era una opulencia perdurable.

Por esto el trabajo está asociado tanto en sus aspectos positivos con la idea de progreso y futuro –los niños interpretan el papel de los obreros que colocan durmientes y vías-; y por otra parte, mediante un vals con paraguas y vestimenta negra, se vive como un funeral la pérdida del tren.



El pueblo de Patricios en la estación

En cuanto a la representación del **pueblo**, en Patricios, como ya se mencionó, se marca una diversidad de colectividades, raíces de los habitantes de la actualidad, que son los que intentan recuperar la memoria del tren. Así la idea de pueblo es un complejo integrado por distintas partes que busca la unión de su gente.

En la obra de los Okupas, esta misma idea es representada por diversas clases sociales todas involucradas de algún modo con el tren. Desde el político, las “pitucas” y el cura, hasta el vendedor de diarios y el mito de “mate cocido”, una especie de Robin Hood del barrio.

Sin embargo en ambos casos –los Okupas y Patricios- se observa que manifiestan con **optimismo** la recuperación de la memoria del tren como “algo” que los mantiene unidos a pesar de su ausencia concreta.

*“Que la esperanza  
eterna fuerza  
dirija el tren de*

*la resistencia”.*<sup>102</sup>

Fragmento de “Canción Final” de Nuestros Recuerdos.

*“(…)Hoy creamos la resistencia  
con teatros comunitarios  
Hoy llegamos hasta aquí  
los Okupas del Andén  
Para abrazar a los barrios  
subiendo en el mismo tren.”*<sup>103</sup>

Fragmento de “Canción Final 2” de Historias anchas en trocha angosta

Por último, los Dardos de Rocha, toman las distintas **dictaduras** que azotaron el país bajo una misma escena, y focalizan en las características más terribles de los gobiernos de facto: desaparición de personas, robos, quema de libros. En primera persona se hacen llamar “ratas” los vecinos-actores que interpretan la escena:

*“Somos viles y muchos roedores  
que venimos a ordenar  
hurgar, comer todos los libros del lugar,  
roer los discos que nos puedan molestar  
espíar, cazar, ocultar, matar  
y así podremos todas juntas  
llegar a la gran, la gran felicidad (...)”*<sup>104</sup>

Canción de “Ratas” en De diagonales, tilos y memoria ahí va nuestra historia

<sup>102</sup> *Canción final*. Patricios Unido de Pie. Ver anexo págs. 68-69.

<sup>103</sup> *Canción final 2*. Los Okupas del Andén. Ver anexo pág. 81.

<sup>104</sup> *Canción Ratas*. Los Dardos de Rocha. Ver anexo pág. 76.

De este modo, los vecinos vestidos de ratas y utilizando la jerga militar, ridiculizan la postura cobarde con frases del estilo: “¡estamos con el que gane!” en relación a los bombardeos de 1955. Sobre la última dictadura se trabaja en una escena aparte; allí el clima de la obra cambia, tornándose gris, como la historia del golpe del '76. “Ñata”, es la encargada de recitar un poema escrito por un detenido-desaparecido, brindado por una integrante del grupo que recuperó su testimonio.

*“Yo esperaba la vida,  
nada más que la vida.  
Pero he sido robado.  
vaciaron mis bolsillos,  
vaciaron mis arterias,  
Y me dejaron solo...  
Aquí, sobre el recuerdo,  
sin otro sentimiento,  
sin futuro, sin manos...  
ellos, que nada saben.”<sup>105</sup>*

A diferencia del resto, el **trabajo** para Los Dardos no es el tema central en la obra, sino que en este aspecto se resalta la diversidad de empleos que se pueden tener en la ciudad y puntualmente remarcan las características de los empleados públicos, como personas que están estresadas, que no tienen ganas de trabajar, y que habitan en un lugar donde la burocracia es la regla y nada funciona correctamente:

*“(...) discúlpeme señor, si usted quiere saber  
suba usted siete pisos y después baje usted tres,  
  
tal vez tenga un problema en este ministerio  
todos los ascensores solo llegan hasta el sexto*

---

<sup>105</sup> Poesía recitada por Los Dardos de Rocha en “De diagonales, tilos y memoria, ahí va nuestra historia”.

*se nos cayó la red, la compu no funciona  
no tenemos papel ni tampoco boligoma*

*Pero no se deprima, siga usted en el intento  
Que la 52 por ahí yo se la invento  
Los administrativos tenemos la razón  
Y si a usted no le gusta... ¡vaya y quéjese al patrón!”<sup>106</sup>.*

Fragmento de “Oficina pública” en De diagonales tilos y memoria ahí va nuestra historia.



Oficina Pública

Es por esto que aquí no se encuentra como lema que “el trabajo dignifica”, ni tampoco critican la pérdida de fuentes de trabajo. Si bien el grupo reconoce como un problema de la ciudad –y del país- la desocupación, esta temática no se trata en la obra.

En el espectáculo de Los Dardos sólo se menciona la palabra “**pueblo**” una vez, pero no está construida como si fuera un actor social, con un fin y un objetivo en función de una demanda concreta, aunque estar permanentemente denunciando la corrupción y los abusos del gobierno, hacen que se convierta en un llamado al ejercicio de la ciudadanía.

A diferencia de Catalinas, no se concibe al “pueblo” como si fuera un actor homogéneo dotado de identidad propia: pueblo = trabajador; así como tampoco se lo considera en Patricios, donde “pueblo” está definido por los habitantes de un espacio geográfico.

Como en el resto de los grupos, el **optimismo** es marcado por la capacidad de transformación que viene a realizar este tipo de arte. De este modo, los integrantes de los

<sup>106</sup> Canción *Oficina pública*. Los Dardos de Rocha. Ver anexo pág. 73.

grupos de teatro comunitario se posicionan desde una mirada positiva hacia el futuro, una de las banderas que los identifican.

*“Y aquí estamos,  
con nuestros sueños y vidas  
quitando el manto de olvido  
que nos echaron encima  
porque creemos  
que andar juntos aún se puede  
hablando de lo que nos duele  
y de esta ciudad tan querida”<sup>107</sup>.1*

Fragmento de “Canción final” en De diagonales tilos y memoria ahí va nuestra historia.

Las representaciones sociales hasta aquí marcadas no son las únicas que poseen los grupos de teatro comunitario, pero sí las de mayor relevancia para plantear el proceso de identificación. Esto es así debido a que es la visión que tienen sobre las dictaduras, el trabajo, el pueblo y la mirada optimista que plantean en sus obras, las que van modelando la identidad de los grupos. Estas construcciones que circulan socialmente, han sido retomadas por el teatro comunitario, otorgándoles cierta coherencia en sus discursos. De este modo, la obra funcionaría como un marco de referencia en el cual se posicionan los diferentes actores sociales atribuyéndoles características e identidades propias.

## **Conclusión**

El teatro comunitario dentro de las prácticas culturales que buscan la transformación social por medio de la crítica a dos conceptos centrales, como son la política y el arte, se posiciona con relación al resto de las expresiones artísticas como un conjunto complejo de

---

<sup>107</sup> *Canción final*. Los Dardos de Rocha. Ver anexo pág. 76.

contenidos, comportamientos, valores, ideas y prácticas, orientadas a un fin concreto como el rescate de la memoria colectiva, y el mantenimiento de la red social.

En este sentido, el proceso de identificación de este tipo de teatro, está estrechamente vinculado con el reconocimiento a cierta interpelación, en donde el sentido de pertenencia a un espacio físico es, en un primer momento, la característica fundamental. De este modo, los grupos se sienten “parte” de un barrio, una estación de ferrocarril, o un galpón devenido en una sala de teatro. Como se ha señalado, son Los Dardos de Rocha, los únicos que no poseen un lugar físico de pertenencia, marcando de esta forma una distinción, y contando entonces -como característica principal- con la identificación de sus integrantes por medio de la adhesión a ideales y propuestas.

Por otra parte, se pudo ver que en el teatro comunitario se le otorga una importancia cabal al hecho de tener un rol definido dentro del grupo, y que esto tiene una estrecha relación con la construcción de la identidad individual dentro del mismo. Cabe agregar entonces, que se da en todos los grupos una relación dialéctica entre la identidad personal y la colectiva.

Si bien es diferente la forma en que cada grupo resolvió la distribución de tareas entre los vecinos actores, este hecho tiene el mismo fin: darle a cada integrante cierta funcionalidad dentro del grupo para que se sienta valorizado y cree un lazo más estrecho con el resto.

Con respecto a la importancia de pertenecer a un grupo, puede afirmarse que los sujetos son a su vez retribuidos por un colectivo. Tal como dice Giménez: “los actores colectivos tienden en primera instancia, a valorar positivamente su identidad, lo que tiene como consecuencia estimular la autoestima y otros atributos de solidaridad”<sup>108</sup>. Y es justamente esto lo que hace que la recepción de las obras genere también una identificación entre el público y lo que se expresa.

A su vez, se remarcó el optimismo con que cada grupo ve el futuro, y es por eso que se expresa en las canciones finales de cada obra, donde se destaca su potencial transformador, la esperanza de estar mejor, y dejar de lado posiciones individualistas.

---

<sup>108</sup> Gilberto Giménez, “Materiales para una teoría de las identidades Sociales”, *Frontera Norte* Vol. 9 N°18, México. Julio-Diciembre, 1997. Pág. 21

Todos los aspectos mencionados ayudan a definir la constitución de la identidad dentro del teatro comunitario en general, haciendo de éste un espacio para las relaciones interpersonales, para la discusión, aporte de experiencias y crítica a la realidad actual. De esta forma, se logra una identificación por parte de los integrantes para con el grupo, y a su vez con los principios que sostiene el teatro comunitario.

En cuanto a los grupos, el proceso de identificación está constituido por el hecho de que los vecinos-actores compartan un conjunto simbólico-cultural, o de representaciones sociales, que los define y caracteriza. Por este motivo, cada uno de los grupos presentó particularidades en el momento de análisis; ante un mismo tema (trabajo, dictadura, pueblo), se elaboraron distintas representaciones. Esto significa que, si bien la propuesta al momento de la formación de los grupos fue la misma, cada una de estas nuevas comunidades resignificó y se apropió de esta práctica en función de sus propias necesidades. Entre ellas además, se encuentra la de “contar la propia historia” y tal es así que, teniendo en cuenta que en las obras surgen temas que a priori pueden ser similares, en un análisis más detallado se aprecian diferencias.

Así se comprobó, por ejemplo, que en Catalinas el trabajo es parte de una lucha de clases planteada desde el lado del pueblo, en la que “el trabajo dignifica”, sería su lema. Sin embargo, para los Okupas, el trabajo está más asociado a una idea de futuro, progreso, y a un espacio importante de socialización, mientras que en Los Dardos se lo representa desde una oficina pública con sus características particulares. De igual forma se observaron diferencias entre los cuatro casos estudiados con relación a los conceptos de “dictadura” y “pueblo” especificados en este capítulo.

A lo largo de estas páginas, se trabajó sobre el proceso de constitución de las identidades en tres niveles: en el teatro comunitario mediante su discurso sobre las políticas culturales y con relación a otras expresiones artísticas, en la conformación de los grupos y en el nivel de los sujetos que lo integran.

El proceso de identificación colectivo posee un carácter intersubjetivo y relacional, y se enmarca en un proceso difícil, no lineal y lento, que no implica el mismo tiempo en todos los grupos, sino que va a depender también de ciertas características de cada uno de ellos.

Este es un proceso complejo en el que los sujetos comienzan a incorporar los discursos del teatro comunitario reconociéndose en ellos, con lo cual adoptan los modelos de identificación propuestos por ese tipo de arte. Al llevarlos a la práctica, modificar sus conductas y, de esa forma, su vida cotidiana, los vecinos-actores se constituyen como “sujetos de educación activos”<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Rosa Buenfil Burgos, *Análisis de discurso y educación*, México, DIE, 1993; Págs. 18-19.

## LO COMUNITARIO

### Introducción

En este capítulo se abordará “lo comunitario” en este tipo de teatro. Para ello se partirá de una aproximación a las connotaciones que los vecinos actores le otorgan al término “comunidad”, para luego definir lo que concierne específicamente a esta práctica. De este modo, se destacarán dos consecuencias positivas que de estas concepciones se desprenden: por un lado, los lazos afectivos que se establecen entre los integrantes de los grupos, y por otro, las prácticas solidarias propias del teatro comunitario.

Luego, a lo largo de todo el capítulo, se tomarán como ejes principales para definir lo comunitario, las dualidades que se establecen entre los conceptos de seguridad y libertad, y entre comunidad e individualidad. Son éstas tensiones permanentes en la sociedad actual ya que representan valores igualmentepreciados. Por este motivo, se buscará determinar cómo estos términos opuestos se articulan en esta forma de arte.

Otro de los aspectos, vinculado a esta temática es la importancia que se le da al número de integrantes, tanto en función de la definición de “lo comunitario del teatro”, como al momento de formar una muestra representativa de una comunidad para recuperar su memoria y trabajar con ella.

Por otra parte, se tratará de especificar qué lugar tiene la reflexión de los integrantes sobre la actividad que realizan. De este modo se remarcará la relevancia de la horizontalidad en cuanto a la toma de decisiones, ya que al tener voz todos los integrantes, se crea un espacio de verdadero debate que no se encuentra frecuentemente en la sociedad actual. También se considerará la Red de Teatro Comunitario como una materialización del concepto de comunidad y transformación social que sostienen.

Así mismo, se destacará el debate surgido entre grupos en relación a lo individual y lo colectivo en cuanto a la profesionalización de los actores-vecinos, siendo lo económico un factor que en este caso demarca la frontera en esa dualidad.

Cabe destacar que si bien se efectuaron comparaciones a lo largo de todo el capítulo, se detallarán los temas que presenten diferencias entre los grupos, mientras que

solamente se puntualizarán las similitudes, sin plasmar en este análisis las particularidades de cada caso.

El propósito es caracterizar “lo comunitario” en el teatro a partir del contraste entre distintas entrevistas, observaciones, y el aporte de los informantes claves, en el marco de la teoría propuesta.

*“Desde el espíritu del picadero surge una voz que viene a decir que el pueblo todo construye la historia y que su arte es la fuerza y esperanza de transformar esta realidad”<sup>110</sup>.*

### **Primera aproximación: concepto de comunidad en el teatro comunitario**

Actualmente la palabra “comunidad” tiene una connotación positiva, asociada a conceptos como solidaridad, unión, seguridad y cercanía, entre otras. Los grupos de teatro comunitario comparten esta idea al momento de autodefinirse, y sus integrantes permanentemente destacan el **lazo afectivo** que este término trae aparejado.

“Me encanta la comunidad que hemos creado, me ha cambiado muchísimo. Creo que en el otoño de mi vida, cuando creí que cuando me jubilaba no me quedaba muerto pero era más o menos así. Conozco muchos compañeros que se jubilan y dicen que no saben cómo terminar el día, que les sobra el tiempo, que están desesperados por terminar el día porque no saben qué hacer. Y yo estoy muy ocupado, se me pasa volando, me siento bárbaro”<sup>111</sup>, cuenta Miguel Yamul, uno de los Okupas del Andén.

A su vez, Griselda Yapur de Catalinas Sur, afirma que en los grupos numerosos también es posible que se generen lazos afectivos: “tener vínculos con cien personas es raro. Digamos, uno no tiene cien amigos, y por supuesto que todos los que estamos acá no somos amigos, pero si tengo respeto por todos, podés ser amigo de dos o tres personas, pero es llamativo que no pase nada de lo que pasa afuera, como peleas. Acá no existen”<sup>112</sup>.

Ese tipo de lazos, como se mencionó en el capítulo anterior, compone la identidad colectiva de los grupos de teatro. Por eso los vínculos afectivos son la esencia de lo comunitario en esta expresión artística, esto se refleja tanto en las relaciones interpersonales observadas, como en la obra y sus canciones en donde se mencionan los objetivos que los unen:

---

<sup>110</sup> *Fiesta canción*. Elaborada en conjunto por los grupos de teatro comunitario de La Plata y alrededores. Ver anexo pág. 102.

<sup>111</sup> Entrevista a Yamul, Miguel. Ver anexo pág 49.

<sup>112</sup> Entrevista a Yapur Griselda. Ver anexo págs. 20-21.

*“Y por favor  
que nadie diga “la utopía se murió”  
Si para muestra basta un botón  
aquí hay cien utópicos hoy  
que por amor  
brindamos toda nuestra alma en la función  
y si logramos conmover su corazón  
nuestra utopía ya se cumplió”<sup>113</sup>.*

Fragmento de canción “Canción Final” en El Fulgor Argentino.

*“Porque hoy nos quieren convencer de la derrota  
porque hoy nos quieren inculcar la soledad  
Nuestra utopía está presente,  
sumando parte de aquí y de allá”<sup>114</sup>.*

Fragmento de “A barajar y dar de nuevo” en El Fulgor Argentino.

Además, la **solidaridad** que se encuentra enmarcada en “lo comunitario” es un factor esencial dentro de este tipo de teatro. “Uno trata de que esos lazos trasciendan la obra, porque si esto fuera hacer teatro nada más, no serviría. El sentido último sería tener una mejor comunidad, una mejor calidad de vida, más solidaria, otra forma de relacionarnos entre todos porque estamos viviendo en un mundo muy feo, con depresiones, angustias. Estamos viviendo en un mundo así y lo aceptamos, y uno ve esa cosa de trabajo de solidaridad, como digo yo ‘la solidaridad engorda’ y realmente te engorda. Como decía Atahualpa Yupanqui: ‘El dinero del bolsillo tal vez se pueda guardar, pero el dinero del alma se gasta si no se da’. En cuanto a lo colectivo, y a esta cosa práctica, si alguien pierde la individualidad al maquillarse con 50 compañeros más, compartir, quitarse la pintura,

<sup>113</sup> *Canción Final*, Catalinas Sur. Ver anexo págs. 63-64

<sup>114</sup> *Canción A barajar y dar de nuevo*, Catalinas Sur. Ver anexo pág. 65

tiene que saber que no puede venir quince minutos antes, porque si hay que maquillar a 60 se tardan dos horas, saber que si uno está viniendo a último momento está quebrando lo colectivo porque hay alguien que lo tiene que maquillar”<sup>115</sup>.

En este sentido, tal como lo afirma Talento, el compartir con los compañeros se manifiesta en la relación afectiva que se crea, hecho que también se ve reflejado en escena. “El tener que compartir un espacio, un espejo, cuando eso sale a escena lo hace con una carga de lo colectivo, de la tolerancia que tiene lo colectivo, mi lugar, mi derecho, que es lo que está tan exacerbado en la sociedad a niveles patéticos de decir ‘Este es mi derecho, quiero justicia, venganza, tengo que transitar libremente’. Y es patético ver cómo hemos perdido el sentido de lo social de lo colectivo. Entonces esto termina siendo un camino por lo solidario, por lo colectivo, aunque sea chiquito es una forma de relacionarnos, y es un laburo continuo (...). Estos marcos también permiten que uno empiece a reflexionar cómo son los pensamientos de uno y también se empieza a ver que en lo colectivo uno piensa que se pierde la individualidad, cuando descubris que al contrario, crece y tu individualidad crece con el otro y el otro crece con la tuya, que no es que te masificás y perdés la identidad, todo lo contrario, tu identidad crece a niveles que ni tenías pensado”<sup>116</sup>.

### **Características de lo comunitario**

#### **Entre seguridad / libertad e individualidad / comunidad**

Tal como lo afirma Zygmunt Bauman, una de las características de la comunidad es que tiene que permitir entrar y salir a sus miembros libremente, y que “un elemento integrante de la comunidad es la ‘obligación fraternal’ de compartir los beneficios entre sus miembros, con independencia de cuánto talento o cuán importantes sean”<sup>117</sup>. Estos beneficios de los que habla el autor, son precisamente la **seguridad** que un grupo numeroso proporciona a un sujeto en medio de un contexto caótico, donde se dificulta el establecimiento de referentes, hecho que caracteriza las sociedades modernas, y por otra parte, la **libertad** de poder elegir pertenecer o no a un grupo.

---

<sup>115</sup> Entrevista a Talento, Ricardo. Ver anexo pág 16.

<sup>116</sup> Ídem. Págs. 16-17.

<sup>117</sup> Bauman, Zygmunt, *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores. 2005. Pág.71.

Tanto la seguridad como la libertad son valores preciados e irreconciliables desde que existe una tensión entre ambas, se busca permanentemente la sensación de bienestar que genera pertenecer a un grupo, y al mismo tiempo no se desea perder la libertad individual de elegir. Por eso, estos dos conceptos pueden chocar y entrar en conflicto, pero siempre se buscan los beneficios que ambas puedan otorgar.

Así como la seguridad y libertad son valores encontrados, **comunidad e individualidad** son también, en extremo, formas sociables irreconciliables. En este sentido, en cuanto a las comunidades actuales, Bauman asegura que “el lazo que se busca, no debe ser vinculante para quienes lo encuentran. Para utilizar las famosas metáforas de Weber, lo que se busca es una capa ligera, no una Jaula de hierro”<sup>118</sup>. De este modo, sintetiza que los lazos establecidos, deben durar sólo mientras dure la satisfacción y nunca excluir futuras decisiones, ya que en ningún caso la fidelidad hacia una comunidad debe ser irrevocable una vez declarada<sup>119</sup>. Por eso, para definir *lo comunitario* en el teatro, se analizará cómo es que se dan en la práctica este tipo de lazos.

En primer término, a diferencia de las antiguas comunidades y de las actuales de tipo ortodoxo, en el teatro comunitario la libertad de ingreso y egreso al grupo es una condición para su existencia. Esta flexibilidad a la que se hace referencia, está presente en todos los grupos, y a la hora de trabajar en la obra, cada director considera que esta fluctuación condiciona el armado de la misma, y muchas veces retrasa y dificulta las funciones.



El Fulgor Argentino de Catalinas Sur

Con respecto a la incorporación de nuevos vecinos a la obra El Fulgor Argentino, Yapur explicó que “años anteriores se hacía y ahí había arduas jornadas de ensayo, era medio un embole porque los que la veníamos haciendo desde hacía 5 años, tener que hacer toda la obra escena por escena, miles de veces, se complicaba pero bueno, era para el bien del espectáculo”<sup>1</sup>.

<sup>118</sup> Ídem, Pág. 79

<sup>119</sup> Ibidem, Pág. 78

Esta es una condición que los mismos directores aceptan ya que es una de las características del trabajo en el teatro comunitario, “no hay papeles ni actuaciones estelares y por eso nos podemos reemplazar entre todos”<sup>120</sup>, afirma Yapur. De este modo, esta forma de teatro tiene esa herramienta para afrontar la constante renovación de integrantes. Esto es posible debido a que la mayoría de los personajes están contruidos en bloque, es decir, que un grupo de vecinos representan a un sector social o caracterizan rasgos distintivos de un lugar. Así varias personas haciendo al mismo tiempo el mismo papel, refuerza más la idea de lo que se quiere decir.

En este sentido, una de las características que primero sobresalen a la hora de definir lo comunitario del teatro, es que no se rige por una lógica de “casting” o selección de los actores que pueden formar parte de la obra, sino que se incorpora a quien quiera participar, independientemente de sus condiciones actorales, físicas y económicas.

Al trabajar desde esta forma de inclusión, la práctica teatral se modifica y se distingue de otros tipos de teatro, debido a que las escenas deben rearmarse con la gente que se incorpora de forma inmediata para que los “nuevos” puedan formar parte de las presentaciones.

En el caso de la obra “Historias anchas en trocha angosta” de los Okupas del Andén, se rearmó el espectáculo con el fin de darle un espacio a los chicos para que se sientan parte: “los nenes se aburrían muchísimo, por eso ahora hay escenas que son exclusivas de ellos. Entonces están esperando para ensayarlas, y les encanta tener un espacio que es solo para nenes”<sup>121</sup>.



Los Okupas en la escena final

<sup>120</sup> Ídem.

<sup>121</sup> Entrevista a García, Guadalupe. Ver anexo pág. 42.

Esto responde a las prioridades que se establecen hacia el interior de los grupos. Según lo explica Guadalupe García, “el objetivo sí es hacer la obra, pero en ella tenemos que estar todos, y creo que la obra lleva el tiempo que le va dando el grupo, no es que nosotros nos ponemos un plazo a rajatabla, pero lo principal no es la obra sola; es el grupo de teatro que hace la obra. Entonces, en este proceso se dan las dos cosas juntas, la obra crece en la medida en que el grupo crece y va tomando confianza y actuando”<sup>122</sup>.

### La importancia del número

Dentro del teatro comunitario la cantidad de integrantes es un factor decisivo, ya que es difícil que los grupos por debajo de 30 personas puedan definirse como “comunitario”. El argumento de los directores es que se necesita al menos esa cantidad para poder lograr un mínimo de representatividad en la historia a contar, “con más de 30 personas empieza a funcionar un grupo de teatro comunitario porque, a partir de ahí, se puede tomar como muestra, es decir, estoy representando a la comunidad. Hay que tener un muestreo de la memoria colectiva, sino estoy bajando un tema que en cierto sentido es caprichoso”<sup>123</sup>.

A su vez, la cantidad tiene importancia en cuanto al “bienestar” que provoca estar rodeado de gente que trabaja en conjunto y persigue un mismo fin. Por eso, ante el problema de la pérdida de integrantes, en los grupos “chicos”, se repiensen estrategias que se utilizan para convocar nuevos vecinos-actores. Entre ellas la más utilizada ha sido la creación de seminarios paralelos a los ensayos, en donde la gente “nueva” comienza a realizar actividades específicas –como canto comunitario y ejercicios de expresión corporal- donde la mayor convocatoria la tiene el “boca a boca”.

Este tipo de estrategias es consensuada por todo el grupo mediante jornadas de **reflexión**, en donde, generalmente en el horario de ensayo, se le otorga un tiempo importante al planteo de problemáticas dentro del grupo. Dentro de estas “dificultades”, la más frecuente es la deserción causada por el invierno: muchos integrantes dejan de acudir para quedarse en sus casas o estudiar, sumado a la falta de nuevas incorporaciones por estos mismos motivos. Además, es también durante el invierno cuando se suspenden las presentaciones al aire libre debido clima.

<sup>122</sup> Ídem. Pág. 45.

<sup>123</sup> Aroza, Diego. Coordinador de Los Dardos de Rocha, durante una reunión del grupo en abril de 2006.

Pero no sólo se reflexiona sobre la definición de un grupo por la cantidad de integrantes, sino que el debate abarca otras temáticas inherentes a esta actividad. Esta posibilidad de discutir se da debido a que no hay una autoridad incuestionable, sino que existe un marco de **horizontalidad**, donde todas las opiniones son escuchadas.

De esta manera, entre todos los integrantes del grupo se definen cuestiones básicas como la fecha de presentaciones, posibles lugares para la función, los responsables de cargar y descargar la escenografía, etc.

Esta forma de relacionarse, de debatir y compartir es parte del aprendizaje comunitario, ya que tienen lugar cuestiones “mínimas” que hacen a la convivencia entre todos: “estar en el grupo me aportó saber compartir un montón de cosas, no porque no supiera sino porque es un ejercicio de comunidad que antes no tenía. De pronto aprender a esperar para hablar en una ronda de cuarenta, o a esperar un mate en una ronda de cuarenta, y ver cómo los tipos que nos vinieron a dar el taller –Bianchi y Talento- tienen una manera particular de transferir las cosas”<sup>124</sup>, afirma Pablo Negri.

El armado de la obra también forma parte del debate y la reflexión interna en cada grupo. El espectáculo es armado por el aporte colectivo aunque aún así las decisiones que completan y dan un cierre al armado de cada escena, son tomadas por el director. En el caso del Fulgor Argentino, la construcción de la obra se dio, tal como lo afirma Yapur, “a partir de improvisaciones, de charlas con historiadores se fue gestando, se fueron haciendo diferentes pruebas y de ahí quedaban partes, y después la dirección artística era la que evaluaba qué era lo que quedaba y qué era lo que no”<sup>125</sup>.

En este mismo sentido, Alfredo Iriarte comentó que “como es una creación colectiva comenzó como una idea de improvisación y a partir de ahí se empezó a contar la historia que se fue ajustando, y de ahí viene el poder de síntesis que tiene, porque todo el contenido entró en dos horas de espectáculo. Y hay una organización artística del director que es quien tiene la última palabra, y luego hay gente encargada de las música, de la escenografía, del canto y diseño de vestuario”<sup>126</sup>. La diferencia entre Catalinas y el resto de los casos analizados, es que el primero cuenta con un despliegue y organización mucho más complejo, debido a la cantidad de gente que está en escena –alrededor de 100 personas-.

<sup>124</sup> Entrevista a Negri, Pablo. Ver anexo pág. 40.

<sup>125</sup> Entrevista a Yapur, Griselda. Ver anexo pág. 19.

<sup>126</sup> Entrevista a Iriarte, Alfredo. Ver anexo pág. 23.

### Actividades comunitarias

No sólo lo comunitario de este tipo de teatro tiene que ver con el trabajo en el interior de cada grupo, sino con las actividades “hacia afuera”, es decir, al lugar al que pertenecen. En este sentido, los casos analizados presentan diferentes características que se relacionan con el trabajo solidario en función de sus posibilidades y su cantidad de integrantes.

En Patricios, se realizaron proyectos que incluyen a toda la comunidad, y entre otras cosas, se pintó y acondicionó la estación del ferrocarril para el uso de todos. Según Mabel Hayes, “siempre se planteó que se iba a presentar –la obra- en la estación que fue recuperada por los vecinos y la sociedad de fomento. La arreglaron, la pintaron y se la presentó en un aniversario del pueblo”<sup>127</sup>.

Debido a que el pueblo es pequeño –600 habitantes- y el teatro comunitario logró reunir a gran parte de sus integrantes –55 vecinos-actores-, la incidencia que tuvieron las actividades generadas por el teatro, se evidencian por encima de los otros grupos analizados. Por eso, la transformación de esta localidad de 9 de Julio fue total.



El grupo de Patricios en su totalidad

En cuanto a los Okupas, la acción comunitaria se ve también en el trabajo en la estación, a la hora de tener como objetivo que la gente vuelva a ese lugar. “Nosotros quisimos probar la experiencia en la estación donde también hay un centro cultural. Hoy en

<sup>127</sup> Entrevista a Hayes, Mabel. Ver anexo pág. 30.

día no estamos trabajando en él activamente, pero fue a partir de decir que este lugar que está vacío, hay que transformarlo en algo que sea artístico, que convoque gente, que despierte a los vecinos del barrio (...) Que se puedan gestar cosas que sean parecidas a las que se gestaban antes, que haya movimiento. Para nosotros fue un objetivo, más que un objetivo una utopía en realidad, pensar qué bueno sería que esto se vuelva llenar de gente, que se sientan parte”<sup>128</sup>, explicó García.

Además, junto con otras agrupaciones de actividades culturales se organizaron jornadas en las que se realizaron muestras ambulantes en el barrio Meridiano V. El objetivo era acercar público al barrio, y mediante ventas de garaje, que los vecinos obtengan ganancia.

Los Dardos de Rocha, por su parte, participan de eventos que tienen que ver con la recuperación de la memoria colectiva, como fue el caso del acto realizado por las Madres de Plaza de Mayo en la vigilia previa a conmemorarse 30 años del golpe militar, o encuentros realizados por la Comisión Provincial por la Memoria, en donde se reúnen adolescentes de todo el territorio para hablar sobre “jóvenes y memoria”.



Los Dardos de Rocha en Plaza Moreno

Además, cada vez que son convocados por asociaciones o comedores comunitarios, también se hacen presentes llevando su obra a personas que, de otro modo, no tendrían la posibilidad de verla.

Es así como dando respaldo a este tipo de organizaciones, Los Dardos de Rocha, realizan su acción comunitaria.

En el barrio de La Boca, el grupo Catalinas Sur ha realizado desde sus comienzos diferentes actividades, entre ellas participaron en los clubes de trueque durante la crisis de 2001, realizaron compras comunitarias de alimentos para los vecinos, talleres relativos al teatro, y enseñaron otras formas de expresión dentro de las escuelas: “en un colegio en el que trabajamos, nos planteamos que a fin de año, los chicos hagan una murga, pero una murga hablando de las cosas de la escuela. Lo que pasó con eso es que dijeron un montón

<sup>128</sup> Entrevista a García, Guadalupe. Ver anexo págs. 43-44.

de cosas y les hicieron cambiar actitudes a los maestros, porque los pibes no son tarados. Entonces, el acto es una herramienta que existe y sirve siempre y cuando haya alguien que quiera luchar”<sup>129</sup>.

Si bien la acción comunitaria es distinta en cada caso, todas ellas significan un beneficio para las comunidades en las que los grupos se insertan. A su vez, es a partir de este tipo de emprendimientos que se pueden generar nuevas fuentes de empleo, transformando también la realidad de los individuos.

Uno de estos casos es el de Alfredo Iriarte quien comentó: “vivo con una parte de lo que hago acá porque cobramos por parte del gobierno de la ciudad como Centro Cultural y como Profesor. A veces también doy clases a directores de teatros sobre la manera de actuar que tenemos nosotros, y las cosas que aplicamos que vienen del teatro tradicional y de la comedia del Arte”<sup>130</sup>. Este es un ejemplo, sin mencionar que Patricios reactivó, en principio, la economía del lugar con el teatro comunitario.

### **Lo comunitario en la Red**

La capacidad transformadora del teatro comunitario es fomentada dentro de la red considerando que, a pesar de que las actividades comunitarias que se gestan a partir de los grupos son diferentes, todas ellas apuntan hacia esa transformación por medio del arte. Es en la red donde se persigue provocar un efecto multiplicador, tal como lo afirma Bianchi: “esto de juntarnos con todos los grupos de teatro comunitario de todo el país, pensamos que va a ser un efecto multiplicador para que nuestros lugares no sean un dormitorio, y también que el arte y la acción comunitaria hacen que cuando revive un pueblo, un barrio, también eso significa trabajo, entonces así se va cerrando la idea que lleva a entender de qué se trata esto”<sup>131</sup>.

Desde la red también se fomenta la creación comunitaria de teoría sobre este tipo de arte durante los encuentros anuales de teatro comunitario. Los mismos son planeados en las reuniones de la red, donde los directores definen una agenda de temas y la metodología por medio de la cual se organizarán los debates entre vecinos de distintos grupos.

---

<sup>129</sup> Entrevista a Bianchi, Adhemar. Ver anexo pág. 5.

<sup>130</sup> Entrevista a Iriarte, Alfredo. Ver anexo pág. 25.

<sup>131</sup> Entrevista a Bianchi, Adhemar. Ver anexo pág. 10.

De este modo la creación comunitaria no queda solamente enmarcada en lo teatral, en lo netamente artístico, sino que también le otorga a los vecinos la posibilidad de expresar sus ideas, desde una mirada indagadora e investigativa en lo social. Es así como las experiencias de los vecinos-actores en la historia de un lugar, no son las únicas herramientas narrativas que hacen al teatro comunitario, sino que también las experiencias propias de cada individuo *en* este tipo de arte, cobran vital importancia para el desarrollo de una teoría en comunidad.

En el encuentro realizado en La Plata en diciembre de 2005, parte de la agenda de temas a tratar estaban contenidos en las siguientes preguntas:

- 1- ¿Qué entendemos por amateurismo?
- 2- ¿Por qué lo hacemos?
- 3- ¿Qué damos y qué recibimos?
- 4- ¿Todos tenemos y podemos dar lo mismo?
- 5- ¿Consideramos que es una actividad de tiempo libre y por qué?
- 6- ¿Qué contestamos cuando nos preguntan por qué no cobramos?

Ante esto, si bien se debatieron todos los puntos, el que causó conflicto en los grupos de discusión fue la propuesta de cobrar por actuar, realizada por un integrante de Catalinas. Este punto fue rechazado por el resto de los participantes quienes expresaron su desacuerdo argumentando por ejemplo que: “yo acá me siento como liberada, el empleo lo voy a buscar a otro lado”, “yo creo que se convierte en un trabajo si uno lo convierte en un proyecto individual”, “si lo tomo como un trabajo ya deja de ser tan gratificante para uno mismo”, “si todos fuéramos profesionales, habría competencia”, “yo trabajo en un canal de TV, y la verdad es que ahí no me comunico con nadie, mi amor por el teatro se fue a la miércoles ahí; en cambio en el grupo vivo. Digamos, mi trabajo no me gratifica -aunque me pagan-, en cambio esto sí”<sup>132</sup>.

De esa forma, mediante todas estas apreciaciones, el grupo concluyó que cobrar por actuar diluiría el objetivo del teatro comunitario. Como puede observarse, son diferentes los discursos que se generan a partir de la visión que los grupos tienen sobre lo comunitario.

---

<sup>132</sup> Debate en Encuentro anual de Teatro Comunitario. La Plata, Diciembre de 2005. Ver anexo pág. 97-98.

Por un lado, se asocia esta idea a lo gratuito, a lo “hecho por amor al arte”, en la que la esencia de este teatro desaparecería en el momento en que se profesionalice el rol de los actores. Para gran parte de los vecinos, que los actores reciban un sueldo significaría que se pierda lo comunitario del teatro y lo gratificante que encuentran en esta forma de arte.

Así, se entiende que cobrar implicaría “trabajar para lo individual”, es decir, que el beneficio de la actividad comunitaria que se busca no tiene relación alguna con un objetivo económico. Es por esto que se puede considerar al pasaje hacia un profesionalismo rentado, como una frontera clara entre lo individual y lo comunitario.

Además, los vecinos-actores sostienen que el motivo por el cual este tipo de comunidad ha logrado perdurar desde la vuelta de la democracia hasta la actualidad, es el hecho de que se haya separado la actuación de un trabajo regido por la competencia.

### **La comunicación en el teatro comunitario**

Para comprender los lazos que se crean en estas comunidades teatrales, la comunicación hacia el interior y el exterior de los grupos, es un factor crucial. Si bien ya fueron abordados los *sentidos* que se generan en cada uno de los casos, resta mencionar los *medios* por los cuales se mantienen en contacto, promocionan sus presentaciones, convocan nuevos vecinos, etc.

Por ser un medio accesible, internet es la vía de comunicación más utilizada; permite que un mensaje pueda ser enviado a un gran número de personas en forma simultánea a un bajo costo. Es por eso que en los grupos, aquellas personas que hasta el momento de ingresar no tenían el hábito o no sabían utilizarlo, aprendieron o tuvieron un contacto más asiduo con internet. Tal es el caso de “Ñata”, en los Dardos de Rocha, quien para mantener el contacto con su grupo, aprendió a utilizar la computadora e internet. Actualmente es una de las encargadas de reenviar información relacionada a la actuación y otras actividades, como también aquellas que no son específicas pero que resultan de interés para el resto de los vecinos.

Sin embargo, en el caso de Patricios, debido a las características del pueblo, la comunicación se da de boca en boca. Este es uno de los pocos casos dentro del teatro comunitario donde los mensajes no se pasan principalmente por internet.

Por último, en cuanto a la comunicación interna, ocasionalmente se utiliza el teléfono, ya que cada uno de los integrantes posee un listado con los números de todos sus compañeros, y es el medio más adecuado en caso de necesitar una respuesta inmediata.

La comunicación externa, por su parte, comprende tanto el intercambio entre grupos (por medio de un mail en común), como hacia el resto de la comunidad, donde las herramientas más efectivas son los afiches, panfletos y mails en cadena para difundir futuras presentaciones, talleres y fiestas para recaudar fondos.

Esta especificación sobre los medios que se emplean para la comunicación, tanto interna como externa, responde a que es también una cuestión que demarca los límites de la comunidad. Es esta la forma mediante la cual los grupos interactúan aún cuando no están en días de ensayo, y fortalece permanentemente los lazos que se generan en el teatro comunitario.

### **Conclusión**

A lo largo del capítulo se abordaron y analizaron distintos ejes para caracterizar “lo comunitario”, que sirven para redefinir este término en relación al teatro comunitario. De este modo, los conceptos centrales para lograr este objetivo fueron la formación de lazos afectivos, la solidaridad, libertad / seguridad e individualidad / comunidad, reflexión, horizontalidad y cantidad de integrantes.

En primer lugar, cada grupo entiende que el lazo afectivo que se crea mediante esta práctica es la piedra fundamental para construir lo comunitario. Estos lazos se dan por el compartir tanto una actividad como ideales y objetivos, están basados en acuerdos sobreentendidos, y en el aprendizaje constante de convivencia que se da en grupos numerosos.

La solidaridad es otro punto fundamental que, si bien no se manifiesta explícitamente en el seno de cada grupo, está contemplada en la esencia del teatro comunitario; y de allí lo que afirma Ricardo Talento: que la solidaridad está presente desde las acciones mínimas entre los integrantes, hasta los trabajos con el resto de la comunidad.

Por otra parte, las dualidades planteadas entre libertad y seguridad, e individualidad y comunidad, son también puntos importantes en este capítulo. Esto es así ya que la sensación de seguridad que genera pertenecer a un grupo numeroso, y la libertad de decidir

formar parte de él o no -así como el nivel de compromiso que se establezca con el proyecto-, delimitan el tipo de comunidad que se conforma y en este caso, caracterizan al teatro comunitario.

Como se vio en las páginas anteriores, el constante ingreso y egreso de los integrantes está contemplado en la forma de trabajar, así como también en la estructura de la obra y en la conformación de sus personajes “en bloque”. Es así como este tipo de arte asegura su permanencia en la sociedad, permitiendo una flexibilidad que en ese aspecto resulta imprescindible.

De este modo, se puede observar que la cantidad de integrantes no es un factor menos importante. Tiene una estrecha relación con la construcción de la memoria colectiva debido a que se busca la mayor representatividad de una comunidad que se pueda lograr, así como también lo distingue del resto del teatro.

Además, se analizó el carácter reflexivo en este tipo de arte, hecho fundamental, debido a que en la actualidad esta clase de comunidades debe darle un espacio a la reflexión en forma casi permanente, considerando que una comunidad debe ser construida y pensada, ya que su permanencia en el tiempo resulta trabajosa e inestable. En el teatro comunitario la reflexión está organizada y se le da gran importancia tanto en el interior de cada grupo, como en la red que constituyen todos.

En este sentido, también se incluye en “lo comunitario” la horizontalidad en la toma de decisiones, porque si bien para ciertas cuestiones en el armado de la obra la última palabra la tienen los respectivos directores, los sentidos producidos son el producto de la creación en conjunto.

Como parte de esta horizontalidad y reflexión colectiva, la discusión generada por el debate sobre la profesionalización de los vecinos-actores y el cobro de un sueldo, es por un lado un claro ejemplo de cómo se trabaja con posturas enfrentadas a la hora de definir cuestiones inherentes al teatro comunitario. Pero este caso es, por otra parte, una muestra de las diferencias entre los estadios de los grupos, donde las inquietudes de los integrantes son distintas entre sí.

A pesar de estas diferencias, todos los grupos persiguen un mismo objetivo y realizan acciones comunitarias que, si bien responden a las necesidades de cada lugar, todas significan un beneficio para el resto de la comunidad.

En base a lo planteado, se puede afirmar que este ámbito comunitario es educativo en múltiples sentidos, en tanto los sujetos incorporan nuevas conductas y formas de relacionarse, como así también intereses y valores. Esto es posible por el constante proceso de construcción de identidad dentro de un grupo numeroso. Además, tal como lo afirma Saúl Taborda, “todos los espacios públicos, todos los ámbitos de comunicación y cultura vinculados al medio comunitario, son educativos, y son “enseñantes”<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> Taborda, Saúl, en “Las prácticas culturales y la educación en las investigaciones y ensayos de Saúl Alejandro Taborda”. *Comunicación, cultura y educación: una genealogía*. Jorge Huergo. 2006. En [www.jorgehuergo.blogspot.com](http://www.jorgehuergo.blogspot.com)

## MEMORIA COLECTIVA

### Introducción

En este capítulo se trabajarán las características de la memoria colectiva en el teatro comunitario. Para tal fin, será definido el concepto de “memoria” para poder establecer una diferencia entre sus dos formas: individual y colectiva. Luego, se abordará la importancia que cada grupo le otorga a este término.

Para ello se compararán las formas en que en cada caso se recopilan las historias a contar, la opinión al respecto de los integrantes, y el valor que se le da a esta práctica. Así, se describirá qué, cómo, para qué y desde qué mirada se recupera la memoria.

También se intentará caracterizar al teatro comunitario como vehículo de memoria por medio del cual nuevos discursos sobre el pasado empiezan a circular socialmente. En relación con la recuperación de la memoria, se considerará a las canciones como el elemento más eficaz que los grupos tienen para transmitir su mensaje al público.

Posteriormente, se tomarán los testimonios de los informantes claves Ricardo Talento y Adhemar Bianchi, para clarificar la relación intergeneracional que se da en cada caso, debido a que al ser los precursores de la actividad conocen las potencialidades y preocupaciones que existen al respecto.

Finalmente, se considerará el concepto de memoria colectiva en contraposición a los discursos hegemónicos, se destacará su sentido político y se lo vinculará al proceso de identificación que se produce en los grupos.

El objetivo es reconocer cómo la memoria colectiva se enmarca en un amplio proceso educativo que es propio del teatro comunitario, y cómo el aprendizaje que significa su recuperación es transformador desde el momento en que se ejercita la reflexión sobre el pasado, presente y futuro.

*“La memoria despierta para herir  
a los pueblos dormidos  
que no la dejan vivir  
libre como el viento”<sup>134</sup>.*

### **La importancia de la memoria**

En el marco de lo educativo del teatro comunitario, la memoria colectiva es el elemento fundamental para llevar a cabo su fin último: la transformación social; porque, tal como lo afirma Saúl Taborda, “Las transformaciones necesitan de las raíces; de hecho la memoria representa la fuente y raíz creadora de las transformaciones”<sup>135</sup>.

En este sentido, el rescate de la memoria colectiva, su búsqueda y puesta en común está presente en todos los grupos de teatro comunitario. Si bien el método para tratarla es distinto en cada caso, en todos ellos se trabaja con los vecinos desde una mirada crítica para construir nuevas representaciones sociales que den respuesta a sus necesidades.

### **El teatro comunitario como vehículo por el que circula la memoria**

Así como la comunicación es un espacio de disputa, de conflicto de intereses, la memoria también contiene contradicciones, desacuerdos, como dice Paolo Jedlowsky: “más que un conjunto homogéneo y coherente de representaciones del pasado, la memoria colectiva tiene que ser pensada como el lugar de una tensión continua”<sup>136</sup>.

Además, la memoria necesita ser materializada en productos culturales que funcionan como vehículos de memoria que ayudan a su circulación y reapropiación posterior, como es el caso del teatro comunitario, tanto en la metodología que utiliza para el armado de sus obras, como para las presentaciones y la recepción del público.

Miguel Yamul, explicó que el armado de la obra de los Okupas fue un proceso en donde lo importante era el aporte de todos. “De a poco fuimos armando la obra, pero se

---

<sup>134</sup>Gieco, León. *La memoria*. En “Bandidos Rurales”, 2001. Ver anexo págs. 99-101.

<sup>135</sup>Taborda, Saúl, en “Las prácticas culturales y la educación en las investigaciones y ensayos de Saúl Alejandro Taborda”. *Comunicación, cultura y educación: una genealogía*. Jorge Huergo. 2006. En [www.jorgehuergo.blogspot.com](http://www.jorgehuergo.blogspot.com)

<sup>136</sup>Paolo Jedlowsky, “La sociología y la memoria colectiva”, cap. IV, *Memoria colectiva e identidad nacional*, editado por Alberto Rosa, Guglielmo Bellelli y David Bakhurst. Pág. 127

basa mucho en temas que surgieron de algo que venía de antes, de un taller que se llamaba ‘Mate con Historia’ donde se convocaba a todos los viejitos, sobre todo a los que trabajaban en el ferrocarril y, entre mate y pasta frola, contaban sus historias, y nosotros íbamos recopilando todo lo que hacían ellos y de ahí sacábamos material para hacer nuestras canciones. Fue un creación de grupo, eso es el teatro comunitario, una creación de grupo. Así se armaron las escenas de la obra, y en septiembre de 2003 comenzó la convocatoria”<sup>137</sup>.

En el caso de Catalinas, Griselda Yapur comentó, “yo llegué en la mitad del proceso y en realidad se sabía que lo que queríamos contar era la historia de la Argentina desde 1930 hasta la actualidad o el futuro, pero no se sabía de qué manera. Y a partir de improvisaciones, de charlas con historiadores se fue gestando, se fueron haciendo diferentes pruebas y de ahí quedaban partes y, después la dirección artística era la que evaluaba qué era lo que quedaba y qué lo que no”<sup>138</sup>.



Catalinas: trabajando en Plaza Malvinas

Como se ve, en Catalinas la metodología para el armado de una obra tan compleja, se lleva a cabo mediante el trabajo de improvisación sobre un tema, así como las charlas entre vecinos, coordinadas por historiadores.

En cambio, en Patricios el punto de partida fue diferente. Si bien la propuesta de hacer un grupo de teatro comunitario fue idea de Mabel Hayes, el proceso de recuperación de la memoria del pueblo comenzó a partir de una carta: “la obra empezó a partir de una reunión en la que hice un personaje de linyera que gustó bastante. Para hacer una obra

<sup>137</sup> Entrevista a Yamul, Miguel. Ver anexo pág 47.

<sup>138</sup> Entrevista a Yapur, Griselda. Ver anexo pág 19.

tomamos una carta de una señora del pueblo que no quiso ir, donde decía eso de ‘Yo soy de este lugar, tuve mis cinco hijos en mi casa con doña Sabina Sáenz ...’ que es una viejita que todos conocen por ser la partera del pueblo. Entonces la gente que era del pueblo se desmayaba cuando escuchaba eso, porque era el nombre de la misma parturienta que habían tenido ellos.

Todavía tenemos la carta; ‘Íbamos a la torre del agua a la noche con los chicos, mientras nuestros compañeros salían y nunca se sabía ni en qué momento volvían ni a donde los destinaban’. Antes de la obra esas líneas no existían, Tampoco existía el romance entre Ana y Juan, que luego surgió de los relatos de la gente. De una señora que se enamoró de un maquinista entonces se iba esperar siempre a la estación, y contaba que siempre le hacía señas, que le tiraba del aro y todo, y después se casó con ese maquinista y entonces surgió toda esa ficción sobre la realidad que traían los vecinos”<sup>139</sup>.

En cuanto a los Dardos de Rocha, el momento de recuperar la memoria por parte de los vecinos se dio en el seminario dictado por Adhemar Bianchi y Ricardo Talento en la Comisión Provincial por la Memoria. Allí los participantes contaban las anécdotas de la ciudad y los mitos populares que de ella se desprenden. De este intercambio de experiencias y recuerdos, nace la obra. Así lo afirma Ñata “para armar la obra éramos treinta personas, Adhemar Bianchi nos separó en grupos de a diez, y nos tiraron como tema las diagonales, y nos dijeron ‘pero ustedes no son la gente son las diagonales’ así que armamos eso en grupo y bueno, no sé cómo salieron las cosas pero es toda creatividad nuestra, las canciones, con música conocida y con letras creadas por nosotros. El tema fue justamente la historia de La Plata”<sup>140</sup>.

Es de esta forma como circula la memoria para dotar de sentido a los respectivos espectáculos. Y es entre los vecinos de cada grupo que las creaciones se enriquecen, convirtiéndose cada obra en el vehículo que posibilita esa circulación.

### **Memoria individual y memoria colectiva**

En cuanto a la diferenciación entre memoria individual y colectiva, tal como lo afirma Maurice Halbwachs, “si la memoria colectiva obtiene su fuerza y duración al apoyarse en un conjunto de hombres, son los individuos los que la recuerdan, como

<sup>139</sup> Entrevista a Hayes, Mabel. Ver anexo pág 27.

<sup>140</sup> Entrevista a Andrade, Ana Pilar “Ñata”. Ver anexo pág 37.

miembros de un grupo. De este amasijo de recuerdos comunes, que se basan unos en otros, no todos tendrán la misma intensidad en cada uno de ellos. Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos. Por lo tanto no resulta sorprendente que no todos saquen el mismo partido del instrumento común. Sin embargo cuando tratamos de explicar esta diversidad, volvemos siempre a una combinación de influencias que son todas de tipo social”<sup>141</sup>.

Desde esta visión, en la que la memoria individual es una mirada sobre la memoria colectiva, el carácter subjetivo a partir del cual una anécdota es rescatada por un colectivo, la forma en que cada grupo resignifica esos relatos son cruciales y están presente en todos los casos. De manera tal que nunca una escena puede ser pensada como el relato *directo* y *lineal* originado sólo por una anécdota, un dato histórico, que carezca de interés dentro del grupo. Es desde el proceso de identificación con esos relatos, que los individuos realizan la selección de los temas.

Sobre este aspecto, Guadalupe García explicó que “las anécdotas las sacamos de los relatos de la memoria oral porque nos servían. Lo que ocurre es que, el recuerdo de una persona pasa a un grupo, y también está bueno ver cómo el grupo lo interpreta. Y por ahí la reactualiza desde una mirada de hoy. Así este grupo puede revisar la historia y meterla en un contexto, entonces también la está planteando con otra mirada”<sup>142</sup>.



Las vecinas de la estación en acción

<sup>141</sup>Halbwachs Maurice, “La memoria colectiva” de Ludmila da Silva Catela, en: *La Memoria, testimonio colectivo/creación permanente* de la Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires 2006. Pág. 63

<sup>142</sup> Entrevista a García, Guadalupe. Ver anexo pág 46.

Esta resignificación es una de las características más enriquecedoras del teatro comunitario, y una de las principales que la diferencian con el resto del teatro. Sobre lo que implica esta acción, Adhemar Bianchi comentó que: “Los lenguajes populares tienen tradiciones, que también hay que recuperarlas, y el humor es uno de ellos, lo que pasa es que una cosa es nostalgia, folclore de la nostalgia y otra cosa es memoria para ver el futuro, la conceptualización. Entonces lo que pasa en los grupos de teatro de comunitario es que uno ensaya y se recrea una fiesta y además, se puede pensar que hay nostalgia”<sup>143</sup>.



“Ratas” de Los Dardos de Rocha

La recuperación de la memoria, generalmente asociada con aspectos trágicos del pasado, no sólo debe restringirse a los hechos dolorosos sino también debe contemplar aquellos que recuerdan a las fiestas populares.

En ese sentido, García aseguró que: “Las escenas están trabajadas en contraste, para que se note bien el color de cada una. También se trabaja desde el lugar de la parodia, para no caer en contar una historia en un nivel trágico, triste, porque nosotros tenemos una mirada optimista también. No una mirada sino una práctica optimista. Estamos haciendo algo, estamos narrando una historia pero para que algo cambie”<sup>144</sup>.

### **Memoria: entre pasado, presente y futuro**

Tal como ha sido planteado, la memoria es una resignificación del pasado en el presente, que surge a través de las inquietudes y preguntas que desde este lugar se formulan. Así, se intenta responder a las demandas y conflictos no resueltos que tuvieron su origen tiempo atrás. El ejercicio que implica esta acción permite comenzar a imaginar escenarios posibles, sin los cuales resulta difícil construir un futuro más solidario. Este es

<sup>143</sup> Bianchi, Adhemar. Encuentro de teatro comunitario. La Plata, Diciembre de 2005.

<sup>144</sup> Entrevista a García, Guadalupe. Ver anexo pág. 46.

uno de los principales objetivos de la red, y por ende, el teatro comunitario se enmarca en esta línea.

Sin embargo, no solamente incluye a los vecinos-actores, quienes en este proceso comienzan a descubrir que ellos mismos tienen respuestas, ideas y posibles soluciones que ayudan a comprender y explicar muchos de sus actuales conflictos; sino que también se proyecta al público esa interpelación a través de la cual se busca salir de una actitud pasiva frente al rescate de la memoria colectiva.

Este contacto entre la idea que se pretende expresar y el público, tiene como una de sus vías principales las canciones en donde no sólo se representan esos conceptos de forma clara y directa, sino que también los ritmos populares facilitan su recepción ya que son conocidos por la mayoría y se repiten sus estribillos varias veces.

*“Y a cantar  
que estamos vivos y esto hay que celebrar  
somos la historia que el futuro va a contar  
y mal o bien nos recordarán.*

*Con la memoria  
la esperanza  
resistirá”<sup>145</sup>.*

Fragmento de la canción de Catalinas “Canción final” en “El fulgor Argentino”.

*“Somos platenses (bis)  
tilos y diagonales y la memoria que crece (bis)*

*Y aquí estamos,  
con nuestros sueños y vidas  
quitando el manto de olvido  
que nos echaron encima*

---

<sup>145</sup> *Canción final*. Catalinas Sur. Ver anexo págs. 63-64.

*Porque creemos  
que andar juntos aún se puede  
hablando de lo que nos duele  
y de esta ciudad tan querida*

*Somos Los Dardos de Rocha,  
ni soledad ni derrota  
rescatando nuestra historia  
el olvido será olvido  
y la esperanza memoria”<sup>146</sup>.*

“Canción final” en De diagonales, tilos y memoria, ahí va nuestra historia.

*“El pueblo de patricios es así  
Es muy grandioso!  
Marchemos juntos con paso glorioso  
Labremos todos un buen porvenir  
  
Amaneciendo vemos siempre el sol  
Salir adelante!  
Recuperemos la historia y el corazón  
Con valor, con vida y con amor  
  
El alma de Patricios está aquí,  
Siempre viviente  
Por todos lados hay que transmitir  
Que la esperanza debe resistir*

---

<sup>146</sup> *Canción final*. Los Dardos de Rocha. Ver anexo pág. 76.

Recitado

*Los de Patricios*

*Tenemos todo*

*El alma alerta*

*Y el cuerpo pronto*

*Entre los surcos*

*Y los andenes*

*Resistiremos*

*Resistiremos*

*Que la esperanza,*

*Eterna fuerza*

*Dirija el tren de*

*La resistencia”<sup>147</sup>.*

Canción final de Patricios Unido de Pie, en “Nuestros Recuerdos”.

*“En Meridiano V armamos la estación  
con este acto solemne largamos la función.*

*Tenemos un milico un cura y la mosca  
con esto a los ingleses le armamos bien la rosca*

*De paso ayudamos al barrio y a la gente  
y juntamos unos votos para el año siguiente.*

*Ahora ya tenemo, tenemo el provincial  
y espéramos que el Presi....*

---

<sup>147</sup> *Canción final.* Patricios Unido de Pie. Ver anexo pág. 68-69.

(DIÁLOGO: Gobernador: -No sé, digo yo  
Esposa: -O los inglese' a lo mejor...)  
....¡lo deje funcionar!"<sup>148</sup>.

Canción de los gobernantes, en “historias anchas en trocha angosta” (con ritmo de “El elefante trompita”)

### **Distintas generaciones y memoria, la mirada de Talento y Bianchi.**

Para el abordaje sobre las generaciones y la memoria en el teatro comunitario es necesario considerar que: “Las interpretaciones y explicaciones del pasado, como manifestaciones de posturas y luchas políticas por la memoria no pueden ser transmitidas automáticamente de una generación a otra, de un período a otro. Para hacerlo hay al menos dos requisitos: el primero, crear las bases para un proceso de identificación, para una ampliación intergeneracional del ‘nosotros’. El segundo, dejar abierto la posibilidad de que quienes ‘reciben’ le den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen.”<sup>149</sup>

En ese marco es posible afirmar que, una de las características del teatro comunitario son las distintas generaciones que interactúan, sin distinción, en este tipo de arte. Sin embargo, tal como lo afirma Bianchi, “lo que me parece más importante, pero que también me preocupa, es que en el teatro comunitario los referentes principales sean los más viejos, porque hay una generación entremedio que falló, que no está, porque después empiezan los que tienen de treinta para abajo”<sup>150</sup>.



Talento y Bianchi

Una de las razones a partir de las cuales puede entenderse esta ausencia, es que la generación que “falta” –de entre 30 y 45 años, aproximadamente- fue la que sufrió más duramente la represión durante la última dictadura. Esta característica se observa en todos los grupos, donde predominan los integrantes de mayor edad –entre 45 y 80 años-, y los jóvenes estudiantes, adolescentes y niños.

<sup>148</sup> *Canción de los gobernantes*. Los Okupas del Andén. Ver anexo págs. 77-78.

<sup>149</sup> Jelin, Elizabeth, “Memorias en conflicto” en: Revista Puentes, agosto 2000. Pág. 12.

<sup>150</sup> Entrevista a Bianchi, Adhemar. Ver anexo pág 6.

A pesar de esta situación, el intercambio entre las distintas generaciones existe y se da fluidamente en todos los casos, no sólo en lo referido a los ensayos y las obras, sino que también se da en cuanto a lo cotidiano, a las vivencias y al intercambio de distintas experiencias en un ambiente casi familiar. Esos espacios favorecen la narración de relatos que en algunos casos terminan formando parte de las obras, y en otros pueden despertar el interés de los más jóvenes en cuanto a las historias del lugar.

Sobre este último punto, Bianchi aclara que “la memoria es un elemento fundamental para los jóvenes, para los viejos también porque es la vivencia que tienen, pero para los jóvenes es la única posibilidad de entender el futuro. En este país la memoria es fundamental, y no surge sólo de un Museo de la Memoria. Nosotros hicimos obras sobre los años del horror, pero lo que hay recordar es lo que los militares, los legados autoritarios y los criminales han hecho; han roto la red social, y para la recuperación de la red social hay que recordar sus momentos de alegría. También en ese plano la memoria cumple un rol de resistencia. Y ahí está todo, porque la historia tiene sus momentos buenos y malos”<sup>151</sup>.

Ricardo Talento, además, marca como uno de los mecanismos posibles para la relación entre generaciones y para la investigación de la memoria de un lugar, el que grandes y chicos trabajen en conjunto. Así la construcción de la obra surge “de las memorias de la gente del barrio, más los libros, más todo lo que se pueda encontrar. Y ahí aparece un tema que es trabajar con las distintas generaciones, porque si a un chico que acaba de llegar se le pide que ayude a contar la historia de esa cuadra, inevitablemente se va a tener que dirigir a su abuelo, a preguntarle, qué había antes en esa casa, quién era fulano, quién era mengano, y empieza toda una cosa de entretener relatos que generalmente no se hace, porque un abuelo no cuenta porque nadie le pregunta, ahora, una vez que se forma parte de un grupo de teatro comunitario, no queda otra que agarrar el grabador y preguntar, y comienza otro tipo de relación y se empiezan a desarrollar otras formas de vivir los vínculos, a partir de un interés, de un interés que está empezando”<sup>152</sup>.

Además, las relaciones entre distintas franjas etáreas, evidencian un grado de solidaridad que no se da en otros ámbitos debido a que no es fácil encontrar un grupo de personas de edades tan disímiles que trabajen en conjunto. Talento ejemplifica esta

---

<sup>151</sup> Idem. Págs. 3-4.

<sup>152</sup> Talento, Ricardo. Ver anexo pág 11.

situación a partir de un caso concreto: “El otro día un compañero contaba que estaba conmovido por decía que esto era ‘un milagro’, y le pregunté por qué y me dijo que hacía poco tiempo lo habían echado del trabajo y que tenía 57 años, y que dos compañeras de 22 y de 27 años le preguntaron cómo estaba, qué le había pasado; y dice que es un milagro porque jamás una persona de 20 años le hubiera venido a preguntar qué le había pasado a él que lo habían echado del trabajo, y dijo que ‘jamás me hubiera cruzado generacionalmente si no era en este espacio, sí con mis hijas, pero eso ya es diferente. Acá somos compañeros y de otra manera jamás me lo hubiesen preguntado”<sup>153</sup>.

Esta preocupación por los problemas de otros vecinos-actores lejos de ser algo innato o natural forma parte del aprendizaje que se genera a partir de la interacción en comunidad. Así el aspecto educativo es indisoluble de la esencia de la práctica teatral, tal como lo afirma el grupo de Patricios: “El teatro, entendido como un espacio de congregación de convergencia intergeneracional, recuerda la finalidad profundamente pedagógica del teatro griego. La puesta en escena de las grandes tragedias tenía una finalidad catártica, era reaprovisionar al público de energía creadora, y lo que uno advierte es que la gente que representa en la obra -las actrices y actores- forman parte de un mismo patrimonio de energía espiritual, quienes ven actuar se ven representados por quienes actúan y quienes actúan se ven convalidados por los que asisten a ver la obra”<sup>154</sup>.

### **La memoria y su relación con lo hegemónico**

La memoria que recrea el teatro comunitario es una de las memorias posibles, porque, como afirma Luciana Aon, “siempre cabe la posibilidad de que haya otras historias, memorias e interpretaciones alternativas. Así, lo que hay es una lucha activa acerca del sentido de lo sucedido: la memoria se constituye como espacio de la disputa política (...) Porque no hay memoria que no implique olvido; porque los pueblos seleccionan qué memoria recordar y esa elección y recorte de una memoria en constante tensión, es olvido de unas y hegemonía de otra”<sup>155</sup>.

De este modo, queda evidenciado que rescatar la memoria colectiva significa una “construcción” comunitaria, que no puede ser pensada en forma separada del proceso de

<sup>153</sup> Entrevista a Talento, Ricardo. Ver anexo pág 14.

<sup>154</sup> Patricios Unido de Pie, *Retransmisión de experiencias*, en [www.patriciosunidodepie.com.ar](http://www.patriciosunidodepie.com.ar)

<sup>155</sup> Aon, Luciana, *Memoria(s)*, en Revista Question N° 10, mayo 2006. [www.perio.unlp.edu.ar](http://www.perio.unlp.edu.ar)

identificación, ya que en última instancia, recuperar la memoria implica una búsqueda de identidad. “Para nosotros la recuperación de la memoria, de la identidad, es la recuperación del ‘nosotros’, y de otras cosas. Porque también esto del teatro, es estar juntos contra algo que los gobiernos autoritarios se han planteado: desarmar la red social. Solamente pelear contra eso, porque no se pueden juntar más de tres o de ocho, estar en una plaza o en una fiesta, con los vecinos, no por una cuestión de consumo que venga un artista a entretenernos, es un acto de transformación”<sup>156</sup>, afirma Bianchi.

El proceso de transformación social sobre el que los grupos trabajan es prolongado en el tiempo, es decir que se concibe al cambio como un arduo camino a recorrer y que a su vez tiene avances, estancamientos y retrocesos, que forman parte no sólo de la compleja relación que se establece dentro de los grupos, sino también del –por momentos- inestable entorno social.



Canción final de Patricios

La memoria colectiva en definitiva es, para el teatro comunitario, un complejo entramado de historias individuales que se unen para conformar “la” historia a contar, siempre teniendo en cuenta que se intenta decir lo que no se dice, narrar lo que no se recuerda o no se quiere recordar. Y esta es su característica transformadora en cuanto a que genera en la gente –tanto los que participan de él, como los espectadores- otra visión de los hechos, un planteo que queda en el interior de cada uno, que puede despertar la inquietud de conocer más sobre el pasado, y así producir nuevos recuerdos.

<sup>156</sup> Bianchi, Adhemar. Ver anexo pág 8.

## **Conclusión**

A partir del análisis del concepto de memoria colectiva se pudo establecer que el teatro comunitario es un vehículo de memoria, que, al tiempo que facilita la circulación de nuevos relatos en la sociedad, constituye una forma simple -pero al mismo tiempo contundente- de aprendizaje crítico.

Por este motivo, todos los grupos de teatro comunitario consideran que el rescate de la memoria colectiva es el elemento fundamental para el armado de las historias a contar. Si bien los grupos emplean distintas estrategias, todos comparten el mismo fin.

Teniendo en cuenta que los espacios comunitarios son educativos en sí mismos, el trabajo con la memoria colectiva implica una organización más compleja en donde la identificación juega un rol fundamental; esta no puede ser construida sin una referencia sobre el pasado, y es al mismo tiempo ese pasado el que proporciona los elementos para que sea posible la conformación de dicha identidad.

En ese sentido, la resignificación que se les da a las historias contadas por los vecinos cobra una gran importancia, y es de este modo que se pasa de la memoria individual a la colectiva, o sea del aporte de cada uno para la creación de todos. Y en la selección de temas a contar, tarea que siempre requiere tiempo, este tipo de arte prefiere narrar no sólo los aspectos negativos del pasado sino también los hechos positivos.

Teniendo en cuenta el objetivo del teatro comunitario de lograr la transformación social, se observó que este conjunto de sentidos producidos colectivamente, están orientados a la práctica y a la elaboración de discursos contrahegemónicos, tanto por el tipo de representaciones sociales que contiene, como en las formas de socialización que se producen en los grupos.

El rescate de la memoria colectiva en este amplio proceso educativo, es considerado una herramienta fundamental para lograr la transformación. El aprendizaje que significa su recuperación posibilita además la reflexión sobre los hechos del pasado para repensar el presente y reconstruir la red social, condición indispensable para proyectar el futuro.

## CONSIDERACIONES FINALES

Durante el proceso de producción de la tesis, fuimos descubriendo distintas aristas de este fenómeno que no habíamos tenido en cuenta. Parecía suficiente contar la historia de un solo grupo: Catalinas Sur, ya que para nosotras era el “ejemplo” que había alcanzado el mayor grado de desarrollo.

Sin embargo, al conocer el caso particular de Patricios, comenzamos a reconocer la potencialidad de este tipo de arte como transformador social. Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén fueron elegidos en un primer momento por una cuestión práctica: la cercanía, pero luego se tornaron elementos de gran importancia cuando decidimos trabajar con el método comparativo constante.

A lo largo del proceso, cada ensayo y observación aportaba nuevos conceptos, ideas, miradas, que hicieron que el trabajo de campo sea extenso pero fructífero. Así, muchas veces recolectábamos información que no era valorada en ese momento y que tiempo después se tornaba crucial para el desarrollo de los capítulos. Esto nos obligó a revisar una y otra vez entrevistas, documentos, canciones, obras, de las que continuaban surgiendo nuevas ideas. Luego, a la hora de redactar la presente tesis, una de las cuestiones que nos facilitó y enriqueció el trabajo, fue la decisión de escribir en conjunto, debatiendo permanentemente la relevancia y el orden de los temas y las palabras apropiadas para cada momento.

El hecho de que las dos tengamos un conocimiento total de cada una de las ideas abordadas, nos permitió darle continuidad al desarrollo de cada capítulo y fluidez a la hora de escribir. Esto también se dio gracias a que durante dos o tres meses no perdimos el hilo de la redacción y trabajamos constantemente para ello.

Para delimitar la investigación y darle un marco teórico apropiado también fue imprescindible el aporte de nuestro director de tesis, el profesor Jorge Huergo, quien nos ayudó a ordenar la información que habíamos recolectado hasta el momento de redactar el plan de tesis; y las posteriores charlas y correcciones parciales que realizó evitaron muchos contratiempos que podrían haber surgido.

En cuanto a las consideraciones finales que se sumarían a las conclusiones ya mencionadas en cada uno de los capítulos de análisis, cabe agregar que gracias a la metodología elegida, pudimos formular nuevos ejes de estudio que en el futuro contribuirán

a la elaboración de una teoría del teatro comunitario. En este sentido, se puso de manifiesto un rasgo que se deja de lado al momento de debatir sobre los distintos aspectos que hacen al teatro comunitario en general: que cada grupo es distinto a otro, que poseen particularidades que los diferencian del resto, a pesar de formar todos parte de lo mismo. Esto no solo se da en cuanto a las distintas convicciones e ideas, sino también en cuestiones operativas y artísticas que atañen a cada obra; por ejemplo, cada grupo decide si incorpora equipos de sonido a sus presentaciones o no.

Por otra parte, consideramos que hoy la situación del país es distinta a la de 1983 y también a la del 2001. Sin embargo, no dejan de nacer nuevos grupos, y creemos que esto se debe a que la necesidad de la gente no pasa hoy exclusivamente por una crisis económica, sino por las ganas de juntarse, de reunirse con sus vecinos y poder ser “actores de su propia historia”. El teatro comunitario convoca hoy a más de mil personas en todo el país, algo que sus mentores tal vez no imaginaban en sus comienzos.

Considerando el trabajo realizado, pensamos que si enseñar es crear las condiciones para que el otro juegue<sup>157</sup>, el teatro comunitario es un juego permanente, y según las palabras de sus integrantes, “es fiesta y resistencia”<sup>158</sup>.

### **Aportes para nuevas miradas**

Durante el proceso de elaboración de la tesis, fueron surgiendo nuevas líneas de investigación que pueden ser mencionadas como propuestas para nuevas investigaciones. Desde lo comunicacional, el estudio de la recepción en el teatro comunitario, merece un análisis en profundidad que de cuenta de los sentidos que se generan en el público.

También los numerosos grupos de teatro comunitario que existen hoy en el país, permiten continuar con el análisis bajo las categorías planteadas o nuevos recortes, teniendo en cuenta, además, que solo se han publicado al respecto esporádicos artículos descriptivos en diarios y revistas. Por otra parte, es posible la comparación con otras experiencias teatrales focalizando las características épicas que posee el teatro comunitario.

---

<sup>157</sup>Entrevista a Bianchi, Adhemar. Ver anexo pág. 5

<sup>158</sup>Canción *La feria de todos los tiempos*. Ver anexo pág. 102

Además, es posible realizar un análisis desde otras ciencias sociales, para que aporte por ejemplo, una mirada sociológica. Un posible objeto de estudio podría vincular la crisis sufrida en el país en el año 2001 con expansión del teatro comunitario, siendo que antes de esa fecha sólo existían dos grupos.

En este mismo sentido, se puede considerar un estudio desde la antropología haciendo hincapié en el proceso de extrañamiento hacia lo cotidiano como práctica reflexiva del teatro comunitario. Y, se podría estudiar qué lugar ocupa el sentido común en el armado de las obras.

Teniendo en cuenta que el teatro comunitario forma parte de un proyecto más amplio que se enmarca en el *arte como transformador social*, resulta interesante abordar otras experiencias artísticas que tengan el mismo objetivo. Una vez estudiadas, también podrían ser pensadas, desde la comunicación, nuevas estrategias de políticas culturales adecuadas para desarrollar en este campo.

Por último, como se pudo ver a lo largo del trabajo, el teatro comunitario es una expresión viva, en constante cambio, replanteo, en definitiva: es transformación. Catalinas Sur, Patricios Unido de Pie, Los dardos de Rocha y Los Okupas del andén, fueron los ejemplos que lo demostraron. Lo que todos ellos afirman es muy bien sintetizado por una de las integrantes de Patricios: “Pensamos en crecer. Los más grandes por ahí pensamos en retirarnos, pero van a seguir apareciendo nuevos. Nosotros somos las raíces, que sigan las ramas y que echen nuevas raíces ellos”<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> Entrevista a Guiotto, Clyde. Ver anexo pág. 36.

## **Agradecimientos**

Agradecemos todo el apoyo, la información y colaboración que nos brindaron los cuatro grupos de teatro comunitario con los que trabajamos, la predisposición para realizar las entrevistas, su tiempo y paciencia. En especial, queremos destacar el aporte realizado por: Adhemar Bianchi, Ricardo Talento, Mabel Hayes y Nora Mouriño, integrante de Catalinas Sur.

Además fue muy importante la ayuda de Marcela Bidegain, investigadora teatral del Centro de la Cultura y Cooperación de Capital Federal; de Luciana Aon, miembro de la Comisión Provincial por la Memoria; y de Flavio Marianetti, que estuvo a cargo del diseño y presentación del trabajo. Por último, al profesor Jorge Huergo, que sin su ayuda y paciencia no hubiésemos podido realizar este trabajo al igual que nuestras familias.

**ANEXO**

Índice:

Entrevista a Bianchi, Adhemar	1
Presentación en Encuentro de Teatro Comunitario: Bianchi, Talento	8
Entrevista a Talento, Ricardo	13
Entrevista a Yapur, Griselda	19
Entrevista a Iriarte, Alfredo	22
Entrevista a Hayes, Mabel	27
Entrevista a integrantes de Patricios Unido de Pie	35
Entrevista a Andrade, Ana Pilar	37
Entrevista a Negri, Manuel	38
Entrevista a Negri, Pablo	39
Entrevista a directores de Los Okupas del Andén: Trionfetti y García	42
Entrevista a Yamul, Miguel	47
Canciones de Catalinas Sur	51
Canciones de Patricios Unido de Pie	66
Canciones de Los Dardos de Rocha	70
Canciones de Los Okupas del Andén	77
Documento sobre Arte y Transformación social	82
Debate en 3er. Encuentro de Teatro Comunitario (Desgrabación)	94
León Gioco “La Memoria”	99
“La feria de los tiempos” elaborada por los grupos de La Plata y alrededores	102
Lista y datos de grupos de teatro comunitario en el país	103

*Informante clave:*

**Adhemar Bianchi**

*¿Cuál es el origen del teatro comunitario –en términos generales- y cómo comenzó Catalinas Sur?*

Con respecto al teatro comunitario en general, tal como fue planteado en Argentina, no hay demasiados antecedentes. Esta terminal comenzó a partir de una cooperadora de escuela N°13 Catalinas Sur, de una asociación que era la mutual de Catalinas Sur. Este nombre es de un barrio hecho por la comisión de viviendas municipales que tiene como característica edilicia las puertas hacia adentro, es un barrio que recuerda a la vivienda comunitaria, el conventillo, entonces estos espacios, se vuelven espacios comunitarios donde la gente se encuentra. Eso siempre posibilitó que se armaran distintos tipos de asociaciones, y la asociación mutual. Pero durante la dictadura militar, lo que no quieren es que existan organizaciones que sean autogestivas y democráticas hacia el interior de las escuelas, entonces no podía funcionar la mutual dentro de ella y se retira la cooperadora, y se traslada al barrio donde hacía distintas cosas, bibliotecas para los pibes, compras comunitarias.

*¿Y en ese momento estaba participando?*

No, yo no estaba participando, pero mis hijas iban a ese colegio, entonces en ese contexto me piden que dé clase, y les respondo que los talleres de teatro, que era en los que ellos estaban pensando, lo podíamos convertir en una cosa mucho más participativa en la plaza con los vecinos y eso fue aceptado y comenzamos a trabajar en esa línea. Como antecedente yo había tenido una experiencia en Uruguay que, como forma de resistencia a la dictadura, había una asociación de bancarios en la que participé, y lo digo como forma de resistencia porque es una forma de resistir a la ruptura de la red social, mantener la gente junta. Funcionó bien, y el proyecto comenzó a crecer en la Plaza Malvinas en el año 1983.

*¿Qué es la carpa itinerante?*

Nosotros siempre tuvimos la idea de una carpa, en un momento el gobierno de la ciudad de Buenos Aires, nos pidió que presentemos un proyecto y así lo hicimos. Estoy hablando de hace unos tres años atrás. Después nos dimos cuenta que una carpa de la

Municipalidad no era lo mismo que una carpa hecha por nosotros, porque iba a ser mucho más ecuménica e iba a estar al servicio de todos y nosotros teníamos una idea mucho más concreta. Así, abandonamos el proyecto de la carpa y la Municipalidad lo sigue, pero si presentamos nuestras obras en ella. Y a partir de las presentaciones nosotros convocamos a la gente para que se conforme una junta de vecinos, es decir que de todas maneras lo aprovechamos.

*Entonces con el Estado mantienen una relación de independencia.*

No, somos independientes del Estado pero tenemos un convenio con el Municipio, por el que los sueldos de los profesores de los talleres que son gratuitos, son cubiertos en un 75% por el municipio. Los programas y lo que se va a dar en esas jornadas lo definimos nosotros.

*¿De qué forma se sostienen económicamente?*

Los profesores a partir de lo que mencioné y los empleados administrativos, boleteros, de lo que se recauda de la sala. Además, tenemos un sistema de asociación que alcanza unas mil personas que abonan cinco pesos. También tenemos las chorizeadas en la Plaza. Pero como tenemos un compromiso muy fuerte para pagar la sala entonces hacemos muchas funciones de acá a diciembre, ahora por ejemplo estamos en la Plaza Malvinas. Ahora tenemos Parque Avellaneda, Plaza España, Puerto Madero.

*¿Cuántas personas movilizan?*

En esta altura sumando, una doscientas cincuenta personas.

*¿Cómo puede explicar el auge del teatro comunitario?*

Yo diría que nace en la dictadura, para resistir la red social, después se van formando centros culturales y en muchos de ellos queda pura academia, después nacen los grupos que fuimos a saliendo a la calle. De a poco esos grupos dejaron de ser itinerantes y se fueron transformando y son los grupos de vecinos. Calandracas en Barracas que es un grupo que se formó porque ellos lo decidieron. El año 2001 fue una bisagra en el momento de participación, y cuando se paró ese furor de las asambleas, los vecinos empezaron a buscar actividades que los mantuvieran juntos. Creo que salió de la necesidad de participar, de la memoria, de la memoria de barrio. Los objetivos centrales serían recuperar los

espacios donde vive la gente y cómo vive la gente como comunidad, porque si vos pensás cada vez más se vive desde la especialización, por un lado el arte para los jóvenes y por otro, el arte revolucionario. Está atomizado y armado como un producto de consumo, entonces la idea es que los barrios dejen de ser eso y que en la vida comunitaria y que se pueda armar desde la memoria la identidad y rearmar a partir de la conciencia, necesidades y en ese sentido de cuidado o pueblo. En otras palabras, creemos que tiene auge porque es una necesidad de la gente.

*¿Vos decís barrio ciudad, pueblo, qué diferencias o problemas encontrás cuando querés desarrollar el mismo proyecto que hiciste en un pueblo chico, en una ciudad grande?*

Bueno, en las ciudades mucho más grandes lo que encontrás es un barrio. El proyecto de Berisso, por ejemplo es la historia del país, del frigorífico, es la historia de las colectividades, tenés 17 colectividades, hay una unidad de pueblo que no la tenés en otro lado. Entonces en las ciudades grandes también son los barrios y en los pueblos chicos, la totalidad de los mismos.

*¿Cuando hablamos del teatro comunitario y el callejero, ¿Estamos hablando de lo mismo?*

No, callejero implica un lugar físico, y puede ser comunitario o no, entonces hasta un elenco de televisión puede hacer teatro callejero si así quiere. Pero el comunitario es necesariamente compuesto por los vecinos y, si hay un actor profesional, como ha pasado, participa en su calidad de vecino. Eso pasa con tres de los que componen el grupo “Los Dardos de Rocha” y no hacen un personaje más importante por haber hecho más teatro que otro vecino, y económicamente no se plantean vivir de eso. Por esos motivos, al teatro callejero lo define solamente el lugar, obviamente el teatro comunitario tiende a actuar en el espacio público. Teatro callejero concretamente, en Argentina prácticamente no hay, eso es más característico de los brasileros, que trabajan con un teatro de suceso, en la calle en el momento de la vida diaria. Mientras que el teatro comunitario actúa donde la comunidad se reúne.

*En este conjunto de vecinos que se junta ¿Qué pasa cuando se juntan tres generaciones distintas?*

Es muy gracioso, primero que la memoria es un elemento fundamental para los jóvenes, para los viejos también porque es la vivencia que tienen, pero para los jóvenes es

la única posibilidad de entender el futuro. En este país la memoria es fundamental, y no surge sólo de un Museo de la Memoria. Nosotros hicimos obras sobre los años del horror, pero lo que hay que recordar es que los militares y los legados autoritarios y los criminales han hecho; han roto la red social, y para la recuperación de la red social hay que recordar sus momentos de alegría. También en ese plano la memoria cumple un rol de resistencia. Y ahí está todo porque la historia tiene sus momentos feos y malos.

*¿Cómo vivieron la experiencia de Patricios en la que lograron realizar una transformación desde la organización de un evento de teatro?*

Era un pueblo de unos siete mil habitantes pero que cuando el ferrocarril se fue, quedaron unos 500 viudos del ferrocarril, tenían los principales talleres, un almacén de carga muy importante, con mucha capacidad. Cuando se fue el ferrocarril todo eso murió, la estación la tenían los jubilados y por eso estaba cuidada. También hubo una doctora que nos vio en la Comisión por la Memoria, y dijo que era una idea interesante para llevar a ese lugar, porque ella estaba intentando un club del trueque. Nos invitó a una charla en la que nos encontramos con gente grande y les contamos lo que nosotros hacemos. Se entusiasmaron y acordaron hacer para el aniversario del pueblo una obra en la que se cuente una pequeña historia. Después, de ese punto salió algo más grande, porque se convirtió en un festival. En este pueblo de calles de tierra, se reunificaron organizaciones que ya existían pero que estaban un poco paralizadas. Comenzó a revivir el pueblo y a ser conocido por los de afuera. Esto no significa que pueda cambiar en términos económicos, pero sí cambia el espíritu del pueblo para pensar algunas cuestiones y se respira otro aire, están más orgullosos.

*¿Y a vos qué te pasa cuando ves eso?*

En lo personal llevo muchos años pensando que las utopías son posibles, no se olviden que mi generación, la que empezó con Catalinas es la generación que pensó que los cambios estaban al alcance de la mano, hijos de la Revolución cubana, el Che, un mundo en el que se pensaba que las cosas podían cambiar. En este tipo de cosas, en menor medida, da sus frutos trabajar desde la solidaridad, y se puede transformar a la comunidad, no que mañana llega la revolución social. Y ahí viene lo que mencionan del arte como herramienta de transformación social, después es importante también la gente que trabaja en educación y

con las minorías. Entonces el arte ahí no funciona sólo como herramienta de transformación, sino que el arte en sí es una herramienta de transformación, porque le permite al hombre un acto de dignificación.

*Eso responde en gran medida a la visión que tienen del sujeto como “sujeto creativo” pero que desde su niñez se le han ido recortando sus potencialidades.*

En ese sentido, si lo planteás con relación a las clases medias, te encontrás con los que no cantan porque la maestra le dijo que no podía cantar, y cuando te vas más a las clases empobrecidas, que vienen sufriendo hace años, mientras que el país de “mi hijo el Dotor” o sea el país de las esperanzas ya se terminó, y antes vos veías al barrio de La Boca donde el padre era obrero pero trabajaba por el futuro y la educación de sus hijos, hoy vas a una villa y ni lo piensan. Por eso cuando el arte aparece se rompe esa barrera, porque piensan que si pueden con eso, después pueden hacer cualquier otra cosa y esto está probado a partir de las experiencias de Freire en Brasil en educación en grados altísimos. Y nosotros trabajamos por una red con grupos de arte, también con la educación no formal que termina siendo formal; cuando ingresa a los colegios y se convierte en otra cosa. No me refiero al arte de elite, sino también podría ser el arte popular que está presentado desde el consumo, porque los festivales también están organizados así. La clase de plástica en los colegios, por ejemplo, no toma al arte como la verdadera dimensión que tiene, sino como un aditamento, un adorno. Las fiestas de las escuelas son un bodrio, y entonces hay que trabajar con los maestros, y por suerte muchos de ellos están comenzando a cambiar. Hasta llegué a escribir un texto que se titulaba “Las fiestas del colegio me tenían podrido”. A modo de ejemplo, en un colegio en el que trabajamos, nos planteamos que a fin de año, hagan una murga, pero una murga hablando de las cosas de la escuela. Lo que pasó con eso es que dijeron un montón de cosas y les hicieron cambiar actitudes a los maestros, porque los pibes no son tarados. Entonces el acto es una herramienta que existe y sirve siempre y cuando haya alguien que quiera luchar.

*¿Hay una forma “a enseñar” para que esto suceda?*

No, hay una forma a crear las condiciones para que la gente juegue. Uno juega hasta una edad, con un compromiso con ese juego hasta que llega el momento en el que alguien te dice “No, a ese juego vos no jugás más” y se empieza a marcar dentro la sociedad roles

muy específicos. Es volver a crear las condiciones y el espacio para que la gente vuelva a jugar.

*¿Vos en ese sentido te sentís acompañado por tu generación? ¿O te sentís parte de una minoría, de la vanguardia?*

Si vos hablás de mi generación militante; la gente se ha ido por diferentes caminos, yo en todo caso soy uruguayo, de todas formas he encontrado miles de padres de todas las edades. Lo que me parece más importante, pero que también me preocupa, es que en el teatro comunitario los referentes principales sean los más viejos, porque hay una generación entremedio que falló, que no está, porque después empiezan los que tienen de treinta para abajo. En este país, donde los actores se han podido formar y se la pasan quejándose de que no pueden hacer nada, y otros que piensan que pueden empezar a hacer cosas con sus vecinos. Un poco es sacar la idea de que el teatro es ese mundo pseudoprofesional. Hay toda una generación que ha seguido ese curso y es muy difícil reestructurar eso, porque viene de otra época.

*¿Le dan importancia a difusión de las actividades que realizan, tienen algún tipo de mecanismo en especial? ¿Cómo hace una persona para acercarse al grupo?*

El grupo Catalinas Sur es abierto para todo el mundo, por cuestiones organizativas los talleres comienzan en marzo, donde inician los talleres de integración. Ahora está pasando que nuestras experiencias se están extendiendo a otras nuevas, como pueden ser los Dardos de Rocha, pero sin colonizarla, porque después que se formó, pasan a ser solamente ellos, ya es un grupo armado. Como nos están conociendo más culturalmente estamos teniendo más prensa e invitaciones, pero el 85% viene por el boca a boca, que es lo más efectivo, siempre fue así.

*¿Cómo imaginan al teatro comunitario dentro de diez años?*

En realidad dentro de diez años habrá ocasos como en todo, algunos grupos caerán, otros nos volveremos más viejos o no, y se transformarán y surgirán nuevas cosas. Lo que creemos es que el arte y la transformación social están ganando lugares que no van a abandonar. Pensando en términos políticos, sin plantear teorías revolucionarias y sin esperar cambios repentinos, sí pensamos que ya no va a haber lugar para regímenes desastrosos como ya han sucedido. Lo que se vislumbra hace pensar que en América Latina

no se va a repetir, porque el sistema, que es mucho más perverso, ya encontró otras formas de dominio que no tienen que ver con la instauración de gobiernos autoritarios, sino que por medio de la globalización y los mercados financieros, pueden ejercer otros tipos de presiones. Además, creo en Latinoamérica como unidad, porque más allá del lenguaje, hay una unión desde lo cultural que se puede llegar a fortalecer.

*Informantes claves:*

**Presentación de Adhemar Bianchi y Ricardo Talento en el seminario de Teatro Comunitario realizado en diciembre de 2005.**

**Adhemar Bianchi**

Estábamos en un camino que creíamos necesario además de placentero, de lo que era la recuperación de la red social. La dictadura, cuando hablamos acá de la dictadura, si uno ve la historia que hicimos nosotros sobre la historia argentina, fue escuchar todos los discursos de los presidentes, entonces a cada rato se nos aparecía una musiquita y salía un comunicado que decía tal cosa, lo del presidente de turno. Cuando escuchamos eso, dijimos que había muchas interrupciones, y no es casualidad, esa historia interrumpida es la que vivimos los argentinos.

Entonces la recuperación para nosotros de la memoria, de la identidad, es la recuperación del “nosotros”, es la recuperación de otras cosas. Porque también esto del teatro, esto de estar juntos contra algo que en general los gobiernos autoritarios se han planteado que es desarmar la red social. Solamente pelear contra eso, porque no se pueden juntar más de tres o de ocho, estar en una plaza o en una fiesta, con los vecinos, no por una cuestión de consumo que venga un artista a entretenernos, ya eso es un acto de transformación. Entonces a partir de eso es que hoy estamos acá, en un encuentro de teatro comunitario, y cuando digo que no inventamos nada, o cuando uno descubre por otros planteos, que antes cada barrio tenía su propio circo, su club social y deportivo, cuando uno descubre que existían los cuadros de las iglesias que hacían los santos y otras actividades, cuando uno descubre que los anarquistas ateneos escribían obras sobre Argentina, que hay dieciocho mil obras guardadas de ellos, cuando uno ve que el arte para muchos hace tiempo era una cosa incorporada, que el radioteatro era una cosa cotidiana, que se iba haciendo barrio por barrio, uno dice “lo que estamos haciendo no es inventar nada, sino recuperar lo que perdimos” pero mirándolo desde otro lado que no es imitar a otros actores, nosotros decidimos otra cosa.

Esto que empezó en una plaza como una forma de estar juntos, en un momento muy duro, estamos hablando del comienzo de la dictadura, comienza a multiplicarse, se multiplica el grupo, no es que no existan porque algunos están acá, pero básicamente se fue

modificando. Los primeros que nos encontramos por el '83, cuando empezamos a poder salir a las plazas, de nuestro hogares, era con un movimiento que se llamaba MOTEPO, aunque mil veces se discutió cambiar el nombre (risas) y nos encontramos con los hermanos de Barracas, nosotros ya éramos un grupo de teatro comunitario, ellos eran un grupo de teatro que andaba en la comunidad. Nosotros en ese momento éramos un grupo de teatro de la comunidad y ellos de teatro para la comunidad. Y ese movimiento de teatro popular formado por cerca de 12 grupos, cuando después en la historia comienzan a desarrollarse muchos evolucionan, cambian, pero algunos veían que la experiencia nuestra era válida como el grupo de Barracas, entonces empezamos a crecer con el hermano, crecimos juntos. Después nos agarra la crisis del 2001 y las asambleas barriales tienen distintos caminos, algunos han sido exitosos, en otros las militancias partidarias provocaron rupturas, y muchos de esos vecinos que se conocieron en esos lugares, muchas organizaciones sociales, comienzan a darse cuenta que necesitan encontrar caminos alternativos, en alguna medida, que les permitan hacer cosas en conjunto. “Che mirá esa gente de Barracas que hacen esa obra y cuentan su historia, por qué no hacemos lo mismo nosotros, los vamos a llamar para dar charlas”, de esa forma es como nacen un montón de grupos más de algunas organizaciones.

Una organización que fue fundamental, también para la convocatoria de ustedes fue la Comisión por la Memoria. Esta comisión nos pide en un momento que traigamos “El fulgor argentino” entonces traemos al Pasaje Dardo Rocha y trajimos un seminario, y de ese seminario que participó un montón de gente, cuando terminamos nos empezaron a preguntar cómo podían hacer para organizarse

También en algún momento, como esto es una organización social, el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires se da cuenta del movimiento que hay y nos pide que demos funciones en una carpa, y nosotros dijimos que sí, pero cuando las funciones terminen invitamos a la gente a hacer unas charlas y así se crearon un montón de grupos más, y también podíamos ir a distintos lugares de la provincia de Buenos Aires, si nos dan la posibilidad de “ir a entusiasmar”, como decimos nosotros, vamos y lo hacemos. No es colonizar, ni es bajar receta, cada grupo después comienza a desarrollarse a partir de algunos conceptos ideológicos, cuando uno habla de ideología no habla de una cosa política partidaria, sino de una cosa más amplia.

Comienzan a desarrollarse, y este es el quinto encuentro, el tercero que se hace en esta zona, en la provincia de Buenos Aires, los otros dos son otra historia, fueron talleres, así nació un grupo en Oberá y otro muy cerquita de ahí, hoy los dos grupos están acá.

Distintas organizaciones se hacen presentes en las charlas y empiezan a ver que éramos como noventa a pesar de que arriba del escenario parecemos diez, y nosotros lo que planteamos es que si nosotros podemos, ¿por qué ustedes no? Siempre que se planteen que esto del “arte” es algo que todos podemos hacer, no es algo que sólo queda para los “profesionales”. Porque además de eso vive sólo el 10%, todos te dicen, yo soy actor pero vivo de otra cosa. Revivamos el sentido de que no somos elegidos, que actuar lo puede hacer todo el mundo, y en ese sentido, esto del teatro comunitario es una transformación, primero porque permite pensar que determinados sitios como el barrio no sean un dormitorio y no vayamos a divertirnos en un shopping o la calle Lavalle, sino que los barrios recuperen lo que tenían, recuperen la vida. Entonces el teatro comunitario realmente es un elemento transformador, entonces, si las organizaciones sociales empiezan a tomar conciencia de que el arte es una forma de comunicación y de transformación, realmente pensamos que es transformador porque demuestra que todo el mundo puede, ya está demostrado en educación que el arte es una forma de transformación.

Entonces esto de juntarnos con todos los grupos de teatro comunitario de todo el país, pensamos que va a ser un efecto multiplicador para que nuestros lugares no sean un dormitorio, y también que el arte y la acción comunitaria hacen que cuando vive de vuelta un pueblo, o vive de vuelta un barrio, también eso significa trabajo, entonces así se va cerrando la idea de qué se trata esto.

*¿Cuáles son los elementos necesarios para dar el primer paso para organizar algo como lo de Catalinas, porque se percibe cierto profesionalismo, en la forma de contar la historia del barrio.?*

### **Ricardo Talento**

En primer lugar, cuando se decide contar la historia y rescatar la identidad de un lugar, hay un elemento que cohesiona, esto no significa que la historia sea lo único que hay que hacer por la identidad de un barrio. Pero sí sirve para comenzar algo, los métodos son varios, por ejemplo, Misiones comenzó a reunirse y hacer convocatorias y la gente contaba

historias, después hay libros donde uno puede encontrar datos de la historia barrial, y el director o los compañeros pueden plantear empezar a trabajar con eso. Principalmente la historia, porque si hablamos de la historia que nos han contado, si uno agarra la historia que escribió Mitre, Sarmiento, todas las historias se va a volver loco, y en los barrios también, y entonces muchas veces es la confrontación de las memorias de la gente del barrio, más lo libros, más todo lo que se pueda encontrar.

Y ahí aparece un tema que es trabajar con las distintas generaciones, porque si a un chico que acaba de llegar se le pide que ayude a contar la historia de esa cuadra, inevitablemente se va a tener que dirigir a su abuelo, a preguntarle qué había antes en esa casa, quién era fulano, quién era mengano, y empieza toda una cosa de entretener relatos que generalmente no se hace, porque un abuelo generalmente no cuenta porque nadie le pregunta, ahora, una vez que se forma parte de un grupo de teatro comunitario, no queda otra que agarrar el grabador y preguntar, ‘abuelo contame todo lo que puedas contarme’, y empieza a funcionar otro tipo de relación y se empiezan a desarrollar otras formas de vivir los vínculos, a partir de un interés, de un interés que está empezando. Un espectáculo que estamos haciendo en Barracas sobre la historia del barrio, es que una de las cosas terribles que le pasaron, además de perder la industria, es que una autopista lo cortó a la mitad.

Este espectáculo nació a partir de que debajo de la autopista quedó un pedazo de patio de una casa, y a partir de esas baldosas que se ven cuando uno pasa por la autopista, empezamos a indagar para ver qué paso ahí, qué pasó con la gente que se tuvo que ir, empezamos a indagar sobre los patios que estaban abajo de la autopista, un poco de pasto, el patio de una escuela, el patio de otra escuela, entonces vos fijate cómo empezó a tomar forma todo esto, a partir de una imagen, de una imagen de un metro por un metro que quedó de baldosa. Hasta qué punto se puede empezar a rastrear para buscar información. Claro que cuando uno habla de “la historia” de repente es la historia de un lugar. Por ejemplo si alguien de este barrio del grupo de los Okupas mira la estación, y posiblemente hay generaciones que no llegaron a conocer la estación cuando estaba funcionando, de golpe, tienen que mirar una estación y pensar qué pasó con eso, y pensar la historia de un barrio, y además no es la historia de un barrio, es la historia del reflejo de un país.

Por eso sirve también mirar fotos, para empezar a preguntarse a partir de ahí qué estaba pasando acá, y qué pasaba si esta foto uno la pone en movimiento, y para hacer la obra empiezan a traer un farol, o una pala porque “mi abuelo era guardabarrera”, y capaz que ni sabía el nieto que el abuelo era guardabarrera. Por que en el espectáculo nuestro, hay una máquina Singer de coser y hay chicos chiquitos que ni siquiera la conocían, y hay toda una generación que no conocía la máquina Singer, y otra generación anterior que pasó su vida al lado de una máquina Singer, mi mamá cosía con la máquina Singer, y nosotros jugábamos con los carreteles de la máquina.

Entonces contar una historia puede ser la del '60, la del '70, o la de 1810, esta historia no siempre tiene que ser “la historia”.

*Informante clave*

**Entrevista a Ricardo Talento realizada en el encuentro anual de teatro comunitario. Diciembre de 2005**

Una mujer que estaba acá es de Ferrara, Italia, y dijo que estaba en la silla y se quedó sin poder moverse porque estaba asombrada con el marido porque no podía creer lo que estaba pasando acá. Este hecho humano que se junte tanta gente, y estaba asombrada de la solidaridad de los grupos entre sí. De cómo se ayudaban unos a otros hasta de cómo se aplaudían unos a otros, por eso digo que a veces uno pierde conciencia de las cosas que se logran o vive a nivel humano. Entonces desde ese lado este encuentro es muy positivo por el proceso que uno ve. Porque si uno analiza una obra desde un punto tradicional, puede decir esto está mejor o no, afinan, desafinan, pero lo que uno tiene que ver es el proceso, cómo llegó a eso, a lo que va a llegar. Entonces eso es lo valioso, acá no es una cuestión competitiva, se muestra todo el proceso. Unos hacen una obra de 15 minutos, otros de 20, otros de 1 hora y ya están por dejar porque ya la tienen muy hecha, pero lo interesante es tanta gente y lo que se produce.

*Hay temas que se repiten en las obras y eso no es casual. El trabajo como articulador social, las dictaduras. ¿A ustedes los sorprendió que se repitan en algún sentido o se lo esperaban?*

Uno se lo espera porque cuando empieza a ver lo que la gente quiere contar, vos empezás a ver por ejemplo cuántas veces aparecen temas sobre la inmigración y se puede ver qué vivo que está el tema en la gente de un barrio, sobre cómo fue que un pueblo se originó, sobre cómo fue la llegada, que todavía somos todos hijos, nietos y bisnietos de inmigrantes. Cuando uno empieza a contar la historia colectiva de un lugar casi terminás irremediablemente por los primeros que llegaron, por eso aparecen tantos los inmigrantes en estas obras, que quizás estos mismos grupos en un proceso de más años ya no van a tomar ese tema, por ahí ese mismo grupo ya vivió toda esa historia de los inmigrantes y ya está contando otra cosa. En el caso nuestro ahora estamos contando cómo es la situación en nuestro barrio, pero sí contamos que antes era distinto, entonces hablamos de la inmigración. Es porque está muy atravesado. Ya en otro momento no se sentirá la necesidad de contarlos porque se estará en otra etapa.

*Más temprano contabas cómo era una herramienta para empezar a contar una historia, sobre las charlas entre las generaciones, y que se tiene que formar un espacio de diálogo que no existe, o al menos si existen, no son comunes.*

Claro, esta cosa de empezar, porque vos viste que en estos grupos hay gente de todas las edades, entonces ya viendo que hay varias generaciones trabajando en un proceso común, ya eso es un hecho novedosísimo. El otro día un compañero contaba que estaba conmovido por decía que esto era “un milagro”, y le pregunté por qué y me dijo que hacía poco tiempo lo habían echado del trabajo, y que tenía 57 años. Estaba sorprendido porque dos compañeras de 22 y de 27 años le preguntaron cómo estaba, qué le había pasado y dice que es un milagro por que jamás una persona de 20 o 27 años le hubiera venido a preguntar qué le había pasado a él que con 57 lo habían echado del trabajo. El jamás se hubiera cruzado generacionalmente si no era en este espacio, sí con las hijas, pero eso ya es diferente. Acá somos compañeros y de otra manera jamás se lo hubiesen preguntado.

*El otro día le estaba haciendo una entrevista a un señor que tiene 60 años y que por la educación que él tenía no estaba acostumbrado a ser afectuoso o a saludar con abrazos. Y que lo vino a aprender a esta edad acá en el teatro comunitario.*

Y sí y se puede dar un abrazo con uno de treinta, con una chica de quince con otro de cuarenta...

*¿Y qué pasa con la gente que hace teatro comunitario y después sale recorrer sus lugares habituales como la escuela, el trabajo?*

Empieza a descubrir un mundo que no había registrado. Esta cosa de la que habíamos hablado de que nuestros barrios no sean lugres-dormitorios. Uno que tiene la casa en un lugar pero come, duerme, y al otro día se va a trabajar y no tiene registro de nada, de la calle de la vereda, del vecino ni de dónde está viviendo. Cuando empieza esta actividad empieza a tener registro y a verlo distinto al barrio. Y vos empezás a pensar en dónde vivís como es tu cuadra cómo era, no por una cuestión nostálgica, vos empezás a ver distinto y a querer de otra forma eso mismo, y empezás a tener una conciencia que acá no la tenemos porque tenemos eso de pueblo joven, de que el ladrillito que puse yo está por encima del ladrillito que puso otro, y que va a haber otro que lo va a seguir poniendo.

Yo tengo una anécdota, cuando fuimos a España, yo dirijo con Adhemar “El Fulgor Argentino”, y fuimos a tomar un café a la casa de una mujer en Barcelona y yo dije “che, qué linda que está la casa” y ella respondió “ pues sí, tiene 400 años de mantenimiento” claro, el concepto de acumulación con una naturalidad, y yo pensé: ella será responsable por los 80 años o los que le toque cuidarla, pero sabe que esa casa se la tiene que dejar otro, que ya hubo otros en 300 años que se la dejaron a ella. Si uno puede visualizar eso, todo es distinto.

*Es tan difícil salir de la cultura de lo efímero...*

Y ahí hay una cuestión importante, saber que los ladrillos se van sumando, y acá todavía tenemos eso de pensar, “no, ¿por qué voy a poner mi ladrillo?”, o si lo pongo lo pongo para mí. Que es distinto a tener un a casa y pensar que tiene que durar 400 años más. Si uno empieza a cuidar su casa, su cuadra, su barrio, su planta, y empieza a plantar un árbol aunque no lo vaya a ver crecido, pero alguien va a disfrutar de esa sombra...

*¿Cómo pensás que la gente que no tiene idea de qué es el teatro comunitario recibe por primera vez una función?*

Lo recibe muy bien, en especial por una cosa, que es lo que me decía la gente ayer, que esta es la esencia del teatro, porque lo que uno ve en el escenario es que la gente está jugando en serio, viviendo en serio, pero de la manera más inocente. Porque si uno pierde la inocencia, no puede jugar a esto, y muchas veces el profesional la perdió y hace tiempo. Recibe el guión, o la escuela de teatro porque te dan “la” técnica; entonces un vecino lo hace desde la inocencia de alguien que juega y eso conmueve, porque en el fondo en esta ceremonia inmensamente humana que es el teatro, necesitás como mínimo de dos seres humanos, uno que mire y el otro que haga algo, en esa ceremonia evidentemente el ser humano la necesita porque la viene recreando desde hace miles de años. Esto del teatro comunitario tiene eso de inocencia de cosa genuina, que la gente se asombra.

*¿Entonces es más fácil trabajar con un chico que con un adulto?*

No, porque el grande puede tener la misma inocencia que un chico, en el fondo uno ha dejado de jugar porque la sociedad ha dicho que no se puede jugar más. Uno tiene ganas de disfrazarse de jugar a tal cosa, de cantar. Ahora, la estructura social no te lo permite, tu

entorno, tu trabajo tu familia. Nosotros lo que hacemos, en definitiva, es poner el marco para que se lo vuelva a permitir. Te puedo decir, juguemos, tenemos este lugar.

*¿El teatro comunitario sería la punta para esta cuestión más de fondo de recuperación de la red social porque se crean lazos?*

Claro, porque uno trata de que esos lazos trasciendan la obra, porque si esto fuera hacer teatro nada más... el sentido último sería tener una mejor comunidad, una mejor calidad de vida, más solidaria, otra forma de relacionarnos entre todos porque estamos viviendo en un mundo muy feo, con depresiones, angustias, todo el mundo está quebrado, cerrado, por dinero, pijoterías. Estamos viviendo en un mundo así y lo aceptamos y vos ves que esa cosa de trabajo de solidaridad, como digo yo: “la solidaridad engorda” y realmente te engorda. Como decía Atahualpa Yupanqui: “El dinero del bolsillo tal vez se pueda guardar, pero el dinero del alma se gasta si no se da”. Y vos fijate que si uno es pijotero te gastás, que hay cosas que las tenés que dar. Volviendo a lo colectivo, y a esta cosa práctica, si alguien pierde la individualidad al maquillarse con 50 compañeros más, compartir, quitarse la pintura, un tiempo sin saber que uno no puede venir quince minutos antes porque si hay que maquillar a 60 se tardan dos horas, saber que si uno está viniendo a último momento está quebrando lo colectivo porque hay alguien que lo tiene que maquillar o no se ha podido maquillar en la casa.

Ya tener que compartir un espacio, un espejo, ya cuando sale eso a escena sale con una carga de lo colectivo, de la tolerancia que tiene lo colectivo, mi lugar, mi derecho, que eso es lo que está tan exacerbado en la sociedad a niveles patéticos de decir: “Este es mi derecho, quiero justicia, venganza, tengo que transitar libremente”, y es patético ver cómo hemos perdido el sentido de lo social, de lo colectivo. Entonces esto termina siendo un camino por lo solidario, por lo colectivo, aunque sea chiquito es una forma de relacionarnos, y es un laburo continuo porque yo te estoy contando esto pero nuestro proyecto está atravesado como toda la sociedad por todas la virtudes y todas las desgracias juntas, nada más que dentro de este marco uno empieza a pensar “bueno, che esto es así? Reflexionemos sobre esto” llegás tarde porque saliste del trabajo tarde o porque te importa un pito y te vas a tu casa porque después igual se maquilla solo... entonces te empezás a replantear y te empiezan a hacer ruido actitudes que son de merda, individualistas.

Entonces estos marcos también permiten que uno empiece a reflexionar cómo son los pensamientos de uno y también se empieza a ver que en lo colectivo uno piensa que se pierde la individualidad, cuando descubris que al contrario, crece y tu individualidad crece con el otro y el otro crece con la tuya, que no es que te masificás y perdés la identidad, todo lo contrario, tu identidad crece a niveles que ni tenías pensado.

*No es un atributo de esencia sino relacional.*

Relacional, claro. Son todos estos movimientos que se van produciendo, que va haciendo cada vecino. Porque entra así en la sociedad la clásica pregunta que hace un pariente, marido o esposa, “y ¿cuánto te pagan?”. Saber que no pasa por ahí la cosa, y saber que no pasa por dinero, pasa por otro lado lo que ganás.

*Del quiebre lógico que mencionaban más temprano del 2001, no pasó nada de tiempo, son nada más que cuatro años. Pero aún así, surgieron un montón de grupos. ¿Cómo ves hoy las relaciones de fuerza que exceden al teatro comunitario?, ¿es un momento propicio, es un poco más fácil, estamos en la misma?*

Hablando desde la sensación que me da, creo que el 2005 fue un año más difícil, porque creo que la gente se siente nuevamente mejor a nivel económico, más seguro en términos de estabilidad y empieza a olvidarse de lo colectivo nuevamente. Empieza olvidarse que es necesario juntarse con el otro para estar bien. En el fondo, en el 2001 estamos todos pensando “o nos sostenemos entre todos, o salgo a buscar de dónde me sostengo”. En el 2002 y 2003 estábamos todos en una balsa, ya sabíamos que flotábamos. Pero ojo porque yo creo que el menemismo fue una revolución cultural, entonces estamos atravesados por eso, así que apenas sintamos estabilidad de eso no nos salvamos, de la identidad a partir del consumo. A mí me llamó la atención este año que el ingreso de personas a los grupos fue menor. En el 2002 en nuestro grupo entraron cerca de 187 personas que vinieron a formar parte. Me acuerdo que pensamos ¿qué hacemos?. Vos fijate lo que pasó, la necesidad de participar, de la dimensión de la crisis. Aunque sea todavía tenemos la salud de que como sociedad todavía ante una crisis decidimos reunirnos y buscar por el lado del arte. En adelante, y cada vez más, la gente se acerca ya sabiendo más o menos qué busca, por ahí empieza a perderse la necesidad de estar con el otro. Entonces por eso te digo que es un momento para estar atentos en lo que se tiene que hacer.

*¿Y qué se haría?*

Y bueno desde este lado, uno puede decir ¡cuidado!, porque todavía no hemos soñado colectivamente lo que queremos ser, nos falta mucho. Todavía estamos tan fragmentados como sociedad, que no tenemos un sueño colectivo. Entonces ojo porque estamos con el tema de la estabilidad social pero la brecha que se ha producido es muy grande.

*¿Qué pasa cuando estás en un lugar donde no te conocen y no saben que hacés teatro comunitario y escuchás una frase de conformismo, de individualidad, te ponés a tratar de consensuar o ya lo das por sentado y te dedicás a trabajar desde tu ámbito?*

Yo siempre trabajo desde mi conciencia de la fragmentación, del estado calamitoso de lo individual y lo social, porque sino uno parece que tiene la verdad, y puede decir “bué, cómo este pelotudo no se da cuenta de por dónde pasa la cuestión”, y uno diría que estamos en un país en decadencia que quizás, tengo la esperanza, que dejemos de estar en decadencia y empecemos a estar en crisis, porque ni siquiera estamos en crisis. Y yo te digo que si viajo, no te digo a Europa, sino Perú y llegás a la ciudad de Buenos Aires con la basura, y ves la decadencia, es deplorable. Y bueno, Cromañón es un terrible ejemplo de cómo funcionamos como sociedad, es un monumento al no cuidado, y más metafóricamente, fue en un lugar que se llamaba República de Cromañón, un grupo que se llamaba Callejeros y presentaba un disco que se llamaba “Rock sin Destino”, juntás estas tres cosas y nuevamente los inmolados en esto fueron los jóvenes que representan el futuro y nuevamente como sociedad inmolamos a los jóvenes, porque tras generaciones los vamos inmolando de distintas maneras. Entonces vos fijate cómo reaccionó la sociedad, ante eso salió a buscar al culpable, a buscar chivos expiatorios, entonces nos quedamos tranquilos. Me parece bien que se busque al responsable desde el punto de vista jurídico, pero por qué tanta histeria y necesidad de buscar un culpable, no será que tenemos la necesidad de buscar el culpable para quedarnos tranquilos?.

**Entrevistas a integrantes del grupo Catalinas Sur, actores de “El Fulgor Argentino”.**

**Griselda Yapur** de 33 años, hace 9 años que está en el grupo.

*¿Cómo fue el proceso de creación de la obra?*

Yo llegué en la mitad del proceso y en realidad se sabía lo que queríamos contar, que era la historia de la Argentina desde 1930 hasta la actualidad o el futuro, pero no se sabía de qué manera. Y a partir de improvisaciones, de charlas con historiadores se fue gestando, se fueron haciendo diferentes pruebas y de ahí quedaban partes y bueno, después la dirección artística era la que evaluaba qué era lo que quedaba y qué lo que no.

*¿Era la misma gente del grupo la que aportaba las ideas?*

Si en general sí, pero, digamos lo global, encerrarlo, estaba a cargo de la dirección artística junto con el historiador.

*¿Y en ese momento cuántas personas eran?*

Alrededor de 80.

*¿En este momento, a 8 años del estreno, como se organizan para ensayar la obra?*

La obra sale con fritas, el tema es que como somos muchos y estamos en un montón de escenas, en realidad los ensayos están para suplantar el lugar de cada uno. No hay papeles estelares ni actuaciones estelares, y por eso nos podemos reemplazar entre todos. Solo hay dos chicos que son como los más protagonistas, hay dobles versiones y bueno nada, los ensayos son una vez por semana y a veces cada 15 días, siempre si antes de las funciones hacemos las partes donde falta alguien y hay que hacer algo, o llenar un hueco o algo.

*¿La gente se sigue incorporando todavía a esta obra?*

Este año no. Pero en años anteriores sí se hacía y ahí había arduas jornadas de ensayo, era medio un embole porque los que la veníamos haciendo hace 5 años, tener que hacer toda la obra escena por escena, miles de veces, se complicaba, pero bueno, era para el bien del espectáculo.

De todos modos es 100% productivo el ensayo y la obras salen mucho mejor cuando las ensayamos.

*¿En este momento, fluctúa el número de actores?*

Mirá eso sucede en todo momento, nosotros podemos tomarnos licencia o bueno, irte definitivamente ¿no?, pero eso sucede siempre, hay momentos en los que más, otros que no, en este momento está bastante estable.

*¿Cómo te tomás vos el tema de formar parte del grupo?*

No es un trabajo desde el momento en que no cobramos por hacerlo, y además porque venís de otra manera, no es como ir a laburar, es venir a divertirse dos horas, tres horas y por supuesto es el compromiso, esto es lo que a mi me pasa con el proyecto de Catalinas; con el proyecto de teatro comunitario, con la accesibilidad de la gente, de que cualquier tipo de gente que quiera venir puede hacerlo, el que puede pagar una entrada y el que no la puede pagar entra igual, y venir a ver una obra que me parece que es muy importante lo que se dice, me parece que es refrescar la memoria todo el tiempo.

*¿Qué te parece que le queda de la obra a la gente?*

No lo sé, es muy relativo pero a algunos les puede quedar que se matan de risa, yo creo que, a pesar de que tiene muchos pasajes divertidos y cómicos, en el fondo creo que todos se deben ir con algo como para reflexionar.

Particularmente cuando empecé a hacer la obra, quizás porque era otro momento del país, pensaba más como en el público, ahora pienso más en lo que me pasa a mí; digo, de repente es un lugar en donde puedo decir un montón de cosas que de otra manera es medio imposible.

*¿Se puede decir que en eso te transformó el TC?*

Sí.

*¿Qué otras cosas te da esta actividad que no te den otras?*

Bueno de repente tener vínculos con 100 personas también es raro. Digamos uno no tiene 100 amigos, y por supuesto que todos los que estamos acá no somos amigos, pero sí tengo respeto por todos, obvio que hay grupos ¿viste?...qué se yo puedes ser amigo de 2 o 3

personas pero bueno, es llamativo que no pase nada de lo que pasa afuera, ponele peleas. No existen. También tiene que ver con esto de que no sea un laburo y que sea un lugar de pertenencia que uno viene a sentirse bien y hacer lo que le gusta. No te estás peleando por nada, ni por un puesto....

*¿Qué fue lo primero que viste de Catalinas?*

Hace como 15 años que vi una obra en la plaza Malvinas que se llamaba “Venimos de muy lejos”, que ahora la estamos haciendo, y como siempre al principio Adhemar recalca esto de que si bien hay gente que es actor, acá somos todos vecinos. Ese día en la plaza lo dijo.

Entonces cuando terminó la función, no se si me gustó tanto la obra, pero sí me había gustado la garra y la fuerza que habían usado para contarla, ahí fui a hablar con Adhemar y me contó que se reunían en la plaza los sábados a la tarde, y si llovía en una escuela, y empecé a ir e inmediatamente alquilamos el galpón que fuimos armando y me enganché en eso, en el armado de una sala...aunque todo eso es medio inconsciente también ¿viste? Nunca sabés como es el fin de esto. En ese momento éramos muchos menos y además eran muchos más grandes.

La verdad es que ahora hay mucho pendejo, y eso (risas) de verdad, en algunas partes de la obra, para mí se nota y para mal. Es como la crítica que haría de cierto descuido, porque son divinos, y los adoro a los chicos y todo, pero se nota un poquito, hay escenas como la olla popular y bueno, para mi se escucha como un coro de voces de chicos cuando en realidad es mucho más fuerte, y además tiene que ver con que la ví hace 8 años cuando yo era mas pendeja y la mayoría eran mas grandes. Me pasa en eso, en la murga del final....

*¿Rotan con los personajes?*

No vas rotando. O sea, los personajes centrales, son los que son y no pueden hacerlos cualquiera. Yo por ejemplo en el mío que hoy lo va a hacer una compañera somos dos o sea, lo hacemos un sábado cada una o vamos viendo.

*El hecho de que sean todos vecinos, de aprender a actuar ¿cómo se da?*

Desde hace años quien quiere hace los talleres que se dictan que son de actuación, de improvisación, de circo, de títeres, no hay una exigencia en el punto de que tenés que hacer esto o no. No hay que hacer 3 años del seminario de Agustín Alesio y venir a Catalinas a actuar. En eso hay un ojo muy específico del director que más o menos va viendo, y además el interés de cada uno, si hay alguien que sólo le interesa hacer siempre su parte y venir, que es válido ¿no?, y no le interesa ni formarse ni nada porque sí es un hobby, la mayoría de mis compañeros son psicólogos, médicos, no actores profesionales.

*¿Cómo se ubica el teatro comunitario en tu vida, en tu ámbito familiar?*

No tiene nada que ver con mi laburo, pero no se si diría que es un cable a tierra, es esto de decir cosas que no vas diciendo por la vida.

*¿Qué significa decir cosas?*

Primero para mí lo más importante es que el arte es una herramienta de transformación, que es muy simple y que cualquiera de la gente que viene a verlo puede estar ahí. No es que vas a ver a Norma Aleandro y listo. Eso me parece fundamental, que todos sientan que pueden estar ahí como vos. Y eso es lo que me pasa a mi cuando hago la obra, además de que con los años, que sé yo, yo disfruto un montón. Para mí todas las funciones son distintas, me cago de risa de cosas diferentes, internas, y me divierte, y bueno, es un lugar de pertenencia para mi, es muy importante.

*¿Al tener tantos años haciendo la obra, no se torna aburrido y rutinario?*

No. También tengo la libertad de que cuando no quiero venir o no puedo avisando previamente puedo faltar, así que no es como el laburo que te echan. Ojo, hay un compromiso y una responsabilidad, digamos yo no llamo cada dos días diciendo “no voy”, porque sé que cuentan conmigo. Está bueno también sentir responsabilidad en algo que no es tu laburo.

**Alfredo Iriarte**, 41 años, integra Catalinas desde 1986, es escultor y hace los títeres.

*¿Cómo fue el proceso de armado de la obra?*

Como es una creación colectiva empezó como una idea de improvisación y a partir de ahí se empezó a contar la historia, al principio el espectáculo iba a durar 3 días, pero como era imposible que se viera por décadas, se fue ajustando y de ahí viene el poder de síntesis que tiene, porque todo eso entró en 2 horas de espectáculo. Y hay una organización artística del director que es quien tiene la última palabra, y luego hay gente encargada de los músicos, de la escenografía, del canto y diseño de vestuario. Esos son los encargados por área artística.

*¿Y en el proceso de armado de la historia, qué fue lo que se tuvo en cuenta?*

Lo que recordaba cada uno, en lo que más está basado es sobre la memoria de la gente que es lo histórico académico. Porque hay cosas que no aparecen y que son muy importantes y que por ahí la gente no las recuerda entonces esas cosas no están.

*¿Cómo se manejan con los que se van y los que entran?*

Al ser tantos es más fácil, lo que parece más difícil es más fácil, si vos tenés un grupo de 10 o 15 y se te van 3 te quedaste sin espectáculo. Acá se pueden ir 20 que nos arreglamos. Nunca pasa así de golpe, todos los grupos tienen recambios porque lo hacen en su tiempo libre, somos pocos los que nos dedicamos exclusivamente al teatro, no es que vivamos solo de esto pero (no creo que a nadie le alcance jejej), pero sí nos dedicamos por una cuestión ideológica, más que nada a sostener el grupo y respetarlo.

*¿Cuál es esa idea que defienden?*

La idea es la idea del teatro comunitario, por la que se han formado tantos otros grupos, que la gente se junte y ejerza sus derechos, que no son solamente los básicos, los que se tienen en cuenta porque estamos en una situación de emergencia. Yo creo que las personas se realizan creativamente y ése es un derecho también, y acá el que entra aprende a cantar a hacer música, esculturas, todo aplicado al teatro.

*¿En tu caso particular, en que te transformó el teatro?*

En mejor persona, porque no en todo el teatro se tiene que compartir tanto, acá si se tiene que compartir muchísimo más allá del trabajo de la actuación. Catalinas, digamos el teatro comunitario, implica mucho más que sólo la parte artística que es todo lo que lo

sostiene. Y eso te hace más solidario y te obliga a compartir todo ¿no?. Los aciertos, los errores y así vas aprendiendo, y lo bueno es que lo podés hacer entre amigos.

Además aprendés a convivir con gente muy distinta, de distintas edades que piensan distinto, que tienen otros criterios, como somos todos muy apasionados discutimos, es como una gran familia, no es que todo es color de rosa, siempre tenemos discusiones, vamos y venimos pero siempre con buena intención, nos decimos lo que pensamos que eso es difícil de encontrar en otros lugares.

*¿El barrio se transformó?*

Y sí, esta esquina por ejemplo. Aquí nadie venía, nadie pasaba porque la gente tenía miedo y ahora no, mirá la cantidad de gente que hay, esta todo iluminado, hicimos un lindo mural afuera, es un lugar atractivo que la gente que pasa le llama la atención, ahora el mural que hicimos al comienzo en el 2000 está en restauración, y así estamos todo el tiempo, haciendo, manteniendo, inventando cosas nuevas.

*¿Sentís que la gente que trabaja en la obra, se identifica con lo que está haciendo o lo considera ya un trabajo o rutina?*

Si es como una rutina, es como un trabajo, pero eso es lo que tiene toda parte ideológica. Sin eso no existe lo otro porque la gente lo hace en su tiempo libre y esa es la diferencia de otros teatros, y por que puede existir un espectáculo tan grande que no podría hacerse de otra manera con este tipo de producción.

*¿Qué pasa cuando lo hacen fuera de La Boca?*

Es un quilombo. Porque los espectáculos nuestros son de plaza y están hechos como si se hicieran allí y es donde funcionan mejor, y a veces funciona mejor con el público que no paga la entrada o que no puede pagar la entrada. La realidad es que no viene mucha gente acá. Entonces cuando salimos es la oportunidad de que nos vea mucha gente que no puede venir al teatro por distintas cosas, porque no tiene costumbre, porque no tiene plata para el colectivo. A veces vienen grupos que nosotros invitamos constantemente que no tienen guita, como una manera de que nos puedan ver, pero el salir es una oportunidad de que nos vea mucha gente. Cuando fuimos a La Plata en el Pasaje Dardo Rocha, hicimos una función que se desbordó de gente y la entrada era libre pero no habían dado tickets ni nada,

y afuera hubo tanta gente como adentro, y hubo que cerrar la puerta y decir que hacíamos otra. Y cuando terminamos volvimos a empezar. El público ahí es distinto, estalla de otra manera, que cuando viene un público que garpó la entrada, o que lo trajeron. Cuando te conocen viene la hinchada es como hacerlo en la cancha, es mucho mejor.

Una de las cosas que se extraña es hacerlo en la plaza, lo que pasa es que El Fulgor no se puede hacer en plazas porque necesita luces, sonido, y para hacerlo una sola vez se necesita mucha producción. Cuando se empezó a pensar El Fulgor la idea era hacerla en el galpón.

El galpón es como se hacía el circo criollo, no nos ponemos más elevados que el público como en otros teatros las gradas están mas arriba que el escenario. Cada vez que hago una declaración de esas me tiro unos cuantos enemigos encima.

*Con tu esposa hacen los títeres, ¿la familia tiene participación en la obra?*

La familia la formamos acá, porque nos conocimos acá, al principio fuimos compañeros, luego fuimos pareja durante muchos años y ahora tenemos dos nenitos Alfonso que tiene 4 años y Antonia que tiene 1 año y medio, así que imagínate no es que me transformó es parte de esto. Pasamos tanto tiempo con esto que ya vivimos acá. Para los chicos esta es su casa. Cuando le digo a Alfonso “Vamos al teatro” me dice “¿vamos a nuestro teatro o a otro teatro?” Para él venir acá es venir a jugar. Mi vida afuera se ha formado también a partir de esto.

Vivo con una parte de lo que hago acá porque cobramos por parte del gobierno de la ciudad como Centro Cultural y como profesor. A veces también doy clases a directores de teatros sobre la manera de actuar que tenemos nosotros y las cosas que aplicamos, que vienen del teatro tradicional y de la comedia del Arte. Ahora por ejemplo estamos buscando nuestras máscaras porque los modelos y técnicas que hay son europeos y no es lo mismo.

*¿Qué pasa con la mezcla de actores profesionales y otros que nunca hicieron teatro?*

Lo que pasa es que acá hay vecinos que hace 20 años que vienen haciendo teatro en Catalinas, entonces no tienen nada que envidiarle a los actores profesionales, es más, tienen una formación aún mayor porque acá se dan talleres que no sólo son de teatro. Hay una

diversidad de materias donde todos tienen que saber cantar, saber algo de música, saber hacer los títeres, y además hacer el mantenimiento de la sala y eso.

Todas estas herramientas son parte del espectáculo, no van separadas del teatro. Y además hay especializaciones con obras específicamente de títeres.

**Entrevista a una de las directoras de Patricios Unido de Pie, Mabel “Bicho” Hayes.**

*¿Cómo surgió la obra que hacen en 9 de Julio?*

Yo presencié las actividades que se realizaron en el taller de la Comisión por la Memoria donde el Grupo Catalinas explicó cómo era esto del teatro comunitario. Me pareció que eso era lo que necesitábamos en 9 de Julio. Entonces la obra empezó a partir de una reunión en la que hice un personaje de linyera que gustó bastante. Para hacer la obra tomamos una carta de una señora del pueblo que no quiso ir, donde decía eso de “Yo soy de este lugar, tuve mis cinco hijos en mi casa con doña Sabina Sáenz ...” que es una viejita que todos conocen por ser la partera del pueblo. Entonces la gente que era del pueblo se desmayaba cuando escuchaban eso, porque era el nombre de la misma parturienta que habían tenido ellos.

Tenemos la carta todavía; “Íbamos a la torre del agua a la noche con los chicos, mientras nuestros compañeros salían y nunca se sabía ni en qué momento volvían ni a dónde los destinaban”. Antes de la obra esas líneas no existían, existieron después de la participación de Adhemar y Ricardo. Tampoco existía el romance entre Ana y Juan, que es parte de la obra. El diálogo del linyera era un nexa que decía “me acuerdo de los criollos que venían y también estaban los tanos ...” después surgió el romance de Ana y Juan también de relatos de la gente. De una señora que se enamoró de un maquinista entonces se iba esperar siempre a la estación, y contaba que siempre le hacía señas, que le tiraba del aro y todo, y después se casó con ese maquinista y entonces surgió toda esa ficción sobre la realidad que traían los vecinos. Le engancharon eso y estamos esperando que surja alguien que quiera hacer el papel del linyera.

*Contame cómo empezaste con el teatro comunitario*

Yo soy médica pediatra, pero nunca creí mucho en la academia, llegué a La Plata hace cincuenta años como estudiante, y llego ahora para este encuentro y siempre desde estudiante no me la creí eso de ser médico. La gente se coloca siempre como en un pedestal porque como médico tenés todo lo bueno y todo lo malo. Y siempre me interesó el aspecto social y comunitario de la salud. Iba en contra de la corriente en general. A partir de tercer

año estuve adentro de los hospitales y no salí más. Mientras estaba en la cátedra dando clases estaba en el hospital de niños y en Los Hornos. O sea que estaba en la base y en la parte de docencia de cátedra.

Me pesqué una tuberculosis, me dieron seis meses de reposo absoluto, y en esos seis meses me replanteé qué significaba estar en La Plata y en esa cátedra en un espacio muy competitivo porque para lograr puntos y demás te aplastan la cabeza. Entonces pensé “¿sigo con esto o me voy?” y entonces me fui al lugar de donde era, a 9 de julio. Y claro, después de estar con el ritmo de la cátedra, hospital de niños y en Los Hornos, trabajando todo el día, pasar al hospital del pueblo, era como que no entendía nada, rebotaba contra las paredes. Porque el médico del pueblo estaba dedicado a la actividad privada el 90% del tiempo y el otro 10% como que lo “regalaba” al hospital. Cuando para mí era al revés, yo ponía el gran porcentaje en el hospital y muy poquito para atender en un consultorio privado.

Nunca encajé en eso. Así estuve en el hospital, después ocupé diversos puestos en relación a la salud pública, hice una maestría en Buenos Aires, después volví a ser pediatra en el hospital y después de todo ese camino recorrido renuncié al hospital cuando ya los hospitales dejaron de ser hospitales y pasaron a ser tipo sanatorios de todos contratados, donde se perdía de vista la atención de la salud, y un día me agarró un ataque de bronca y empecé a trabajar gratis en la Municipalidad, y como resultado de eso fui a atender a una salita de Patricios, como pediatra y ahí me empecé a indignar con la situación de dependencia de la gente. No por la gente, sino por el sistema, donde dependían de la cajita de leche en polvo en un lugar donde habían vacas por todos lados.

El sistema de depender del plan, de la lata de leche y buscaba que de alguna manera, ya más vieja, los habitantes de Patricios cambiaran esa forma de ser, y cambiaran esa dependencia, y estábamos haciendo un programa de radio en Casares que es una localidad vecina, porque a parte de la medicina siempre hice otras cosas, y un día me dicen que había una semana de teatro por la memoria en La Plata, pensamos qué fin de semana nos quedaba bien y vinimos y vimos el Fulgor Argentino, y quedamos enloquecidas y después hicimos un taller con Adhemar y Ricardo sobre teatro comunitario y yo pensé esto es lo que yo busqué toda la vida, que la gente sea actor de su vida y no simples espectadores. Nosotros pensábamos “¡esto es para Patricios!” y Adhemar y Ricardo decían que los que ya estaban

trabajando y querían, que se acercaran. Y uno ya estaba tan cansado de escuchar esas cosas y que después te digan “tenés que comprar este libro” o hacer este curso que dura tanto, que vas dos veces por semana y cuesta ciento cincuenta... y bueno nos sentamos y le dijimos cómo era Patricios y nos dijeron “ustedes tienen un historia bárbara ahí con el tren y pareciera ser que tienen cosas para contar así que los vamos a ayudar”.

Para ese entonces yo ya me había jubilado y estaba atendiendo en los clubes del trueque, porque fue en esa época, en el 2002. Yo llevaba la balanza, pesaba los chicos y cuando terminó el club del trueque propusimos –aunque ya la gente sabía que yo estaba un poco loca- que para la fiesta del pueblo en vez de hacer la fiesta tradicional, hacer una obra de teatro.

Y una mujer dijo que si, que era de una comparsa y fenómeno, si ustedes quieren la semana que viene le avisan a sus amigos, vecinos y a las instituciones la semana que viene. Entonces a la semana siguiente vinieron como treinta. Vinieron las instituciones, las escuelas, los centros de jubilados, la sociedad de fomento y volvimos a explicarles todo. Después de eso les dijimos que iba a ir gente de Buenos Aires que le van a explicar. Vinieron Ricardo y Adhemar y en esa reunión fueron como cuarenta y se les contó cómo era la experiencia de ellos y se los animó diciéndoles que la Estación estaba fantástica que daba para hacer cosas, un entusiasmo bárbaro. Entonces a partir de ahí, el 27 de noviembre del 2002 empezamos a reunirnos, pero pasa lo que pasa siempre. La semana siguiente éramos 20 pero diez eran nuevos y los otros diez, viejos, entonces había que empezar a contar todo de nuevo. Así, explicando, yendo y viniendo, con mucha paciencia hasta que un día dijimos que los que quisieran escribir lo hagan, porque la consigna era que tenían que contar anécdotas, llevar fotos, para empezar a contar.

Entonces tal día vengan los escritores, con lo que quieran decir, de ustedes de un amigo, cualquier gansada que se les ocurra. Ese día fueron cinco, nadie había escrito nada, salvo yo. Y yo escribí en base a lo que ellos iban diciendo, es decir, cómo era Patricios cuando llegó el tren, de dónde eran los que venían, que había gallegos, tanos, franceses porque la línea era francesa y había algunos criollos en el lugar, entonces yo hice una canción para cada una de las colectividades. Era una especie de rap para los jóvenes porque no teníamos dónde meter los jóvenes. Y yo tenía todo en la cabeza, pensando que uno la tiene re clara y que en medio de los grupos los jóvenes irrumpían cantando rap. Todo eso

quedó en la obra y se ha ido modificando. Se lo fue mejorando porque la música no fue hecha para mí. Yo quería poner esa música de “se va, se va, la barca se va” y cuando se la cantaba a la directora de coro me decía: ¡No! ¡Es horrible! Jajaja. Entonces la letra hubo que acomodarla a la nueva música porque en mi cabeza estaba perfecto. Entonces entre tanto arreglo terminó siendo una creación colectiva, quedó el esqueleto y se la fue arreglando. Después el personaje del linyera se hace como para dar tiempo a que los grupos se cambien de atuendo, porque no había tanta cantidad de gente al principio como para que se cambien tranquilos. Y después el linyera, con la ayuda de Adhemar y Ricardo, le fueron dando el rol de memoria, del ferrocarril, de la historia viviente, añorante de lo que hubo y esperanzado de lo que vendrá como una figura un poco fantasmagórica de lo que sucederá, se le puso voz. En principio, el linyera sólo transitaba y dialogaba un poquito con los que estaban, para que no hubiera un hueco. Y la historia de Ana y Juan, es la del maquinista que lucha gremial y políticamente por ese tren, y que por esa lucha tiene que alejarse del pueblo y Ana que se queda esperando siempre. Después Ana recibe la propuesta de un estanciero del lugar. Es cómo decir qué nos pasó y qué queremos nosotros que nos pase, eso de la memoria del pasado, la pérdida de ese pasado del tren, pero el hecho de que nosotros somos actores de nuestra vida y que podemos recuperar el tren de la vida, tren de lo que vendrá.

Siempre se planteó que se iba a presentar en la Estación que fue recuperada por los vecinos y la sociedad de fomento. La arreglaron, la pintaron y se la presentó en un aniversario del pueblo. Y volvieron los ex vecinos porque cuando se privatiza se fueron y se diseminaron los patricenses, entonces cuando es la fiesta del pueblo vuelven. Ese año en marzo de 2003, vinieron como cuatro micros entre 500 y 700 personas. Ahora están discutiendo cuándo fue el día de la fundación, hasta ese momento era el 17 de marzo.

Entonces claro, se hizo una fiesta grande, se hizo el desfile de autos antiguos, de criollos a caballo, de tropillas, de bailes folclóricos, un almuerzo a la canasta, porque si se vendían las tarjetas como se hacía antes había gente que se quedaba afuera. Entonces se hizo a la canasta en la Estación. Se hizo una cantina, la intención era que sea abierto a todo el pueblo, porque si lo hacés con tarjeta te coarta desde o social, la ropa, si sos o no se de ese club, de esa institución, etc.

Se empezó con la apertura de hacer ese almuerzo. La gente que vino era gente que se fue. Y Talento siempre cuenta que daba emoción ver la emoción que tenía el vecino

viejo cuando veía la obra, porque así no había diferencia entre el vecino actor y el vecino espectador, porque pertenecen a la misma historia. Y otra cosa que Talento rescató fueron los chicos, porque había un grupo de chicos que estaban limpiando las vías. Y decía que los chicos limpiando las vías usando las herramientas de los antiguos catangos, cosa que nosotros ni habíamos pensado, porque claro nosotros estábamos tan sumergidos en ese ambiente que no te vas dando cuenta.

Para el observador fue muy emocionante. La gente no nos dejaba ir, nos abrazaba, como si fuera algo importante y eso como reconocimiento para los vecinos de Patricios fue muy importante, porque hasta ahí era como una especie de locura, especialmente mía. A esa altura ya éramos como cuarenta, en su mayoría mujeres y chicos. Yo creo que eso fue porque la mujer tenía más necesidad de expresión de participación en otros lugares. Por otra parte el hombre es más temeroso del ridículo, me parece a mí.

Qué le van a decir en el club, cuando va a ver un partido. Pero de todas maneras los hombres han sido muy colaboradores, porque ensayamos todo el verano, a las ocho y media, nueve de la noche que era la hora de la cena, y las mujeres estaban ensayando y los hombres se la aguantaron. En ese sentido ellos colaboraron, en el aguante, en los asadores, en las cantinas, en las instituciones, porque a medida que se hacían los ensayos se iban teniendo reuniones con las instituciones sobre cómo se iban a organizar las cosas, dónde iba a estar la cantina, qué cosas se vendían y a qué precio. Nosotros nos dividimos, Alejandra (Arosteguy) se iba encargando más de la coordinación teatral y yo de lo demás, y ahí estaban los hombres, tenían otro rol. Les cuesta incorporarse al escenario. Con las instituciones no hubo problemas, y terminaron participando los jubilados, los dos clubes, Atlético Patricios y Compañía General Buenos Aires. Pero éste último era de personal no jerárquico del ferrocarril. Y el otro, en su origen, era del personal jerárquico. Y fijate que acá se unieron porque estaban los dos clubes, las escuelas, la sociedad de fomento.

Las escuelas participaron en las reuniones institucionales y después alojando gente, porque a raíz de esta primera presentación en marzo de 2003 hubo gente que se quería quedar a dormir. Y a raíz del decrecimiento poblacional o social de Patricios, no hay hoteles, ni fondas ni lugar que se le parezca, entonces empezamos a pensar que esto podía dar lugar al turismo rural como una forma de ingreso para los habitantes. Entonces empezamos a pensar que en ese momento en la parte de arriba de la estación, en el primer

piso que estaba ocupado por una familia desde una gran inundación que hubo en la zona. Como esta familia se quedó sin casa, no se podía pensar en alojarlos ahí porque esta familia tenía su casa. Pero empezamos a pensar que las familias podían alojar gente, cosa que les pareció insólito a las familias. Decían que no, porque no conocían al que iba a venir, que la casa no estaba en condiciones, ‘mi baño no es bueno, o mi cocina’. Nosotros trayendo la idea de “bed and breakfast” de Europa. Entonces hubo cuatro familias que se animaron. Esa gente recibió esas cuatro personas y entonces para la segunda fiesta, que fue en abril porque se celebraba el 65<sup>a</sup> Cumpleaños de Bicho Hayes mandamos mails a los diarios y se empezaron a reservar los lugares, y ahí esas cuatro familias dieron 16 lugares. Y bueno, esa experiencia fue buena y ahora tenemos como 20 familias.

*Como que se sacaron el miedo.*

Exacto. Y desde el punto de vista teatral, escénico y del crecimiento social y el desarrollo local, la experiencia fue buena.

*¿Cómo se notó en el desarrollo local?*

Y desde hace un año y medio empezamos a hacer reuniones para hacer un plan de desarrollo local para Patricios y nos ayudó una escuela de alternancia del Chajá, de la municipalidad, y gente del ministerio de Asuntos Agrarios de la parte de desarrollo rural. El objetivo era que la gente que quería trabajar en algún proyecto pequeño que ya tuviera, que viniera y la condición tajante era que tenían que ser proyectos asociativos, no individuales, como de tres personas como mínimo. Entonces el teatro se encargó del D y D (proyecto dormir y desayunar). Es decir, que las casas anotadas en ese proyecto, digan si se necesita arreglar el baño o la cocina, el dormitorio, pequeñas cosas no proyectos faraónicos. Los que ya estaban en ese proyecto y ya habían adquirido una cierta experiencia, con el capital que ya tenían, debían elaborar un proyecto y hacer un presupuesto, y apareció otro proyecto que era el del comedor de gallinas, porque la gente del lugar dijo que no había huevos suficientes. Entraban de otro lado, entonces la gente que criaba gallinas en la casa, pero tenían cinco, podían tener 25, pero no tenían dinero para comprar el tejido, para agrandar el gallinero, para comprar el alimento, veterinario, lo que sea. Entonces cada uno tenía que elaborar el proyecto, lo que ellos proponían, tenía que salir de la gente. No tenía que ser nada inventado. Lo que ellos sabían hacer y punto.

*Nada de repartir proyectos ustedes...*

Nada de eso. Otro proyecto nuestro, del teatro comunitario era que el centro nuestro sea un centro de internet comunitario, porque no tienen tren o internet, entonces era una idea como para abrir ventanas al mundo. Así que el centro de teatro comunitario tenía el proyecto D y D, el de internet comunitario, y la reparación de los viejos galpones de la locomotora, es un proyecto chiquitito. También hacer una escuela de arte y transformación social. Y los productores tenían las ponedoras, los cerdos, un señora que tiene un vivero, otra que hace pastas caseras, otras de dulces, que ya lo hacían pero querían seguir invirtiendo, otros de reparaciones rurales, que eran unos tres hombres que hacían changas y adquirieron el título de reparadores rurales que ya lo estaban haciendo, pero que por ahí no tienen herramientas, o chapa u orientación. Y un señor que hace bloques de cemento, y los hace uno por uno, para los barrios, la municipalidad. Todo eso empezó a constituir el plan de desarrollo local. Se escribió, ellos escribieron sus proyectos, es decir, no había una orden a seguir de arriba para abajo, sino que cada uno de sus habilidades, de sus necesidades tenía que escribirlo, y eso se presentó en el municipio. De ahí lo presentaron en el plan Volver de la provincia, que es para que la gente que quiere volver a su lugar pueda hacerlo, porque ¿cómo va a hacer si no tiene posibilidades?. Y ahora ya el plan volver entregó para el municipio 150.000 pesos para esos pequeños proyectos. Fue el teatro, si nos juntamos de la nada, siguiendo a esta vieja loca, formamos un grupo, hicimos una obra de teatro y somos reconocidos, podemos.

Yo soy existo, puedo, soy ciudadano. A raíz de eso uno se da cuenta que puede.

*Hacia falta hacer una obra...*

Hacia falta reconocerse revalorizarse, volver a escuchar, pero más que nada recuperar esa capacidad de jugar de crear, de sentirte vivo. Si no, sos un cero a la izquierda y no existís y estás borrado del mapa. Entonces yo pienso que eso del arte y la transformación social es así, si yo puedo sacar de adentro eso que tengo dentro, que me han estado lapidando por años, lo tengo, lo reconozco nuevamente con otro, porque el otro me marca mi límite y mis potencialidades, puedo hacer otras cosas.

*¿A partir de ahí cambió la gente al decir “soy de Patricios”?*

La gente cambia de actitud, de forma de caminar. Hicimos un mural en el refugio donde para el colectivo en la ruta, y entonces se ve que la gente dice, “mirá acá está Patricios” y entra. Y cuando entran dicen que lo fueron a ver porque lo vieron en el diario.

*¿Y lo del turismo rural?*

Y lo de turismo rural llegó a un poco más, hemos recibido a tres contingentes de estadounidenses y vienen también de Europa a estudiar español a Buenos Aires y Alejandra hizo un curso de dirección escénica y de turismo rural en la facultad de agronomía de Buenos Aires. Uno también tiene que capacitarse, por intermedio de una compañera de turismo rural, se conectó con una empresa de turismo alternativo. Esta empresa que recibe estudiantes ofrece un fin de semana en Patricios y van a dormir a las casas de la gente de Patricios. Ven la obra, hacen trabajo comunitario, unos pintaron una parte de un colegio y después se van. Los que estuvieron eran de la universidad de Boston.

*¿Y los que visitan Patricios, llegan a enterarse cómo fue todo a partir de la obra?*

Se enteran, se enteran. Depende del grado de comprensión del idioma que tengan. Porque si ya están al final de su estadía, lógicamente entienden más. Si tienen limitaciones con el idioma, en Patricios no se habla inglés, salvo dos o tres que tuvieron la oportunidad de estudiar. La última vez fueron un arquitecto urbanista y un antropólogo, que nos obligó a mirarnos de otra forma, las historias de las vías ferroviarias, y la gente que era de Patricios recibió en sus casas a gente de Hong Kong, Holanda, y luego se escriben, y eso les establece otro tipo de vivencias de experiencias sociales, otra forma de mirarse a sí mismo.

*¿Cómo es Patricios?*

El pueblo es muy chiquito, es la Estación y frente a ella sale una avenida que debe tener unas cuatro manzanas de cada lado, es un pueblo que llegó a tener 5.000 habitantes, pero ahora debe tener unos quinientos, hay casas que se derrumbaron, que están muy abandonadas.

*Volviendo a tema del programa de financiamiento, ¿está en marcha?*

La plata no llegó, pero el programa ya está en marcha, porque la gente está haciendo cosas, lo que se va a hacer cuando la plata llegue son las mejoras o la ampliación.

## Entrevistas a integrantes de Patricios Unido de Pie

Verónica García, Clyde Guiotto

*¿Qué significa para ustedes formar parte del teatro comunitario?*

Clyde:

Es una manera de unirnos. Por esto de la pérdida del ferrocarril y de muchas otras cositas, el pueblo se desunió un poco y se marchó mucha gente del pueblo. Entonces quedamos pocos y un poco desunidos; y surgió esto del teatro, y nos arrancó un poquito del letargo que teníamos. Y nos sentimos muy cómodos, como que volvimos a renacer, que somos alguien, que no estamos olvidados, que somos un punto donde antes nadie nos conocía y ahora nos conocen hasta en el extranjero, porque nuestra directora se fue a Cádiz, estuvo en un gran encuentro de teatros, y fuimos nombrados, cosa que no creíamos que iba a pasar nunca.

Lo mismo también con nuestras personas, sencillamente éramos amas de casa, y yo no me animaba a levantar la voz en ningún lado, y sin embargo nos integramos al grupo y fuimos perdiendo esa timidez, ese no querer participar, ahora nos prendemos en todo.

Verónica:

Aparte creo que el teatro nos ayudó a que nos conozcan, a decirle a todo el mundo que existimos, que nos tengan en cuenta, que no nos olviden; que por más que estemos lejos, que no tengamos shopping, que no tengamos edificios, que no tengamos muchas cosas que tienen las grandes ciudades, que a pesar de ser un pueblito chico y humilde existimos, y queremos que nos tengan en cuenta, que no nos olviden, que vivimos.

*¿Qué creen que les dejan al público?*

Verónica:

Un mensaje bárbaro, porque hay gente que siente la historia porque la ha vivido. Y que a los que no la vivieron, a los chicos, les transmitimos y les contamos esas experiencias que a lo mejor se las han contado sus abuelos o sus papás. Les contamos la historia y ellos también sienten lo mismo que sintieron nuestros abuelos o padres con la pérdida del tren.

*Tiene una cuestión educativa entonces...*

Verónica:

Totalmente.

Clyde:

Los chicos, los jóvenes hablan de esto como si lo hubiesen vivido ellos, como yo se los transmití a ellos ( a ella que es mi hija y a mi hijo que no vino). Porque mi marido era ferroviario y también nos pasó todo eso del ferrocarril, y ellos por medio de nuestras narraciones se han enterado de lo que pasó, porque ellos eran chiquititos cuando se levantó el ferrocarril, tenían 2 años mas o menos.

*¿Y cuáles son las expectativas para el futuro?*

Clyde:

Crecer y unirnos. Mantenernos unidos. Somos 55 personas, 2 años tiene la más chiquita, que no habla pero está; y los mayores tienen 83 años, y en el medio hay de todas las edades. Por eso pensamos en crecer. Los más grandes por ahí pensamos en retirarnos o tendremos que irnos a otro lado (señala al cielo), pero van a seguir apareciendo nuevos. Nosotros somos las raíces, que sigan las ramas y que echen nuevas raíces ellos.

## Entrevistas a los integrantes de “Los Dardos de Rocha”

**Ana Pilar Andrade “Ñata”** 81 años.

Lo del teatro comunitario no es que empecé por el teatro, hubo una convocatoria en el museo de Arte y Memoria para hacer un curso de teatro comunitario con Adhemar Bianchi de La Boca, y Ricardo Talento de Barracas, y Cristina Ghione como preparadora musical de Catalinas. Yo estaba concurriendo a talleres de teatro tradicional, me interesó el tema del teatro comunitario porque había ido a ver El Fulgor Argentino a La Boca. Después cuando me enteré de esta convocatoria dije ‘no me la voy a perder’. Hicimos el curso, en principio era para hacerlo de una manera interna, y después Bianchi y Talento dijeron que era demasiado creativo y que era una picardía dejarlo, y bueno como que nos largamos al ruedo.

Empezamos en Plaza Moreno, el 22 de noviembre del año 2003 presentamos la obra. Seguimos y después tuvimos que elegir o de afuera o de adentro un director o directora y bueno, por unanimidad, por experiencia, por un montón de cosas decidimos que sea Diego Aroza.

Para armar la obra éramos treinta personas, Adhemar Bianchi decía diez, diez y diez y nos tiraron como tema las diagonales, ‘pero ustedes no son la gente son las diagonales’, nos dijo. Así que armamos eso en grupo y bueno, no sé cómo salieron las cosas pero es toda creatividad nuestra, las canciones, con música conocida y con letras creadas por nosotros. El tema fue justamente la historia de La Plata, Ricardo Talento nos mencionó que habían marcas urbanas, bueno, si, es historia, es memoria. Y es memoria colectiva, cada cual aportó lo suyo, también se investigó alguna cosa, y bueno, aquí estamos.

*¿Por qué le das tanta importancia a la memoria, por qué lo destacás?*

Bueno, memoria, yo lo destaco porque es historia de La Plata y memoria porque es historia, recordar, recordar tiempos, y después épocas nefastas de la dictadura también, y un montón de cosas y todo es realmente memoria, y algunas cosas como los enanitos verdes que son como un mito, algo que inventó José de Ser, y eso se le dio a todos los integrantes,

los textos y los muñecos de los enanitos verdes. Es una creación de Florencia Cadelli, Mariana y Nelly que es la comisión que trabaja más.

*¿Cómo te sentís en este grupo?*

Muy bien, debe ser porque soy la más pequeñita y me miman constantemente y soy tan pequeñita como que tengo 81 años, entonces soy la bebé, entonces al ser la bebé imaginate...

*¿A vos te cambió en algo ser parte de los Dardos?*

Cuando hacía el otro curso de teatro no éramos un grupo, éramos más individualistas pero bueno acá sin habernos conocido de antes, el 90% no nos conocíamos, se formó un grupo que no solamente es lo teatral, sino de ser amigos de compartir cosas, de solidaridad. Es un montón de cosas, por fuera de la obra nos reunimos en la casa de alguno de los integrantes. La relación que surgió es muy buena y muy linda, así que bueno eso nomás.

**Manuel Negri, 13 años**

*Contame cómo empezaste a hacer teatro.*

Empecé por medio de mi papá, a partir de un taller en donde se formó el grupo y yo, de ir a verlo con mi mamá, me empecé a enganchar y bueno, al segundo taller que se hizo para incorporar gente nueva me enganché y quise hacer más escenas. Aparte empecé a los 11 y ahora ya tengo 13 y me dijo mi papá que si me gusta que siga viniendo. Y no me saca tiempo porque voy a la escuela a la mañana, y luego re cansado porque termino como a las 11 de la noche, pero como voy a la mañana hago todos los estudios a la tarde y ya está, quedo libre. Antes jugaba al fútbol y ahora no, pero voy a empezar otro teatro que es de sala. Mi papá también hacía teatro de sala y yo me enganché con él, jaja, si yo voy atrás de él, es como mi ejemplo mi papá.

Aparte porque mi papá también antes estaba en teatro de sala en los ochenta, así que viene de familia, yo tengo un hermano que tiene 20 que está en la parte de percusión y una hermana y mi mamá está en la parte de plástica.

*¿De la obra, qué te gusta más, participaste del armado? ¿Cómo fue?*

Participaba al principio mi papá, y yo le preguntaba y le decía que me cuente, entonces en los ensayos yo venía y me quedaba para ver qué iban a hacer, si le iban a agregar algo a la obra, y la parte que más me gusta es la de los chamuyeros, al principio, yo quería ver y le preguntaba a mi papá si me podía meter así en esa escena, igual ya estoy en escenas en las diagonales y en la canción final.

*¿Y te gusta porque salen todos?*

Y te levanta el ánimo, el teatro de sala no sé si es tan así, a mí me parece que es tan grupo, que somos tantos, como cuarenta y pico, cada vez que venís te levanta el ánimo, con cada obra y cada ensayo te pasa eso.

*¿Y vos cómo te sentís en el grupo? ¿Estás cómodo?*

Sí, porque soy uno más. Hay veces que me aburro cuando hablan de cosas que no entiendo, como yo soy chico... pero sí me siento bien, cómodo. En las cosas de organización o del telón yo me voy a jugar. A mí lo que más me gusta es la buena onda, yo soy chico y hay gente de 40 años que me trata como un igual, y eso es lo que a mí me gusta, porque antes estaba en un grupo de teatro escolar y eran más grandes que yo, de 15 años, y no me sentía muy cómodo, pero acá sí. Y acá pensé que iba a actuar pero no que iba a tener tanta relación con los chicos y eso, y me llevo bien con todos al final. Está bueno.

*¿Y tenés otros ámbitos donde estás con gente de otra edad?*

Y mi casa está siempre llena de gente, los amigos de mi hermano, con la batucada, algunos de los chicos del grupo viene a casa.

*¿Y cómo es actuar al lado de tu papá?*

Y... yo me siento re bien, porque es como mi ejemplo, es como mi ejemplo de actor mi papá. A mí me encantaría actuar y él me dijo que si me gusta, ¡que lo haga!.

**Pablo Negri,**

*¿Cómo surgió en vos el tema de los dardos?*

Era una búsqueda que estaba haciendo yo después de haber tenido experiencias en el teatro independiente, y de no encontrar un lugar... porque siempre concebí más el teatro

como comunicación que como exhibición, entonces me parecía, cuando tuve la oportunidad de ver teatro comunitario que fue Catalinas Sur, que ese era el lugar más apropiado para la inquietud que yo tenía. Y fue a través de haberlos visto a ellos que me surgió la posibilidad de encarar la experiencia, porque cuando me enteré que se daba un taller en el museo de la memoria dije “ahora es la oportunidad”.

*¿El proceso de formación de los dardos vos cómo lo viviste?*

Lo viví con mucho entusiasmo porque fue para mí revelador de muchas cosas, porque me di cuenta que apuntaba un poco más a la transformación social, es como un lugar de resistencia y era lo que a mí me gusta. No es que sea el único lugar, es que yo elegí ese. Me pareció que esta herramienta era muy piola donde podía hacer lo que me gustaba y a la vez comunicar cosas piolas a la gente rescatando la memoria colectiva y todo eso.

*¿Qué fue lo que te aportó?*

Muchas cosas. Me aportó saber compartir un montón de cosas, no porque no supiera, sino porque es un ejercicio de comunidad que antes no tenía. De pronto aprender a esperar para hablar en una ronda de 40, o a esperar un mate en una ronda de 40, y ver la manera tan particular de transferir las cosas que tenían los tipos que nos vinieron a dar el taller.

*¿Y que le aportás vos al teatro comunitario?*

Doy todo lo que puedo porque es lo que más me gusta. A veces en el grupo decimos “pucha mira el tiempo que le pone uno o el otro”, yo lo tomo como que es una suerte que le puedo poner mucho tiempo, porque hay otros que por otras cuestiones no lo pueden hacer, y no me cae mal sino que digo, “puta qué lástima que no lo puedan disfrutar como yo”. En mi caso es casi una cuestión familiar, porque está mi hijo, está mi señora en la parte de plástica también, porque esto reúne a músicos, actores, no actores, artistas plásticos, entonces en mi casa se da una situación particular de que casi todos los integrantes están participando de uno u otro lugar.

*¿Y eso también transformó la cotidianidad de la familia?*

Sí sí, absolutamente, porque era como que de lo familiar tampoco era una cosa tan común como lo que es ahora el teatro comunitario, donde nosotros tuviéramos puestas

nuestras expectativas. Cada uno con lo suyo, con cosas copadas de cada uno, pero esto es como que nos nucleó a todos con la misma intención.

*¿Considerás que tiene algo de educativo, no solo para el grupo sino para el espectador?*

No sé si de educativo, sí lo que me parece es que se da una situación particular cuando uno está en la función de teatro comunitario es que la persona que está participando (viendo) se siente identificado porque le están contando cosas que le sucedieron, y siente que puede estar ahí, y así ocurrió con mucha gente que después de ver la obra se sumó al grupo. Por ahí en el teatro independiente la gente va a ver algo y le gusta o no pero es raro que diga “yo siento que puedo estar ahí”, en el teatro comunitario sí, porque le están contando cosas que le pasaron, que le son comunes por esto de la memoria colectiva, y se hace desde un lugar de alegría también, no sólo tiene que ser una cosa pecaminosa de la nostalgia y las cosas que perdimos, sino como lugar de resistencia, tomar la memoria colectiva para adelante.

*¿Podría haber teatro comunitario sin memoria colectiva?*

No. No porque es la base, es lo que aporta cada uno, y cada uno tiene su memoria y la memoria colectiva es la que aportamos entre todos, la memoria de un chico de 10 años, y la de una persona de 80, se me ocurre en el grupo nuestro. Entonces esa es la piedra fundamental para la comunicación con los demás.

## **Entrevistas a integrantes y directores de Los Okupas del Andén**

### **Guadalupe García y Belén Trionfetti, directoras del grupo**

#### Guadalupe:

En septiembre de 2003 comenzamos la convocatoria, los primeros fueron Miguel y Alicia y ese año estrenamos la obra en Diciembre. No es lo mismo que tenemos ahora, conservamos las canciones que estaban buenísimas y hay nuevas escenas. La obra era distinta porque éramos muy pocas personas, unas trece. Lo que cambió fue la forma porque al haber mucha más gente se puede laburar un poco más lo que se trabaja en teatro comunitario que son los personajes colectivos, personajes en bloque. Es decir un montón de personas haciendo un mismo personaje, y eso refuerza muchísimo más la idea. Yo empecé el seminario de catalinas que derivó en los Dardos para formar este grupo de Los Okupas, tenía una formación teatral pero no tenía mucha idea técnicamente de cómo se podía armar un grupo de teatro comunitario. Yo vivo en el centro, y soy de Neuquén.

La técnica de coordinación del teatro comunitario, se empieza laburando, con diferentes grupos, para armar la dramaturgia, se toman las anécdotas que son las que se estuvieron investigando, es todo muy práctico, es algo crítico. Entonces se hace el planteo de la escena que es lo más puro que sale. Una vez que se plantea la escena se trabaja con una canción, generalmente conocida y le cambiás la letra, y cambia bastante porque lo que se hace es trabajar mucho la historia antes de la canción, porque así llega con mucha más fuerza. Entonces en un principio ellos proponen una escena, la exponen frente a otro grupo y a medida que van pasando los ensayos las vamos puliendo técnicamente.

*¿Cómo es trabajar con personas que no pensaron antes en ser actores y que al mismo tiempo sean de diferentes edades?*

Al principio costó, se fue dando y fuimos buscando un trabajo, porque por ejemplo los neños se aburrían muchísimo, ahora entonces hay escenas que son exclusivas de neños. Entonces ellos ahora están esperando y les encanta tener una escena que es exclusiva de ellos y la ensayan.

#### Belén:

Fue un aprendizaje rico para todos, porque yo pienso justamente en eso que al haber gente de diferentes edades, chicos de cinco y que sea válida la palabra de todos a la hora de aportar y de hacer una canción. Yo creo que básicamente lo que se pone en juego es el respeto al otro y poder decir “yo puedo pero el otro también puede”, que es algo que en la vida siempre un poco nos cuesta. Siempre se dice “lo que yo quiero, lo que yo quiero...” y acá se tiene que dejar un poco el yo para ver qué podés hacer con el otro, y ese el aprendizaje y lo rico del grupo.

Guadalupe:

Para que la gente se sume al principio fue más publicidad, carteles y de boca en boca, en la segunda, tercer función que hicimos este año nos dimos cuenta que se habían sumado unas veinte personas, no nos habíamos dado cuenta. Después de las funciones generalmente se copan y vienen a chusmiar. Lo que se viene dando ahora es que la gente se va incorporando a la obra ya hecha, porque lo que estamos haciendo ahora es ensayar lo que tenemos para las funciones, todavía no pudimos encontrar un equilibrio entre hacer funciones y seguir replanteando la obra, que igual todo el tiempo se va replanteando, porque siempre van saliendo cosas distintas y nosotras estamos atentas a ir diciendo, ¡ah! esto queda, está bueno.

Belén:

Nosotros nos reunimos en la vieja estación de la ciudad, en 17 y 71, nuestro lugar de pertenencia que es el barrio Meridiano V y la Estación Provincial. Entonces creo que este es “El lugar” con mayúsculas. Aparte la obra, se armó con muchas cosas que nos contaron los vecinos, el grupo se formó también con los vecinos. Ahora hay gente que nos son vecinos, pero sí tuvimos un apoyo de la gente de acá, entonces este es nuestro lugar de pertenencia, yo no soy de este barrio y no soy de acá y siento que este es mi lugar, y así nos pasa a todos.

Guadalupe:

También porque cuando hicimos este grupo, nosotros quisimos probar la experiencia acá en la Estación donde también hay un centro cultural. Hoy en día nosotros no estamos trabajando en el centro cultural activamente, pero fue a partir de decir qué bueno, este lugar que está vacío, transformarlo en algo que sea artístico, que convoque

gente, que despierte a la gente del barrio, que pueda gestarse esto que se está gestando ahora. Que se puedan gestar cosas que sean parecidas a las que se gestaban antes, que haya movimiento. Para nosotros fue un objetivo, bueno, más que un objetivo una utopía en realidad, pensar qué bueno sería que esto se vuelva llenar de gente, que se sientan parte.

Belén:

Que se sientan parte también, porque este lugar estuvo muy silenciado, gente que se acercaba desde que se hizo “Mate con historia” con narraciones orales y familiares. Mate con historias se hizo de septiembre a diciembre y al año siguiente se hizo dos o tres veces más. A mucha gente hasta le dolía hablar del lugar y no querían recordar o pasaban y ni miraban el lugar y aparte, porque mucha gente perdió el laburo y eso hace que toda una familia se venga abajo. Creo que cada uno va cambiando en esto que es un aprendizaje y esto que tiene que ver con lo que va de lo individual a lo colectivo y de lo colectivo a lo individual, es un ida y vuelta. Ha modificado a gente que no sabía en realidad a qué venía y se han encontrado con nenes que empiezan a decir en la escuela lo que piensan y eso para nosotros es increíble. La gente en el laburo empieza a tener otra energía o alguna otra forma de relacionarse. Eso es a grandes rasgos las cosas que han pasado y lo demás tiene que ver con trabajar en grupo, llevar y traer los elementos hacer conocer el teatro, haciendo convocatoria, yendo a las radios colaborar con la promoción.

Guadalupe:

El grupo de teatro comunitario tiene una presencia muy grande en la vida de cada integrante, primero por lo que significa estar en grupo, por ser tantas personas. Para mí es la primera experiencia en la que puedo estar en un grupo dos años y los objetivos van cambiando, cada vez te vas comprometiendo más.

Los lazos de los vecinos se fortalecen, hay muchos que se conocieron acá, pero que son del otro lado de la calle 72, esto se da porque el lugar de reunión es siempre este, la Estación ferrocarril.

Belén:

Por mi parte yo con chicos ya había trabajado, pero con adultos no y la mezcla generacional hace que uno también tenga que ceder en eso de los códigos. A nosotras nos

ha pasado con el tema de la puntualidad. Ese es un problema de nuestra generación; decís un horario y por lo general está todo bien con que llegues media hora tarde, y acá cuando llegás están todos esperándote como diciendo “vienen a la hora que quieren” y bueno, son pequeñeces pero que hacen. Y ahora ya llevamos un tiempo y todos nos vamos adaptando. A nosotras nos pasaba que cuando íbamos a la casa de Miguel y de Alicia, ellos nos preparaban empanadas como nuestros abuelos. Y al estar en la casa nos sentíamos muy cómodos, nos quedábamos horas mirando videos y como que se arma una gran familia.

Guadalupe:

También hay cosas que terminan más allá del grupo de teatro, se organizan salidas, la gente se visita. Nosotros por ejemplo recién tuvimos una secuencia, en la que yo le estaba diciendo una cosa a una chica, que se la estaba diciendo desde un lugar que era el lugar de la coordinación y el lugar de la actriz, y como que a veces cuesta eso, porque estás compartiendo otras cosas. La coordinación es estar un poco más afuera mirando, ayudando en las escenas, y como ella también está metida en varias escenas me di cuenta de que costó, fue medio fuerte, como que tuvimos un encontronazo, viste cuando lo percibís porque es una persona que la conocés, porque te tomás un mate, pero después nos pusimos a hablar para que no quedara así, como una cuestión operativa donde lo que importa es nada más cómo sale una escena, como que no te importa nada, porque además yo puedo equivocarme, ella también se puede equivocar y lo que importa es escucharnos. Porque el objetivo sí es hacer la obra, pero en la obra tenemos que estar todos y por ahí creo que esto lleva el tiempo que le va dando el grupo, siempre, no es que nosotros nos ponemos un plazo así a rajatabla, que está bueno, pero lo principal no es la obra sola; es el grupo de teatro que hace la obra. En este proceso se dan las dos cosas juntas, entonces la obra crece en la medida en que el grupo crece y va tomando confianza y actuando. No es que la coordinación viene a dar órdenes y decir lo que hay que hacer y los demás deben obedecer. Intentamos que exista la comunicación aunque es re difícil, hay susceptibilidades igual que en cualquier lado, somos personas. A veces te sale naturalmente por el cariño y porque tiene que haber una práctica de la comunicación, pero a veces no pasa, depende del día de cada uno. A veces estamos re dispersos.

*Se acerca el encuentro de teatro comunitario en La Plata, ¿cuántos grupos son y cómo es la relación que tienen con ellos?*

Belén:

Los grupos que se van a presentar son unos 25, formamos parte de una red de teatro comunitario y los coordinadores nos reunimos una vez por mes, para charlar temáticas de laburo, y ahí te das cuenta de que hay montón de puntos en común. Yo creo que son constructivas esas reuniones. Les comentaba a las chicas que era re loco pensar que mientras nosotros estamos acá los sábados a la tarde sabemos que los otros grupos están haciendo lo mismo en otros lugares y te sentís como que no sos vos solo ¿no?, que estás tratando de cambiar un poco las cosas, sino que también hay mucha gente formando parte de este movimiento y el tema del trabajo en red también está bueno, a pesar de que son muchas personas de diferentes lugares y no nos conocemos, pero también son vecinos y tienen las mismas temáticas.

Guadalupe:

Bajamos información de internet, también información que nos trajeron escrita a estos encuentros de “Mate con Historia” y ahí uno puede precisar fechas, lugares, etc. Las anécdotas las sacamos de los relatos de memoria oral porque nos servían. Pasa que, el recuerdo de una persona pasa a un grupo, y también está bueno ver cómo el grupo lo interpreta ¿no?, y por ahí la reactualiza desde una mirada de hoy, además viendo después lo que pasó, por ejemplo la anécdota de los ferroviarios jugando a los dados. Así este grupo puede revisar la historia y meterla en un contexto, entonces el grupo también la está planteando con otra mirada. La obra nuestra también siempre, bueno, no siempre, porque todos los vecinos no piensan de la misma forma, pero las escenas están trabajadas en contraste para que se note bien el color de cada escena. También se trabaja desde el lugar de la parodia, para no caer en contar una historia en un nivel trágico, triste, porque nosotros tenemos una mirada optimista también. No una mirada sino una práctica optimista. Estamos haciendo algo, estamos narrando una historia pero para que algo cambie.

Se trabaja con canciones populares. En realidad eso siempre fue de movida porque las canciones son lo primero que salen y el grupo las asimila porque les gustan.

**Miguel Yamul**, 65 años.

Día 1:

Nosotros somos vecinos, no somos actores. Por ahí están los coordinadores que hicieron un seminario en Catalinas, el primer teatro comunitario. Acá estamos en el barrio Meridiano V. A partir de ahí, nos fueron apoyando y aclarando ideas de cómo podíamos hacer teatro. Estas chicas estaban en el grupo los Dardos de Rocha. Ellos hablan de todo lo bueno y lo malo que pasa en la ciudad, por ejemplo, el asunto de la burocracia en los ministerios, en el hipódromo los burreros, de todo eso y también de las cosas lindas, como los pincharatas y triperos, siempre con un tono de crítica social.

Yo y mi mujer, Alicia, somos de los primeros integrantes. Me enteré por que vi a Catalinas Sur que lo tenía grabado y no lo había visto. Cuando lo vi me encantó porque el teatro convencional nunca me gustó, sí el cine, que me parece más realista que el teatro. El “teatro” es demasiado teatro. Había más gente, y nos pusieron un poco de relleno, que eran de los Dardos. Comenzamos a venir a hacer ejercicios físicos y demás, vocalización, todas esas cosas. De a poco fuimos armando la obra, pero se basa mucho en temas que surgieron de algo que venía de antes, de un taller que se llamaba “Mate con Historia” donde se convocaba a todos los viejitos, sobre todo a los que trabajaban en el ferrocarril, y entre mate y pasta frola contaban sus historias, y nosotros íbamos recopilando todo lo que hacían ellos, y de ahí sacábamos material para hacer nuestras canciones. Fue una creación de grupo, eso es el teatro comunitario, una creación de grupo. Así se armaron las escenas de la obra, en septiembre de 2003 comenzó la convocatoria.

Día 2:

Yo ayer te había contado algo de que me jubilé después de trabajar en el hospital durante 38 años, y siempre me gustó todo lo que tenía relación con el arte aunque me gustaba mucho todo lo que hacía en el hospital. Estuve como anestesista durante 20 años, fui a Bs. As. a aprender a manejar un aparato que reemplaza al corazón y los pulmones. Cuando me jubilé estallé, como un adolescente que estalla con las hormonas, pero yo estallé de otra manera. Y todo lo que tuviera relación con el arte yo lo quería hacer, asistía a conciertos en el Teatro Argentino, me enloquecía, hicimos varios ciclos de cine con compañeros y bueno no perdí exposición de pintura de Bs. As. o acá.

Bueno, y un día me jubilo, y ahí viene la parte graciosa, y le digo a Alicia, mi señora, que nos juntemos con un grupo de jubilados que se reúnen para morfar y también ir de paseo y resulta que, cuando me doy cuenta, de todos los viejos se reúnen para hablar de reuma, osteoporosis y de colesterol, dije: “No viejo, yo tengo unas ganas de vivir”. Y cuando se enteraron que yo había trabajado en Bs. As. hasta me traían los resultados de los análisis para que los viera, y entonces dije no voy más.

Y un día en el barrio vi un cartel que decía teatro comunitario y había una foto de Ulises Dumont, entonces yo dije “¡Mirá Alicia; viene Ulises Dumont!, ¡me encanta, vamos a verlo al loco este!”. Y ella decía que era un taller de teatro, que no había una obra y no venía Ulises Dumont. Y yo con la esperanza de venir a ver a Ulises Dumont, vinimos acá a la Estación y nos recibieron las chicas, bárbaro porque éramos los primeros que llegábamos y este... y bueno, yo me senté, todo preparado para verlo a Ulises Dumont que no llegó nunca, jaja. Quiero decir que los actores éramos nosotros, y ese día empezamos a hacer más ejercicios de respiración, técnicas de vocalización y todas esas cosas y bueno, después ir armando todo la obra, con algunas de las historias que nos contaron unos amigos de lo que había pasado con el ferrocarril acá. Entonces, se hizo un encuentro para que hablaran, para que nos contaran sus experiencias porque ese material nosotros lo utilizamos para hacer la obra, y bueno así nos contaron, y a partir de ahí empezamos a hacer las escenas.

Así hicimos un obrita en el 2003 en diciembre, era un jueguito. Bueno, me gustó. Por que yo te dije ayer que el teatro convencional no me gusta para nada, nunca me gustó, hay cosas buenas pero no me llega, no me llega para nada. En cambio este tipo de teatro sí porque el hecho de reunirse todos y entre mate o lo que sea poder ir consensuando un obra, hablando de lo que puede ir o no ir, inventar las canciones a mí me parece precioso. Inventarlas sobre una historia que ya ocurrió, pero que nosotros la contamos de acuerdo a cómo la concebimos y la sentimos nosotros.

De a poco, fueron pasando montones de experiencias y la obra se fue puliendo se fue haciendo más grande, con más gente, yo invité a mucha gente. Paralelamente me inscribí en un curso de pintura humorística y en otro de canto y a todos los que conocía allá los invitaba a venir y más de uno vino por eso. Y hoy por hoy en el teatro somos unos 50, más o menos andamos por esa cifra.

En cuanto a mí lo que me produjo un cambio bárbaro, fue que cuando terminó la primer obra, le dije a Belén, unas de las coordinadoras, que yo le agradecía mucho porque a mí esto me hacía muy feliz, que yo esto lo necesito para vivir. Un tipo que está durante 38 años trabajando en un hospital, viendo los horrores que yo vi, y de repente encuentro algo que me encanta, me encanta la comunidad que hemos creado, me ha cambiado muchísimo. Creo que en el otoño de mi vida, cuando creí que cuando me jubilaba no me quedaba muerto pero era más o menos así. Sí, de verdad, conozco muchos compañeros que se jubilan y dicen que no saben cómo terminar el día, que les sobra el tiempo, que están desesperados por terminar el día porque no saben qué hacer. Y yo estoy muy ocupado se me pasa volando, me siento bárbaro. Aparte siempre fui muy laborador, esos me lo metieron mis viejos desde muy chico. Mi viejo cuando cumplí siete años, ¡siete años!, al otro día me dijo, y me quedó la imagen estando sentado yo en la cama, me dijo: “Bueno, ya sos un hombre tenés que ir a trabajar si querés seguir viviendo acá”. Antes no andaban con pedagogía y bueno, yo en mis correrías, como todo borrego, me enteré que en una mueblería andaban necesitando un cadete y le dije a mi viejo que tenía laburo y él no lo podía creer. Iba al colegio y laboraba, y eso fue mi niñez. Mi viejo realmente me programó para laborar, y yo llego acá y ya me pongo a buscar y a traer las cosas que necesitamos para el telón por ejemplo y los chicos jóvenes yo veo que se quedan ahí sentados.

*Lo que mencionaste con relación a lo comunitario, ¿es algo que lo encontrás en otros espacios también o lo encontraste acá nada más?*

No, no conozco otros ámbitos donde me sienta así, a mí esto me cambió la vida por completo. Ya te digo, cuando era chico iba al colegio y tenía compañeros o amigos pero nada más y en el trabajo también. Vos calculá que yo en el trabajo después de 38 años tal vez tenga dos o tres amigos, que sean bien amigos, después mucho individualismo, el ambiente de médico es muy jodido, se trata de laborar para hacer guita y más guita y ese individualismo es jodido. Pero en cambio acá no. Yo encontré gente fenomenal que sólo quiere hacer teatro. Nos reunimos en mi casa que es medianamente grande, porque los chicos tienen departamento, y hacemos reuniones y juegos, nos divertimos, improvisamos teatro y largamos temas y empezamos, bailamos, nos reímos, hacemos disparates.

A mí una cosa que me gusta es que los más jóvenes me tratan de igual a igual, me cargan me dicen “viejo” y tengo asumida la edad, tengo 65 y me siento bárbaro porque nos relacionamos bien, ellos en mí ven un tipo que está el nivel de ellos para la joda, que es lo que más les gusta a ellos y después las cosas serias también, ellos son jóvenes y se divierten muchísimo. Yo, como decía Sandrini, “mientras el cuerpo aguante”, me meto y juego con ellos. Y eso es el asunto de la buena onda. Me pasó que una de las más chiquitas venía y me abrazaba y yo me quedaba duro, y dije después, ‘no, vamos a abrazarla para responderle’ y eso lo vine a aprender de grande, mirá vos, porque estaba acostumbrado a otra cosa. Yo cuando cursaba en la facultad de humanidades, te estoy hablando de los años 60’ algunas compañeras venían a darme un beso y me quedaba duro, porque no era la costumbre, para mí, los otros chicos sí. Para mí era un cosa extraña que alguien viniera a darme afecto, yo siempre recibí palos.

**Canciones de “El Fulgor Argentino”, de Catalinas Sur.**

**Palco Oficial**

Coro:

Ha llagado lo más granado  
somos hijos de esta patria  
de inmigrantes abnegados  
presidentes y funcionarios  
profesores, comerciantes, dignatarios  
siempre bien acompañados, sí señor,  
por nuestras fieles esposas.

Cura:

Menos yo

Todos:

Jo, jo, jo.

Mujeres:

¡Señor cura, hay criaturas por favor!

Cura:

Pido perdón.

Todos:

Pide perdón

Uno:

Continuemos la celebración.

Todos:

Continuemos la celebración.

Presidente del Club:

Yo soy el presidente del Fulgor Argentino  
con gran orgullo digo es el club de mi ilusión.

Todos:

Ja, ja, ja, jo, jo, jo,  
es el club de su ilusión

Director de la escuela:

Yo dirijo el establecimiento de enseñanza primaria y secundaria

Su señora:

Soy su esposa y dirijo el movimiento  
de las finanzas de la cooperadora.

Comerciante:

Pagan, compran,  
compran, pagan con billetes,  
los clientes son cada vez más.  
El negocio ha prosperado enormemente  
desde aquel que abrió mi papá

Todos:

desde aquel que abrió su papá.

Diputado:

Lograr una banca fue siempre  
mi sueño dorado que hoy se cumplió  
sentir una honda alegría  
correligionarios

gracias yo les doy.

Todos:

Correligionarios, gracias él les da,  
chan-chan.

Cura:

Estampitas, estampitas  
rosarios y agua bendita  
colaboren, colaboren  
o que el fuego los devore

Todos:

O que el fuego los devore.

Jefe de bomberos:

Contra el fuego lo mejor es un bombero  
y si es Jefe de Bomberos, mucho más;  
con manguera, pico, pala y escalera  
miss muchachos el incendio apagarán.

Todos:

Sus muchachos el incendio apagarán.

Maestro de música:

Ay, qué voz, qué interpretación  
yo jamás oí algo mejor  
profesor de música y enamorado soy  
de talentosos como el señor...  
que quieren una lección  
con gusto se la doy,

con gusto se la doy,

Todos:

Terminamos la celebración.

**La Comisión De Damas**

La Comisión de Damas

no podía estar ausente

mal que le pese a alguno

de los que están hoy presentes.

Somos la flor y nata

de esta gran entidad,

nuestra misión es preservar la moral

organizar los bailes de carnaval

lograr que el club

tenga un ambiente familiar.

Digan que sí, o digan que no

siempre tenemos la razón.

Sin discusión, la prohibición

es el estandarte de esta Comisión.

El alcohol está prohibido.

El tabaco está prohibido.

Ser casquivana está prohibido.

Ser bataclana está prohibido.

Juegos de azar están prohibidos.

Sólo a los naipes con porotos jugarán

y si hay hombres manolargas o atrevidos

de inmediato correremos

a contarle a su mujer

Digan que sí o digan que no  
siempre tenemos la razón.  
Sin discusión, la prohibición  
es el estandarte de esta Comisión.

**Murga Del 30**

Aquí llega esta murga  
que los viene a alegrar  
somos todos gente culta  
“Los Amantes del Ananá”

“Los amantes del Ananá”  
llegaron ya a criticar.

No hay plata ni laburo  
ni pan duro pa’ morfar  
fue un asunto peliagudo  
salir este carnaval.

“Los amantes del Ananá”  
llegaron ya a criticar.

Los ricachos a Irigoyen  
lo quieren mandar mudar  
pero al Peludo querido  
el pueblo lo va a apoyar

Dicen qu’el Jefe e’ Bomberos  
su manguera va a rifar  
porque la tiene podrida  
no sirve ni pa’ regar

“Los amantes del Ananá”  
llegaron ya a criticar.

El clú tiene un presidente  
que es un hombre de poder  
puede gritar a cualquiera  
y a él lo grita su mujer.

Su mujer es casta y pura  
se lo podemos jurar  
sólo tiene 15 amantes  
“Los amantes del Ananá”

“Los amantes del Ananá”  
ya terminaron de criticar  
“Los amantes del Ananá”  
ya terminaron y se van.

**Desocupados (frondizi)**

Olla popular:  
hambre y frío  
sin trabajo están  
nuestros maridos  
hambre y frío  
queremos que se acaben los despidos

Basta ya, por favor  
basta de tanto dolor, señor.  
Las mujeres lucharemos siempre  
y defenderemos lo que es justo  
porque siempre  
a nuestros hijos les daremos

pan y abrigo  
somos mujeres en la olla popular

Huelguistas:

El trabajo es un derecho  
que nadie nos va a quitar  
alcemos nuestras banderas  
y a la huelga general.

En la fábricas hay despidos  
codo a codo y a luchar  
todos los trabajadores  
contra todos los traidores  
por la huelga general.

**Laicos y Libres (Frondizi)**  
Libres

Si eres cristiano, hermano,  
y libre de corazón  
es menester que sea libre  
también tu educación.  
Libre el sol, libre el sol,  
el alma y el corazón,  
y también  
debe ser libre nuestra educación  
¡Satán o Jesús,  
bolches a Moscú!

Laicos

Hoy queremos laica  
nuestra educación  
y a todos los libres les decimos: ¡no!

No hay concesión, no hay concesión  
para los curas la confesión.  
No hay concesión, no hay concesión,  
para este pueblo la educación.

**Bancarios (Fronzizi)**

Desde ahora los bancarios  
cumpliremos nuevo horario  
bien temprano en la mañana  
haremos saltos de rana

cheques, giros, pagarés  
en el banco a las diez.

Los bancarios entrenados,  
seremos buenos soldados.

**El Cuartetazo (Onganía)**

“Orden y progreso, orden y moral”

Grita en la Rosada el bigote  
Paz de cementerio es la que le gusta a él  
foca volvé al cuartel.

Ya pasó el invierno el verano ya llegó  
y nos ajustamos siempre el cinturón  
no somos faquires ni lo queremos ser  
tenemos que comer.

La gente salió a la calle porque vio  
que tanta malaria y tanta opresión  
ya era demasiado para esta nación  
y unidos gritaron ¡no!

Universidades, fábricas y hogares,  
hombres y mujeres de todas las edades  
van a organizar un baile nacional,  
nada va a quedar igual.

Obreros y estudiantes  
unidos codo a codo  
y contra la injusticia  
tenemos que luchar.

**Canción De La Democracia (83)**

Aquí estamos  
ya la noche quedó atrás  
Sobreviviendo  
vamos a resucitar  
curando heridas  
otra historia va a empezar  
en libertad

Porque apostamos a la vida  
la esperanza  
a que pese en la balanza  
la justicia y la verdad  
porque jamás nos resignamos  
y los brazos no bajamos  
democracia, una esperanza y a cantar

**De Vuelta El Fulgor Argentino**

Es la hora, es la hora  
es la hora de elegir,  
se acabó la dictadura

volveremos a reír.

La democracia y a cantar  
la democracia está y a bailar.  
La demo, la democracia está y a cantar.  
Hay una deuda pendiente  
y la queremos cobrar.

La democracia está y estará  
la democracia está y estará  
la demo, la democracia está y estará  
este pueblo la defiende  
y la va a hacer respetar.

No crean que los milicos  
solitos van a poder  
¡cuidado con los magnates  
que manejan el poder!

Si este es el que ganó  
estamos sonados  
aunque nadie reconozca haberlo votado.

Tiene tantos familiares  
y amigos para dar de comer,  
estoy seguro que el salarizado es para él.

Qué va a pasar  
yo no lo sé  
Qué va a pasar  
vamos a ver.

-Si esto es primer mundo

yo prefiero andar por otro rumbo  
-No seas anticuado,  
hay que competir en los mercados  
Qué pasó diganmé.  
Llegó la modernización.  
Qué pasó diganmé  
Llegó la desocupación  
Y vendimo el petróleo, el teléfono,  
el gas y la luz. ¡Socorro!

No importó  
que fuera aburrido o jodón  
con Chacho la Alianza se formó  
nos pidió un voto de confianza  
y se lo dimos.

Que pasó,  
que a este tipo nadie lo votó  
viene a completar su destrucción  
porque todos los conocemos

Hijo del Fondo

Somos el pueblo,  
que ya está re podrido  
de oír tantas mentiras  
en boca del poder.

Hoy en las calles  
resuena nuestra bronca  
Tengan mucho cuidado  
con lo que van a hacer

Hay un nuevo presidente  
rumor entre la gente  
Muchas preguntas y expectativas también

Si hace lo que dijo  
y pone rumbo fijo  
defenderemos nuestros derechos con él.

Porque una patria más humana, libre  
justa y soberana  
es lo que todos queremos tener también

Estamos bien, estamos mal,  
digamos mitad y mitad

Una de arena y otra de cal  
así es nuestra realidad

Hay mucha inseguridad, todos me quieren robar  
Aún hay hambre e injusticia social

Antes a mi me fue bien y lo quiero mantener  
sin trabajo yo no sé qué hacer

Hay que saldar, hay que pagar  
la otra deuda nacional  
Ponga atención, no es el Default  
la deuda interna, sí señor

Somos de América Latina  
la paciencia se nos termina

convivimos con los mafiosos títeres de los poderosos

Quieren nuestras reservas  
dejar la tierra yerma  
a cambio de espejitos de colores

La pobreza en aumento  
el trabajo es un cuento  
y cada vez son más los acreedores

Pero hay una luz que está creciendo  
no desaprovechemos el momento

Cambiemos “hay que hacer” por “estoy haciendo”  
porque el monstruo del norte está muy atento  
planeando acabar con nuestra historia

Globalizando  
armando guerras  
globalizando

**Canción Final**

No tengan miedo, estamos vivos ¡vivos!

es el 2030

Todo ha cambiado por estos días

Les contaremos lo que pasó:

Y se acabó,  
lo conocido por ustedes terminó  
tanto insistieron con la globalización  
que al final el globo explotó

Y ustedes no,  
no se enteraron de que todo reventó  
porque estuvieron aquí dentro del galpón  
en la función, mirando El Fulgor.

No se preocupen, es una broma  
que pronto puede ser realidad  
porque es tan frágil el equilibrio  
entre la vida y el no va más.

Y por favor  
que nadie diga “la utopía se murió”  
Si para muestra basta un botón  
aquí hay cien utópicos hoy  
que por amor  
brindamos toda nuestra alma en la función  
y si logramos conmover su corazón  
nuestra utopía ya se cumplió.

Por ese mundo que hemos soñado  
sin injusticia y en libertad  
porque pensamos que aún es posible  
por eso es que estamos acá

Y a cantar  
que estamos vivos y esto hay que celebrar  
somos la historia que el futuro va a contar  
y mal o bien nos recordarán.

Con la memoria  
la esperanza resistirá.

**A Barajar y Dar De Nuevo**

Son nuestras voces que entonan la retirada

Son nuestras voces que no callarán jamás.

Cantando siempre por nuestra historia

por la memoria, la dignidad.

Mientras la vida nos de latidos

habrá un motivo que celebrar

Y “Catalinas” aquí estará.

A barajar otra vez y dar de nuevo,

Y que se guarden el as del desconsuelo.

Naípe marcado por la tristeza,

Ya en este juego no va

Tenemos sueños y esperanzas

para apostar

Porque hoy nos quieren convencer de la derrota

porque hoy nos quieren inculcar la soledad

Nuestra utopía está presente,

sumando parte de aquí y de allá.

Mientras la vida nos de latidos,

habrá un motivo para celebrar

Y “Catalinas” aquí estará.

A barajar otra vez y dar de nuevo.

Y que se guarden el as del desconsuelo.

Naípe marcado por la tristeza,

ya en este juego no va.

Tenemos sueños y esperanzas

Vamos por más!!!

**Canciones de “Nuestros Recuerdos”, de Patricios Unido de Pie.**

**El tren se va**

Se va, se va el tren  
No lo queremos perder  
Se va por el andén  
No lo veremos volver

Se lleva un pedazo  
De la vida nuestra  
A golpes y porrazos  
Nos cerraron la puerta

Patricios y su gente  
No nos quedamos quietos  
En forma irreverente  
Tenemos un secreto:

El tren está de vuelta  
En nuestros corazones  
Armemos ya la fiesta  
Con luces y telones

**Los Criollos**

Y somos los criollos, vidalita  
De toda la vida  
Tenemos las migas, vidalita  
De esta tierra herida  
De América somos, vidalita  
La simiente joven.  
Cambian los gobiernos, vidalita  
Y todos nos joden

Patricios va a despertar  
Trabajando mi cholitay  
Patricios va a progresar  
Festejando mi cholitay

Pico, azada y pala  
Con los patricios a festejar  
Pico azada y pala  
Acá en Patricios a trabajar.

**Los franceses**  
Cuando llegamos a la aldea  
Con el tren, la inmensidad  
Los franchutes trajimos ideas  
Igualdad  
(Todos gritan) ¡Igualdad!  
Libertad  
(Todos gritan) ¡Libertad!  
Fraternidad  
(Todos gritan) Fraternidad

Nora: la fraternidad  
Todos: de vivir así  
Nora: la lucha gremial  
Todos: Para resistir

**Los gringos**  
Los gringos arribamos  
Nele barco con ammirazione  
Cruzamo el grande charco  
Laburamo ne' la estacione

E bailamos la tarantela  
E mangiamo la pasta sciutta  
E la pizza con muzarella  
E vino eúna gran...fruta!

Venimo de la gran guerra  
Trajimo tuto lo artista  
Innudamo questa terra  
Con lidea anarquista

**Los gallegos**

De galicia vienen los gallegos  
Con las redes de pescar  
La llenan de grano ajeno  
Y se vuelven a vaciar

Poco a poco casa levantaron  
Hijos, vacas y ovejas  
Canzonetas cantan con los tanos  
La morriña dejan atrás

Los criollos nos dieron su cariño  
Mate, maíz, la galleta  
Pacos, carmencitas y pedirnos  
Jotas y las panderetas

**Canción final**

El pueblo de Patricios es así;  
¡Es muy grandioso!  
Marchemos juntos con paso glorioso  
Labremos todos un buen porvenir

Amaneciendo vemos siempre el sol,  
¡salir delante!  
Recuperemos la historia y el corazón  
Con valor, con vida y con amor

El alma de Patricios está aquí  
Siempre viviente  
Por todos lados hay que transmitir  
Que la esperanza debe resistir

*Recitado:*

Los de Patricios  
Tenemos todo  
El alma alerta  
Y el cuerpo pronto

Entre los surcos  
Y los andenes  
Resitiremos  
Resistiremos

Que la esperanza,  
Eterna fuerza  
Dirija el tren  
De la resistencia.

**Canciones de “De diagonales, tilos y memoria, ahí va nuestra historia”, de Los Dardos de Rocha.**

**Chamuyeros**

La Plata fue y será de chamuyeros  
Ya lo sé  
En el 510 y en el 3.000 también  
Que siempre ha habido historias y relatos  
que contar  
Sobre la fundación  
Sobre la Catedral  
Y así nuestro chamuyo se mantiene  
Como verdad absoluta  
Ya no hay quien lo niegue  
Venimos laburando en la calle  
Y sembrando cuentos  
Por la gran ciudad.

**Diagonal 80**

Yo fui la entrada a la ciudad  
Ya hace mucho tiempo atrás  
Pero aunque me quieran desbancar  
Siempre seré la reina del lugar  
De la estación ferrocarril  
La gente me elegía a mí  
Me pisoteaba sin cesar  
Para ir al Centro Comercial  
Con los años fui creciendo  
Y se empezaron a instalar  
grandes tiendas y comercios  
Que ya muchos hoy no están.  
En Pérsico un helado

En la Beige un camión  
Si te duele la cabeza  
Comprate en Gatti un geniol  
San Ponciano y sus santos  
Me dieron la bendición  
Y por culpa del pecado  
Segba dio el apagón  
Yo conduzco a los burreros  
Que se juegan el calzón  
Con la fija que dio El Día  
Se comieron el garrón  
Soy la Diagonal 80  
Yo no se si usted acertó  
Soy cortita y divertida  
La mejor de la región

*(Bis)*

### **Diagonal 73**

Al este y al oeste  
Todos me verán  
con mi alfombra color celeste  
de Jacaranda  
con mi alfombra color celeste  
de jacarandá  
Al este y al oeste,  
los curas están  
los sábados casando gente  
en la diagonal  
los curas casando gente  
en la diagonal

*Platenses cuando yo salgo*

*si salgo de noche y día*  
*A todos los vuelvo locos*  
*con mi feria de hortalizas*  
*A todos los vuelvo locos mamá*  
*Con las trabas y las chicas*  
*A todos los vuelvo locos mamá*  
*con las trabas y las chicas*  
Al este y al oeste  
Van a festejar  
Cada año el aniversario  
Morfando un choripán Yo soy la mejor de todas  
(Iván) Diagonal 73  
No tengo rival

**Diagonal 74**

Yo soy la más larga  
La más transitada  
La más renombrada  
De esta gran ciudad. La diagonal más fina  
La más envidiada  
Con vía y tranvía  
En un tiempo atrás.  
Yo que comienzo en el río  
La popular Punta Lara  
Atravesando las plazas  
Ya dejé atrás Ensenada.  
Justo a mitad de camino  
Yo me levanto a un Moreno  
Se lo arrebató a la otra  
Y me lo llevo al altar. Y con palmeras de encanto  
Lo engaño con Yrigoyen  
Y ya no sigo cantando

*(Distraído)* por qué??

Al cementerio llegué

**Oficina Pública**

Vinieron a buscar

A nuestra oficina

La calle 52

Que no está

En ninguna esquina

Discúlpeme Señor

si usted quiere saber

Suba usted 7 pisos

Y después baje usted 3

Tal vez tenga un problema

en este Ministerio

Todos los ascensores

solo llegan hasta el 6°

Se nos cayó la Red

la Compu no funciona

no tenemos papel

ni tampoco boligoma

Pero no se deprima

siga usted en el intento

Que la 52

por ahí yo se la invento

Los administrativos

tenemos la razón

Y si a usted no le gusta

*“Vaya y quéjese al patrón.”*

**Primera junta**

¿No lo vieron a Moreno?

¿Marianito donde estás?  
Te trajeron con nosotros  
Te mandaron a guardar Somos héroes de la patria,  
nadie nos puede tocar  
Si se atreven con nosotros  
¡Que se vayan a cagar!  
Tanto tiempo a la intemperie  
Tanta lluvia, frío y sol  
La bancamos todos juntos  
¡No nos vamos al galpón!  
Ya no estamos todos juntos  
Pusieron a San Martín  
A él también lo engañaron  
Porque O'Higgins está ahí

**Comedor universitario**

Nos Vamos al comedor...  
que está en La Plata  
Porque a los estudiantes  
el hambre mata  
Tenemos un tarjeta  
que nos alcanza  
para todo el mes.  
Almuerzo y cena, lentejas  
polenta y naranja express El comedor...el comedor...  
el comedor... el comedor.-  
*Buen día querida*  
*llevate tu porción*  
*comela rapidito*  
*que se viene el escuadrón*  
Abarajame la naranja,  
abarajame la naranja, nena.

Abarajame la naranja,  
abarajame la naranja, nena.

**Incendio del teatro**

Fuego asoma, ya sus llamas  
liquidaron el histórico teatro,  
tras los muros incendiaron  
los telones, los zapatos y el vestuario.

Qué negocio, que descaro  
fue mejor echarlo abajo que salvarlo.

Nos robaron las butacas,  
los jardines, las arañas  
y los cuadros.

Qué negocio, que descaro  
fue mejor echarlo abajo que salvarlo.

Y al final  
se construyó  
este nuevo teatro  
octaedro quedó.

**Enanitos verdes**

Somos los enanitos  
los enanitos verdes  
y nos culpan de todo  
todo lo que sucede.  
Somos los enanitos  
los enanitos verdes  
también somos culpables  
cuando algún gil se pierde.

Ojo con los cuenteros  
y cuidense,  
de los monstruos verdaderos.

**Ratas**

Somos muchos y viles roedores  
Que venimos a ordenar  
Hurgar,  
Comer todos los libros del lugar  
Roer,  
Los discos que nos puedan molestar  
Espiar, cazar  
Ocultar, matar  
Y así podremos todas juntas  
Llegar a la gran  
La gran felicidad

**Canción final**

Somos platenses  
Somos platenses  
Somos platenses  
Tilos y diagonales y la memoria que crece  
Tilos y diagonales y la memoria que crece  
Y aquí estamos  
con nuestros sueños y vidas  
quitando el manto de olvido  
que nos echaron encima  
Porque creemos  
que andar juntos aún se puede  
hablando de lo que nos duele  
y de esta ciudad tan querida  
Somos Los Dardos de Rocha  
ni soledad ni derrota  
rescatando nuestra historia  
el olvido será olvido,  
y la esperanza memoria. *(bis)*

**Canciones de “Historias anchas en trocha angosta” de Los Okupas del Andén**

**Silueta Ferroviaria (música: Silueta Porteña)**

*Esta tarde se inaugura la estación*

con promesas de avance y de progreso;

los pitucos, el gauchaje, los vecinos

nos juntamos, nos reunimos para eso

desde Mirapampa hasta Avellaneda

¡cuánta gente viaja!, ¡cuánta gente llega...!

en el bar de Ocampo todo es alegría

toman la ginebra mirando la vía

Allá viene resoplando por la vía

con cadencia de criollita pasajera;

trae leche, trae trigo, trae cueros

la morocha, la argentina, la viajera.

En el bar de Edgardo, que es un visionario.

todos ya se sienten que son ferroviarios.

trecito argentino es todo un orgullo

y ¡cuánto trabajo traen los rieles tuyos!

**Canción De Los Gobernantes (música El Elefante Trompita)**

*En Meridiano V armamos la estación*

con este acto solemne largamos la función.

*Tenemos un milico un cura y la mosca*

con esto a los ingleses Le armamos bien la rosca

De paso ayudamos al barrio y a la gente

y juntamos unos votos para el año siguiente.

Ahora ya tenemos, tenemos el provincial  
y esperamos que el Presi....

(DIÁLOGO: Gobernador: -No sé, digo yo

Esposa: -O los ingrese' a lo mejor...)

....¡lo deje funcionar!

**Los Enanos** (música: canción de los enanos de Blancanieves)

Venimos los obreros

de este ferrocarril

a colocar durmientes y

las vías hasta aquí.

Aceros y herramientas vamos a utilizar

para alargar un poco más

los tramos del ramal.

Nos vamos los obreros

de este ferrocarril

ya hicimos el trabajo y

¡nos vamos a dormir!

**El Juego De Los Dados**

Cuanto dinero, ay mama cuanto dinero

Cuanto dinero, si yo ganara este juego

Cuanto dinero, ay mama cuanto dinero

Cuanto dinero, si yo ganara este juego

Cuando yo llegue a la playa

Me vestiré de bermudas

Con un sombrero de paja

Abajo tengo una SUNGA

Cuanto dinero, ay mama cuanto dinero

Cuanto dinero, si yo ganara este juego

El jugaba su salario muy contento  
Apostaba apostaba sin ahorrar,  
Pero el mingo se llevó toda su plata  
Y otro mes.... a mondongo vas a estar...  
No, mondongo no!... no, no, mondongo no!

### **Enanos 2**

“Abrimos el boliche  
ahora que pasa el tren  
estamos muy contentos  
nos vamos a enriquecer”

### **Mate Cocido**

En el Merdiano V  
una noche me encontré  
un héroe de telenovelas  
de novelas de tv

Mate Cocido lo llamaban al pasar  
pues su cabeza tenía tajos por doquier  
esos hachazos los tenía por robar  
unas monedas pa` los pobres ofrecer

Y hoy que en la tierra ya no quedan como vos  
porque tu amante tan infiel te traicionó  
siento una pena en el corazón  
y es por eso que te canto esta canción

Mate cocido querido  
te quiero volver a ver  
me hace falta una heladera  
y algunas pilchas también.

**Grupo Larkin** (Música: We will rock you)

¡Somos los de Larkin!

(enanos: ¿Larkin? de a dos y en canon tres veces)

¡vamos a asfaltar!

(los enanos: ¿asfaltar? íd.)

Asfaltamos por aquí

Asfaltamos por allá

Llenamos de cemento toda la ciudad

Les sacamos las vías

Ya pasó de moda

Y al que no le gusta..

¡Que se joda! ¡HEY!

¡somos los de Larkin!

¡vamos a asfaltar!

lo copado es la nafta

lo copado son los coches

en la era del petróleo

el tren es un fantoche!

**Canción final 1** (música: Clemente):

Somos los okupas del andén

y hacemos teatro

lo hacemos de corazón

lo hacemos por la estación  
los vecinos y por el barrio.

Este loco grupo se formó  
improvisado,  
no lo hacemos por otarios  
lo hacemos para invitarlos  
al teatro comunitario.

Todos los sábados a las tres  
aquí estamos.

Lo hacemos de corazón  
porque el teatro es pasión  
alegría y buen humor.

### **Canción Final 2**

Desde Meridiano V llega un grupo de Vecinos  
Con disfraces y canciones nos une el mismo destino  
Había un tren que trasladaba a jóvenes y estudiantes  
Y llenaban los vagones multitud de laburantes

Todo empezó en los 60, gobernaba un tal Arturo  
Yo no sé si lo recuerdan, narigón y cuello duro.  
Completaron la masacre, los milicos del 70  
Mientras cerraban ramales, ellos abrían sus cuentas.

Es por esa indiferencia de nuestros funcionarios  
Hoy creamos la resistencia con teatros comunitarios  
Hoy llegamos hasta aquí los Ocupas del Andén  
Para abrazar a los barrios subiendo en el mismo tren.

**Documento sobre Arte y Transformación Social** (redactado por **Eduardo Balan** luego del encuentro nacional de teatro comunitario realizado en Patricios en Diciembre de 2003).

### **1. Introducción: Una crisis estructural**

La crisis que está atravesando la sociedad argentina tiene algunas características sobresalientes; una de ellas es que se trata de una crisis integral. Esto significa que no sólo vivimos el dolor de tener a la mitad de nuestra población en situación de pobreza, sino que esa realidad expresa el agotamiento de todo un sistema político, económico y social, con las consecuencias que esto trae en los valores y la cultura de nuestro pueblo.

Se experimenta cotidianamente la sensación de algo que debe terminar, aunque no veamos con claridad la nueva realidad que debiéramos construir. A diferencia de décadas anteriores, no se trata de que tal o cual estructura ideológica o política “tome el poder” para llevar adelante transformaciones necesarias; sin desconocer ese camino, pareciera que necesitamos, en realidad, un cambio profundo y social, una tarea de fondo, ligada al terreno de los principios vitales cotidianos de una comunidad, sus creencias, sus sueños y su modo de vida.

El brutal proceso de concentración de la riqueza y de destrucción del endeble aparato productivo de nuestro país concretado desde la Dictadura militar en adelante, ha ido de la mano de la consolidación de un sistema político, social y cultural en el que la democracia es apenas un discurso, una declaración propagandística y superficial; la gente vota cada cuatro años, pero los grandes grupos económicos votan y realizan la política pública todos los días. Y esa perversión fundante ha tenido consecuencias reales y cotidianas en la comunidad, intentando desarticular su identidad, su memoria, su capacidad de interpretar el pasado, transformar el presente y proyectar el futuro. Una compleja crisis cultural se abate sobre nosotros, y se hace difícil encontrar las claves para atravesarla.

### **2- La Cultura de la Delegación, o la cultura del Protagonismo**

Sin embargo, algunas certezas fueron cobrando cuerpo a lo largo de estos años de resistencia al neoliberalismo, de convivencia con la corrupción institucionalizada y de empobrecimiento general de nuestro pueblo. Una de ellas, desde nuestro punto de vista la más provocativa, es la comprobación de que lo que está efectivamente agotado es LA

CULTURA DE LA DELEGACIÓN. Llamamos cultura de la delegación a ese complejo de reflejos y decisiones conscientes que depositan y proyectan en otro de mayor "poder" la posibilidad de mejorar nuestras vidas (sea éste un candidato, un pastor o un galán de telenovelas), y que funciona complementariamente con la cultura del producto y del consumismo, la cultura del "espectáculo", la cultura del "sálvese quien pueda", la cultura del autocentramiento y todas las formas del sectarismo.

La cultura del consumismo nos hace desatender los "procesos" de realización, los tiempos y ritmos humanos y naturales, forzando y desbastando recursos tanto por la compulsión a producir como por el consumo irracional. La cultura del "espectáculo", que nos convierte a todos exclusivamente en espectadores no sólo frente al arte y la cultura sino, lo que es peor, frente a las decisiones públicas que afectan nuestra vida cotidiana. La cultura del "sálvese quien pueda", que instituye la quimera de intentar soluciones parciales (o individuales) a los problemas sociales, por definición complejos e interconectados. La cultura del autocentramiento y del sectarismo, que se edifica sobre el miedo al otro y la fantasía de los círculos autoabastecidos, desvinculados del resto de los actores sociales. Matrices culturales todas que encuentran sus causas en la falta de una sana autoafirmación propositiva; que no sólo operan en la vida cotidiana de nuestros barrios, sino que se traducen en el perfil mismo de las organizaciones comunitarias, con rasgos definidos.

Delegamos en los políticos, en la industria del entretenimiento, en las instituciones sociales y religiosas, en los medios masivos, etc. En el terreno del arte, por ejemplo, somos compelidos cotidianamente a consumir, en vez de ser animados a producir. Y así es que delegamos muchas veces aspectos fundamentales de nuestra vida: el trabajo, el esparcimiento, lo comunitario, lo espiritual, etc. Este hondo reflejo, esta conducta de "delegar", que tiene entre los argentinos una tradición concreta, hoy pareciera estar efectivamente en cuestión. Si algo puede destacarse de lo que nos aconteció el último 19 y 20 de Diciembre del 2001, es que nos animamos como pueblo a señalar la profundidad de la crisis, y a sentir en conjunto la necesidad de una transformación integral que, aunque fue capitalizada por el sistema político tradicional, tuvo contenidos y dimensiones nuevas y de fondo. Esta "cultura de la delegación" puede y debe ser superada; sentimos que debe abonarse una nueva CULTURA DEL PROTAGONISMO que se traduzca en otro modo de ver la política, lo social, lo público y lo estatal, pero también que se exprese en el terreno de

lo estético, lo artístico y lo cultural en su sentido más amplio. ¿Cómo se produce socialmente una nueva cultura? ¿quienes son los actores de esos cambios? ¿Son posibles de ser transformados desde proyectos concretos, estrategias y creaciones?

### **3- La Cultura adelante: arte, comunicación y organización social**

Existe la creencia de que las transformaciones en el campo de la cultura son “posteriores” en el tiempo a las generadas por la economía y el sistema productivo. Esta visión suele hacernos creer que el rol de la acción cultural se limita a acompañar o resistir procesos económico-sociales; si bien hay algo de cierto en esa afirmación, también es real que las acciones culturales y sociales pueden prefigurar modos nuevos de socialización, de circulación de los bienes comunitarios y de relacionamiento político. A diferencia de otras etapas de la historia, sentimos que la acción de grupos e instituciones que elijan el arte y la cultura como campo de trabajo, pueden cobrar una importancia estratégica en la construcción de una nueva sociedad, más justa y democrática. Se trata de imaginar nuestro trabajo como espacio de expresión organizativa y estética de un sistema de valores más generoso, humano e integral que el que la cultura de la delegación nos impone. Y esa es una transformación que pasa por las ideas, pero sobretodo, por prácticas concretas en lo local, articuladas en procesos regionales.

Es necesario impulsar una experiencia de articulación cultural diferente e integral que dé cuenta de esta nueva situación. Creemos que en la transformación del "mapa cultural" existen tres actores, no excluyentes pero sí fundamentales:

- 1- Las organizaciones barriales, sociales y comunitarias
- 2- Los grupos y personas que hacen arte, los trabajadores de la cultura en todos sus rubros.
- 3- Los medios comunitarios de comunicación (radios, TV y gráficos)

Creemos que si se impulsa una metodología que integre perspectivas y recursos de estos tres actores sociales, se puede articular una experiencia cultural de tipo barrial, local y regional que genere transformaciones concretas, con consecuencias efectivas en lo público, simbólico, organizativo y político social.

#### **4- Proyectos y Redes Culturales y Comunitarias**

Nos referimos a un tipo de redes culturales que deben exhibir capacidad para generar discursos, relatos, imágenes, eventos masivos y participativos en barrios y ciudades, capacitar con continuidad a dirigentes y promotores socio-culturales, para vertebrar campañas comunitarias, para articular equipos multidisciplinarios de trabajo y darle vida a circuitos de producción y distribución de bienes culturales.

Sabemos que el cambio cultural que exige esta crisis excede las capacidades de cualquier proyecto específico, pero estamos convencidos de que la articulación con continuidad de organizaciones sociales con medios comunitarios de comunicación y grupos de trabajo culturales, en el marco de una estrategia que combine y potencie sus capacidades, puede contribuir a:

- Afianzar la autoafirmación en la práctica de los vecinos y las organizaciones de los barrios en los aspectos ligados a la identidad, el rescate de las tradiciones culturales y del espíritu solidario y esperanzado de los sectores populares.
- Fortalecer y dar mayor visibilidad al trabajo de organizaciones barriales solidarias, artistas, grupos culturales y medios comunitarios de comunicación, no sólo a nivel local, sino en lo regional y nacional.
- Generar redes organizativas de alcance barrial que garanticen una comunicación más fluida con los vecinos y las familias, ampliando el diálogo y la capacidad de convocatoria y gestión por parte de las instituciones y grupos.
- Dinamizar circuitos solidarios nuevos de producción y circulación de bienes culturales ligados a las necesidades comunitarias que abran una nueva perspectiva en la tarea de personas con inquietudes artísticas, comunicadores y grupos culturales, y que favorece el nacimiento de círculos solidarios y productivos en el barrio.
- Generar las condiciones para el intercambio de experiencias y la articulación en procesos de desarrollo local y democratización social.
- Ofrecer una serie de perspectivas creativas y entusiasmantes a jóvenes y adolescentes, especialmente motivables desde propuestas culturales.
- Favorecer el surgimiento de elementos estéticos y simbólicos capaces de fortalecer el trabajo comunitario desde una mística y una identidad ligada a la solidaridad barrial

- Ampliar en las organizaciones barriales y comunitarias la capacidad de impacto en los medios de difusión masiva desde campañas específicas, temáticas puntuales o necesidades concretas.
- Recuperar los espacios públicos barriales como escenario comunitario y compartido de prácticas culturales integradoras de adultos, jóvenes y niños.

La implementación de un proyecto socio-cultural regional basado en la articulación de los tres actores mencionados más arriba (organizaciones, medios, artistas y grupos), en el marco de una metodología que combina la realización de obras artísticas, eventos culturales, la formación de promotores socio-culturales, la creación de producciones artísticas y materiales, la formación de equipos de trabajo cultural y el impulso de redes culturales barriales.

Decimos esto porque creemos que un proceso genuino de transformación desde el terreno de lo cultural y lo artístico puede efectivamente devolver a la sociedad el debate pendiente sobre qué sociedad queremos y cómo se construye.

### **5- El Arte y la Transformación Social: misterio y romance**

La paulatina creación de este proyecto cultural nos muestra la vigencia de los ejes de los que nos convocamos a debatir: El Arte y la Transformación Social. Y es que la sola tarea de imaginarse una red convocada bajo las categorías de “Arte” y “Transformación Social” habla de desmesura. Y la audacia y la desmesura son actitudes imprescindibles tanto en los procesos de naturaleza artística, como en los de transformación social. Ambos convocan a la creación humana, esencialmente relacional y colectiva, y se reconocen en esa tensión eterna entre la indisciplina de las visiones que contienen la potencia de los cambios, y el tránsito necesario por los instrumentos, circuitos y comportamientos que la realidad impone. Dice Alain Badiou que venimos de una tradición que impuso la idea de que la política debía ser hecha como quien desarrolla una tarea científica, y que quizá hoy debamos hacerla como quien hace una obra artística. Con él puede decirse que hay algo de naturaleza artística en la fuerza que impulsa las transformaciones sociales, sobretodo cuando éstas avanzan hacia una mayor democratización del destino de la humanidad.

“Arte y Transformación Social” es el nombre de esa zona de la realidad por la que han buceado miles y miles de pequeñas y grandes experiencias en la historia de nuestro país probando, inventando y equivocándose en borradores estéticos y políticos, necesariamente cambiantes. Cada vez que una persona o un grupo de acción cultural puso en discusión los discursos, estéticas, formatos y modos de circulación y socialización del hecho artístico desde un lugar de relativa autoconciencia y problematizando la organización social, abonó un proceso de producción de conocimientos invaluable para el conjunto de la humanidad, porque lo hizo en el marco de **una secuencia temporal en la que, como muy pocas veces en la historia, los fundamentos mismos de lo que conocemos como “política” y como “arte” están en cuestión, sobre todo cuando se trata de proyectar procesos, acciones (y obras) efectivamente transformadoras.**

La política está en cuestión desde que las experiencias de los últimos años muestran, por ejemplo, que el acceso a las estructuras del Estado no es ni el principio ni el final de los procesos políticos efectivamente fecundos y transformadores; y el arte y los artistas comprobamos, entre otras cosas, que la belleza de una obra está esencialmente determinada por las condiciones en que los grupos humanos se encuentran a través de ella, perciben y experimentan emociones. En síntesis, si la política no termina en la “llegada al Estado” y el arte no culmina en “la obra”...¿cuáles son los elementos que signan uno y otro proceso y le dan eficacia en la transformación de las percepciones, las emociones y las estructuras de la realidad?

Crisis de la idea de “política”, crisis de la idea de “arte”, crisis de las instituciones, categorías, formatos y circulaciones que fueron eficaces hasta ayer y un sinnúmero de realizaciones y actores que seguramente estén dando forma a una matriz de categorías nuevas y superadoras de la inercia y el simulacro en todos esos campos, pero con pocas posibilidades de componerla en conjunto con otros; éste parece ser el desafío.

En este enorme abanico de experiencias convocadas al banquete del debate y el experimento creativo deberíamos poder ubicar a) a las producciones y experiencias desarrolladas al interior de cada disciplina y lenguaje artístico en función de esta tensión (pensemos en el muralismo, el cine y el video independiente, la gráfica contracultural, la fotografía, la danza, el teatro independiente – y sus históricos intentos de articulación- la música popular en todos sus géneros, la literatura, etc; b) a los constructores y gestores de

políticas culturales (ya sea desde las raras experiencias público-estatales rescatables, como desde las iniciativas desarrolladas desde las organizaciones sociales y comunitarias) desde los centros culturales, las bibliotecas populares y pasando por los sindicatos y ONGs, hasta los proyectos impulsados por entes privados o empresas que hayan intervenido en estos debates; c) a los que exploraron la relación de las “artes” con el estallido tecnológico desatado en el campo de las comunicaciones, desde el nacimiento de la televisión hasta la llegada de internet; d) los que investigaron y experimentaron la relación entre el arte y otras manifestaciones culturales en clave masiva (las religiones, el deporte, los movimientos sociales); y e) los que discutieron y crearon posibilidades para los oficios y tareas relacionadas con el arte en vinculación al mundo del trabajo y el mercado (los agrupamientos de dibujantes, músicos, artistas callejeros) entre muchos otros grupos.

Muchas de estas personas y equipos exploraron la relación de sus proyectos con las transformaciones sociales, intentando impactar en la agenda y en la conciencia pública y popular con demandas materiales, institucionales o de reconocimiento identitario y cultural (desde la obra de teatro popular que denuncia la violencia familiar y el desempleo hasta la representación del *Inti raymi* que visibiliza la discriminación racial). Y tiene, además, hondas raíces en nuestra historia.

Entre ellas, existen también rarezas institucionalizadas, como organizaciones sociales enteras procesando y produciendo en la clave de estas tensiones. Éstas, creemos, tienen un lugar privilegiado en la orientación de la energía que puede convocar “el arte y la transformación social”: con sus prácticas, **estos grupos demuestran que es posible crear instrumentos sociales emancipadores que provoquen efectivamente la intersección entre el mundo del arte y el mundo de lo que llamamos política.**

De todas maneras, tanto los primeros agrupamientos como los últimos, transitamos a tientas entre los cambios sufridos en el marco de crisis coexistentes; la crisis de las instituciones públicas y de la acción política en general, la de los formatos artísticos conocidos, la de los círculos de jerarquización y prestigio estético, la de los circuitos de comercialización de la producción artística, la de la orfandad académica y conceptual, etc.

## **6- Claves de crecimiento e identidad**

En ese camino tan enmarañado, cinco grandes ideas nos han orientado a caminar.

- 1- EL ARTE COMO CREACIÓN DE LA COMUNIDAD HUMANA: Contra lo que habitualmente se proyecta como imagen del arte (el artista “inspirado”, poseído por un don que lo hace “distinto” y “superior” a los otros hombres y mujeres), el arte tiene su origen en la comunidad humana, en las relaciones que permiten que la gente cree imágenes y relatos para emocionarse y crecer.
- 2- LA OBRA COMO PARTE DE UN PROCESO EN LA CREACIÓN DE BELLEZA: Nos referimos a que compartir un momento de emoción “estética” es siempre un hecho social y comunitario, cuyo marco es construido desde valores e ideologías que también influyen en su “belleza”. El local de un grupo de teatro comunitario también es parte de su “obra”, así como la relación que hay con el barrio y su historia y su posición frente al mundo. Y ésta debe traducirse en realizaciones que ofrezcan el grado más alto de belleza y calidad que las comunidades humanas sean capaces de producir, no sólo por su impacto estético, sino por su raíz política.
- 3- LA ORGANIZACIÓN COMUNITARIA COMO CONTINENTE DE UN PROYECTO CULTURAL: Creemos que un proceso cultural distinto nos lleva imprescindiblemente a imaginar modos nuevos de organización social y comunitaria que sean efectivamente la traducción de nuestros valores y nuestros sueños. No hay un verdadero proceso de arte y transformación social sin organización comunitaria que opere en el barrio, en el territorio concreto, con sus vínculos cotidianos y su problemática.
- 4- UNA RELACIÓN CREATIVA CON EL CONFLICTO SOCIAL: Habitualmente, los medios de comunicación presentan una imagen “demonizada” del conflicto social y sus actores movilizados. Desde el Arte, sabemos que el conflicto puede ser el origen de una superación comunitaria, de un crecimiento en la igualdad. En este sentido, los activistas en un conflicto no son los “enfermos” de una sociedad sino que, por el contrario, exhiben más señales de “salud” que los que ven pasar el futuro por la pantalla de la tele. Sin embargo, aportamos mucho cuando inventamos un modo distinto de intervenir en esas realidades que superen el llamado “arte de protesta” y creamos efectivamente un modo creativo e integral de relacionar lo

artístico con el conflicto social, con las realidades de la pobreza y la exclusión, desde un lugar de propuesta de una nueva sociedad.

- 5- LA MEMORIA, EL PRESENTE Y EL FUTURO COMO MATERIALES DE TRABAJO: La cultura dominante se encarga de diluirnos la memoria y con ello la identidad, de distraernos de los elementos preocupantes del presente y de vendernos un futuro modelado y definido. Un proyecto cultural emancipador debe integrar al poder del arte y la emoción en una visión que recupere la memoria, ayude a interpretar y transformar el presente y, por último, convoque a discutir y construir el futuro. La temporalidad en relación a la transformación de la realidad es un elemento fundamental, que el arte y las acciones culturales pueden volver a situar al alcance de las comunidades y las personas. Otro mundo es posible, si lo hacemos aquí y ahora.

### **7- La Comunidad cambiando junto con el Arte.**

Desde esta visión del Arte y la Transformación Social se abren una serie de campos desafiantes en la construcción de un proyecto social alternativo. Pensemos en las posibles vinculaciones entre un Proyecto artístico y cultural comunitario con lo que habitualmente se llama Economía Popular, es decir, las ferias solidarias, las empresas recuperadas, la economía social en general, el cooperativismo, etc. En este sentido, el potencial de creación cultural es, y ha sido, motor de innumerables proyectos de desarrollo local en comunidades urbanas y rurales. Otro tanto pasa cuando vinculamos a esta idea del Arte y la Transformación Social con la salud y sus instituciones, con la Educación adentro y fuera de la escuela y las Universidades, con la Ciudadanía y la lucha por los derechos sociales y humanos. Cuando el Arte se liga a un proyecto comunitario y opera sobre todos estos vectores, efectivamente el barrio y la comunidad dejan de ser el “dormitorio” que nos alberga entre una y otra jornada de trabajo, y pasa a ser el escenario de la transformación del mundo, la prueba cotidiana de que otra sociedad es posible.

Asumir estos debates debiera convocarnos a construir Redes culturales comunitarias y grupos de trabajo a nivel barrial, regional y nacional; pero también a constituir equipos de trabajo que nos ayuden a fortalecernos en temáticas específicas (técnicas, metodológicas o conceptuales), que permitan que el Arte y la Transformación Social encuentren una

intersección nueva en nuestros trabajos. Hoy experimentamos el vértigo y las incertidumbres de quienes se adentran en un terreno nuevo.

### **8- Fortalezas, debilidades y desafíos**

Por ejemplo, nos encontramos con tres fortalezas a favor y cuatro debilidades; las fortalezas:

- La comprobación de la capacidad de multiplicación y sinergia que generan nuestras prácticas.
- La evidencia de la pertinencia de muchos de los instrumentos y dispositivos que hemos creado (aunque haya muchos que hayan fracasado en el camino).
- La efectiva potencia que surge en el trabajo sobre una zona siempre renovada de experimentación propositiva.

Las debilidades:

- Debilidades conceptuales ( a la hora de desarrollar la ingeniería de ideas en nuestros proyectos y ubicar las zonas de “laboratorio”).
- Debilidades instrumentales y organizativas (no hay mucho de quién copiar modelos organizacionales ni procedimientos).
- Debilidades estratégicas (no tenemos aún una mirada del propio sector ni de sus condiciones de supervivencia o desarrollo).
- Debilidades metodológicas (no tenemos mucha idea de cómo procesar este debate tan promisorio, y tan complejo a la vez, de manera que resulte efectivamente en clave de producción de conocimiento).

El desafío que afrontamos es el de llevar adelante un proceso que permita la paulatina conformación de una relación entre experiencias, prácticas y núcleos conceptuales que pueda orientar nuestras reflexiones y creaciones de manera de atender eficazmente las “debilidades” citadas y jalonar el camino de algunas discusiones políticas y sociales.

- la relación entre nuestras experiencias y las organizaciones comunitarias (¿es todo lo creativa que puede ser, o está signada por viejas tensiones del toma y daca utilitario y moderno?)

- la relación entre nuestras experiencias y las políticas públicas estatales (¿hay nuevas demandas al viejo Estado, o embriones de otra esfera pública, comunitaria y estatal? ¿quiénes son nuestros socios en esa recreación?)
- la relación entre nuestras experiencias y el mercado, la industria cultural y el mundo empresario (¿tenemos algo con qué intervenir poderosamente en esas “zonas”? ¿está en germen, está listo o hay que hacerlo? ¿cómo se da forma a circuitos de producción, comercialización y socialización que convivan con las formas del mercado?)
- la relación entre nuestras experiencias y la Academia y los círculos de jerarquización y prestigio del arte y las ciencias sociales (nuevamente, ¿tenemos algo con qué intervenir en esos escenarios, o hay que hacerlo? ¿cómo?)
- la relación entre nuestras experiencias y los procesos que se desatan en otras partes del mundo, principalmente en América Latina (¿dónde producir las vías de encuentro?).

Éstas, entre otras áreas de trabajo, podrían “remover” los compartimentos estancos de muchas experiencias y producir una fase de encuentro que dé cuenta de imágenes de futuro, pero también de operaciones concretas y de corto plazo en torno a un conjunto de problemas (las políticas culturales estatales y públicas, la formación, los circuitos sociales y barriales, la ley de mecenazgo, el reconocimiento del productor autogestionado e independiente en el mercado, la generación de eventos, la normativa legal de los centros culturales, etc.).

Por último, nos parecía que un tema “no menor” tiene que ver con la metodología de ese proceso. Un esfuerzo en esta área debe tomarse todo el tiempo posible para delinear unas etapas y secuencias de encuentro que efectivamente convoquen al conjunto de los actores involucrados de manera que cada producción nos demuestre la pertinencia del proceso en curso. Las miradas regionales y sectoriales tienen que poder encontrar un espacio de afirmación y de intercambio, sin que eso diluya los vectores que nos mezclan con otras miradas (urbanas y rurales, rock y teatro, plástica y cine, centros culturales y grupos de intervención callejera, etc.).

Ojalá que estos debates puedan paulatinamente confluir en una mirada sobre el Arte y la Transformación Social que agregue capacidad a nuestros trabajos, de manera de sustentar el

proceso de cambios sociales y culturales que, por lo menos desde el 2001 en adelante, la sociedad y el pueblo argentino parecen dispuestos a imaginar. Se trata de una oportunidad y un desafío; el cuadro que pide un trazo nuevo, la escena que exige poner el cuerpo, la nota que completa el acorde. Encontremos el valor de crear los nuevos pasos.

**3 er. Encuentro de teatro comunitario. La Plata, diciembre de 2005.**

**Grupos de discusión.**

En uno de los grupos se trataron los siguientes interrogantes:

- 1- ¿Qué entendemos por amateurismo?
- 2- ¿Por qué lo hacemos?
- 3- ¿Qué damos y que recibimos?
- 4- ¿Todos tenemos y podemos dar lo mismo?
- 5- ¿Consideramos que es una actividad de tiempo libre y por qué?
- 6- ¿Qué contestamos cuando nos preguntan por qué no cobramos?

**Algunas respuestas a la pregunta 1:**

- Por una cuestión de lo que falta aprender.
- Hay mayor exigencia por ser amateur.
- Tiene que ver con lo social y espiritual, no con lo material y es en eso en lo que se basa el amateurismo.
- Si todos fuésemos actores profesionales no se generarían diferencias.

**Respuestas a la pregunta 2:**

- Necesidad emocional, que no tiene que ver con lo económico.
- Crear junto con los compañeros permite crecer.
- Necesidad de comunicación que tenemos todos.

**Respuestas a la pregunta 3 y 4:**

- Cada cual da lo que puede. Todos sentimos que tenemos un papel importante.
- Se construye a partir de las diferencias y del encuentro de ideas.
- Es poco en comparación a lo que nos da el público (señora: “el público me da una energía tremenda”).
- Te enseña a ser mejor persona porque se deja de lado el individualismo. Acá todos somos protagonistas de la misma manera.
- Sensación de pertenencia. El sentirse identificado con los demás.

**Respuestas pregunta 5 y 6:**

- No es una actividad de tiempo libre, es más una militancia.
- No lo es por las responsabilidades que hay que cumplir, porque hay un proyecto en común.

**Debate:**

**Roxana** (de “3,80 y crece”, otro grupo de La Boca): Con el teatro comunitario aprendí a expresarme un montón.

**Omar** (murga de la estación – Misiones) Un profesional no se sentiría de la misma forma con el grupo amateur, o sea, yo creo que tienen otro manejo y otra forma de relacionarse. Lo comunitario y lo amateur se me hace un poco más tranquilo. Pero también creo que tenemos más exigencias, porque lo hacemos y lo queremos, entonces le dedicamos más tiempo. Lo profesional es un poco más pautado.

*Moderadora: ¿Entonces es una actividad de tiempo libre? ¿por qué?*

**Omar:** Sí es tiempo libre es porque vas y lo haces cuando querés, vas y venís, es como “salgo a caminar”. Esto es otra cosa, es algo así como una militancia.

**Señora 1:** Es algo que uno hace con el alma, es una necesidad de estar, de compromiso con el otro, con el grupo, con la gente, y de respeto con los compañeros.

*Moderadora: ¿destinan el mismo tiempo que le destinan a trabajar?*

**Omar:** a veces sí.

**Señora 2:** el hombre tiene una parte materialista y otra espiritual. Con el trabajo alimentamos nuestra parte materialista, y con el teatro comunitario la espiritual, y eso está en el mensaje que transmitimos. Yo he tenido miles de cosas que hacer un sábado a la tarde y las dejé porque tenía que ir a ensayar.

**Omar:** o sea: una actividad de tiempo libre no requiere de compromiso, y yo considero que esta sí requiere compromiso.

**Señora 3** (desparramos): En la medida en que uno al tiempo libre le da un valor, entonces tiene que establecer un compromiso. Uno rescata de toda la semana un tiempo para proyectar eso que tiene internamente, y que nuestra sociedad no nos permite. Yo, personalmente no puedo dejar de trabajar. Sí puedo hacerme un tiempo los sábados o entre semana, pero no dejar de trabajar. Si dejo de comer no puedo disfrutar de mi tiempo libre.

Pero ¡ojo! también es una actividad comprometida, porque si yo ese sábado lo tengo destinado a “Desparramos”, no me voy a ir a un cumpleaños o al cine, no porque yo ya me comprometí con mi grupo. Yo elijo esto que ¡oh! casualidad no me lo dan servido sino que lo tengo que construir con mis compañeros (en vez de satisfacerlo con algo servido como me lo da el cine). Es hacer cosas a través de nosotros, porque si está todo servido, te inhibe la creatividad, la creatividad innata del ser humano.

**Susana** (de Matemurga): Cada cual da lo que puede. Nadie es igual al otro y todos dan diferente, eso es lo que tiene de enriquecedor el teatro comunitario. Nos abre distintas miradas, distintos sentires y eso es lo que podemos volcar y transmitir. Ese mensaje a su vez es amateur pero tiene una filosofía, algo que le llega al otro. Allí es donde aglutinamos conocimientos y donde vamos a compartirlos (y compartir es lo básico). Cada mirada, cada idea enriquece. Uno aporta lo que puede y a cada uno le puede servir de diferentes modos.

**Señora 4:** Yo me lo imagino como una playa de arena, que está constituida por granitos de arena, pero no va a ser una playa si no están todas juntas y se mueven al unísono, y cada una se mueve acorde a lo que le llega.

**Señora 5:** A mí lo que me encanta y me asombra es la franja etérea, en donde hay chicos y grandes juntos y conviven, y se puede hacer algo en conjunto.

*Moderadora: ¿Porqué lo hacemos? ¿qué damos y que recibimos?*

**Señor 1:** Que la obra salga bien o mal es un trabajo de todos juntos.

**Chica Joven 1:** Es estar en un espacio donde yo puedo hacer un montón de cosas, por ejemplo, tirar una idea y ser escuchada; y también me divierto, aprendo divirtiéndome.

**Señora 5:** a mí lo que me llama la atención es la creatividad, la capacidad de creación de seres que no nos creíamos capaces, y sin embargo cómo con el aporte de todos las cosas se van armando.

*Moderadora: Pero en cuanto a recibir... Dijeron por ahí aplausos, cariño de la gente...*

**Señora 2:** es la identificación con la gente que participa. Tenemos proyectos en común.

**Marina:** es la satisfacción de sentirse parte de un grupo, o sea lo que se recibe es el hecho de tener una sensación de pertenencia.

**Eduardo** (Dardos): (responde a todas las preguntas en esta intervención) Yo creo que amateurismo es una actividad no rentada.

Como seres humanos tenemos como uno de nuestros principios la necesidad de comunicarse y este es un medio de comunicación, por lo cual es una forma de expresar, comunicar lo que hacemos.

Con respecto a qué damos y recibimos, lo que estamos dando y por qué lo hacemos es un poco una actitud de vida. Muchas veces la palabra militancia no nos gusta, pero es justamente lo que como seres humanos aportamos a la sociedad que nos cobija. Después cuando hacemos cuentas, hay muchas cosas que nos incomodan y muy pocas veces tenemos en cuenta qué hicimos por modificar esa sociedad. Porque a veces pareciera que nosotros somos una cosa y la sociedad otra. Además, esto muchas veces es una herramienta transformadora y la gente de Patricios lo puede explicar muy bien.

Lo que pasa es que es muy difícil llevar los discursos a la acción. Entonces ahí es cuando nos parecemos a los políticos que repudiamos cuando dicen mucho y no hacen nada.

Recibimos la satisfacción de decir somos parte y tenemos un lugar en el mundo. No solamente hacia el grupo sino también a la gente que nos mira.

Con respecto al tiempo libre, para mí no es tiempo libre. Porque no es lo mismo ser socio de un club para ir los fines de semana que formar parte del teatro comunitario.

**Chico de Catalinas:** A mí me gustaría más en vez de cobrar por lo que no me gusta, cobrar por lo que me gusta, y así no tener que trabajar de lo que no me gusta. Por lo tanto no haría una diferenciación tan grande entre amateurismo y profesionalismo.

**Eduardo:** Yo a esto no le doy un valor económico.

**Señora:** Yo acá me siento como liberada, el empleo lo voy a buscar a otro lado

**Omar:** Yo creo que se convierte en un trabajo si uno lo convierte en un proyecto individual.

**Chica 2:** no es un trabajo, es trabajoso.

**Chico catalinas:** es un trabajo no rentado.

**Omar:** si lo tomo como un trabajo ya deja de ser tan gratificante para uno mismo.

**Chico catalinas:** es que el trabajo debería ser así.

**Chica 2:** si todos fuéramos profesionales, habría competencia.

**Señor 2:** yo trabajo en un canal de TV, y la verdad es que ahí no me comunico con nadie, mi amor por el teatro se fue a la mierda ahí; en cambio en el grupo vivo. Digamos, mi trabajo no me gratifica (aunque me pagan), en cambio esto sí.

**Señora:** es para vos, pero para tu realización personal, no para tu crecimiento económico.

**Silvana** (grupo de Posadas): Lo primero que recibimos es satisfacción personal, y consecuentemente realización para el grupo.

**"La memoria"**

Letra y música: León Gieco

Los viejos amores que no están,  
la ilusión de los que perdieron,  
todas las promesas que se van,  
y los que en cualquier guerra se cayeron.

Todo está guardado en la memoria,  
sueño de la vida y de la historia.

El engaño y la complicidad  
de los genocidas que están sueltos,  
el indulto y el punto final  
a las bestias de aquel infierno.

Todo está guardado en la memoria,  
sueño de la vida y de la historia.

La memoria despierta para herir  
a los pueblos dormidos  
que no la dejan vivir  
libre como el viento.

Los desaparecidos que se buscan  
con el color de sus nacimientos,  
el hambre y la abundancia que se juntan,  
el mal trato con su mal recuerdo.

Todo está clavado en la memoria,  
espina de la vida y de la historia.

Dos mil comerían por un año  
con lo que cuesta un minuto militar  
Cuántos dejarían de ser esclavos  
por el precio de una bomba al mar.

Todo está clavado en la memoria,  
espina de la vida y de la historia.

La memoria pincha hasta sangrar,  
a los pueblos que la amarran  
y no la dejan andar  
libre como el viento.

Todos los muertos de la A.M.I.A.  
y los de la Embajada de Israel,  
el poder secreto de las armas,  
la justicia que mira y no ve.

Todo está escondido en la memoria,  
refugio de la vida y de la historia.

Fue cuando se callaron las iglesias,  
fue cuando el fútbol se lo comió todo,  
que los padres palotinos y Angelelli  
dejaron su sangre en el lodo.

Todo está escondido en la memoria,  
refugio de la vida y de la historia.

La memoria estalla hasta vencer  
a los pueblos que la aplastan

y que no la dejan ser  
libre como el viento.

La bala a Chico Méndez en Brasil,  
150.000 guatemaltecos,  
los mineros que enfrentan al fusil,  
represión estudiantil en México.

Todo está cargado en la memoria,  
arma de la vida y de la historia.

América con almas destruidas,  
los chicos que mata el escuadrón,  
suplicio de Mugica por las villas,  
dignidad de Rodolfo Walsh.

Todo está cargado en la memoria,  
arma de la vida y de la historia.

La memoria apunta hasta matar  
a los pueblos que la callan  
y no la dejan volar  
libre como el viento.

### **La feria de todos los tiempos**

(Elaborada por los grupos de Tolosa, Berisso y La Plata para la conmemoración de los 100 años del teatro Coliseo Podestá).

Desde el espíritu del picadero  
Surge una voz que viene a decir  
Que el pueblo todo construye la historia  
Y que su arte es la fuerza y esperanza  
De transformar esta realidad

Es por eso que el teatro comunitario  
Toma el guante del teatro popular  
Que olvidado en viejas arenas  
Hoy sale a la calle a cantar

Porque creemos que el arte es un derecho  
De todo hombre a expresar su verdad  
Para mostrar aquello que vivimos,  
Para crear otra realidad

La memoria colectiva  
Despierta plazas dormidas  
Quitando el manto de olvido  
Que nos echaron encima

Y aquí estamos juntando las partes  
Rearmando sueños que soñamos antes,  
Y terminando con tanta indiferencia  
El teatro comunitario...es fiesta y resistencia.

**Grupos de teatro comunitario en el país:**

**1. Grupo de Teatro Catalinas Sur de la Boca**

Benito Pérez Galdos 93

Tel: 4300-5707

Mail [grupodeteatro@catalinasur.com.ar](mailto:grupodeteatro@catalinasur.com.ar)

[www.catalinasur.com.ar](http://www.catalinasur.com.ar)

**Director Adhemar Bianchi**

**2. Grupo de Teatro Comunitario del Hospital Argerich “Los Argerichos”**

El encuentro es en Planta Baja Consultorio 46 de Cardiología.

Tel: 4342-1910, 4361-5600, 4362-7366

[cristinaparavano@sion.com](mailto:cristinaparavano@sion.com)

**Coordinan Cristina Paravano y Lázaro Teper**

**3. Grupo de la Boca “3,80 y Crece”**

Escuela Della Penna Barrio Catalinas Sur.

Mail [bochipablo@hotmail.com](mailto:bochipablo@hotmail.com)/[andysalvemini@yahoo.com.ar](mailto:andysalvemini@yahoo.com.ar)

Tel: 4362-0334

**Coordinadores Andrea Salvemini y Pablo Bocchicchio**

**4. El Teatral Barracas (Circuito Cultural Barracas)**

Av. Iriarte 2165 CP. 1291

Tel 4302-6825

e-mail [ccbarracas@speedy.com.ar](mailto:ccbarracas@speedy.com.ar)

Página web [www.ccbarracas.com](http://www.ccbarracas.com)

**Director Ricardo Talento**

**5. Grupo de Teatro comunitario de Mataderos “Res o no res”**

*Lisandro de la Torre y directorio Parque Alberdi*

Polideportivo Nueva Chicago

Tel. 4958-5263

e-mail [prensa@resonores.com.ar](mailto:prensa@resonores.com.ar)

página web [www.resonores.com.ar](http://www.resonores.com.ar)

**Director Enrique Papatino**

**6. Grupo de Teatro comunitario Pompapetriyazos de Parque Patricios**

Plaza Ameghino

Tel. 4902-1119/ 4222-5396

e-mail [agustinaruizbarrea@yahoo.com.ar](mailto:agustinaruizbarrea@yahoo.com.ar)

**Directora Agustina Ruiz Barrea**

**7. Grupo de Teatro Comunitario Boedo Antiguo**

Centro Cultural Julián Centeya San Juan 3255/57

Tel 4304-9616/4925-1582

e-mail [grupodeteatroboedoantiguo@yahoo.com.ar](mailto:grupodeteatroboedoantiguo@yahoo.com.ar)

**Director Hernán Peña**

**8. Grupo de Teatro Alma Mate de Flores**

Plaza de los Periodistas Nazca y Gaona

Tel: 4637-1655

[Pierrot@sinectis.com.ar](mailto:Pierrot@sinectis.com.ar)

[almamate@hotmail.com](mailto:almamate@hotmail.com)

**Directores Ana Laura Kleiner y Alejandro Schaab**

**9. Grupo de Teatro comunitario “El Épico de Floresta”**

Plaza Monte castro (Miranda y Mercedes)

Tel 958-6346

[elepicodefloresta@yahoo.com.ar](mailto:elepicodefloresta@yahoo.com.ar)

[elepicodefloresta@rcc.com.ar](mailto:elepicodefloresta@rcc.com.ar)

[www.elepicodefloresta.com.ar](http://www.elepicodefloresta.com.ar)

**Director Orlando Santos**

**10. Grupo de Teatro comunitario de Pompeya**

Homero Manzi y Tabare (a metros de Centenera y Tabare)

Tel 4572-9565

e-mail [galibron@yahoo.com.ar](mailto:galibron@yahoo.com.ar)

[grupodeteatrocomunitariodepompeya@yahoo.com.ar](mailto:grupodeteatrocomunitariodepompeya@yahoo.com.ar)

**Director Gabriel Galindez**

**11. Patricios 9 de Julio**  
**Grupo de Teatro Comunitario “Patricios Unidos de pie”**

Estación de Tren

Tel 02317 42-3935

e-mail [algasmarinas@speedy.com.ar](mailto:algasmarinas@speedy.com.ar)

**Directora Alejandra Arosteguy**

**12. Cruzavias de 9 de julio**

Centro Comunitario Martín Callegaro

Alt. Brown y Rojas

[loscruzavias@argentina.com.ar](mailto:loscruzavias@argentina.com.ar)

Tel 02317 42-3935

**Directora Alejandra Arosteguy**

**13. Grupo Matemurga De Villa Crespo**

Club de Atlanta

e-mail [matemurga@yahoo.com.ar](mailto:matemurga@yahoo.com.ar)

tel. 4982-8589

**Directora Edith Scher**

**14. Grupo de Teatro DespaRamos de Ramos Mejia**

Lugar de encuentro Escuela n° 4 .

Mail [prensadesparamos@yahoo.com.ar](mailto:prensadesparamos@yahoo.com.ar)

Tel: 4658-3488 Maria Susana

4656 - 3196 Laura Bosco.

**Responsable Beatriz Romeo**

**15. Grupo Los Corraleros de San Telmo**

*Se juntan en una escuela Fortunato Lacamera en San Juan y Defensa*

*Tel. 4361-3589*

Mail [violetazorrilla@yahoo.com.ar](mailto:violetazorrilla@yahoo.com.ar)

**Contacto Violeta Zorrilla o Camilo Parodi**

**16. Grupo de Teatro Com. de la “Casa de Corrientes”**

San Martín 333, Cap. Fed.

Te. 4394-2808/7418/4361-3589

E-Mail: [grupoteatrocasacorrientes@yahoo.com.ar](mailto:grupoteatrocasacorrientes@yahoo.com.ar)

**Directores: Camilo Parodi y Violeta Zorrilla**

**17. Grupo Desde el Pie de Vicente Lopez**

*Centro Cultural Tiempos Modernos*

Aristóbulo del Valle 1702 Vte. Lopez

Tel: 4756-7246

Mail. [desdelpie\\_tiemposmodernos@yahoo.com.ar](mailto:desdelpie_tiemposmodernos@yahoo.com.ar)

[respiraprofundo@yahoo.com.ar](mailto:respiraprofundo@yahoo.com.ar)

**Coordinación Maria Sánchez y Marcelo Rovera.**

**18. Grupo de Teatro Cuentapiales de Tapiales**

Se juntan en Altolaguirre

Tel 4622-1938/4442-0429

[vamoscon@hotmail.com](mailto:vamoscon@hotmail.com)

**Coordinan Silvina Ruiz y Jorge Cerro**

**La Plata**

**19. Grupo de Teatro de “Los Dardos de Rocha”**

Plaza Islas Malvinas (Lunes 20 hs.)

Mail [dardosderocha@yahoo.com.ar](mailto:dardosderocha@yahoo.com.ar)

**Luciana Aon 0221 4842357**

Diego Aroza 0221 421-6110

**Director Diego Aroza**

**20. Grupo “Los Okupas del Anden”**

Se juntan en la ex Estación Provincial de la Plata

En 71 y 17 los sábados de 15 a 18 hs.

Mail [veropum@yahoo.es](mailto:veropum@yahoo.es)

[teatrocomunitario@argentina.com](http://teatrocomunitario@argentina.com)

Tel 0221-4210534 Verónica

**Coordinadores Verónica Ríos-Guadalupe García- Belén Trionfetti**

**21. Grupo de Teatro Los Tololosanos**

Se juntan en Club Unión y Fuerza de Tolosa y Club San Martín

[lostololosanos@yahoo.com.ar](mailto:lostololosanos@yahoo.com.ar)

Tel 0221 421-6110

**Director Diego Aroza**

**22. Grupo de Berisso**

Se juntan en la Colectividad Lituana Mindaugas

Calles 9 entre 165 y 166

Tel 0221 461-4922

Mail [teatrocomunitarioberisso@yahoo.com.ar](mailto:teatrocomunitarioberisso@yahoo.com.ar)

**Coordinadores Clementina Zir y Javier De Jesus.**

**La Pampa**

**23. Colonia Barón**

Se juntan en la escuela N° 13 Bartolomé Mitre

Tel 4551-3361

02333 47-6130

[eltonga81@hotmail.com](mailto:eltonga81@hotmail.com)

**Coordinador Gastón Santamarina**

**Misiones**

**24. Posadas**

**Grupo de Teatro Comunitario “Murga de la Estación”**

Estación de Tren Provincial

Tel 03752 42-1684

e-mail [murgadelaestacion@yahoo.com.ar](mailto:murgadelaestacion@yahoo.com.ar)

[lilianadavina@hotmail.com](mailto:lilianadavina@hotmail.com)

**Directora Liliana Daviña**

**25. Oberá**  
**Grupo de Teatro Comunitario “Murga del Monte”**

*Tel: 03755 40-4886*

e-mail [murgadelmonte@yahoo.com.ar](mailto:murgadelmonte@yahoo.com.ar)

**Directores Pablo Gargano y Karina Gargano**

**Catamarca**

**26. Grupo de Teatro Comunitario “La Comparsa”**

Pueblo de Chaquiago

*Plaza Principal*

Tel:03835 42-2324

e-mail: [lacomparsa2000@latinmail.com](mailto:lacomparsa2000@latinmail.com)

**Director Aldo Flores**

**Catamarca Capital**

**27. Grupo de Teatro Comunitario “Índice de Ilusos”**

**Sec. De Extensión universitaria. Calle Prado**

*Tel:03833 155 21488*

e-mail: [antigona70@hotmail.com](mailto:antigona70@hotmail.com)/ [anaradusky@latinmail.com](mailto:anaradusky@latinmail.com)

**Directoras Marite Pompei- Ana Radusky**

**Santa Fe**

**Reconquista**

**28. Grupo de Teatro Comunitario “Sitepikarraskate”**

Anden de la Estación de Reconquista

*Tel 03482 42-9353/42-2656/42-5483*

e-mail [karinakasprik@hotmail.com](mailto:karinakasprik@hotmail.com)/ [libremano@yahoo.com.ar](mailto:libremano@yahoo.com.ar)

**Directores Karina Kasprysk-Jorge Michelli**